

EXPRESSÕES DO HORROR

escritos sobre cinema
de horror contemporâneo



Marcio Markendorf
Leonardo Ripoll
(orgs)



**Marcio Markendorf
Leonardo Ripoll
(organizadores)**

EXPRESSÕES DO HORROR

– escritos sobre cinema de horror contemporâneo –

**Coleção Cadernos de Crítica
volume 3**

Projeto Cinema Mundo



**Florianópolis
Biblioteca Universitária Publicações
2017**

EQUIPE CINEMA MUNDO

Joana Carla Felício

Leonardo Ripoll

Marcio Markendorf

Solana Canzian Llanes

Pedro Martini Gargioni

REVISÃO DO ORIGINAL

Edson Mário Gravon

Maria Bernardete Martins Alves

Leonardo Ripoll

PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Solana Canzian Llanes

REALIZAÇÃO DO PROJETO

Curso de Cinema e Biblioteca Universitária Central

Universidade Federal de Santa Catarina

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária da Universidade Federal de Santa Catarina

E96

Expressões do horror [recurso eletrônico]: escritos sobre cinema de horror contemporâneo

/ Marcio Markendorf, Leonardo Ripoll (organizadores). - Florianópolis: Biblioteca Universitária Publicações, 2017.

197 p.: il. - (Coleção Cadernos de Crítica ; 3)

Projeto Cinema Mundo. Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-65044-16-5

Modo de acesso:

<<http://cinemamundo.cce.ufsc.br/publicacoes/>> Projeto Cinema Mundo.

Inclui bibliografia.

1. Cinema - Crítica e interpretação.
2. Cinema - Estética. I. Markendorf, Marcio. II. Ripoll, Leonardo. III. Série.

CDU: 791.43

SOBRE O CINEMA MUNDO

Criado em 2012, o projeto de extensão Cinema Mundo opera aos moldes de um cineclube no espaço da Universidade Federal de Santa Catarina. A ação é uma parceria firmada entre o curso de Cinema e a Biblioteca Universitária da instituição.

Ao promover quinzenalmente exibições comentadas de filmes, o Cinema Mundo procura estimular o debate crítico de forma horizontal entre os espectadores, sofisticar o olhar da comunidade para a experiência cinematográfica e, ainda, produzir conhecimento acadêmico, fatores que produzem a desejada articulação entre a atividade extensionista, o ensino e a pesquisa.

A coleção Cadernos de Crítica, publicação própria do projeto, é o modo pelo qual podemos difundir o conhecimento produzido para além das fronteiras locais. Editado com base nas curadorias semestrais do Cinema Mundo, cada volume é disponibilizado em formato e-book e de forma inteiramente gratuita no site institucional do projeto:

<http://cinemamundo.cce.ufsc.br/publicacoes/>

SOBRE O VOLUME

O presente volume, Expressões do horror, é resultante da curadoria dos semestres de 2016.2 e 2017.1, cujo objetivo foi oferecer ao público uma pequena amostragem das vertentes do cinema de horror contemporâneo em diferentes cinematografias. O conjunto de textos reunidos nesta publicação procura, portanto, refletir sobre o tom e a dicção deste gênero cinematográfico nas primeiras décadas do século XXI.

SUMÁRIO

PREFÁCIO EXPRESSÕES DO HORROR

daniel serravalle de sá 6

AS TRÊS VERSÕES d' A BRUXA

filipe dos santos avila 28

EFEITOS E TRILHA SONORA: Elementos do filme *The VVitch - A New-England Folktale* (2015)

leomaris aires 35

***ANTICRISTO*: Entre o símbolo e a metáfora**

isabela melim borges 43

A NATUREZA AMORALÍSSIMA E O HORROR INCONCEBÍVEL comentário a partir do filme *Anticristo* de Lars Von Trier

josé claudio matos 52

***DEIXA ELA ENTRAR*: Uma visão crítica**

maria carolina p. muller 60

A PERSEGUIÇÃO DO GÊNERO E DA SEXUALIDADE EM *CORRENTE DO MAL* (IT FOLLOWS)

raphael albuquerque de boer 67

LUTO, DEPRESSÃO E MELANCOLIA EM *THE BABADOOK*

maria albina m. nunes 79

O VÍRUS E O SUPLEMENTO: A propósito de *Pontypool*

atilio butturi junior 85

QUANDO SONHAM AS MULHERES: A submissão do corpo feminino

thalita do silva coelho 96

**ENTREVISTA COM JULIANA ROJAS,
CODIRETORA DE *TRABALHAR CANSA***

marta correa machado 104

SOB AS SOMBRAS: O horror e as mulheres em guerra

márcia mendonça alves vieira 112

SILENZIO: Berberian Sound Studio e a produção do real

yves marcel seraphim 122

BOA NOITE, MAMÃE: Uma leitura

cláudia resem 132

**NOTAS SOBRE O FILME *BOA NOITE, MAMÃE*
(*ICH SEH ICH SEH*, 2014, DE SEVERIN FIALA E VERONIKA FRANZ)**

josé douglas alves dos santos 141

A BUSCA PELO AMOR PODE SER O MAIOR DOS HORRORES

maria cecilia p. de carvalho fritsche 149

**EU OLHO, TU OLHAS, ELA OLHA:
*Sob a Pele e o protagonismo feminino***

vanessa camassola sandre 155

CORRA!: O grito, o silêncio e o sintoma

renata santos da silva 162

**VIVENDO O TERROR DIARIAMENTE:
Como Jordan Peele traduz para o cinema os horrores do racismo**

fabrício henrique meneghelli cassilhas 168

POSFÁCIO

claudio vescia zanini 180

SOBRE OS AUTORES 191

FILMES EXIBIDOS NA CURADORIA Expressões do Horror 196

PREFÁCIO

EXPRESSÕES DO HORROR

daniel serravalle de sá

A curadoria do Cinema Mundo¹, projeto mantido pelo curso de Cinema do Departamento de Artes (ART) e pela Biblioteca Universitária Central (BU), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), dedicou os semestres de 2016.2 e 2017.1 à exibição de filmes que se agregam em torno da temática do horror². Essa edição especial do projeto Cinema Mundo, intitulada *Expressões do Horror*, reuniu em sessões que acontecem quinzenalmente às quintas-feiras, no auditório Elke Hering, da Biblioteca da UFSC, comentaristas de formações variadas que, após a exibição do filme, interagiram com um público igualmente diverso estimulando o debate, ampliando as leituras e o envolvimento dos espectadores. Esses proveitosos, e muitas vezes surpreendentes, diálogos ao final das exibições fílmicas demonstram a importância cabal de se trazer comentaristas que não

1 O projeto de extensão Cinema Mundo recebe esse nome por tentar expressar a produção cinematográfica como um lugar sem fronteiras. O projeto aposta em debates interdisciplinares com capacidade para ampliar a leitura analítica, técnica, contextual, intertextual e cultural dos filmes, possibilitando uma abertura das obras cinematográficas exibidas para o público espectador.

2 *Pontypool* (Pontypool, Bruce McDonald, 2008), *Quando os animais sonham* (Når dyrene drømmer, Jonas Alexander Arnby, 2014), *Trabalhar cansa* (Marco Dutra, Juliana Rojas, 2011), *Sob a sombra* (Under the shadow, Babak Anvari, 2016), *Berberian Sound Studio* (Berberian Sound Studio, Peter Strickland, 2012), *Boa noite, mamãe* (Ich seh ich seh, Severin Fiala, Veronika Franz, 2014), *Corra* (Get out, Jordan Peele, 2017), *Sob a pele* (Under the skin, Jonathan Glazer, 2013), *A bruxa* (The witch: a New-England folktale, Robert Eggers, 2016), *Anticristo* (Antichrist, Lars Von Trier, 2009), *O Babadook* (The Babadook, Jeniffer Kent, 2014), *Corrente do mal* (It follows, David Robert Mitchell, 2014), *Deixa ela entrar* (Låt den rätte komma in, Tomas Alfredson, 2008).

apenas compartilham sua interpretação crítica, mas que também acolhem e promovem o debate de outros olhares.

Esta coletânea escrita pelos comentaristas a partir dos debates realizados nas respectivas sessões organizadas pelo professor Marcio Markendorf e equipe é um resultado concreto dessa iniciativa formidável que é o projeto Cinema Mundo, que completa mais um ciclo. De natureza mais criativa e pessoal, seguindo o formato da coletânea anterior, os textos presentes nesta coletânea oferecem a experiência dos encontros – fruição – e também um percurso crítico sobre os filmes discutidos, utilizando um aparato interdisciplinar, técnico, contextual, intertextual e cultural das obras cinematográficas exibidas para o público espectador. Coube-me a honra e o prazer de ter sido convidado para escrever o prefácio para esta coletânea, no qual apresento algumas das principais correntes teóricas que ancoram a maioria das ideias críticas presentes nos textos dos comentaristas. O objetivo desse prefácio é fundamentar teoricamente os estudos e os debates que se desenvolvem sobre e em torno do poderoso gênero horror.

Teorizando sobre o horror

O horror é frequentemente considerado um dos gêneros mais instigantes devido a sua reputação de ser uma forma “marginal” e “subversiva”. No entanto, se tais características já foram legítimas algum dia, atualmente esse *status* pode ser questionado em vista do interesse acadêmico pelo estudo do horror em suas mais diversas formas e expressões. Nas últimas décadas o gênero de horror tem sido intensamente pesquisado sob diferentes perspectivas críticas e teóricas em Faculdades de Letras e Cinema, assim como em departamentos de História, Filosofia, Antropologia, Psicologia. Dessa forma, pode-se argumentar que a migração gênero de horror, forma

ligada à cultura popular, para dentro dos currículos universitários acabou por conferir ao gênero horror um patamar intelectual que se opõe à ideia de ser um gênero periférico, perturbador e revolucionário.

Ainda que o *status* de gênero supostamente “marginal” e “subversivo” possa ser examinado, a importância de se estudar o gênero de horror permanece e, mais do que isso, se faz necessária em épocas de crise como a que vivemos, pois, assim como a pornografia, o horror tem o potencial de suscitar questões culturais e políticas, de crítica e de estética, e com frequência é alvo de moralismos e até mesmo de censura.

Antes de apresentar algumas perspectivas acadêmicas que ancoram diferentes abordagens teóricas sobre o horror, é preciso dizer que o gênero tem uma audiência assídua, bem informada e que muitas vezes acaba adquirindo um conhecimento amplo sobre o assunto. Esses espectadores familiarizados com o gênero desenvolvem um entendimento muito particular sobre o horror, o qual é diferente dos saberes que são dominantes na crítica acadêmica. Por isso é importante que o público tenha uma noção de como os acadêmicos entendem o gênero de horror, tanto para sistematizar seu conhecimento pessoal e dar sentido a elementos que talvez sejam compreendidos apenas intuitivamente, quanto para reivindicar revisões de determinados posicionamentos críticos.

Portanto, a discussão a seguir não deve ser vista como *a* crítica dos filmes de horror, mas, apenas como *uma* crítica, pensada a partir dos diversos argumentos utilizados nos debates acadêmicos sobre o gênero. Organizar essas ideias e argumentos não é uma tarefa fácil, pois, ainda há pouco consenso na academia sobre como se deve interpretar tais filmes. As abordagens acadêmicas tendem a enfatizar determinados elementos em detrimento de outros, gerando posicionamentos que são muitas vezes antagônicos, até mesmo dentro de um mesmo grupo.

Terror e horror: o problema da definição do termo

Na língua portuguesa convencionou-se usar a palavra terror enquanto um termo geral para falar sobre uma gama de narrativas que abordam reações emocionais relacionadas ao medo. Frequentemente, os enredos de histórias de terror envolvem a ação de uma força desconhecida e maligna. Entre os possíveis personagens verificam-se demônios, bruxas, vampiros, fantasmas, alienígenas, zumbis e psicopatas assassinos. As situações que se apresentam em tais narrativas envolvem violência e provocam sentimentos de angústia e desespero diante da consciência do perigo e ameaça. Na língua inglesa, esse tipo de narrativa é designado pelo termo horror, que funciona como um conceito guarda-chuva para abarcar uma série de gêneros e subgêneros narrativos a exemplo de gótico, fantástico, suspense, mistério, *thriller*, fantasia, *gore*, entre outros.

Para fins dessa discussão, vou utilizar a expressão gênero de horror, primeiro porque é o termo escolhido pela Curadoria do Projeto Cinema Mundo e depois porque vou me referir principalmente à tradição crítica de origem anglo-americana, que já possui uma extensa memória de debates sobre o assunto. A crítica literária em língua inglesa tem uma tradição de valorizar narrativas que contenham elementos da imaginação sobrenatural, principalmente aquelas relacionadas às heranças da cultura medieval. Em *Hamlet*, o fantasma do pai pede vingança; em *Macbeth*, bruxas juram profecias de sangue; e em *O conto da priora*, um garoto degolado canta do fundo de um poço.

Sem voltar muito no passado, o debate sobre a diferença entre terror e horror pode ser traçado às origens do romance gótico. No ensaio “On the Supernatural in Poetry”, a escritora Ann Radcliffe faz uma das primeiras distinções entre os termos com o objetivo de estabelecer uma diferenciação na literatura gótica produzida no final do século XVIII e início do XIX. Ela argumenta que “Terror e Horror

são opostos diametrais, o primeiro expande a alma e desperta as faculdades para um grau mais alto da vida; o outro contrai, congela e quase as aniquila”³.

Para a romancista o terror se caracteriza pela indeterminação e obscuridade no tratamento dos eventos, de forma que a sutileza psicológica seria uma condição necessária para despertar o sentimento. Em contraste, o horror provoca um choque, congelando o espírito e quase que acabando com a capacidade de reagir. Na teoria e crítica literária, a classificação proposta por Ann Radcliffe pertence ao estudo dos gêneros narrativos e, por mais que as definições possam ser questionadas, a romancista inglesa tem o mérito de ter inaugurado um debate sobre um gênero narrativo que repercutiu de modo fundamental nas perspectivas teóricas do século XX.

No livro *The Delights of Terror* (1987), o crítico Terry Heller compila uma série de definições sobre terror e horror, inclusive algumas que são contraditórias entre si. Ao fazer isso, Heller demonstra que ainda não há concordância sobre os significados dos conceitos e os seus limites. O argumento aqui é que querer aplicar definições muito estritas é um trabalho infrutífero, pois, muitas vezes, os textos são estruturas híbridas, pertencentes a mais de um gênero simultaneamente.

Em *Horror Movies*, publicado pela primeira vez em 1968, Carlos Clarens destaca as limitações do termo horror e o seu uso na língua inglesa, afirmando que “o termo inevitavelmente carrega conotações de repulsa e nojo, mas é o único sancionado pelo uso e

³ No original: “Terror and Horror are so far opposite, that the first expands the soul and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes and nearly annihilates them.” (RADCLIFFE, 1826, p. 149).

o melhor disponível em inglês”⁴. Ele afirma que qualquer tentativa séria de teorização sobre o gênero não pode tentar aplicar normas rigorosas e outros tipos de restrições ao conceito, pois os filmes acabam transcendendo as limitações que são impostas, “a maioria dos filmes tem a sua própria voz, e nenhum deles foi criado para apoiar uma única estética ou teoria”⁵.

Essa ausência de conceitos definitivos pode ser notada na pluralidade de abordagens crítico-teóricas que existem sobre o gênero de horror. Por exemplo, no livro *A filosofia do horror, ou os paradoxos do coração* (1990), Noël Carroll desenvolve um estudo sobre as emoções provocadas por narrativas sobrenaturais, ele chama seu conceito de horror-arte ou horror artístico. Carroll, que é filósofo da linguagem, está interessado em investigar respostas cognitivas derivadas de narrativas de horror, ou seja, entender por que sentimos medo de elementos sobrenaturais, a exemplo de fantasmas, sendo que, até onde se pode provar, fantasmas não existem. Segundo Carroll, no âmbito do horror-arte esse medo é construído meticulosamente por meio de estruturas narrativas, vocabulário, retórica e outros efeitos estéticos.

De outro viés, o livro de Carol Clover, ainda sem tradução para o português, intitulado *Men, Women and Chain Saws: gender in the modern horror film* (1992), também se apresenta enquanto um estudo sobre o gênero de horror, mas discute essencialmente filmes de *serial killers*. De uma perspectiva psicanalítica e feminista, Clover argumenta que em muitos desses filmes é necessário que o último sobrevivente seja do sexo feminino, uma vez que muitos

4 No original: “The term unavoidably carries its connotations of repulsion and disgust- but it is the one sanctioned by usage and the best available in English.” (CLARENS, 1971, p.13).

5 No original: “Most movies have their own voice, and none of them was created to support a single aesthetic or theory.” (CLARENS, 1971, p. 15).

espectadores rejeitariam um filme no qual um personagem masculino demonstrasse medo. Ela cunhou a expressão *final girl*, ou garota final, para designar a menina que se torna masculinizada através de uma “apropriação fálica”, pegando uma faca, espada ou serra elétrica durante o confronto derradeiro com o assassino. Clover foi a primeira a classificar esse tipo de enredo que hoje já se tornou um clichê em filmes de horror.

Ambos os livros se dizem estudos sobre o gênero de horror, mas enquanto um foca em fantasmas e elementos sobrenaturais, o outro concentra-se em assassinos em série e na destruição do corpo físico. De uma perspectiva moderna, entende-se que o gênero de um texto não é apenas a obra em si, nem são os acadêmicos que decidem, o gênero de um texto é sempre uma construção coletiva entre diferentes forças (autor, crítica, mercado consumidor, condições industriais de produção, sistemas econômicos e institucionais vigentes) e como essas forças se relacionam com outros assuntos e processos relacionados ao contexto cultural de um determinado período histórico. Pensando em filmes de horror de alto orçamento, pode-se dizer que é no equilíbrio entre essas diferentes forças e elementos que um texto vai ser entendido como pertencente a um gênero narrativo.

Em última instância, os diferentes estudos e abordagens críticas sobre o gênero de horror tentam estabelecer um parâmetro que possa servir para fazer conexões entre diferentes filmes, ainda que a natureza dessas vinculações muitas vezes seja implícita. O resultado disso é que muitos desses estudos ainda se desenvolvem dentro de duas questões estruturais: o problema da definição do termo horror, que equivale a dizer como se identificam suas características essenciais, e, o que deve ser entendido pelo termo gênero, quando é utilizado no estudo de narrativas.

A relação entre gênero narrativo e contextos históricos

Mais recentemente, teóricos passaram a argumentar que o estudo do gênero não deveria se preocupar com a busca de características definidoras e propuseram maneiras alternativas de se pensar a questão, afirmando que a concepção de gênero “tem menos a ver com um grupo de artefatos e mais a ver com um discurso – um sistema evolutivo de argumentos e leituras independentes que ajudam a moldar estratégias comerciais e ideologias estéticas”⁶. Para James Naremore, os gêneros não devem ser concebidos como grupos de textos que compartilham características semelhantes; é antes o próprio processo de classificação que estabelece a ideia de filiação e homogeneidade entre os textos.

Peter Hutchings aborda a questão fazendo uma analogia ao paradoxo lógico-metafísico do “ovo e a galinha”, problematizando a seleção de um *corpus* de filmes *versus* a definição de um gênero. É o grupo de textos que define nossas ideias sobre o gênero de horror? Ou existe um conceito basal de gênero que é usado como uma estrutura na definição do gênero de terror? Como se decide quais filmes pertencem a um gênero específico sem uma definição desse gênero e, no entanto, como se pode formar essa definição sem saber, em primeiro lugar, quais filmes pertencem a esse gênero?

Esses e outros teóricos demonstram como o gênero de um filme pode mudar dentro de diferentes contextos históricos e culturais, por exemplo, durante os anos 1960 e início da década de 1970, filmes como *Os inocentes* (Jack Kleyton, 1961), *Repulsa ao sexo* (Roman Polanski, 1965) e até *Satyricon* (Federico Fellini, 1969) foram discutidos como pertencentes ao gênero de horror – embora ainda haja críticos que os vejam assim. Por outro lado, os clássicos do Expressionismo alemão

⁶ No original: “has less to do with a group of artefacts than with a discourse – a loose evolving system of arguments and readings, helping to shape commercial strategies and aesthetic ideologies.” (NAREMORE, 1995, p. 14).

como *O gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920) e *Nosferatu* (F.W. Murnau, 1922) eram considerados filme-arte e agora são frequentemente citados como exemplos seminais do gênero de horror (ELSAESSER, 1989; KAYE, 2001). *Drácula* (Tod Browning, 1931), foi planejado para ser lançado no dia 14 de fevereiro, *Valentine's Day*, ou dia dos namorados em alguns países, e a Universal Studios divulgou o filme com o subtítulo “a mais estranha história de amor” (SKAL, 1990, p. 176).

Essas e outras discussões sobre a natureza efêmera dos gêneros e como tais classificações são determinadas por contextos históricos de produção, divulgação e consumo, tiveram um impacto significativo na compreensão sobre o assunto. No entanto, muitos críticos continuam insistindo que o gênero de horror é um objeto monolítico e então retornam ao trabalho de tentar definir sua essência.

Monstros e alteridade: o medo do desconhecido e a civilização opressora

Pesquisadores, como David J. Russell, tentaram abordar a questão sobre a essência do horror de outro ângulo e se propuseram a explicar o gênero de horror por meio da seguinte reivindicação:

A definição básica de qualquer filme de terror pode ser centrada em torno de seu personagem monstro e do conflito que surge da interação entre o monstro fantástico e irreal com a normalidade – representada através de um espaço pseudo-ôntico construído através do realismo fílmico – isso fornece os termos básicos necessários para a sua existência (fílmica).⁷

⁷ No original: “The basic definition of any horror film may be centred around its monster character, and the conflict arising in the fantastical and unreal monster’s relationship with normality – as represented through a pseudo-ontic space constructed through filmic realism – provides the necessary basic terms for its (filmic) existence.” (RUSSELL, 1998, p. 252).

Em outras palavras, ao invés de examinar os contextos históricos de produção e consumo, através dos quais os filmes são categorizados e recategorizados em gêneros, essa perspectiva crítica se dedicou à interpretação dos significados do monstro nas narrativas. Robin Wood (1986) argumenta que “o verdadeiro sujeito do gênero de horror é a luta pelo reconhecimento de tudo o que nossa civilização reprime ou oprime”⁸. Segundo Wood, o apelo do horror está na nossa capacidade de identificação com o outro, aquilo que nossa sociedade reprime e define como monstruoso. Para o crítico, a questão da satisfação do nosso desejo de esmagar as normas que nos oprimem é fundamental para o efeito e fascínio que os filmes de terror exercem sobre a audiência.

De modo semelhante, Bruce Kawin (1984) busca estabelecer uma conexão entre filmes de horror e de ficção científica por meio da afirmação de que ambos são estruturados pela oposição entre o conhecido e o desconhecido. Ele afirma que os dois gêneros se distinguem “não por elementos de trama, mas por atitudes em relação aos elementos da trama”. (KAWIN, 1984, p. 5). Na ficção científica, o desconhecido seria visto positivamente, enquanto no horror o desconhecido seria ameaçador. Portanto, de acordo com Kawin, o horror seria um gênero conservador pois, trabalha em defesa do *status quo*. O problema com esse argumento é que, embora isso pareça funcionar para muitos filmes, não funciona para tantos outros. A diferença entre as duas perspectivas críticas é que enquanto Kawin sustenta que o horror se define por apresentar o desconhecido, a alteridade, como ameaçadora, Wood implica que a tendência geral do gênero é apresentar a alteridade como reprimida e vitimada, digna de simpatia. O aspecto que aproxima as duas perspectivas é que ambas abordam o gênero de forma estruturalista, ou seja, elas definem

8 No original: “the true subject of the horror genre is the struggle for recognition of all that our civilization represses or oppresses.” (WOOD, 1986, p.228).

do método de estudo estabelecendo uma oposição central entre o conhecido e o desconhecido, entre eu e o outro, entre a normalidade e a alteridade.

Na tentativa de prover uma explicação do gênero de horror enquanto um conjunto orgânico e teórico, no qual aquilo que é abstrato é transformado em algo concreto, as aplicações estruturalistas negligenciam a questão de que os gêneros possuem uma “dialética filosófica”, ou seja, a possibilidade de leituras com graus de ambivalência, ambiguidade e heterogeneidade. Em outras palavras, é possível que filmes de um mesmo gênero tenham valores diferentes sobre um determinado assunto ou que resolvam as mesmas questões de maneiras distintas. Além disso, as opções nem sempre se dão no nível da trama ou estrutura narrativa, mas nas nuances e contradições ideológicas subjacentes, as quais podem suscitar uma miríade de interpretações e pontos de vista.

Contra a cultura patriarcal: feminismos, psicanálise, heterossexualidade, queerness

Outros pesquisadores se voltaram para a psicanálise como perspectiva crítica para debater aspectos relacionados a poder e sexualidade no gênero de horror, mas o uso da psicanálise também teve outras motivações e efeitos. Como vimos na seção anterior, Robin Wood encorajou a crítica a concentrar a análise do gênero de horror em questões de gênero sexual. Tais ideias não são inéditas, esses aspectos já haviam sido legitimados por uma antiga associação com os romances góticos do final do século XVIII e início do século XIX. E, assim como já se dizia sobre os romances góticos, tem sido afirmado por diferentes tipos de abordagem crítica que o horror não apenas envolve a violência contra as mulheres, mas que essa violência é altamente sexualizada (JANCOVICH, 1992).

Embora essas afirmações não sejam exclusivamente feministas, elas receberam uma atenção especial nas décadas de 1970 e 1980, período no qual ocorreu um ressurgimento proeminente do gênero de horror e o surgimento de uma teoria feminista-psicanalítica. No texto *When a Woman Looks*, por exemplo, Linda Williams se baseia nas teorias feministas do olhar (*gaze theory*) para reivindicar que o gênero de horror não apenas se dirige a um espectador masculino, mas que tem por base a subjugação das mulheres. Williams afirma que, na cultura da dominação masculina, as mulheres são representadas não só como inferiores aos homens, mas também como desviantes da norma e, por isso, monstruosas. Essas relações patriarcais seriam inerentes à própria organização visual dos filmes (captura, montagem e edição de imagens), de forma que até o ato de olhar é definido como masculino e tem a função de provocar o desejo erótico associado à violência. O olhar está associado à atividade e ao controle e, nos filmes de horror, as mulheres são impedidas de exercer o olhar ativo ou são punidas se tentarem exercê-lo.

Ainda segundo Williams, além de ser impedida de deter o olhar, a mulher, como personagem e espectadora, é apresentada a uma imagem distorcida de si mesma. Mais precisamente, ela é levada a estabelecer afinidades com o monstro, que, assim como ela, é definido pela sua diferença em relação à norma masculina. Logo, não apenas a mulher é punida se tentar exercer o olhar ou transgredir a norma, mas também é definida como monstruosa. Se muitas mulheres evitam os filmes de horror, seria porque não existe uma posição a partir da qual elas possam assistir tais filmes sem associar o que veem a sua própria vitimização. No entanto, para Williams, o problema central não é simplesmente que a diferença implica na inferioridade feminina, mas que isso pode significar o contrário: tanto o monstro quanto a mulher seriam uma ameaça ao poder masculino e é por isso que devem ser punidos severamente.

Uma posição semelhante é defendida por Barbara Creed, que também afirma que o filme de horror associa a mulher com o monstro por meio da diferença da norma masculina. A questão do corpo e seus fluidos é essencial à perspectiva crítica de Creed, que pensa a questão a partir do eu /não-eu, daquilo que deve ser expelido do eu para fornecer um senso mais claro de identidade e independência:

O máximo da abjeção é o cadáver. O corpo se protege dos resíduos corporais, como merda, sangue, urina e pus, expulsando essas substâncias como expele alimentos que, por qualquer motivo, o sujeito ache repugnante. O corpo se livra dessas substâncias e também evita o lugar onde elas caem, para que possa continuar a viver.⁹

Nos filmes de horror, o medo dessas substâncias abjetas estaria especificamente ligado à masculinidade. Para Creed, o abjeto é codificado como feminino e a narrativa de horror seria um ritual por meio do qual o sujeito masculino vai se afirmar, realizando a renúncia e expulsão do feminino. Pelo viés da psicanálise, esse sujeito masculino é constituído através da separação e rejeição do relacionamento inicialmente próximo e poderoso com a mãe e, nos filmes de horror, esse processo é revisitado de forma simbólica através da violenta erradicação do monstro abjeto.

As posições de Williams e Creed devem ser compreendidas historicamente, pois elas dependem de noções essencialistas sobre identidade de gênero, particularmente no que diz respeito às supostas posições de observação do espectador masculino. Ambas assumem, assim como a maioria de seus contemporâneos, que não existiria a possibilidade de uma identificação cruzada entre os gêneros, acredita-se que o espectador masculino irá se identificar somente com o herói

⁹ No original: “The ultimate in abjection is the corpse. The body protects itself from bodily wastes such as shit, blood, urine and pus by ejecting these substances just as it expels food that, for whatever reason, the subject finds loathsome. The body extricates itself from them and from the place where they fall, so that it might continue to live.” (CREED, 2002, p.70).

e assim afirmar sua superioridade sádica sobre o feminino e as mulheres.

Nos anos seguintes, Carol Clover vai demonstrar no livro *Man, Women and Chain Saws*, que não apenas a identificação entre gêneros é possível, mas que esse aspecto é fundamental no funcionamento dos *slasher movies*, nos quais a protagonista é uma mulher. Enquanto muitos críticos interpretavam os filmes de horror como narrativas de violência contra as mulheres, Clover argumenta que, nos *slashers*, essa relação de identificação entre os sexos não é tão direta quanto se quer acreditar. Ela argumenta que “o exercício feminino do controle escópico não resulta em sua aniquilação, à maneira do cinema clássico, mas em seu triunfo; de fato, seu triunfo depende de assumir do olhar”¹⁰. Em outras palavras, ao tomar a responsabilidade sobre o olhar, que em *slashers* funciona a partir do ponto de vista do eu-câmera, a mulher se torna uma heroína que não é mais fisicamente e moralmente impotente diante da ameaça.

Embora esse estudo tenha sido um avanço da compreensão sobre políticas sexuais em *slashers* e filmes de horror em geral, o argumento de Clover acaba reafirmando pressupostos generalizantes sobre a relação de identificação entre sexo e gênero. Mesmo quando inverte o axioma, ao afirmar que o gênero de horror é assistido para satisfazer prazeres masoquistas, ela ainda o vê basicamente como uma afirmação da masculinidade. Em suma, a presença da heroína é interpretada como uma forma de fornecer ao masculino um ponto de identificação masoquista e, ao mesmo tempo, desaprovar essa configuração. Em outras palavras, os espectadores masculinos podem experimentar prazer em uma identificação masoquista e, ainda assim, dizer que vitimização é sinônimo de feminilidade. Em *slasher movies*, na medida em que a narrativa se desenvolve, a heroína se

10 No original: “The female exercise of scopic control results not in her annihilation, in the manner of classic cinema, but in her triumph; indeed, her triumph depends on her assumption of the gaze.” (CLOVER, 1992, p. 84).

torna progressivamente masculinizada, de forma que os sujeitos masculinos podem se envolver em uma fantasia masoquista e, igualmente, reafirmar seu senso de superioridade por meio de uma heroína que se reveste do poder masculino. Um problema basilar das três perspectivas críticas acima é que as discussões são centradas em configurações identitárias de heterossexualidade.

Ao mesmo tempo em que as perspectivas teóricas anteriores criticam a cultura patriarcal, elas pautam suas discussões em argumentos heteronormativos que equiparam diretamente gênero e sexualidade. O resultado é que tais perspectivas têm pouco poder de explicação sobre os modos como a homossexualidade aparece em filmes de horror ou como esses filmes são compreendidos por espectadores *gays*, lésbicas e transexuais. De acordo com Richard Dyer, narrativas de horror têm uma longa tradição histórica de serem produzidas e consumidas por sujeitos homossexuais, tanto feminino quanto masculino. Todavia, como nem sempre era possível lidar com a homossexualidade de maneira explícita, desenvolviam-se estratégias para disfarçar as paixões homoeróticas a exemplo de representações andróginas, transformações de gênero ou alienígenas que não são heterossexuais. Nesse sentido, o horror mais do que qualquer outro gênero, teria o potencial de invocar leituras metafóricas que perturbam o *status quo* heteronormativo. Todavia, enquanto produtos de uma cultura patriarcal heterossexual, a representação daquilo que é definido como *queer* muitas vezes tende a operar dentro de moldes heterossexuais.

Quando a homossexualidade ocorre nos filmes, faz isso como parte da ideologia dominante. Não está lá para se expressar, mas sim para expressar algo sobre a sexualidade, em geral, como entendida pelos heterossexuais... como a homossexualidade é pensada e sentida pelos heterossexuais é parte integrante da forma como a cultura ensina a eles (e a nós) a pensar e sentir sobre a sua heterossexualidade. Anti-gayness

não é um sistema ideológico discreto, mas parte da ideologia sexual geral de nossa cultura.¹¹

De acordo com Dyer, ao invés de afirmar relações heterossexuais, o horror seria fundamentalmente um gênero obcecado com desejos “perversos” que ameaçam as relações sexuais “normais”. No livro *Monsters in the Closet* (1997), Harry M. Benshoff afirma que todas as identidades sexuais são, de fato, construções sociais usadas para ordenar e regular desejos, os quais são muito mais fluidos e também mais “perversos” do que identidades ditas heterossexuais, *gays* ou lésbicas. Benshoff demonstra os modos pelos quais filmes de horror podem ser vistos como articuladores de questões sobre *queerness*. Embora alguns filmes identifiquem abertamente personagens como *gays* ou lésbicas, é mais comum que tais questões sejam tratadas veladamente por meio de alusões e conotações. A questão a ser examinada aqui é que o tratamento dissimulado desses elementos *queer* suscita questões que nem sempre podem ser comprovadas de modo inequívoco ou direto.

Pós-estruturalismos e a cultura enquanto lugar de conflito

Algumas das perspectivas críticas discutidas anteriormente têm por base uma concepção psicanalítica e pós-estruturalista do funcionamento da cultura. O que elas propõem é colocar o foco de estudo sobre o sistema de significação e não sobre o sujeito artístico ou sobre um texto. Essas abordagens defendem que todas as atividades

11 No original: Where gayness occurs in films it does so as part of dominant ideology. It is not there to express itself, but rather to express something about sexuality in general as understood by heterosexuals... how homosexuality is thought and felt by heterosexuals is part and parcel of the way the culture teaches them (and us) to think and feel about their heterosexuality. Anti-gayness is not a discrete ideological system, but part of the overall sexual ideology of our culture. (DYER, 1988, p. 16).

culturais são regidas por normas e códigos, sejam da ordem da linguagem ou das imagens visuais. Logo, não é o autor individual que deve ser a fonte do significado, mas essas regras e códigos. Além disso, essa concepção crítica sustenta que a nossa subjetividade, ou o senso de nós mesmos enquanto indivíduos, não é próprio, faz parte de um sistema maior. Por exemplo, não somos nós que falamos linguagem, mas linguagem que nos fala, inclusive a própria maneira como raciocinamos seria previamente determinada pelas estruturas da linguagem.

O pós-estruturalismo afirma que, apesar de parecer que expressamos nossos próprios pensamentos através do uso da linguagem, o pensamento seria uma expressão de estruturas linguísticas, as quais nos posicionam dentro de determinadas ideologias. A questão é que, ao posicionar os sujeitos dentro de uma ideologia, fica uma falsa sensação de identidade individual, tudo aquilo que é socialmente e historicamente construído parece ser natural e inerente. No caso do gênero de horror, afirma-se que o prazer oferecido é baseado no processo de fechamento narrativo, no qual o elemento horrível ou monstruoso é destruído ou contido. A estrutura subjacente aos filmes de horror progride de uma situação de ordem para uma situação de desordem e um retorno para uma situação de ordem reestabelecida. O prazer da audiência supostamente baseia-se na expectativa de que a narrativa atinja esse tipo particular de conclusão. Acredita-se que tal estrutura tem efeitos ideológicos específicos e a crítica pós-estruturalista se apresenta como um projeto político ao oferecer uma análise dos efeitos ideológicos.

Dessa forma, o fechamento narrativo não teria apenas a função de conter os elementos que estavam perturbando a ordem dominante, mas também opera de forma a produzir efeitos psicológicos no público, no sentido de suprimir os conflitos ameaçam suas subjetividades. Esse processo é referido como “o posicionamento do sujeito dentro

da ideologia” e é considerado indesejável, independentemente da ideologia dentro da qual o sujeito está sendo posicionado. Entretanto, essa forma de analisar a cultura tende a enxergar a questão por um viés político restritivo ao afirmar que há apenas duas alternativas: ou o texto reproduz a norma ou rompe com ela (o texto *avant-garde*). O problema aqui é que as vertentes críticas que se valem do pós-estruturalismo tendem a homogeneizar as formas culturais ao identificar apenas possibilidades binárias. Além disso, a cultura é interpretada de forma a-histórica e universalizante, ou seja, os sujeitos não são determinados de acordo com seus contextos temporais e sociais. Essa vertente se ocupa de criticar a ideologia de modo generalizante ao invés de criticar ideologias específicas e formas de subjetividade dentro de períodos históricos, levando em consideração diferentes contextos culturais e linguísticos.

Ao defender que o significado de um texto é determinado por uma grande estrutura ideológica da qual não se pode fugir, as teorias pós-estruturalistas não levam em consideração que o significado de um texto pode mudar ao longo do tempo. Além disso, até mesmo dentro de um determinado período histórico os contextos de recepção são variados e públicos diferentes geram leituras e interpretações distintas. Cada audiência vai usar seus próprios termos de referência para dar sentido e extrair prazer do ato de assistir um filme. As teorias que colocam os principais argumentos contra o pós-estruturalismo estão ligadas aos estudos da recepção, os quais demonstram que não é possível deduzir um único grande significado ideológico de um texto, pois há uma série de formas possíveis de ler filmes. Os intertextos e os contextos sociais de exibição podem informar melhor o que as pessoas pensam sobre a experiência de assistir a um filme e as relações políticas, sociais e culturais que se criam a partir dessa experiência.

Algumas vertentes pós-estruturalistas acreditam que podem explicar o funcionamento e os valores que abarcam uma determinada

comunidade cultural. Acredita-se que certas obras subvertem o cânone ao representar os interesses dos oprimidos contra a instituição que detém o poder da cultura dominante. As pessoas são oprimidas quando uma comunidade rival obstrui a livre expressão de seus valores e a tentativa de isolar um domínio do outro pode ser entendida como um sintoma ideológico do pós-estruturalismo. De acordo com tal teoria, as comunidades devem estar separadas e, embora sejamos obrigados a pertencer a muitas comunidades ao mesmo tempo, deveria ser possível mover-se entre elas sem tensões. Todavia, as comunidades e os grupos sociais não se definem enquanto entidades estáticas e independentes, mas como participantes de um conflito cultural que é constante. Como consequência, o pós-estruturalismo assume uma posição desnecessariamente redutora ao tentar classificar o fenômeno cultural de modo binário e essencialista, pois, todo e qualquer item cultural tem potencial de ser ideologicamente ambivalente e deve ser entendido enquanto um objeto de disputa e conflito cultural.

Além disso, a subjetividade e o posicionamento ideológico não são produzidos primordialmente dentro da linguagem. As relações entre diferentes classes, gêneros sexuais e comunidades são um produto direto de desenvolvimentos históricos, de relações sociais e econômicas, as quais se encontram no domínio da linguagem. Em outras palavras, os diferentes grupos compartilham de um mesmo sistema de signos e significados, mas as diferentes posições sociais e econômicas determinam visões de mundo distintas. É na vitalidade e no dinamismo desse processo de conflito cultural que as relações sociais avançam e se desenvolvem.

Pós-horror

O objetivo deste prefácio foi apresentar algumas abordagens críticas e teóricas, estabelecendo um embasamento para a leitura dos textos que seguem. A importância de se estudar teoria reside no fato de que o pensamento teórico fornece algumas ferramentas para a análise crítica, das quais estudos posteriores podem querer se aproximar e se distanciar. É sempre muito difícil compreender a importância de um trabalho e as razões pelas quais certos críticos escolhem este ou aquele caminho a menos que se conheça o contexto no qual estavam inseridos e as ideias que estavam em voga. As abordagens antigas raramente estão mortas, ao contrário, muitas vezes passaram para a posição assumida e vigente, adentrando o domínio do senso comum. Somente reexaminando as diferentes abordagens é que se pode testar os pressupostos sobre o gênero de terror.

Os quinze filmes selecionados pela curadoria do projeto Cinema Mundo são atualíssimos e fazem parte do que está sendo chamado “pós-horror”: filmes que não têm necessariamente um monstro, mas, sim um aspecto monstruoso. São filmes extremamente desafiadores, pois mexem com categorias estabelecidas, quebrando as velhas regras daquilo que se espera de um filme de horror. O susto que faz pular da poltrona e o sangue que jorra abundantemente é substituído por um não menos assustador vazio existencial. As regras e o códigos que regem o gênero – o vampiro sem reflexo, a garota final com uma serra elétrica, o Mal finalmente derrotado ou explicado – são elementos clássicos que podem ser utilizados apenas como referência ou negligenciados em detrimento de uma ansiedade social (ou pessoal) mais pungente. Talvez não haja horror maior do que enfrentar as grandes questões metafísicas e refletir sobre o medo primordial que seria: qual é o nosso lugar no universo? Esse vasto e absoluto nada, esperando que lancemos uma luz sobre ele. Boas leituras!

Referências

- BENSHOFF, Harry M. **Monsters in the Closet, homosexuality and the horror film**. Manchester: Manchester University Press, 1997.
- CARROLL, Noël. **The Philosophy of Horror, or paradoxes of the heart**. New York: Routledge, 1990.
- CLARENS, Carlos. **An Illustrated History of the Horror Film**. London: Secker & Warburg, 1967.
- CLOVER, Carol. **Men, Women and Chain Saws, gender in the modern horror film**. New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- CREED, Barbara. **Horror and the Monstrous-Feminine: an imaginary abjection**. In: JANCOVICH, Mark (Ed.). *Horror, the film reader*. London: Routledge, 2002. p. 67-76.
- DYER, Richard. **Children of the Night: vampirism as homosexuality, homosexuality as vampirism**. In: RADSTONE, Susanah (Ed.). *Sweet Dreams: sexuality, gender, and popular fiction*. London: Lawrence and Wishart, 1988. p. 47-72.
- ELSAESSER, Thomas. **Social Mobility and the Fantastic: German Silent Cinema**. In: DONALD, James (Ed.). *Fantasy and the Cinema*. London: BFI, 1989. p. 130-146.
- HAINING, Peter (Ed.). **Great British Tales of Terror: gothic stories of horror and romance**. Harmondsworth: Penguin, 1972.
- HARDY, Phil. **Horror, the Aurum Film Encyclopedia**. London: Aurum Press, 1985.
- HELLER, Terry. **The Delights of Terror: an aesthetics of the tale of terror**. Urbana: University of Illinois Press, 1987.

HUTCHINGS, Peter. **The Horror Film**. New York: Routledge, 2004.

JANCOVICH, Mark. **Horror**. London: Batsford, 1992.

KAYE, Heidi. **Gothic film**. In: PUNTER, David (Ed.). *A Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2001. p. 180-192.

KAWIN, Bruce. **The Mummy's Pool**. In: GRANT, Barry K. (Ed.). *Planks of Reason: essays on the horror film*. Metuchen: Scarecrow Press, 1984. p. 3-20.

NAREMORE, James. **American Film Noir: the history of an idea**. *Film Quarterly*, v. 49, n. 2, p. 12-28, Winter, 1995.

PIRIE, David. **A New Heritage of Horror**. London: IB Tauris, 2008.

RADCLIFFE, Ann. **On the supernatural in poetry**. *New Monthly Magazine*, v. 7, p. 145-152. 1826.

RUSSELL, David J. **Monster Roundup: reintegrating the horror genre**. In: BROWNE, Nick (Ed.). *Refiguring American Film Genres, theory and history*. Berkeley: University of California Press, 1998. p. 233-254.

SKAL, David. **Hollywood Gothic: the tangled web of Dracula from novel to stage to screen**. New York: W.W. Norton, 1990.

WILLIAMS, Linda. **When the Woman Looks**. In: JANCOVICH, Mark (Ed.). *Horror, the film reader*. London: Routledge, 2002. p. 61-66.

WOOD, Robin. **Hollywood from Vietnam to Reagan**. New York: Columbia University Press, 1986.

AS TRÊS VERSÕES d' A BRUXA

filipe dos santos avila

*“Fais que mon âme un jour, sous l’Arbre de Science,
Près de toi se repose [. . .]”*

Les Litanies de Satan, Charles Baudelaire

“Fair is foul, foul is fair / Hover through the fog and filthy air” (SHAKESPEARE, 2016, p. 9-10): assim desaparecem as bruxas de *Macbeth*, preparando-se para o encontro com o herói trágico para anunciar sua meia-fortuna. A linguagem ambígua das bruxas, que parece se esvaír tal qual elas próprias, dá o tom desta que é, possivelmente, a tragédia mais poética de William Shakespeare. Se para o leitor ou espectador contemporâneo as bruxas são, às vezes, vistas como metáforas para os desejos obscuros no coração de Macbeth, para o público da época – cujo próprio soberano, Jaime I, havia escrito um tratado intitulado *Daemonologie* – as bruxas eram tão reais quanto as espadas e o sangue no campo de batalha.

Em *A Bruxa* (*The VVitch: A New-England Folktale*, 2015), filme de estreia de Robert Eggers, somos transportado para um mundo onde, assim como para os contemporâneos de Shakespeare, as bruxas integram a realidade. O sobrenatural faz parte não só da consciência dos personagens como também da verdade da narrativa; se em certas ficções fantásticas, *O Bebê de Rosemary* (*Rosemary’s baby*, Roman Polanski, 1968), por exemplo, a dúvida em relação à

verdadeira natureza dos fenômenos aparentemente extraordinários é fonte de tensão, estes são inquestionavelmente de origem espiritual em *A Bruxa*. O Diabo existe em forma de bode e compra almas, as bruxas podem voar, o sangue de bebês não batizados tem poder, etc. Entretanto, por mais reais que sejam essas entidades malignas, o verdadeiro terror em *A Bruxa* vem da relação dos membros da família atormentada com eles mesmos, com Deus, com a natureza e com a comunidade à qual anteriormente pertenciam. De qualquer forma, *A Bruxa* é às vezes colocado lado a lado de filmes como *Corrente do Mal* (It follows, David Robert Mitchell, 2014) e *O Babadook* (The Babadook, Jennifer Kent, 2014) por terem sido rejeitados, de certa forma, por uma parcela do público e, ao mesmo tempo, terem recebido boas críticas.

Gosto de imaginar como seria *A Bruxa* sem os seus elementos sobrenaturais. *A Bruxa* não é apenas um filme de terror; talvez seja muito mais um drama familiar ou um drama religioso. Entretanto, o que me leva a imaginar *A Bruxa* sem a bruxa é a impressão de que, mesmo sem a influência sobrenatural, a família acabaria se destruindo da mesma forma. Nesse sentido, ressalto o papel de William, a problemática figura do pai castrado, autoritária porém impotente. Incapaz de cultivar, vacilante ao tomar as decisões da família, carente das afeições da esposa e falso para com ela, ridicularizado pelos gêmeos, injusto com a filha mais velha, William representa o patriarca cujo único poder sobre a família parece ser o de levá-la para o abismo. Semelhantemente a *O Iluminado* (The shining, Stanley Kubrick, 1980), o próprio isolamento *per se* já seria o suficiente para causar uma tragédia. O sobrenatural dá apenas um empurrão.

A expulsão da família da *plantation* é, de certa forma, uma re-encenação da expulsão de Adão e Eva do paraíso, ou, até mesmo, da expulsão de Lúcifer e seus anjos do reino celestial. Assim, a família é obrigada a viver em um casebre próximo a uma floresta, *sans loi, ni roi ni foi*. Afastados da autoridade religiosa, da sociedade e de qualquer tipo de autoridade Estatal, a sequência da chegada da família parece indicar que qualquer tentativa de louvor a Deus é vã. O enquadramento na família ajoelhada vai revelando a densidão da floresta, dando a entender que, por mais que suas preces se voltem a Deus, a influência das bruxas que lá habitam é inescapável. Suas almas, a partir daí, já estão condenadas.

Essa talvez seja a grande fonte do horror em *A Bruxa*: a incerteza da salvação através da fé. *A Bruxa* não funciona como um filme de terror “momento a momento”; o espectador não ficará arrepiado de medo com sustos frequentes, mas com a crescente angústia da família que, diante do desconhecido, começa a duvidar da própria fé. Nesse sentido, gostaria de ressaltar, principalmente, duas cenas, ambas envolvendo o filho mais velho, Caleb. Por mais que o jovem Caleb seja um cristão devoto, preocupado com a sua salvação e de seus pares, as paixões despertadas pela entrada na adolescência são mais poderosas. Além disso, estas parecem ser ainda intensificadas pelo isolamento. Afastado da sociedade, sua única forma de dar vazão à sua energia sexual é nutrindo desejos incestuosos pela irmã mais velha, Thomasin. A família nuclear, fechada em si mesma, acaba recorrendo ao incesto para se manter, como vemos em *Lavoura Arcaica*, romance de Raduan Nassar. Dessa forma, Caleb, que se encontra entre a infância e a idade adulta, é atravessado por esses conflitos entre pureza e desejo,

obediência e rebeldia. Assim, gostaria de analisar, nos próximos parágrafos, duas cenas envolvendo o garoto.

A primeira cena que gostaria de comentar retrata a discussão de Caleb e seu pai, William, sobre as circunstâncias do desaparecimento do bebê. Sabemos o que aconteceu com o bebê: seu desaparecimento, elegantemente apresentado através do *peek-a-boo* de Thomasin, e seu sacrifício para permitir que a bruxa que o raptou utilizasse seu sangue para flutuar. Por mais horripilante que a cena tenha sido, o terror psicológico da conversa de Caleb e seu pai é ainda maior. Aqui, a discussão teológica eleva o terror à uma categoria além da pura destruição do corpo físico do bebê. Caleb, preocupado pelo fato do bebê não ter sido batizado, pergunta ao pai se este teria ido para o inferno. A questão traz alguns problemas à tona. Primeiro, ela abala a fé de pai e filho. A misericórdia de Deus é posta em xeque. William é incapaz de responder se o bebê vai ou não para o inferno. O subtexto é de que, sim, um bebê não batizado não tem outro destino a não ser a danação eterna. Outro problema que a questão traz é a da distância da comunidade: isolados na floresta, Caleb e William são incapazes de responder às perguntas relativas à fé cristã. Sem uma autoridade religiosa, William parece perdido, vacilante, o que acaba, de certa forma, enfraquecendo a fé de ambos. Sem os ritos do batismo e o conhecimento bíblico das autoridades religiosas, a salvação, não só do bebê como de Caleb e William, parece distante.

A outra cena que gostaria de comentar é a morte de Caleb, que considero uma das mais poderosas do filme, tanto pela atuação de Harvey Scrimshaw quanto pelas implicações temáticas da forma em que o garoto morre. Após ter sido seduzido pela bruxa na floresta,

Caleb retorna nu e doente para casa. Mais uma vez, o terror aqui vai além do mal físico causado pela bruxa, mas pelo terror espiritual causado pela possibilidade da alma do garoto ter sido mandada para o inferno. Em seus últimos momentos, as palavras de Caleb parecem se voltar ao céu, dirigindo-se a Jesus Cristo. Entretanto, sua mãe levanta dúvidas, afirmando que o Diabo também pode citar a escritura. O que chama a atenção nas palavras de Caleb, porém, é forma na qual o discurso religioso se mistura com o erotismo. O que parece, no começo, uma entrega total à vontade de Deus, acaba sendo poluída por uma linguagem que evoca beijos, abraços, uma corporeidade carnal de certa forma reminescente do tratamento que Gustav Flaubert deu à subida aos céus de São Julião Hospitaleiro. No conto de Flaubert, São Julião é visitado por Jesus na forma de um leproso, que pede para ser aquecido pelo santo, ambos nus. Tendo a concordar com meu professor de literatura na época em que li o conto de Flaubert: a subida aos céus de São Julião, devida à sua união de espiritualidade e erotismo, é mais polêmica do que o próprio romance *Madame Bovary*. Mas se em Flaubert a sensualidade do contato entre São Julião e o leproso leva Julião à santidade, a das últimas palavras de Caleb parecem resquício do seu encontro erótico com a bruxa. Agora, além do bebê, outro membro da família teve sua alma condenada.

Retornando às perguntas mais gerais sobre *A Bruxa*, por mais que a presença do sobrenatural seja incontestável, ainda assim resta o questionamento: por quê? Qual teria sido o erro trágico, o pecado original da família? Num primeiro momento podemos tentar responder essa pergunta da forma mais óbvia: o crime foi, obviamente,

ter abandonado a comunidade. Entretanto, não seria Thomasin responsável, dada a confissão de seus inúmeros pecados? Não teria William atraído a presença do Diabo ao roubar sua própria esposa? Não seria Katherine a própria culpada, por não se esforçar em manter um bom laço com aquele que ela se juntou diante dos olhos de Deus? Ou então o luxurioso Caleb? Os gêmeos por idolatram um falso ídolo? O bebê por não ter sido batizado? Partindo dessas explicações seguindo a lógica da própria religiosidade puritana, todos os membros da família são, em menor ou maior grau, culpados de algum crime. A própria existência já é um crime. A morte, porém, não é suficiente para expiar esses pecados. Caleb, afinal, não descansa, mas retorna para levar consigo a alma da própria mãe, resultando na que considero a imagem mais perturbadora do filme: o seio de Katherine sendo bicado por um corvo, imagem de maternidade pervertida. Chama atenção a expressão de Katherine e a utilização da maquiagem no filme, ou melhor, a não utilização de maquiagem, a não ser com o intuito de tornar as personagens mais feias.

Por fim, gostaria de concluir com a explicação da epígrafe e com uma provocação, propondo uma leitura radicalmente diferente do que apresentei até agora. Em tradução de Ivan Junqueira, temos os versos de Charles Baudelaire (1985, p. 426), retirados de *Les Litanies de Satan*: “Sob a Árvore da Ciência, um dia, que o repouso/Minha alma encontre em ti”. Essas palavras, dirigidas a Satã, fazem-me lembrar da entrega de Thomasin a Black Philip. E, portanto, proponho uma nova leitura de *A Bruxa*. Fazendo referência ao título, se as duas primeiras versões de *A Bruxa* são um drama religioso e um terror espiritual, a terceira conta a história de uma garota puritana que,

a princípio atormentada pela culpa cristã, consegue se livrar de um irmão pervertido, de pais abusivos e de duas crianças “pentelhas” e, de quebra, é ensinada a escrever e se descobre sexualmente. Assim, Thomasin flutua diante da *Árvore da Ciência*, em um orgasmo coletivo com as outras bruxas, sendo não só a única sobrevivente da família como a única a, finalmente livre da culpa, ser capaz de viver seus desejos de forma plena. A bruxa do título é Thomasin, não a bruxa que raptou o bebê e enfeitiçou Caleb. O título do filme se refere à sua protagonista. O que começa como horror, drama religioso e drama familiar termina de forma inesperadamente feliz.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução de Ivan Junqueira. 6 imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SHAKESPEARE, William. **Macbeth**. The New Oxford Shakespeare: the Complete Works; Modern Critical Editions, general eds: Gary Taylor, John Jowett, Terri Bourus, Gabriel Egan. Oxford: Oxford UP, 2016.

EFEITOS E TRILHA SONORA:

Elementos do filme *The VVitch - A New-England Folktale* (2015)

leomaris aires

Tanto pelo conteúdo musical e sonoro quanto pelos recursos da montagem, o Cinema dispõe de infinitos meios para dar corpo à sua interpretação dos acontecimentos. Ao fazer um filme, além da trilha musical, o realizador pode valer-se de outros sons, ruídos ou elementos de solução sonora (eliminar um som de uma cena, por exemplo). Sobre esta questão, o crítico cinematográfico Marcel Martin formulou sua teorização num texto de 1955, intitulado originalmente *Le Langage Cinématographique* e, embora tenha sido escrito nos anos cinquenta, a reflexão que o autor propõe ainda é válida e relevante.

No capítulo consagrado ao som no Cinema, o teórico francês afirma que fenômenos sonoros e música contribuem para dar continuidade à obra fílmica e que estes não seriam algo “à parte”, ou seja, são tão notáveis como qualquer outro elemento dentro de um filme. Segundo Martin (2005, p. 153) “a imagem introduz um elemento visual com sua significação precisa e imediata [...] enquanto a música age sobre os sentidos como fator de intensificação e aprofundamento da sensibilidade”.

Considerando as ideias de Martin e a relevância da contribuição sonora no Cinema, neste texto analisamos trilha e efeitos sonoros no filme *The VVitch - A New-England Folktale* (2015), primeiro longa metragem do gênero terror escrito e dirigido por Robert Eggers¹.

¹ O ingresso de Eggers no universo cinematográfico começou através da direção de curtas-metragens e também como *designer* de produção em diversas áreas como Cinema, Televisão, Teatro e Dança. Com o filme *A Bruxa*, ele recebeu o prêmio de melhor diretor na categoria “drama” no Festival *Sundance* de 2015. (EGGERS, 2016a, tradução nossa).

O filme nos remete aos anos 1630 em Nova Inglaterra (EUA) e nos conta a história de uma família bastante religiosa composta por pai, William, mãe, Katherine e cinco filhos, Thomasin, a mais velha e adolescente, Caleb, o filho do meio, Mercy e Jonas, gêmeos, e o bebê Samuel. Expulsos da comunidade puritana onde moravam, que na época era chamada de *plantation*, decidem recomeçar a vida, perto de uma floresta, isolados, cultivando milho e criando animais.

Logo nos primeiros minutos de filme, enquanto Thomasin brinca de *peek-a-boo* com o irmão ‘Sam’ ele desaparece, supostamente levado por um lobo, como alega o pai, para o interior da floresta. A partir de então a família é confrontada com fenômenos misteriosos, o que acaba por prejudicar a relação entre os seus componentes. Além disso, há constantes ameaças: a fome, já que a plantação parece não vingar; a dúvida em relação a existência de uma bruxa; e a divina, com base na exacerbada temeridade, crenças e religiosidade. Essa última é, sem dúvida, uma das problematizações fundamentais que orientam o filme através dos constantes medo, vigia e punição sentidos pelos personagens.

Embora comercialmente o filme seja categorizado como terror, Robert Eggers (2016b) discorda dessa classificação e considera a produção como “suspense dramático sobrenatural”². De fato, à medida que o longa avança, percebemos o suspense por meio de uma expectativa misteriosa sempre presente, o drama por causa dos conflitos da família, e o sobrenatural já que a história aborda fenômenos controversos.

Levando em consideração contexto e história de *A Bruxa*, proponho algumas reflexões sobre o papel desempenhado pelo som nesta produção cinematográfica. Efeito sonoro e trilha sonora seriam subordinados em contraponto à imagem visual? No filme o som é complementar ou exerce uma função de destaque?

² A afirmação foi feita em entrevista ao jornal *The Guardian*

Trilha sonora

A trilha de *A Bruxa*, composta por Mark Korven³, consiste em 16 músicas⁴, a maioria delas – 12 – canções predominantemente executadas no violino, violoncelo ou nyckelharpa (instrumento de cordas de origem sueca). É interessante observar que, por sua vez, os títulos das canções fazem referência às cenas do filme, resumindo através das palavras momentos-chave da história. Por exemplo, em *Banished*, quando os personagens são expulsos/banidos da comunidade em que viviam; ou em *A Witch stole Sam*, presente na cena em que o filho recém-nascido é levado da família; e ainda na música *William and Thomasin*, quando pai e filha têm uma discussão e ela o confronta.

Para intensificar a atmosfera sobrenatural e perturbadora, Mark Korven utiliza um *waterphone*⁵, instrumento de percussão em formato circular, composto por diversas hastes de metal. Feito manualmente e também descrito como “sintezidor acústico”, o *waterphone* está presente em *I Am The Witch Mercy*, por exemplo, cena em que Mercy desafia Thomasin e a acusa de bruxaria.

Provavelmente o que faz da trilha de *A Bruxa* ser tão particular, para além da utilização de instrumentos inusitados, são as canções interpretadas pelo *The element choir* de Toronto, Canadá. O coral,

³ O músico e compositor canadense desenvolve trabalhos no Cinema e na Televisão desde os anos 1980. Dentre eles destaco a série *The Twilight Zone* (1988) e o filme *O Cubo* (1997). Outras informações disponíveis em: <http://www.markkorven.com/Credits.html> Acesso em: 09 set. 2016.

⁴ Os títulos das canções são: 01. *What went we*; 02. *Banished*; 03. *A Witch stole Sam*; 04. *Hare in the woods*; 05. *I am the Witch Mercy*; 06. *Foster the children*; 07. *Caleb is lost*; 08. *Caleb's seduction*; 09. *Caleb's death*; 10. *William and Thomasin*; 11. *William's confession*; 12. *The goat & the Mayhem*; 13. *Follow the goat*; 14. *Witch's coven*; 15. *Isle of Wight (Traditional)* e 16. *Standish (Traditional)*. Disponíveis em: http://www.imdb.com/title/tt4263482/VVIT?ref_=nm_knf_i1 Acesso em 31 ago. 2016.

⁵ Outras informações sobre o instrumento e seu criador, Richard Waters, disponíveis em: <http://www.waterphone.com/> Acesso em: 16 ago. 2016.

conhecido pelo improviso e uso de vozes com muitas *nuances* em suas criações, conferiu ao filme um clima tétrico mesmo quando nada desse tipo é evidenciado pelas imagens. Uma simples cena da floresta parece ganhar outra dimensão cada vez que as vozes do coral surgem.

Outras músicas, cantaroladas pelos personagens, foram inseridas na produção. Uma delas⁶, por exemplo, a respeito do bode da família chamado Black Phillip, é entoada pelos gêmeos Jonas e Mercy, que inclusive conversam com o animal. À medida que o filme avança, descobrimos que Black Phillip, figura macabra e central na história, é o próprio Satanás camuflado em pele de bode e a canção é uma referência.

Com tantas particularidades, é evidente que em *A Bruxa* o som e a trilha não exercem o simples papel de apêndice da imagem, mas conferem ao filme o tal diferencial referido anteriormente, tornando-se um elemento tão importante quanto os demais. De acordo com Marcel Martin em alguns casos o significado ‘literal’ das imagens é muito tênue. Por isso, quando a música acompanha uma imagem pode extrair dela o melhor de sua expressão (COHEN-SÉAT apud MARTIN, 2005, p. 154).

Acreditamos que o realizador utilizou a trilha sonora para potencializar as atuações e, dessa forma, gerar o impacto desejado no espectador num ambiente de suspense dramático sobrenatural. André Bazin (1991, p. 68) afirmou, num ensaio sobre a Sétima Arte, que “o Cinema dispõe de todo um arsenal de procedimentos para impor aos espectadores a sua interpretação do acontecimento representado”. Contudo, em *A Bruxa*, nada parece “imposto”; ao contrário, é como se o espectador fosse testemunha, como é o caso do rapto de Sam ou dos olhares desejosos de Caleb para Thomasin. Nestas, e em tantas

⁶ Os gêmeos Jonas e Mercy cantam: “*Black Phillip, Black Phillip, a crown grows out his head. Black Phillip, Black Phillip, to nanny queen is wed. Jump to the fence post. Running in the stall. Black Phillip, Black Phillip, king of all*”. A canção pode ser ouvida e está disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=d_XTFjvvcnQ Acesso em: 15 set. 2016.

outras cenas, Eggers fez uso do “arsenal” para estabelecer uma tensão que, acompanhada pela trilha sonora, permeia todo o filme.

Na cena em que Caleb, perdido na floresta, encontra uma cabana no meio das árvores e, de dentro dela, vê sair uma mulher atraente é acompanhada pela música *Caleb's seduction*. A canção inicia apenas instrumental e, conforme o jovem se aproxima da mulher, as vozes do coral crescem em consonância, ficando cada vez mais agudas e transmitindo, ao mesmo tempo, a sedução e o medo provocados no jovem. Aquela que segundos mais tarde descobriremos ser uma bruxa, toca o rosto de Caleb e se inclina para beijá-lo nos lábios, tomando-o contra si. O ápice tanto da cena quanto da música ocorre no momento em que vemos uma mão muito envelhecida puxando a cabeça de Caleb.

Considerando que *A Bruxa* é um filme do gênero terror, além de necessitar concentrar a atenção de quem o assiste, precisa provocar as tais sensações lúgubres ou assustadoras, algo que, de fato, acontece. O espectador vê os personagens sentirem medo (da floresta, da bruxa, da possível falta de alimentos, do mal, das divindades, etc.) ao mesmo tempo em que é convocado a compartilhar o assombro.

Outra questão que Marcel Martins sublinha, diz respeito à *metáfora* que pode ocorrer em produções cinematográficas como metáforas visuais ou sonoras e que “consiste em estabelecer um paralelo (no interior de uma imagem ou na aproximação de duas imagens) entre um conteúdo visual e um elemento sonoro, sendo o segundo elemento destinado a sublinhar o significado do primeiro” (MARTIN, 2005, p. 147), o som funcionaria como contraponto da imagem. O autor nos oferece alguns exemplos como uma respiração ofegante de alguém angustiado concomitante ao som de uma locomotiva, ou relinchos de cavalos com risadas efusivas, pois nem sempre há coincidência entre som e imagem.

Há poucos momentos de silêncio em *A Bruxa*. Um deles, mais para o final do filme, ocorre após a briga entre Thomasin e Katherine,

cena em que a mãe tenta estrangular a filha. Numa tentativa de defesa misturada com raiva, Thomasin golpeia a mãe na cabeça, provocando a sua morte. O plano da câmera abre e durante longos segundos, não há ruído algum, apenas a imagem da filha deitada com o corpo da progenitora por cima do seu. Nesta cena, ao contrário das demais em que trilha e ruídos estão presentes, o silêncio marca o momento e cria efeito análogo ao som, através função dramática, como mencionado anteriormente, simbolizando morte, ausência, perigo, etc.

Efeito sonoro: ruídos

Se a trilha sonora é imprescindível em filmes de terror, em *A Bruxa* os ruídos também o são. Marcel Martin distingue os ruídos em duas categorias: naturais como efeitos sonoros tipo água de rio, vento batendo em árvores ou galhos, chuva, animais, etc; e humanos como sussurros, gritos, suspiros, etc; ou produzidos por humanos através do manuseio de algum objeto (MARTIN, 2005, p. 146).

No filme há a presença de ambos com destaque para o ruído emitido pela floresta que, desde as primeiras cenas funciona como um aviso de perigo como quando Sam desaparece e Thomasin não entra na mata para procurá-lo, ao mesmo tempo, despertando a curiosidade dos gêmeos que brincam próximos ao local e de Caleb que parece não ter medo. Aqui poderíamos relacionar o som produzido pela natureza com as vozes do coral que, embora não sejam ruídos, integram a trilha sonora e parecem, muitas vezes, saírem de dentro da floresta e se comunicarem com os personagens.

Os ruídos humanos, como afirma Martin (2005, 147), “possuem naturalmente um grande valor dramático”, e, de fato, o grito dos personagens nas cenas de “susto” funciona bem neste aspecto. Por exemplo, Thomasin grita ao ver Caleb encostado numa cerca sob a chuva e Jonas e Mercy gritam assim que vêem a bruxa dentro da cabana em que o pai os trancou.

Outro som bastante emblemático é produzido pelo machado de William. O pai corta lenha por diversas vezes ao longo do filme, organizando a madeira numa grande pilha. Martin (2005, p. 151) escreve a respeito do símbolos sonoros como aqueles que “sem entrar em concorrência com a imagem, tendem a ganhar [...] um valor mais largo e profundo”. A mesma lenha cortada por William cai sobre ele na cena em que é golpeado pelo bode Black Phillip.

Em *A Bruxa*, por vezes, os ruídos (con)fundem-se com a trilha sonora. Aos dois minutos do filme à melodia cantada pela mãe mistura-se a música *Banished*. Já aos oito minutos identificamos uma metáfora sonora na cena em que a bruxa rapta o bebê Sam e o leva para a floresta. Naquilo que nos remete a um almofariz, a mulher parece macerar pedaços do corpo da criança. Há uma sincronia entre o movimento feito pela bruxa e o ruído produzido pelo utensílio que, juntos, são incorporados à percussão e ao violino da música *A Witch stole Sam*. É, portanto, claro que a música ajuda a criar uma atmosfera atordoante que juntamente com imagem da bruxa deitada coberta por sangue compõem a cena e, segundo Martin (2005, p. 159), “pode contribuir para reforçar poderosamente a importância e a densidade de um momento ou de um ato”. Por isso, acreditamos que a música e os efeitos sonoros em *A Bruxa* exercem um papel crucial, destacando através da sua tonalidade, do seu ritmo e da sua melodia as imagens no filme.

Referências

BAZIN, André. **O cinema – ensaios**. Tradução Eloisa de Araújo Pereira. São Paulo: Brasiliense, 1991.

COHEN-SEAT, Gilbert. **Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma**. Paris : PUF, 1958.

EGGERS, Robert. **Biography**. 2016. Disponível em: <http://robertegggers.com/about-ba/> Acesso em: 20 set. 2016a.

EGGERS, Robert; TAYLOR-JOY, Anna. **The Witch director Robert Eggers: 'this film attempts to get into the darkness in humanity'** Entrevistadores: Nigel M Smith and Emrys Eller. Theguardian. 7 march 2016. Entrevista gravada. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/video/2016/mar/07/the-witch-director-robert-egggers-this-film-attempts-to-get-into-the-darkness-in-humanity-video> Acesso em: 2 set. 2016b.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução Lauro António e Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

ANTICRISTO:

Entre o símbolo e a metáfora

isabela melim borges

Tradicionalmente vê-se o símbolo como uma transferência de significado direto, enquanto que uma metáfora opera em um nível mais profundo de transferência analógica implícita em que o significado pode ser mais fluido e expansivo. É claro, porém, que certos sinais são instantaneamente, ao mesmo tempo, símbolo e metáfora. O crucifixo é um exemplo: por um lado, simboliza o cristianismo, mas, por outro, pode ser usado como uma metáfora para os valores cristãos mais amplos, como o sofrimento ou a redenção. A cruz real de madeira é uma associação do símbolo de fé, enquanto sua analogia metafórica foi conseguida através de uma ampliação contínua de crenças cristãs dentro de um contexto sócio histórico muito maior. Um problema que deve ser considerado: onde traçar a linha em que eu vejo como um “*continuum*” ou espectro, onde todos os símbolos são potencialmente metáforas e vice-versa. Eu diria que, por exemplo, o aspecto simbólico do crucifixo não é mais significativamente separável do seu papel como metáfora visual, ao menos, na cultura ocidental. Os símbolos são cavalos de Tróia, carregados de metáforas. A suástica é outro caso em questão. Concordemos então, para a discussão proposta, que a metáfora é mais profunda e mais complexa do que o símbolo.

O filme de Lars von Trier, *Anticristo* (Antichrist, 2009), nos lança para o coração destas questões. Em primeiro lugar, tanto o logotipo do filme e o título dividem a palavra “anticristo” em duas metades: ANTI CRISTO; o que implica uma ruptura com a nomeação bíblica tradicional, que atribui o anticristo a algum ser mítico, um análogo negativo literal de Cristo. Ao dividir a palavra, somos confrontados com a possibilidade de que o filme pode tratar de algo contra Cristo,

postulando nenhuma substituição. A perturbação vai ainda mais longe quando chegamos ao T de Cristo, que se transforma em “T”, ou na Cruz de Tau¹. O símbolo para a mulher/fêmea/Vênus, em algo parecido com o Ankh², símbolo egípcio da vida, fertilidade e luxúria. Outra ressonância aqui é o símbolo alquímico para o cobre que também nos leva de volta para Vênus através da eletricidade (em combinação com Marte/masculino/ferro), mas também é notável em ser capaz de curar a inquietação e, talvez, não-aceitação de si mesmo.

Estes símbolos já estão repletos de significados, mas visualmente e semanticamente ficamos com a sensação de que a própria palavra *Cristo* tem sido assumido por uma mulher, especialmente na versão *grafitti* feita de von Trier. Interessante notar que o símbolo biológico para a mulher, na verdade, deriva de uma representação da mão no espelho de Vênus, ou seja, é um contínuo de metáfora. Retornando à superfície do símbolo híbrido, a cruz substituída por mulher, poderia ser facilmente inferido que o homem é crucificado na/pela mulher. Alternativamente, aqueles que retratam von Trier como um misógino podem argumentar que tal inferência apenas reflete o *leitmotiv* de todo o filme, ANTI MULHER. Pessoalmente, acho que não se trata disso.

Para dar continuidade ao pensamento e adentrar na análise propriamente dita, me armei com algumas poucas noções de Carl Jung. As concepções de símbolos e arquétipos do psicanalista se estendem à ideia de símbolo para algo como um equivalente psicológico de genes.

1 Por ser uma das mais antigas imagens da cruz, a Cruz de Tau possui vários significados usados em diferentes contextos, e um não exclui o outro. A iconografia cristã acabou por incorporar a Cruz de Tau como uma forma de representar o suplício do Messias, associando a cruz ao crucificado. A Cruz de Tau, neste contexto, simboliza sacrifício, redenção e salvação. (CRUZ DE TAU, 2017).

2 Conhecida também como cruz ansata, era na escrita hieroglífica egípcia o símbolo da vida. Conhecido também como símbolo da vida eterna. (ANKH, 2017).

Símbolos tornam-se os blocos de construção da consciência, e seus significados podem diferir radicalmente de indivíduo para indivíduo, embora ainda preservando formas antigas/primitiva reverberantes (JUNG, 1964). Este pensamento desmancha ainda mais a distinção entre símbolo e metáfora.

Em *Anticristo*, a derrapagem entre ação e significado promove uma peça que evita empatia. Estamos diante de uma beleza fria que é inflexivelmente viciosa, e desprovida de emoção humana. Neste sentido, o filme não está sozinho na obra de Trier, mas é extremamente sombrio. Os símbolos e metáforas cuidadosamente construídos parecem ser arbitrariamente jogados juntos – com habilidade meticulosa e acuidade. Isto é paradoxal: um lance mais hábil dos dados?

Em face disso, a narrativa funciona assim: bem casado, homem burguês perde tudo, inclusive seu “sexo”; mata sua esposa, e sai em um mundo misterioso de rostos em branco que o ignoram. Os rostos em branco são atraídos como mariposas para a chama da pira funerária de sua esposa. Isso pode ser simbólico do próprio diretor se afastando de sua criação/destruição, e as pessoas enfrentam o branco que representa os espectadores atraídos pela luz bruxuleante do filme como uma fogueira de sua vaidade. Neste sentido, o filme é uma metáfora para o próprio tormento de Von Trier. Uma vez que existem dois protagonistas, porém, há outra vertente: o da mulher que perde tudo, inclusive sua vida. Grande parte da perda ela parece trazer sobre si mesma, no entanto, o homem é, em grande medida, a vítima. No final, ela assume o papel de megera, cujo papel só é interrompido pela morte. Finalmente, ela vence-se por amputação do seu próprio “chip” motivacional, que passa a ser o clitóris.

Tem havido, em grande parte fora de lugar, o debate sobre a vertente misógina do filme. Se olharmos para o mundo real é um

fato preocupante o ato da circuncisão feminina que é praticada rotineiramente entre muitos povos do mundo. Milhares de mulheres passam para esta prática bárbara e, ironicamente, a maioria das operações são realizadas e perpetuadas pelas próprias mulheres. Muitas morrem como consequência da operação. É possível que esse ato terrível simbolize o sofrimento dessas vítimas? Seria estranho argumentar que Von Trier faça alguma campanha em nome do *lobby* contra a amputação feminina. O cineasta parece se apropriar de um mar de símbolos caóticos desprovidos de âncoras emocionais comuns.

A moralidade exibida no filme me traz à mente *Além do bem e do mal* de Nietzsche (2001). O filme parece se esforçar para dizer alguma coisa sobre a humanidade e a história que é impossível dizer. A arbitrariedade com medo de uma natureza indiferente paira sobre um vácuo debilitante desprovido de significado e é difícil para nós suportarmos, testemunharmos ou expressarmos. No entanto, essa arbitrariedade constitui a base ontológica do filme. Da mesma forma, Nietzsche (2001) problematiza sobre as noções de bem e do mal que se fundamentam na natureza e no ser humano. Talvez haja uma conexão em algum lugar. De qualquer maneira, uma das características mais marcantes entre o livro de Nietzsche e o filme seja a construção de aforismas. Embora possa existir uma linha narrativa global simples no filme, ele é retratado e pontuado por uma série de cenas independentes. Enquanto cada cena é repleta de símbolos, eles parecem ser amarrados de forma arbitrária e, apesar das aparências e dos animais falantes, o todo não equivale a qualquer coisa como uma alegoria tradicional, ou metáfora estendida. Por exemplo, o dispositivo do animal falar é comum na alegoria (como nas Fábulas de Esopo), no entanto, é aqui reduzida a um único motivo – literalmente a voz do diretor: “reina o caos”. Isto ilustra com clareza o tema central da minha experiência do filme: o simbólico desdobramento do filme é aforístico e em grande parte arbitrária, constantemente levando-nos a refletir

sobre o próprio diretor. Talvez, uma das razões com que Nietzsche escreveu o seu livro tal qual uma série de aforismos encontra-se em seu questionamento sobre as concepções fundamentais da filosofia tradicional. Ele pode ter percebido que a adoção de um modelo padrão de exposição teria sido autodestrutivo.

Esteticamente, pode-se levantar a hipótese de nuances Surrealista em *Anticristo*. Enquanto o filme contém homenagens ao cinema imaculado de Tarkovsky, parece ser estruturado à La Buñuel, como em *Um cão andaluz*³. No qual um par de tesouras suplanta a navalha, e o clitóris substitui o olho da mulher, mas o ato de corte nos leva de volta para o mesmo lugar: o diretor. Em todo o filme “o corte” é determinado pelo diretor, e apesar de Trier ter tentado se eximir desta carga, ele permanece firmemente no controle do que é mantido dentro ou fora de seus filmes. Por que ele escolheu este tipo de ato? Para mostrar que ele está lá? É um símbolo? Uma metáfora?

Uma mulher, simbolizando o animalesco, a luxúria; tenta recuperar o controle de si mesma, cortando o acesso ao prazer sexual, extirpando o que a leva a unir-se várias vezes com seu terapeuta/amante/marido. Uma vez separada, ela deixa de lutar e se torna indefesa. Isso abre a sequência final de eventos que levam a sua própria morte. O que isso pode estar nos dizendo? Ao tornar-se luz, a mulher se torna o filme. O homem/diretor se afasta, assim como nós no final. Mas temos de olhar para trás em Trier quando refletimos sobre a cena de corte genital, e talvez nós não gostemos do que vemos. Será que estamos sem rosto migrando para a chama bruxuleante da pira da feminilidade ignorando-o porque fugiu? Será que migramos para prestar homenagem aos mortos, o capturado, o ideal perdido,

³ É um filme surrealista lançado em 1928 na França e dirigido/escrito em uma parceria de Luis Buñuel e Salvador Dalí. É considerado o maior representante do cinema experimental surrealista, embora existam outros filmes do gênero. Foi realizado em 1928, época ainda do ápice das vanguardas europeias. (UN CHIEN ... 2017).

para uma beleza que é destruída? Ou nós simplesmente despertamos do sonho com todas as nossas impressões de afundar de volta e imediatamente em nosso inconsciente, deixando uma suspeita de termos acordado em outro sonho? O sonho de Von Trier?

Buñuel teria dito sobre *Um cão andaluz*: “nenhuma ideia ou imagem que pode prestar-se a uma explicação racional de qualquer tipo seria aceita [...] Nada, no filme, simboliza nada”, algo ecoado por Lars Von Trier (2011, p.1): “Eu não estou tentando diga qualquer coisa”. De uma perspectiva surrealista, isso é louvável, significado é, afinal, arbitrário. Ambos *Anticristo* e *Um cão andaluz* evocam demônios, quer queiramos ou não. Todos nós temos arquétipos que habitam nossos pesadelos.

Uma das razões por que eu comecei estas divagações foi a homenagem de Von Trier para o diretor Andrei Tarkovsky nos créditos finais do filme. Realmente há ligações entre as qualidades fílmicas de Tarkovsky e de *Anticristo*, mesmo que superficiais, na relação entre símbolo e metáfora. No filme *Espelho* (1975), Tarkovsky exibe um “controle” estranho do acaso e da natureza em uma narrativa meticulosamente ordenada em forma de multicamadas, ou seja, não-linear em que se preocupa com a memória viva, em todos os sentidos. *Espelho* encontra-se quase no extremo oposto de *Anticristo* na escala de empatia humana e emoção, embora, com ressonâncias distintas. A cabana na floresta, a chuva, elementos sugestionados,

animais *cameo*⁴, são referências triviais para Tarkovsky; a bela cinematografia é, sem dúvida, uma das características das técnicas meticulosas de Tarkovsky, mas onde estão, para esses diretores, o símbolo e a metáfora? Esta foi a pergunta que Von Trier permitiu-me fazer quando dedicou seu filme ao outro diretor.

Sem surpresa, símbolo e metáfora eram grandes questões para Tarkovsky. No entanto, talvez surpreendentemente, ele foi insistente em preservar uma forte demarcação entre os dois. E admitiu:

Eu sou um inimigo de símbolos. Um símbolo é um conceito muito estreito para mim no sentido de que existem símbolos, a fim de serem decifrados. Uma imagem artística por outro lado, não está para ser decifrada, é um equivalente do mundo que nos rodeia (TARKOVSKY, 1998, p.122-123).

Neste sentido, a beleza é algo que pode ser extremamente simples, mas, ao mesmo tempo, pode ser infinitamente complexa.

Se vamos ou não concordar plenamente com a forte demarcação de Tarkovsky, espero que possamos concordar que seja verdade para certas, talvez limitadas, noções de símbolo. As ideias mais amplas e flexíveis de símbolo em Jung podem facilitar o que comumente é aceito como o fundamento da metáfora. Tarkovsky está nos dizendo que a imagem-metáfora, vista como um espelho para a natureza vai nos dar algo que pode ser indeterminado em significado e profundamente

⁴ Um papel *cameo* ou aparição (/ˈkæmiou/; muitas vezes abreviado para apenas *cameo*) é uma breve aparição ou dublagem de uma pessoa conhecida em uma obra de artes cênicas, normalmente sem nome, ou aparecendo como a si mesmos. Estas funções são geralmente pequenas, muitas delas sem fala, e são comumente aparições em uma obra que possuem algum significado especial para eles (como atores de um filme original que aparecem em seu remake), ou pessoas de renome fazendo aparições não creditadas. Curta aparições de celebridades, diretores de cinema, políticos, atletas ou músicos são comuns. Um membro da equipe de uma peça ou de um filme, interpreta um papel menor pode ser referido como um *cameo*, como as frequentes aparições de Alfred Hitchcock. (CAMEO, 2017).

ressonante com o espírito humano, observação estranhamente ausente em *Anticristo*, ainda que todos os elementos estejam presentes.

Um fator crucial na construção deste tipo de metáfora-imagem está na relação entre o diretor e a natureza. Se a natureza tem ou não algum espírito e se o espírito humano é inerente desta (natureza), de alguma forma este parece ser banido. Fato que pode ser encarado como questão religiosa e que é abordado no filme *Anticristo* que, ao fazê-lo, vai além das religiões, como o Cristianismo, o Islamismo, ou mesmo o Pseudo-paganismo.

Porém, ainda assim, a questão permanece: é perceptível, em *Anticristo*, a tal metáfora estendida ou é meramente uma série de símbolos interligados que nada significam? Se o niilismo é sua ontologia e falta de sentido a sua meta, então Lars Von Trier alcançou seu objetivo? As respostas a estas perguntas não são, de forma alguma, simples. O filme é um sucesso, mesmo que ele não atinja o nível de transcendência empática que Tarkovsky muitas vezes o faz. Tarkovsky nos atrai para natureza, mas sem sentimentalismos frente à condição humana; Von Trier se esforça para nos afastar. Esta divergência é revelada na forma como estes dois diretores veem e usam o símbolo e metáfora.

Referências

ANKH. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [S.l], 2017. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ankh>. Acesso em: 15 set. 2017.

CAMEO. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [S.l], 2017. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cameo>. Acesso em: 15 set. 2017.

CRUZ de Tal. In: DICIONÁRIO de símbolo: significado dos símbolos e simbologia. [s.l:s.n], 2017. Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/cruz-tau/>. Acesso em: 15 set. 2017.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

NIETZSCHE, Friedrich W. **Além do bem e do mal**. São Paulo: Editora USP, 2001.

TARKOVSKIAEI, Andreaei **A. Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes. 1998.

TRIER, Lars Von. **Lars von Trier: eu fui estúpido**. Época, 31 jul. 2011. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/0,,EMI253399-15220,00.html> Acesso em: 15 set. 2017

UM CHIEN andalou. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. [S.l], 2017. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Un_chien_andalou. Acesso em: 15 set. 2017.

A NATUREZA AMORALÍSSIMA E O HORROR INCONCEBÍVEL

comentário a partir do filme *Anticristo* de Lars Von Trier

josé claudio matos

Em um artigo na revista *Cult* do ano de 2013, a conhecida artista, apresentadora e filósofa Márcia Tiburi argumenta em uma direção muito interessante sobre o filme *Anticristo*, destacando o extermínio de mulheres como seu tema predileto na obra: “*Anticristo*, o polêmico filme de Lars Von Trier de 2009, conta a história de uma mulher que sofre pela morte acidental do filho pequeno” (TIBURI, 2013). A interpretação de Tiburi é muito promissora e interessante. E seria perfeita, se não fosse falsa. A história não é a de uma mulher que sofre pela morte acidental do filho. Esta impressão é causada pelos primeiros quarenta minutos do filme, mas há fortes evidências contra ela:

A autópsia do bebê encontrada pelo Homem e somente revelada quando ambos se encontravam na cabana denominada Éden, indica uma leve deformidade em seus pés, e as fotos encontradas mostram repetidamente o bebê com as botinas trocadas. Quando a Mulher, no verão que passou sozinha, escuta um choro de bebê e vai procurá-lo, encontra-o brincando no galpão, sentado no chão, com as mesmas ferramentas que ela usou para perfurar a perna do Homem depois. Por que ela deixa o bebê no galpão e sai pela floresta seguindo o som do choro? O bebê não iria a lugar algum com as botinas trocadas, não poderia caminhar para longe. A mulher calçava as botas assim para mantê-lo por perto, e deformou seus pés em razão disso.

Ela posteriormente reclamou que o Homem estava distante dela e do filho, e após tê-lo atingido nos genitais com um toco de madeira, furou sua perna e prendeu uma pedra de amolar para mantê-lo por

perto. Finalmente, o bebê não morreu acidentalmente. Há uma cena em retrospectiva em que a mulher – na ocasião do ato sexual durante o qual ocorre a queda do bebê – olha para o lado e vê o bebê escalando em direção à mesa, e depois à janela.

A conclusão: a mulher machucou o bebê a fim de mantê-lo por perto como um substituto do pai. Se conclui, pela cena, que ela assistiu ao bebê cair da janela para ter toda a atenção do Homem para si, e com ele retornar ao seu local de descoberta da natureza.

Parece que a autora do artigo da *Cult* negligenciou todas estas evidências, a fim de reforçar o tópico do feminicídio. Diz ela: “O que o filme nos diz é que o destino das mulheres é padecer sob a culpa até sua eliminação como papel queimado” (TIBURI, 2013). Finalmente, sob a ameaça de perder o Homem – que suspeitava do ocorrido com o bebê na cabana, no verão anterior – agrediu-o e prendeu uma pedra à sua perna. Seu plano só não foi levado a cabo pois sua negação da moral, sua recusa da redenção, sua anticristandade oscilava com momentos de culpa, de imputação moral, sobretudo relacionada a seu próprio corpo, seus desejos. Por isso o sexo retratado é tão brutal e destituído de erotismo. E, tomada pela emoção forte do horror, a Mulher amputa seu próprio clitóris.

Ainda sobre o feminicídio, Tiburi diz:

Não há discussão sincera sobre este tema que não seja obrigada a lutar contra o cinismo de respostas como a que dá Lars Von Trier em seu filme exemplar: a culpa é das próprias mulheres. O preço a ser pago para a portadora da culpa é a morte (TIBURI, 2013).

Peço licença para divergir da comentarista e propor outra interpretação. Começo com uma consideração de método: Não espero elaborar uma crítica cinematográfica. Aliás, li algumas sobre o filme e

nenhuma me acrescentou nada que a experiência de assistir ao filme já não tivesse fornecido. Em que pesem as críticas (muitas baseadas em aspectos técnicos e no conjunto da obra do diretor), o fato é que o filme fala por si. Ele fala por si o suficiente para ser o promotor de uma experiência completa, consumada e independente.

Ser ignorante ou indiferente a esse ruído dos críticos e da maioria dos comentaristas me levou a uma relação direta, sincera e surpreendente com o filme. Dizendo isso, passo a argumentar sobre um tópico que eu considero viável “a partir do filme”, e não “acerca do filme”.

Mais uma coisa: fiz um acordo ficcional – expressão cunhada por Umberto Eco em seu livro *Seis passeios pelos bosques da ficção* (ECO, 1994) – com Von Trier, e neste acordo, prometo levar sua história a sério, ao invés de desmascará-la como um ardid da inteligência, uma estratégia de marketing ou uma espécie de pregação alegórica de nenhuma ideologia. Tomo, assim, a narrativa visual, auditiva, emocional e simbólica do Anticristo como um instrumento de pensamento. O pensamento que espero desenvolver nos momentos que se seguem.

Em primeiro lugar, ele causa horror. É um legítimo “filme de horror”. Dizer isso soa perigoso, quando se pensa no gênero “horror”, e em filmes como “O Lobisomem” (*The wolfman*, 2010), “O Exorcista” (*The exorcist*, 1973), “Sexta-feira 13 (a série completa)”, ou “A hora do pesadelo” (a série completa). Pois claramente Anticristo é bem mais complexo, simbólico e denso em sua narrativa. Mas ainda assim, em vista de que me considero horrorizado, e suspeito de que esteja falando a ouvintes horrorizados, assumo essa forte emoção e recomendo aos prezados ouvintes a mesma assunção. Nada é mais desagradável na atitude dos que se autodenominam críticos do que racionalizar e desconstruir a obra alheia. Sentindo este horror, e assumindo-o

publicamente, me ponho a pensar sobre a experiência que acabo de viver:

Falemos do título primeiro: Anticristo. Se o título do filme não é fortuito, deve haver algum indivíduo ou fenômeno identificável com um anticristo na história. Quem é o anticristo? Ou o que é o anticristo? O bebê, filho do casal, é o anticristo? A personagem da mulher é o anticristo? A personagem do homem é o anticristo? Vejamos:

Se o Cristo (ungido) é que traz a redenção, o anticristo deveria fazer justamente o contrário. O contrário da salvação. Se “Cristo” é a palavra para redenção, salvação, para a vinda do bem e a evitação do mal, então o anticristo tem que significar o contrário disso. Proponho que tomemos “Anticristo” como a palavra para significar “aquele por meio de quem se instala o horror em vez da salvação, a solidão em vez da comunhão”. Mas, no sentido específico da história contada por Von Trier, talvez se possa pensar num anticristo formulado mais especificamente como “aquele por meio de quem se instala a natureza, por oposição à civilização, ou por oposição ao artifício”.

No filme, a natureza se apresenta oposta à sociedade civilizada, há um espaço da civilização e um espaço da natureza. Os personagens ora estão em sociedade e ora estão “na” natureza. Na natureza se ouve “o choro de tudo o que vai morrer” diz o filme, como a Mulher ouve na natureza o choro do seu filho, mesmo sabendo que ele está onde ela o deixou, no galpão de ferramentas, brincando com o furador. Na natureza, há uma fêmea de cervo parindo um bebê aparentemente natimorto, com a cabeça pendente, num parto que não termina.

Há um passarinho caído do ninho e atacado por formigas, depois raptado por um gavião. Há carrapatos na mão do Homem, e muitos outros horrores. É uma natureza completamente desnuda do aspecto pitoresco e bucólico. Este é o Éden: preciso recordar do Jardim do

Éden, o estado anterior à queda, onde um homem e uma mulher viviam sem a ciência do bem e do mal.

A ciência do bem e do mal é o contrário do Éden. Ela é a civilização, o artifício, a convenção – pensadores como Thomas Hobbes operam esta distinção entre um tenebroso estado de natureza e o Estado civil, mais ordenado, mas que não elimina totalmente o horror. E a emoção que detecta o horror no mundo é o medo, tão notavelmente abordado no filme. Ali, na civilização, há uma distinção fundamental para todas as ações da vida. A distinção pela qual se reconhece o Bem e o Mal como opostos, e se rotula os fenômenos como bom ou mau: há uma moralidade. Abre-se aí a possibilidade de culpa por fazer o mal, e satisfação por fazer o bem.

Já o Éden é natureza e, portanto, é horror. Por quê? Porque na natureza a distinção some, e se pode experienciar a violência como parte da conduta possível, não havendo diferença entre um ato bom e um mau. O horror é algo até pior que o mal, pois o mal define o bem por oposição, e o horror puro do Éden é um mundo de sentimentos, impulsos e forças indeterminadas, é o puro pathos, por oposição ao logos ordenador. Lembro do horror nas palavras escritas por Joseph Conrad em *O coração das trevas* (CONRAD, 2008). Lembro a fala de Anthony Hopkins em *O Lobisomem*, (2010): “Jamais olhe para trás, o passado é uma selva de horrores”. Avanço mais um passo no argumento ao propor que a natureza (denominável de Éden) é barbárie. Ali há violência generalizada, brutalidade sem necessariamente crueldade: pois não é possível formular a maldade na natureza. De forma correlata, o artifício é a civilização, e ali há violência específica, crueldade: pois havendo a formulação do Bem, imediatamente se exhibe por oposição o contorno do Mal.

Aparentemente, no filme, o Homem definha na natureza e prospera na civilização. E a Mulher definha na civilização e prospera

na natureza. O Homem deseja a civilização, com a justa divisão clara do bom e do mau. A Mulher deseja a natureza, a diluição da distinção e, portanto, de toda moralidade possível. A fraqueza da Mulher é o desejo pelo Homem, que a faz oscilar entre a moralidade e a paixão pura. Ela escrevia uma tese sobre o feminicídio, sobre mulheres executadas em nome desta distinção (bom, mau), mulheres acusadas de bruxaria. Escrevia sobre mulheres cuja força, a motivação, provinham de uma relação próxima com o mundo natural, em oposição a uma espécie de moral. Qual moral?

A moral cristã, a distinção entre bom e mau representada pelo advento do Cristo, aquele ungido com a capacidade para salvar e redimir. Cristo só salva do mal quando o mal está formulado. Se não há mal formulado, não há redenção. Como também não há danação. Por isso, quem dissolve a distinção entre bom e mau, e devolve o fluxo das coisas ao terreno indistinto da natureza, opera ao contrário do Cristo, é o Anticristo.

“A natureza é a igreja de Satã”, diz o filme, por isso o Anticristo é anunciado por três mendigos – três animais – ao contrário dos três reis, que anunciam o Cristo: O luto é o veado, o corvo é o desespero, e a raposa é a dor. A igreja de Cristo não pode estar na natureza, ela é puro artifício, pura civilização. Por isso o movimento histórico de machucar as mulheres: os seres humanos que mais nitidamente representam a fertilidade da natureza no imaginário cristão. Havendo dúvidas, leia uma boa edição do Gênesis, ou o *Maleum Maleficarum*, de Sprenger e Kraemer (1991). A multidão de mulheres na cena final, caminhando para o Éden, se dirige à natureza aos olhos do Homem. Ali está a vinda do Anticristo, o anúncio do Anticristo. O Homem vê a mulher com horror, impulsionado pela distinção moral da cristandade, assim como vê a natureza com horror.

Finalmente, alego que não estou me opondo à tonalidade feminista na interpretação de Márcia Tiburi. Só afirmo que seu ponto de vista não se sustenta diante de um contra argumento mais fortalecido por evidências do próprio filme. Talvez a lição para todos nós seja a seguinte: O horror genuíno, este pathos inconcebível pela razão, indizível no discurso, não é a natureza dos cientistas, não é a natureza ordenada pelo jugo da razão. É algo mais primevo, bruto, selvagem até a essência.

O cristianismo como moral é uma ordenação, um esforço da razão para impor sua força sobre este horror. Ele faz isso lançando mão da estratégia do patriarcado, da predominância do homem como razão sobre a mulher como natureza (novamente, vide o Gênesis e em seguida toda a cultura ocidental até dias recentes). Combater esta forma de ordenar a cosmologia implica em combater a cristandade. Dito em tom poético, e ao mesmo tempo já me desculpando pela grandiloquência, aqui neste fim de conversa, eu concluiria que:

A civilização opõe contra o horror a ordem racional, com mais ou menos sucesso. Para evitar o feminicídio, para se erguer contra o patriarcado, é preciso no mínimo se erguer contra a cristandade. Diretamente em resposta à tese da culpabilidade de Tiburi eu finalizaria dizendo que não há feminismo completo sem assumir em algum sentido uma postura anticristã. Se isso nos levará a abraçar o horror na natureza, como fez a mulher do filme de Von Trier, é uma questão que deixo em aberto.

Referências

CONRAD, Joseph. **O coração das trevas**. São Paulo: Companhia das Letras. 2008.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras. 1994.

SPRENGER, James; KRAMER, Heinrich. **O Martelo das feiticeiras: malleus maleficarum**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.

TIBURI, Márcia. **“Feminicídio”**. Revista Cult. n. 176. Fev., 2013. Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/category/edicoes/176/>. Acesso em: 14 nov. 2016.

DEIXA ELA ENTRAR: Uma visão crítica

maria carolina p. muller

(O texto contém *spoilers*)

A fase da pré-adolescência é um momento de deixar algumas velhas brincadeiras de lado e descobrir coisas novas. As preocupações que na infância eram quase nulas, começam a aparecer. O corpo muda, os porquês mudam e as emoções se intensificam. A escola é transformada em campo de batalha travada principalmente entre os que se intitulam “populares” e os nem tanto assim. Para alguns este momento passa tranquilo, sem maiores tribulações, já para outros é um período de angústias. Porém, para todos, sem exceção, ele passa quando a idade adulta chega. Agora imagine a possibilidade de ficar condicionado(a) a esta fase para sempre. É exatamente o que acontece com alguns vampiros e vampiras.

Deixa Ela Entrar (Låt den Rätte Komma In, 2008), filme sueco dirigido por Tomas Alfredson – conhecido também por *O Espião que Sabia Demais* (2011) – concentra sua história na amizade entre Eli (Lina Leandersson) e Oskar (Kare Hedebrant). O filme é uma adaptação do livro homônimo de 2004 escrito pelo sueco John Ajvide Lindqvist, que ficou responsável também pelo roteiro. Em uma entrevista, o diretor de fotografia, Hoyte van Hoytema, afirmou que o roteiro de Lindqvist era “tão simples, porém profundamente ambíguo. Era silencioso, mas havia gritos implícitos. Gentil, apesar de cruel e sombrio”¹ (HEMPHILL, 2008, tradução nossa).

¹ No original: “It was so simple, yet profoundly ambiguous. It was quiet, yet there were screaming undertones. It was gentle, yet so raw and dark.”

Eli é uma vampira que aparenta ter por volta de 12 anos, mesma idade de Oskar. A aproximação deles acontece quando Eli chega na cidade, um subúrbio de Estocolmo, acompanhada de um adulto, Hakan (Per Ragnar), e os dois alugam um apartamento no mesmo conjunto habitacional que vive Oskar com sua mãe.

Figura 1 - Oskar e Eli no playground



Fonte: *Deixa ela entrar*, (2008).

O tom de suspense da trama é sentido logo na primeira cena quando a câmera mostra um solitário Oskar olhando através da janela enquanto segura uma faca. Na sequência, Eli chega de táxi em meio a neve durante a noite, afinal além de pré-adolescente ela é também uma vampira, ou seja a luz do sol pode ser prejudicial e mortal (não é regra, infelizmente, vide *Crepúsculo*). Hoyte van Hoytema aliás, só ajuda a reforçar este suspense com sua fotografia, harmonizando a iluminação em meio a tantas cenas noturnas.

Mesmo não sendo um filme de vampiros com capas e caninos pontiagudos, *Deixa Ela Entrar* mantém certos códigos que

familiarizam o espectador ao gênero, como por exemplo, a já citada aversão a luz do sol, a questão do convite para entrar em um recinto e o gosto peculiar por sangue.

Oskar e Eli acabam se conhecendo no *playground* do conjunto habitacional e a partir deste encontro a amizade entre os dois se solidifica. Com o desenrolar da narrativa os personagens principais vão abrindo sua intimidade para o espectador.

Oskar, por exemplo, é alvo de *bullying* na escola onde estuda e vive uma angústia reclusiva pois não sabe como se defender daqueles que o atormentam.

Já a natureza da relação entre Eli e Hakan no filme, gira em torno de especulações e dúvidas sobre sua origem. Hakan², à primeira vista, remete a figura paterna ou de um guardião, zelando pelo bem estar da filha ou *protégée*. Tanto que é o responsável por obter o sangue que a alimenta e conseqüentemente a mantém viva. Para isto, Hakan assassina pessoas e é em uma destas empreitadas para conseguir sangue que ele acaba sendo pego em flagrante. Para não ser reconhecido e também com receio de expor a real forma de Eli, Hakan lança ácido no próprio rosto e acaba no leito de um hospital vindo a falecer de forma trágica.

Esta relação vampiro e assistente é bastante duradoura e quando falo em duração, me refiro aos primórdios das narrativas sobre vampiros. Por exemplo, em *Drácula* de Bram Stoker publicado em 1897 – um referencial para muitas obras posteriores com a mesma temática e que também acabou adaptado para o cinema por diretores como F.W Murnau em *Nosferatu* (1922) e Francis Ford Coppola em *Dracula* (1992) – o vampiro conta com a ajuda de R.M Renfield, seu

² No livro, a natureza deste relacionamento é mais detalhada; no roteiro do filme, talvez pela limitação de tempo do audiovisual, optou-se por manter suspense a resposta.

fiel assistente. Em *Deixa Ela Entrar*, Eli perde seu Renfield e fica vulnerável, a mercê da fome, afinal Hakan que assegurava o estoque de sangue. Sozinha, a índole vampira de Eli vem à tona e ela se vê obrigada a atacar pessoas para não morrer.

A descoberta sobre a real identidade de Eli por Oskar, acontece quando o menino resolve fazer um pacto de sangue com a nova amiga. Ideia, convenhamos, não muito inteligente quando lidamos com vampiros. A cena tem pouca luz e mostra Oskar sentado, de costas para Eli quando decide tomar coragem e pegar a faca, fazendo um corte na mão que imediatamente começa a sangrar. Parte do sangue escorre, caindo no chão; Eli nota e seu instinto parece transfigurá-la em uma outra criatura, ela então manda Oskar correr enquanto lambe o líquido do chão.

A pouca quantidade só atíça a fome de Eli que ao sair dali acaba atacando Virginia (Ika Nord) não chegando a matá-la já que Lacke (Peter Carlberg) impede Eli de continuar seu banquete no pescoço da companheira. Após o episódio, Virginia começa a sentir um estranho desejo por sangue e aversão à luz solar. Ela acaba falecendo de forma inesperada, intrigando Lacke que inicia uma investigação por conta própria para tentar descobrir o que realmente aconteceu naquela noite.

Uma das cenas mais marcantes do filme faz direta menção a questão do convite para entrar no folclore vampírico. Eli chega ao apartamento de Oskar sem avisá-lo, e adverte o menino que para entrar ele precisa convidá-la. Oskar questiona sobre o que acontece caso ela entre sem ser explicitamente convidada. Eli não responde e entra. Poucos segundos depois, sangue começa a brotar de várias partes de seu corpo como testa, ouvidos e olhos, todos mostrados pela câmera em plano-detelhe ou *extreme close-up*, intensificando a

consequência do convite não feito e a chance real de Eli morrer caso Oskar não a convide para entrar. Está esclarecido o título do filme.

Figura 2 - cena do convite para entrar



Fonte: Deixa ela entrar, (2008).

Oskar verbaliza o convite, abraça Eli e oferece um vestido da mãe para ela trocar a roupa suja de sangue. A cena seguinte levanta um outro tema abordado no filme e aprofundado no livro: a questão do gênero de Eli. Durante a troca de roupa, Oskar aproveita que a porta fica entreaberta e, curioso, espia a vampira. O espectador e Oskar notam então uma cicatriz na região genital de Eli. Não há uma resposta no filme em relação ao que causou a cicatriz, porém há uma pergunta feita por Eli direcionada a Oskar: “Você gostaria de mim se eu não fosse uma garota?”. A hipótese mais acurada é que Eli na verdade é um garoto que em algum momento foi mutilado. Mesmo com a revelação, Oskar aparenta não importar-se com o fato e responde que sim.

Com suas desconfianças ficando cada vez mais fortes e ainda chocado com a morte de Virginia, Lacke pressente que há algo errado no apartamento habitado por Eli. Ele então, adentra o local durante o dia enquanto Eli dorme no banheiro protegida da luz solar. Lacke não imagina, mas Oskar havia ido ao apartamento um pouco antes e escondido embaixo da mesa grita para Eli que acorda, ataca Lacke e o mata.

Oskar salva a vida da vampira avisando sobre o invasor. Ela agradece, dá um beijo nele e diz que precisa ir embora. A cena da chegada de Eli é similar a cena da despedida. Um táxi durante a noite fria e Oskar na janela como observador.

Algum tempo depois, o garoto recebe um telefonema dos colegas de escola praticantes de *bullying* perguntando se ele irá ao colégio. A ingenuidade de Oskar faz com que ele caia em mais uma armadilha.

Figura 3 - Fachada do colégio de Oskar



Fonte: Deixa ela entrar, (2008).

Os *bullies* aproveitam a ausência do professor de Educação Física na piscina onde Oskar está fazendo exercício, e mandam todos para fora. Neste momento, o irmão mais velho de um dos colegas chega e diz que ele terá que ficar três minutos sem respirar embaixo d'água. Pega então a cabeça de Oskar e afunda. Os meninos se entreolham, o tempo passa no relógio do ginásio, a câmera se divide passando os olhares nervosos na superfície e a agonia de Oskar sem ar na piscina. De repente, algo inesperado acontece sem que possamos testemunhar só escutar, junto com Oskar, o som abafado de gritos. O braço que mantinha Oskar na água é decepado, outro aparece no lugar, mas para salvá-lo. Eli está de volta para retribuir o que Oskar havia feito por ela.

Este *thriller* de vampiro sueco é alimentado por discussões sobre temas atuais permeado de muito suspense e horror, um perfeito exemplo de gótico urbano, ou *urban gothic*.

Referências

DEIXA ela entrar. Direção: Tomas Alfredson. Suécia, 2008. 1 DVD (114 min.), p&b.

DRACULA. Direção de Francis Ford Coppola. 1992. 1 DVD, Son., color.

HEMPHILL, Jim. An Unusual Romance. *American Cinematographer*, Los Angeles, v.89, n.12, p.2-3, dez. 2008. Disponível em: https://theasc.com/ac_magazine/December2008/toc.html. Acesso em: 31 jul. 2017.

NOSFERATU. Direção: F.w. Murnau. Alemanha, 1922. 1 DVD (94 min.), p&b.

A PERSEGUIÇÃO DO GÊNERO E DA SEXUALIDADE EM CORRENTE DO MAL (IT FOLLOWS)

raphael albuquerque de boer

Como um devoto admirador do quase extinto subgênero *slasher*, toda vez que um filme de horror é lançado a expectativa de uma produção como *Texas Chainsaw Massacre* (Toby Hooper, 1974), *Halloween* (John Carpenter, 1978), *Alien* (Ridley Scott, 1979) *Friday the 13th* (Sean S. Cunningham, 1980), *A Nightmare on Elm Street* (Wes Craven, 1984) e o “novato” *Scream* (We Craven, 1997) é mais do que esperada. Avançando no tempo, para os anos 2010, uma época efervescente para o gênero horror, com filmes aclamados pela crítica especializada – aqui excluo teóricos especializados – como, por exemplo, *The Cabin in the Woods* (2012), *The Conjuring* (2013), e *The Babadook* (2014), David Robert Mitchell, até então um diretor de um drama intimista e um curta-metragem, nos apresenta *Corrente do mal* (It Follows, 2014) um filme de horror candidato a trazer o *slasher* para os nossos olhos novamente, e mais: com uma atmosfera *cult*.

Porém, a falsa premissa do subgênero e a pretensão do filme, em termos tanto de conteúdo quanto de forma, nos leva a uma queda abismal e, por isso percebo que a “tentativa” de ter um filme *slasher*, mesmo que em um contexto diferente dos seus fundadores, dos anos 1970, ainda não está presente entre nós. O filme, assim, trata de um pastiche que atenta estilizar o seu conteúdo ao nível de seus antecessores *slasher*, com grandes referências aos excepcionais *Halloween* e *A Nightmare on Elm Street*. O primeiro, ao nível do estético-técnica: dos movimentos de câmera – a precursora Panaglide, Steadicam de John Carpenter, que permitiu milhões de espectadores (as) assistirem ao filme através dos “olhos” do monstro Michael Myers, bem como a música perturbadora (funcionando quase como

uma personagem) antecipadora dos eventos, como acontece na cena da morte da irmã de Michael Meyers – ou então, devido a maestria de direção e roteiro de Wes Craven, “sonharem” com o monstro sobrenatural Freddy Krueger, que habita eternamente o subúrbio estadunidense, na Elm Street.

Dessa forma, deixem-me então levantar as seguintes perguntas: Seria minha pretensão esperar esse “retorno”? Estaria eu preso a um paradigma crítico e teórico de filmes produzidos em contextos diferenciados, com um olhar tendencioso de, respectivamente, fã, crítico e pesquisador? Não pretendo responder, aqui neste texto todas as perguntas, apenas levantá-las de modo a provocar uma reflexão acerca do subgênero *slasher* (e suas particularidades de gênero e sexualidade), no contexto do filme proposto *It Follows*.

Linda Williams (1991), em *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*, explana sobre o status do gênero horror como considerado inferior, bem como as sensações que o mesmo causa no espectador. O gênero “inferior” relaciona-se ao baixo orçamento de filmes de horror (considerando a produção do artigo de Williams e dos filmes produzidos até àquela época). Já as sensações que os filmes de horror provocam no espectador, destacam-se a sensação de terror, medo, agonia, além dos termos psicanalíticos, masoquismo e sadismo – o primeiro refere-se a necessidade de sentir medo em uma posição “passiva” de ver o filme, já o sadismo ocorre dentro da diegese entre as personagens – e, finalmente, a ereção corporal, semelhante ao gênero pornográfico, sendo que no horror, por exemplo, os cabelos do corpo arrepiam-se como uma forma de reação ao que está sendo visto na tela.

Em outro texto, largamente conhecido *When the Woman Looks* (1996), Williams argumenta que mulheres telespectadoras geralmente negam-se a assistir pessoas do mesmo gênero serem dilaceradas e mutiladas por um monstro predominantemente masculino na tela. Williams reforça:

Sempre que a tela do cinema detém uma imagem particularmente eficaz de terror, meninos e homens adultos fazem dele um ponto de honra do olhar, enquanto as meninas e as mulheres adultas cobrem os olhos ou escondem-se atrás dos ombros de seus namorados. Existem ótimas razões para esta recusa da mulher em não olhar, isso porque ela é muitas vezes convidada a testemunhar a sua própria impotência diante de estupro, mutilação e assassinato. Outra excelente razão para a recusa de olhar é o fato de que é dado muito pouco para com o que as mulheres se identificarem na tela. (WILLIAMS, 1996, p. 61 minha tradução)¹.

O filme *slasher* teve sua fundação no início dos anos 1970 no cinema *mainstream hollywoodiano*, mesmo que de forma “independente” e com orçamentos considerados baixos. Por exemplo, considerado o grande fundador do subgênero, o filme *Texas Chainsaw Massacre* teve o orçamento de apenas 140 mil dólares, porém arrecadou nas bilheterias 30,859,000 dólares. Em sua forma, o filme denominado, do subgênero *slasher* precisa atender, na sua grande maioria, os seguintes aspectos:

- a) **O local:** Ele deve ser basicamente um subúrbio, tipicamente familiar, controlado pelos pais e pela segurança local (policiais, guardas e vigias);
- b) **O monstro:** Tipicamente o monstro ou entidade maligna é do sexo masculino, ou assim denominado, de acordo com os padrões da sociedade, tanto dos(as) espectadores(as), quanto dos realizadores(as) do filme. Noël Carroll, em sua importante obra *Filosofia do Horror e Paradoxos do Coração* (1990), define

¹ No original: “Whenever the movie screen holds a particularly effective image of terror, little boys and grown men make it a point of honor to look, while little girls and grown women cover their eyes or hide behind the shoulders of their dates. There are excellent reasons for this refusal of the woman to look, not the least of which is that she is often asked to bear witness to her own powerlessness in the face of rape, mutilation and murder. Another excellent reason for the refusal to look is the fact that women are given so little to identify with on the screen”.

um monstro como um “ser em violação da ordem natural, onde o perímetro da ordem natural é determinado pela ciência contemporânea”. Ele acrescenta que um monstro também pode ser empiricamente impossível, que é “impuro” e que desperta medo e nojo” (CARROL, 1990, p. 34). Além de Carroll, Cynthia Freeland (2006), em *The Naked and the Undead* (acredita que um monstro é “uma criatura malvada, às vezes empiricamente impossível, às vezes parte da ‘vida real’” (FREELAND, 2006 p. 23). Sendo assim, muitas são as interpretações a respeito da monstruosidade e da própria natureza do monstro. Penso que em *It Follows*, a ideia de monstruosidade é estritamente ligada ao campo do sobrenatural e à “vida real”, área muito presente no cinema de horror contemporâneo: *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick; Eduardo Sánchez, 1999); *Paranormal Activity* (Oren Peli, 2007), *REC* (Jaume Balagueró; Paco Plaza, 2007), entre outros.

- c) **A (o) sobrevivente e o monstro(a):** Entre os mortos(as) em filmes de horror, especialmente no subgênero *slasher*, a proporção é, na sua grande maioria, desigual. Mulheres morrem muito mais – e de forma mais brutal do que os homens. Os últimos são apenas despachados da narrativa, seja porque estão no “caminho” do monstro ou tentando salvar a mocinha. E é nesse *milieu* que a figura da *final girl*, aparece. Ela é geralmente a personagem mais sábia, prudente, que não adere a vícios e carrega consigo problemas ligados à sua sexualidade, ou seja, dificuldades de se relacionar e fazer sexo. Ela é quase virginal. Em alguns filmes são loiras (como em *It Follows*) e seus nomes podem ser dúbios, unissexuais. O termo foi primeiramente apresentado por Carol Clover (1989) em sua obra *Men, Women and Chainsaws* e, até hoje é amplamente usado para discussões acerca do termo e suas contribuições para os estudos de cinema e gênero. A metáfora da *final girl* é sem dúvida o maior ponto de partida para o debate de gênero sobre os

filmes *slasher*. Isso porque todas as *final girls* são representadas como virgens e inteligentes, elas representam “boas” meninas que precisam sobreviver para que a ordem natural do gênero seja estabelecida – logo no início de *It Follows*, Jay, a mocinha confessa a sua irmã que sairá com seu namorado e, provavelmente fazer sexo. O monstro, entretanto, representa o discurso patriarcal que regula a prática progressista das mulheres (em *It Follows*, “o monstro” é somente visto, em suas várias formas, pelas pessoas “infectadas”). No filme, temos basicamente três personagens masculinos e quatro femininas. A primeira personagem feminina é logo na primeira cena morta (comentarei a cena no final do texto), sendo que as outras três permanecem vivas até o final da narrativa. Sem muitas dúvidas conseguimos identificar qual será – mesmo que alegoricamente, a *final girl*, ela é Jay.

Na segunda cena do filme, em uma câmera subjetiva, observamos a “mocinha” tomar um banho de piscina. Ela é muito sinestésica, observa os pequenos insetos que andam por seus braços e os esquilos que rondam o seu quintal. Além disso, ela é muito bela e jovem. Sim, diria que uma perfeita candidata à *final girl*. Ela conta, na mesma cena da piscina que sairá com seu namorado, à noite. O que parecia ser um conto de fadas para Jay, não sai como o esperado. Logo após o seu ato de amor com o seu namorado, ele inesperadamente a dopa e amarra-a em uma cadeira e, assim, encontramos Jay em um galpão isolado. Hugh diz a sua namorada que ela tem uma doença sexualmente transmissível, mas não HIV, sífilis ou alguma enfermidade do tipo. Ela está condenada a ser perseguida por uma entidade, “um(a) monstro(a)” que a perseguirá até que ela faça sexo com alguém e passe a maldição adiante. A maledicência do sexo desprotegido está, realmente, instalada em *It Follows*, a característica *slasher* não falha (também comentado abaixo na seção “Ato sexual”).

Já dos três homens, apenas um também é morto (diria despachado). Ele é aquele que “salva” Jay da maldição, ao fazer sexo com ela. Já o namorado de Jay, Hugh representa a virilidade. Ele diz: “Eu contraí essa maldição com um sexo casual”. Certamente, sexo casual é uma prática quase exclusiva dos homens, mulheres “devem” fazer amor. Ele adiciona: “Você logo conseguirá passar essa maldição adiante, você é uma mulher. Certamente, sexo “consensual” (mas não consensual, em muitos casos) é prática recorrente de mulheres. Elas “provocam” os homens que não conseguem controlar os seus instintos.

- d) **O ato sexual:** Em filmes *slasher*, o coito é mortal. Casais (até então heterossexuais) que fazem sexo são despachados no ato. Quem não se lembra da emblemática cena do filme *Friday the 13th Part 2* (Steve Miner, 1981) em que um casal é brutalmente morto, por Jason Vorhees, durante o ato sexual, com uma lança comprida e pontiaguda (aqui a referência a objetos fálicos, uma característica também marcante de filmes *slasher*)

Figura 1 – O sexo como fator determinante da morte



Fonte: Friday the 13th (1981).

Já para o diretor do filme David Robert Mitchell, o coito no filme *It Follows* não demarca um campo perigoso como nos dos filmes *slasher*. Para o diretor, o sexo ocorre como algo “normal” decorrente do apetite sexual de jovens. Mais precisamente relacionado ao casal Hugh e Jay, a última, a mocinha do filme (e “perseguida” pela força sobrenatural que pode matá-la, caso ela não a passe adiante, através do sexo) ele comenta que

Algumas pessoas talvez leiam o filme como tentando afastar as pessoas do sexo e tentar fazer algum tipo de moral, mas não é isso para mim. Para mim, Jay é forte, e ela não fez nada de errado. Ela dormiu com alguém que ela gostou, e isso é OK, e todas essas coisas que vêm de que não são punição pelo pecado. É mais sobre a realidade do mundo. (MITCHELL, 2015)

Para o diretor Mitchell a relação monstruosidade / ato sexual decorre de uma visão naturalizada do que é ‘real’ e fictício no mundo da diegese e ‘vida real’. Em tempos que doenças venéreas não são, geralmente, tão letais, como o caso do HIV, como fora em tempos passados—no fim dos anos 1970, nos Estados Unidos (coincidentemente com o apogeu dos filmes *slasher*), a afirmação do diretor parece coerente, mas problemática. As doenças venéreas podem ser “curáveis”, mas o sexo desprotegido sim representa a monstruosidade que deita no inconsciente de milhares de espectadores(as) que se identificam, com personagens e ações na tela, em filmes de horror (e não só de horror). Além disso, a decorrência do sexo desprotegido e a consequente infecção ou morte é real. Então pergunto: À que ideia de gênero e sexualidade o filme *It Follows* problematiza? Se seguirmos a linha do filme *slasher*, você faz sexo, você morre. Em *It Follows*, mesmo com a consideração progressista do diretor Mitchell, a premissa não me parece diferente. Você faz sexo desprotegido, você contrai uma maldição, a não ser que faça sexo de novo, você morre, ou seja, o sexo é o intermédio, entre “monstro” e prática.

Ainda sobre a natureza do filme *slasher*, o autor Adam Rockoff (2006) em *Going to Pieces: The Rise Fall of the Slasher Film* apresenta uma perspectiva bastante histórica para conceituar o filme *slasher*. O autor acredita que as origens dos subgêneros estão extremamente ligadas ao apetite do homem pela violência. Ele lembra exemplos dos atos violentos durante as guerras gregas e romanas até a abertura do Grande Guinol, na França, que era um teatro onde as pessoas iam assistir a repulsivas cenas de horror sendo exibidas no palco. Assim, os filmes *slasher* estão longe de uma definição simplista e direta. Pelo contrário, é um subgênero complexo que incorpora uma grande variedade de questões sociais, culturais e políticas (dentro das quais o filme *It Follows* faz parte). Assim, o consenso sobre sua definição não chegou a materializar-se entre os muitos(as) teóricos(as) que procuraram defini-lo. Já o teórico Ken Gelder (2000, p xiii, tradução nossa), no prefácio de seu livro *The Horror Reader*, afirma que o horror, por um lado

Tem sido um dos gêneros mais espetaculares e controversos tanto no cinema como na ficção – seus excessos selvagens deliciados por alguns (como já definiu Linda Williams, no artigo acima citado), odiado por muitos outros. Muitas vezes desafiadoramente marginal, habita no tecido da vida cotidiana, fornecendo-nos modos de imaginar e classificar o nosso mundo: o que é mal e o que é bom; O que é monstruoso e o que é “normal”; O que pode ser visto e o que deve permanecer oculto.

Nesse contexto, o filme *It Follows*, à primeira vista, ou seja à primeira cena, preenche basicamente todos os requisitos para ser um clássico filme *slasher*. Na primeira sequência do filme somos apresentados a uma adolescente correndo desorientada de um lado para outro em um subúrbio, aparentemente de classe média. Ela veste *shorts* curtos e salto alto. Sua vizinha ao ver o desespero da garota, oferece ajuda, mas ela o nega. Ouve-se de longe, em um som intradieético, uma sirene policial. A menina retorna para dentro de casa e, logo após o seu pai pergunta se tudo está bem. Porém falha, ao ter sua filha saindo, em seguida, de carro e, conseqüentemente morta,

em uma praia deserta, por alguém que desconhecemos. Somente temos a ideia de que é alguém que possui um carro e a ataca. A cena finda com a adolescente dilacerada com membros de seu corpo arrancado. A *mise-en-scène*, acompanhada de uma música perturbadora, seria o cenário perfeito para um filme *slasher* contemporâneo, mas com alma “old school”.

Figura 2 - O subúrbio como cenário para pânico



Fonte: It Follows (2014)

Figura 3 - Figura feminina como objeto de mutilação e prazer visual



Fonte: It Follows (2014).

Tendo em vista as semelhanças de *It Follows* com o subgênero *slasher*, acredita-se que o filme talvez não ofereça ao público (predominantemente masculino?) um produto contemporâneo do cinema de horror, seja em termos estéticos ou de conteúdo. Mesmo assim, é possível afirmar que *It Follows* traz, sim, questões instigantes em relação ao que concerne gênero, sexo e sexualidade, e suas intrínsecas relações. Judith Butler (1990), em seu renomado trabalho *Gender Trouble* argumenta que as categorias acima citadas são elementos fundamentais para entender o feminismo e o sujeito “mulher” e, *It Follows* preenche o quesito. Questões de gênero e sexualidade estão na superfície do filme, seja pela narrativa que nos “conduz” a um olhar “de gênero”, uma vez que a mulher é um dos objetos mais tangíveis em *It Follows*. A sexualidade apareça na forma “monstruosa”, de doença sexualmente transmissível que persegue a personagem feminina até o final da diegese.

Como Linda Williams (1991) cita em seus artigos clássicos e nunca em desuso, as mulheres ainda pouco tem a se identificar na tela com filmes de horror, visto que, na sua grande maioria, são

mutiladas, vítimas de terror e tortura. Em *It Follows*, o cenário não é diferente do exposto por Williams. A figura feminina e, não somente, a primeira que vemos na tela, é o objeto de tortura de um monstro, seja ele visível ou sobrenatural. O “monstro” da desigualdade de gênero ainda nos assombra?

Referências

BUTLER, Judith. **Gender trouble: feminism and the subversion of identity**. New York: Routledge, 1990.

CARROL, Noël. **The philosophy of horror: or paradoxes of the heart**. New York: Routledge, 1990

CLOVER, Carol. **Men, women, and chainsaws: gender in the modern horror film**. London: British Film Institute, 1989.

FREELAND, Cynthia. **The Naked and the Undead. Evil And The Appeal Of Horror (Thinking Through Cinema)**. London: Westview Press, 2002.

GELDER, Ken (Ed.). **The horror reader**. London: Routledge, 2000.

MITCHELL, Robert. *It Follows*: David Robert Mitchell. Hunger TV. 25 de fevereiro de 2015. Disponível em: <<http://www.hungertv.com/feature/follows-david-robert-mitchell/>>. Acesso em 27 de julho de 2017.

ROCKOFF, Adam. **Going to pieces: the rise and fall of the slasher film: 1978-1986**. Jefferson: McFarland and Company; Inc. Publishers, 2006.

WILLIAMS, Linda. **Film bodies: gender, genre, and excess.** *Film Quarterly*, v. 44, n. 4, p. 2–13, 1991. Disponível em: www.jstor.org/stable/1212758 Acesso em: 21 set. 2017.

WILLIAMS, Linda. Acesso Eletrônico disponível em <https://www.northernhighlands.org/cms/lib5/nj01000179/centricity/domain/92/week3-williams-womanlooks.pdf>

LUTO, DEPRESSÃO E MELANCOLIA EM *THE BABADOOK*

maria albina m. nunes

O Babadook (The Babadook) é um filme australiano da diretora Jennifer Kent. Teve estreia no Brasil em 2014 e foi bem recebido pela crítica por ser um filme de terror bem feito, com baixo orçamento e o mais surpreendente: sem efeitos macabros, sem *serial killers* ou monstros mascarados com ganchos, machados ou serras elétricas¹.

Do ponto de vista cinematográfico o filme também surpreende por duas razões. Primeiro, que quem escreve e dirige é uma mulher, pouco comum no meio, segundo, é que Babadook vem da Austrália, um país sem tradição em cinema, portanto, fora do mercado hollywoodiano.

Méritos cinematográficos e a filmagem a parte, o fato é que Babadook consegue ser ainda mais surpreendente para quem o assiste. É um filme de terror, mas com um roteiro que consegue ao mesmo tempo comover, sensibilizar e, pasme, até mesmo nos fazer torcer pelos protagonistas. Isto porque a história revela-se tão genial que o medo e o pavor, típicos dos filmes de terror, revelam-se existir apenas na imaginação e na fantasia de quem vê.

Muito embora contenha cores sombrias, momentos de pânico dos personagens e alguns dos elementos típicos de um filme aterrorizante, Babadook desnuda o sofrimento e a dor da perda de Amelie, uma escritora bloqueada desde que perdeu bruscamente o marido num acidente de carro. A partir dessa perda, que ocorre

¹ Ver crítica de NETTO, Irineo Baptista. Babadook é um dos filmes mais assustadores da década. **Gazeta do Povo**, 02 jun. 2015. Cadernos G.

tragicamente no momento em que o marido a levava para ter seu filho Samuel, o filme mostra a dor indizível de Amelie ao lidar com o luto e com o vazio deixado. Mas a revelação do sofrimento de Amelie e da forma como aconteceu o acidente só são apresentadas para o espectador bem mais adiante. O filme tem início com o então menino Samuel prestes a fazer 7 anos. Samuel é uma criança com “problemas” de comportamento social e rejeitado pelos colegas por ser considerado uma criança estranha. Ele tem um gosto muito peculiar por histórias de monstros, mágicos e tudo que simboliza um universo místico, misterioso e sombrio. Com sua mãe, Amelie, no entanto, o pequeno Samuel mostra-se carinhoso e afetivo. Aprecia as histórias sempre contadas por ela antes de dormir, com preferência para aquelas menos aterrorizantes.

Amelie e Samuel são mãe e filho, os protagonistas de Babadook. Ambos se movem numa tentativa de reconstruir, cada um à sua maneira, a vida após a perda do marido e do pai, respectivamente.

Ao se desenrolar a história vai ficando evidente o conflito angustiante vivido por Amelie diante da dificuldade de lidar com perda e o vazio deixados pelo marido. Não permite que as pessoas falem no assunto, nem dá sinais de querer passar qualquer referência do pai à Samuel, que passa a reivindicar esses referenciais. E o mais angustiante: guarda todos os pertences e objetos do marido num porão da casa. Não permite que ninguém entre, nem mesmo Samuel. Tampouco se permite acessar qualquer lembrança que resida ali naquele pequeno espaço. Mas Samuel está disposto a saber do pai e passa, então, a indagar à mãe do que ele gostava e como agia. Ao mesmo tempo, cresce dentro de Amelie a dor negada e recalcada da perda. O vazio não sentido começa a dar vazão.

A esta altura, Amelie já não consegue dormir, passa a ter pesadelos terríveis de morte e de ataque ao filho Samuel.

Paralelamente, Samuel “arma-se” para enfrentar os monstros que intuitivamente percebe aproximarem-se. O menino passa a confeccionar armas de brinquedo, especialmente um arco e flecha, além de algumas armadilhas, chegando inclusive a levá-las na escola, tudo no intuito de se proteger e defender a mãe de “monstros” – aparentemente imaginários – que porventura possam atacá-los.

Num movimento de luta e fuga, Samuel se movimenta na tentativa de se defender e defender a mãe, ao mesmo tempo que busca defender o vínculo mãe e filho, ameaçado diante da crescente dor e raiva que Amelie passa a experimentar, inicialmente em sonhos e pesadelos e, mais tarde, em fantasias persecutórias de aniquilação de si e do filho Samuel.

A dor que cresce de forma monstruosa

Quando a dor recalcada de Amelie mostra-se potencialmente crescente em seu mundo interno, misteriosamente aparece na prateleira do quarto de Samuel um livro de histórias chamado de *Mister Babadook*. Seria um livro qualquer de histórias de monstros, não fosse a reação de medo e perseguição despertados em ambos os personagens.

A partir desse momento o terror do filme transita entre o real e o imaginário. De um lado, um livro misterioso que parece conduzir a cenas de perseguição e, de outro, um mundo interno habitado por sentimentos tão fortemente negados que tornaram-se monstruosos. Em meio a esse jogo e a essa luta o espectador vai percebendo que não há nenhum fantasma ou figura assombrosa, tal como acontecia em *A Bruxa de Blair* (*The Blair Witch Project*, 1999), por exemplo. Não há qualquer tipo de perseguição. Nenhum inimigo ameaça mãe e filho. Há, isto sim, sentimentos persecutórios, há muita dor e muita tristeza, há um luto não elaborado e muita raiva por ter sido abandonada.

Elizabeth Kubler Ross (1985), psiquiatra norte-americana, descreve o luto como um processo necessário e fundamental para preencher o vazio deixado por qualquer perda significativa não apenas de alguém, mas também de algo importante e significativo. A autora também aponta que o processo de elaboração do luto passa por fases. Uma das mais importantes dessas etapas é o momento da raiva. Em que a dor da perda dá espaço para uma raiva sentida por aquele que se sente ter sido abandonado.

Amelie precisou no lugar do luto, lidar com a presença de um novo ser na sua vida: Samuel. Ao fazer isso ela nega o vazio e a dor da perda, ficando emocionalmente rígida e sem espaço afetivo para o vínculo com Samuel. Esse conflito é muito bem retratado em Babadook. Amelie tem sentimentos ambivalentes em relação ao filho. Ela ama, cuida, protege, mas ao mesmo tempo culpa o menino pela perda, pela sua dor e pelo vazio deixados.

Em seus pesadelos, Amelie também tem fantasias destrutivas, em que ora ataca o filho, em outra é atacada. Sentimentos confusos e contraditórios que mostram que, ao não entrar em contato com a perda, nem com sentimentos humanamente possíveis, esse luto vai lhe desvitalizando ao ponto de lhe impedir de construir uma relação amorosa com Samuel, chegando ao ápice em que toda essa dor que habita dentro de si, volta-se contra ela e, conseqüentemente, contra o menino, de forma monstruosa, potente e destrutiva.

Ao se deparar com o sofrimento de Amelie, o espectador percebe que não há monstros externos e, sim, um mundo interno totalmente atormentado e ao mesmo tempo intocável, escondido. Há muita tristeza, muita dor e, sobretudo, há um luto não superado, e uma atmosfera de desconforto conduzida de forma magistral até a catarse de Amelie, em um vômito forte, sombrio em que a presença do monstro escondido revela-se, simbolicamente personificado em Babadook.

A essa altura o espectador percebe que o verdadeiro monstro é a dor e a raiva negada e recalcada de Amelie que ao não sentir o vazio, se vê habitada por fantasmas dos seus próprios impulsos primitivos agressivos, de raiva, angústia e, também, de tristeza e necessidade de fuga.

O filme todo é carregado de elementos simbólicos que mostram o quanto de terror pode guardar um mundo interno quando dentro de si há muita angústia, tristeza e medo. E a genialidade de Babadook está em transformar essa angústia, quase que delirante, em um típico e espetacular filme de dar medo e pânico a quem assiste.

Por outro lado, é difícil não se emocionar ao ver o drama vivido por Amelie na sua tentativa de lidar com todo esse sofrimento. Ao não conseguir elaborar o luto, sua vida paralisa, não consegue se vincular com o filho, torna-se apática, depressiva, sem perspectivas. Sente-se confusa e ambivalente em relação ao filho, quer amar, mas não consegue demonstrar afeto. Esse conflito fica muito claro durante os sonhos de Amelie. Nele os elementos inconscientes de amor e ódio expõem toda a luta diária que ela lida.

Roberto Gambini, psicólogo junguiano, explica que:

O sonho é uma linguagem utilizada pela mente quando esta se encontra numa onda distinta daquela correspondente ao estado de vigília, com a peculiaridade de que esta última não compreende essa linguagem, como se a consciência falasse e entendesse latim e o sonho, sânscrito, com alguns termos em latim para criar uma ponte mínima de compreensão” (GAMBINI, 2008 p.76).

O medo de dormir passa a atormentar Amelie, ao dormir ela certamente abriria canal para seus conteúdos negados. Negando o sono, ela nega qualquer acesso ao seu próprio inconsciente.

É somente quando Amelie resolve visitar o «porão», ou seja, quando se permite acessar seus conteúdos inconscientes dolorosamente escondidos,

é que ela consegue elaborar seu luto. Fazendo isso ela abre espaço para o vínculo com Samuel e a grande mensagem que Babadook nos deixa ao final do filme, é de que é possível aprender a lidar com os nossos monstros internos, quando não tememos toda sua força e sua ira. Caso contrário, qualquer tentativa de sufocamento estaremos fadados a perda de vitalidade e, por consequência, toda a dor e o sofrimento se tornarão potentes e destrutivos. Quando Amelie reconheceu sua dor, ela expôs toda sua humanidade à Samuel, a nós e a ela mesma. Então, Babadook se dissipa, o medo já não lhe causa pavor e o porão é revisitado e alimentado com as lembranças guardadas ali, do seu amor.

Referências

GAMBINI, Roberto. *A voz e o tempo: reflexões para jovens terapeutas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

KUBLER ROSS, Elizabeth. *Sobre a morte e o morrer*. 9. ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1985.

O VÍRUS E O SUPLEMENTO: A propósito de *Pontypool*

atilio butturi junior

Logo enfim estarei bem morto apesar de tudo.

Samuel Beckett, *Malone Morre*

Introdução

Início este texto a partir da reduplicação. Em *Pontypool* (Canadá, 2008), dirigido por Bruce McDonald, a narrativa tem início segundo o imperativo da secundariedade: ondas sonoras reduplicam uma voz, tornada código; os caracteres vermelho do título, inicialmente, inauguram uma falha e apontam para typo – erro tipográfico cuja causa é uma corporalidade, inadequação viral de um significante.

Num dialeto já um tanto puído, então, escrevo pensando numa histologia possível para uma leitura. O objetivo é, pois, trazer à tona algumas reflexões sobre o filme, relacionadas com problemas afetos à linguagem tomada como escritura. Dito de outra forma, pretendo dar a *Pontypool* uma espécie de interpretação, segundo a via da performatividade e da suplementariedade.

Observo, novamente, o acontecimento do filme: a voz em off, em sua primeira dicção, anuncia que um gato foi perdido. Honey, o gato, não foi visto por ninguém, mas apenas figura na forma de um cartaz-signo. No entanto, um gesto interrompe a transparência do signo-cartaz: na Pont du Flaque, numa manhã de quinta, o carro da Sra. Colette atropela Honey. Flaque e Colette iniciam um jogo, uma tradução em desordem entre o inglês e o francês. Porque flaque traduz-se como pool (piscina) e Colette lembra culotte (calça), que se traduz

como pant. Na tessitura do entre-lugar, eis que o acontecimento marca-se por dois mundos, separados por códigos que não se substituem. Uma ponte, nesse caso, já não é apenas a coincidência da narrativa. É, mesmo, a marca da impossibilidade da Presença, a radical cisão política entre duas línguas.

Lembro, ainda para iniciar este exercício de leitura: Pontypool é um longa de terror – e aqui serei econômico quanto à categorização – produzido e filmado no Canadá, o que implica justamente trazer à tona uma relação também dual com as línguas “oficiais” do país – ao que parece, a ponte e a tradução são também questões de política. No Official Language Acts, de 1985 (CANADÁ, 1985), definiu-se que são duas as línguas oficiais¹ do Canadá, o inglês e francês, além de existirem áreas bilíngues (região da Capital Nacional e escritórios no exterior, sobretudo). Para os funcionários federais do Quebec, porém, a língua é o francês; nos demais lugares, o inglês.

Pontypool, o filme, engendra-se nesse interstício: entre a ponte, entre a linguagem, entre as línguas e a impossibilidade radical da tradução. A contaminação viral que ocorre na filigrana entre o corpo e o código é o que sustenta o desenrolar do roteiro – como se verá, adiante. É para dar conta de uma leitura possível que o presente trabalho, inicialmente, apresenta uma espécie de núcleo narrativo do filme, relacionando-o à performatividade. Adiante, discorre sobre a complementaridade e o *phármakon*, conforme pensados por Jacques Derrida, na tentativa de pensar a linguagem e sua performatividade complementar e viral.

¹ É importante colocar em suspenso o discurso da oficialidade das línguas e seu caráter de governamentalidade. Como ensina Mór (2012), são mais de setenta etnias presentes no Canadá e há um esforço do governo por produzir um discurso multicultural – por meio de políticas iniciadas em 1971 –, não obstante as estratégias de assimilação das outras culturas a identidades inglesas ou francesas.

A performatividade de *Pontypool*

Reconstruo, de forma sucinta e como num drama de origem, a narrativa mínima do filme. *Pontypool*, numa espécie de releitura da emissão radiofônica *Guerra dos Mundos* de Orson Wells (1938), é produzido como um enunciado performativo. Assim como notava Austin (1990 [1955]), os performativos são enunciados que não apenas descrevem o mundo, mas são capazes de realizar ações. Para que um performativo alcance a felicidade, ele deve cumprir certas condições sociais. Deste modo, para que haja um casamento cristão, é preciso que um padre cometa o enunciado performativo – “Eu vos declaro marido e mulher” –, justamente porque ele é o sujeito legitimado para tanto, enunciando na primeira pessoa do singular e tornando ato o que se pensava ser apenas descrição – afinal, depois da fala do padre, os sujeitos estão “realmente” casados.

De maneira similar ao que aconteceu com Wells, o terror e a catástrofe se passam no limite da linguagem, que passa a realizar ações no mundo. No caso de Wells, o pânico nos Estados Unidos. Em *Pontypool*, no entanto, a intrincada duplicação de um ato de linguagem que se desdobra em consequências performativas na instância fílmica. Explico-me, amparado pelos “acontecimentos”: numa rádio do interior do Canadá (Esta é a rádio CLSY 660²), em pleno Dia de São Valentim, a transmissão do caso do desaparecimento de Honey, o gato, é o ponto de partida de uma série terrível de ações estranhamente conectadas apenas pela linguagem. A cidade de *Pontypool*, que dá nome ao filme (de novo, uma duplicação), aparece apenas como uma encenação possível de três personagens: Grant Mazzy, o radialista cowboy;

2 Escolhi grafar em itálicos os trechos em que cito os personagens do filme.

Sidney Briar, a produtora; e Laurel Ann, uma jovem assistente que esteve no Afeganistão³.

Vejam os: Honey, o gato, desaparece e depois é atropelado. É o que sabemos já no início do filme, através da voz do protagonista, Grant Mazzy. Ele insiste na coincidência e já no primeiro minuto cita Norman Mailer e a teoria da sincronia: antes de grandes acontecimentos, como a morte de JFK, nomes, sobrenomes e textos percorrem um “Efeito de Cascata”, até o distúrbio final. Eis, portanto, a teratologia linguística da cidade de Pontypool: Honey pode ser a tradução para querida; é Dia de São Valentim (de fato, dos honeys); o gato perdido foi atropelado e uma perlocução (uma ação performativa) vem ao mundo do interior do Canadá, entre as linguagens rasuradas, na forma de uma ponte entre dois lugares – Pontypool.

A primeira cena do filme, estranhamente, se passa a caminho da rádio – no exterior do dispositivo de transmissão. Porém, a voz de Grant Mazzy surge em off (ouvimos a transmissão que terá lugar instantes depois); ele dirige rumo à estação de rádio. Fala ao celular, um dispositivo de comunicação. Para numa sinaleira, é noite. Uma estranha bate no vidro do carro, supostamente pede ajuda. Desaparece. Grant Mazzy chega à estação inicia sua transmissão a partir de um relato: o encontro com a estranha; a possibilidade de se chamar o 911 – este código telefônico para socorro imediato.

A transmissão é interrompida e Ken Loney, o repórter, anuncia que passará a manhã no helicóptero Sunshine, dando informações sobre o tempo (é uma manhã de tempestade de neve). Nada de novo naquela transmissão: traficantes presos, notícias de Ontario. Grant

³ O oriente como o completamente outro, uma visão estereotipada do desejo do saber racional do ocidente, como apontava Foucault (1992) em *As palavras e as coisas*, também aqui poderia ser lido como signo dessa heterotopia que é *Pontypool*

Mazzy resolve fazer piadas e é repreendido por Sidney, sua produtora: Não quero “fofocar”...quero manter uma relação com meus ouvinte.

Chamo atenção para este prólogo narrativo e seus elementos, cuja formulação terá impacto em todo o filme. Há uma relação entre elementos repetidos e retomados, tanto da ordem dos “fatos” da narrativa quanto da “transmissão”. Ao que parece, de forma viral, a contaminação se dá justamente no ponto de indistinção entre aquilo que é apenas constatação – um ato de dizer – e aquilo que é da instância da produção do real – um ato de dizer-fazer. A entrada de Mazzy na rádio e, posteriormente, o registro sonoro do programa, portanto, não são fortuitos: indicam o ponto de inflexão entre o corpo real, utopia de uma linguagem transparente que apenas narra, como gostaria Sidney, e a entrada num mundo acional e performativo, em que a objetividade e a fofoca não são mais distinguíveis, quando o regime de dizer é atacado por um vírus mais fundamental, que contamina a trama da narrativa do filme e aponta para a deiscência, para a falência sempre presente da linguagem.

Esta passagem – do “real” para a “linguagem”, como já indicava a ponte da micro-narrativa de Mazzy – é o leitmotiv performativo que inaugura a cena fílmica. Os espectadores, então, passaram a “assistir” uma série de eventos cuja existência se dá nesse estranho domínio da linguagem e da transmissão radiofônica. A linguagem está contaminada – É quando entendemos a palavra que o vírus infecta. Pontypool, a cidade ocupada por zumbis, ressent-se da incapacidade de distinção entre constatar e performar, já que os eventos se passam apenas no domínio da linguagem – não há um grande cena de tomada da cidade por zumbis, mas apenas seu testemunho via língua. O vírus, no entanto, é transmitido rapidamente, nessa espécie de apocalipse zumbi languageiro. Os dispositivos continua a se multiplicar, aumentando mesmo a capacidade de proliferação: a rede de televisão BBC solicita notícias, Ken Loney reaparece, cada

vez mais desesperado, cobrindo a invasão do consultório de um certo doutor John Mendez – mais uma vez, um nome híbrido de duas línguas – que chegará inopinadamente até a rádio e explicará o motivo da contaminação, a produção de sentidos pela linguagem.

Por fim, cabe aos protagonistas reverterem a situação. Se a linguagem performa o caos, cabe indicar a rasura da língua. O doutor Mendez ensina: é preciso tornar o sentido impossível, desfazer a série, impossibilitar as regras do jogo. No caso dos protagonistas – o locutor e sua produtora –, é preciso falar uma outra língua, que não se domina, justamente porque os zumbis ganharam existência material e pretendem invadir a rádio –Laurel Ann, a assistente, não resistiu e tornou-se um monstro.

Se estão no Canadá, o espaço entre o inglês e o francês e sua oficialidade, é preciso buscar uma outra língua. Sidney Briar passa a falar francês e eles passam a des-falar uma língua, rompendo a tessitura e, supostamente, contendo a infecção viral. Assiste-se, então, a uma encenação beckettiana e os dois personagens formulam sentenças invertendo os sentidos, curando-se⁴. A cena final mostra um beijo – da boca, onde saem as sentenças e a cura – entre Grant Mazzy e Sidney Briar. E voltamos à língua: fonema e grafema, créditos finais e transmissão da catástrofe em off, ainda.

Todavia, não é aí que tem fim a narrativa. Na modalidade do posfácio, a escritura de Pontypool oferece, ainda, a cena derradeira. No espaço da rádio, Mazzy e Briar foram transformados, performam outras formas de subjetividade. As alterações da nomeação também afetam, como um vírus. Temos, então, duas novas figuras, não obstante a semelhança: ele, Johnny Dead Eyes; ela, Lisa The Killer. Ambos,

4 Não polemizemos com a insistência gramatical do roteiro, que não sustenta de maneira efetiva sua tese de desconstrução da linguagem. Os protagonistas mudam os sentidos mas permanecem no nível da gramaticalidade, ainda sustentados por regras bastante estritas.

porém, suplementares, em lugar de, materializados também segundo o espectro do que faz morrer – dead, killer. Porque a linguagem viu-se contaminada, porque foi percebida como espaço de contaminação, o que se tem não é mais sentido, mas suplementação. Nenhuma garantia de transparência, nenhum espelhamento, nenhum código ou comunicação. A emissora de rádio é, aqui, o epítome do que deriva, na forma reduplicado do ruído sempre-já.

O terror do suplemento

Que suplemento perigoso é esse de que parto para observar o terror de *Pontypool*? Na segunda parte da *Gramatologia*, em *Este perigoso suplemento...*, Derrida (1967) coloca em xeque o logocentrismo de Rousseau e Lévi-Strauss e o esforço de uma escrita fonética, uma voz que teria a capacidade intrínseca de manifestar a Presença. Derrida (1967, p. 173) aponta em ambos um “[...] elogio da fala viva [...]” e uma desconfiança platônica diante da escritura. Uma pausa, portanto, aqui deve ser feita: *Pontypool* passa-se no limite da voz. O que quero indicar, porém, é justamente a contaminação dessa voz pela escritura: sua precedência e sua permanência viral, que interditam a metafísica e operam na modalidade da disjunção, do rompimento e da infecção.

Derrida (1967) ensina que o gesto de Rousseau é de conjurar a escrita, uma espécie de *doença da fala*. A escrita é uma reapropriação mentirosa, algoz de todo o sentido e de toda a linguagem. Porém, é necessária como uma tentativa de captura: “[...] na medida em que ela promete a reapropriação daquilo de que a fala se deixara expropriar.” (DERRIDA, 1967, p. 174). Rousseau escrevia como um herói da escrita nas *Confessions*. Herói da fala insondável e da *différance*, Rousseau é aquele que aponta para o *istos*, para o tecido sempre deiscente, para a contaminação e para a morte. Porque é preciso inverter a narrativa feliz de uma história que é uma fala e a

reconstrução de um código – ou dos sentidos, ou de uma regra, ou de um corpo natural –, Derrida (1967) exige uma *istoria*. O *istos* é o tecido que deve substituir o fonocentrismo e o esforço de recompor a cena inicial. Não há origem, porque há sempre o acontecimento do sentido arbitrário, contaminado pela convenção. A escritura (não-fonética) é a doença da fala. Suas relações não são mais denominações puras de uma origem, mas rasuras.

Derrida (1967) cria uma série de conceitos para trazer à tona essa precedência sem origem da escritura: arquiescritura, rastro, *phármakon*, grama, suplemento, *hymen*, disseminação, iterabilidade, *différance*. Todos esses conceitos indicam para uma positividade incontornável e, no caso de Rousseau, a economia do suplemento aponta para isso. Suplementa-se a fala perdida com a escritura. Na ordem de uma técnica, o suplemento é o que redundava num conforto de imitação. Porém, na ordem da metafísica, da teoria geral do ser do ente, o suplemento é um perigo e um terror de uma contaminação: a escritura como suplemento necessário, como ruptura da unidade. A escritura é o suplemento onipresente.

A rede de substituições inverte a prioridade. É corporal, porque há a viventes, dispositivos e seus vírus. A suplementariedade não é a história linear, mas a história que insistimos em contar, entre os escombros suplementares:

[...] nunca houve senão suplementos, significações substitutivas que só puderam surgir numa cadeia de remessas diferenciais, o “real” só sobrevivendo, só acrescentando-se ao adquirir sentido a partir de um rastro e de um apelo de suplemento etc. E assim ao infinito [...]. [...] o que abre o sentido e a linguagem é esta escritura como desaparecimento da presença natural. (DERRIDA, 1967, p. 195)

Contra a natureza, a prótese e o suplemento (HARAWAY, 2009). Toda uma série de próteses caras à ficção científica e aos gêneros afetos a ela. Sobre Pontypool, ainda o Canadá e o cinema

protético de Cronenberg. No lugar do real perdido, a proliferação exigente de formas híbridas, para além da humanidade configurada em natureza e voz. Na transmissão da rádio, apenas a cadeia textual – uma voz contaminada que produz formas de vida perigosas. Cabe agora perguntar sobre os zumbis. Mortos-vivos: o perigo dos zumbis não é mesmo a sua proximidade lamentável com a morte e sua indecibilidade hifenizada?

Vejamos, ainda. Derrida (2005, p.30) faz uma pergunta clássica sobre a infelicidade dos performativos de Austin: “Que é um sucesso, quando a possibilidade de fracasso continua a constituir sua estrutura?”. Que final possível se pode ler no filme e na deriva das personagens? Apenas aquele que é da ordem da ausência de substantividade. Diante dos mortos-vivos, aos protagonistas só resta isto: a suplementação protética e a produção performativa de si mesmos. Num mundo habitado por seres indizíveis, porque dizer é um perigo contaminado de escritura (o fonocentrismo logocêntrico é suplantado pelo grafema corpóreo), é uma desidentificação a promessa e o (in)feliz final de Mazzy e Briar, do radialista e da produtora, de Johnny e Lisa – os dois últimos, na assunção da morte de toda a nomeação, tornando-se outros.

Considerações finais

Quero finalizar esta leitura na presença de Derrida e do *phármakon*. Ei-los:

Sócrates compara a uma droga os textos escritos que Fedro trouxe consigo, ‘esse *phármakon*, essa ‘medicina’, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda ambivalência. Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço, podem ser – alternada ou simultaneamente – benéficas e maléficas” (DERRIDA, 2005, p. 14).

A ambivalência da escritura, eis o que o Fedro traz à tona, quando deixa aparecer a narrativa do presente que Teuth oferece

a Amon, a escritura: benéfica à memória e, ao mesmo tempo, ameaçadora, porque não produz a verdade. A voz tornada vírus do radialista, a cidade tomada por uma linguagem que opera produzindo mortos-vivos, funciona em Pontypool como exemplar de *phármakon*, a escritura perigosa e venenosa. A cidade e o filme são as vítimas dos performativos infelizes, que produzem outras coisas que não as sólidas imagens do mesmo. Pontypool, sitiada em linguagem e retorno viral, precisa contar uma (h)istória, mas incorre na trama sem origem dos discursos – da doença, do cinema, do gênero terror. Algo mortal reside nesse esforço de inflexão, sempre suplementar.

Grant Mazzy é um condenado, portanto. Porém, assim como o Rousseau de Derrida, é também o sujeito a quem se deu o direito à fala, num espaço cindido entre as línguas, no interior do país, no discurso fílmico. Sua linguagem é o suplemento e o hospedeiro do vírus, esse *phármakon* que ao dizer, acaba por retomar o ponto aterrador da deiscência. Conforme anunciado desde o *typo* dos caracteres de abertura, algo que foge do controle e faz ruir qualquer império do significante.

O que resta é prótese e contaminação – e a voz em *off* que permanece, quando seobem os créditos, noticiando repetidamente a multiplicação viral.

Referências

AUSTIN, John L. Quando dizer é fazer: palavras e ação. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

CANADA. Official Language Acts, of 1985. Disponível em: <http://laws-lois.justice.gc.ca/PDF/O-3.01.pdf>. Acesso em: 15 set. 2017.

DERRIDA, J. A farmácia de Platão. Tradução Rogério da Costa. 3.ed. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. Gramatologia. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1967.

FOUCAULT, Michel. As palavras e as coisas. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HARAWAY, D. J. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, T. (Org.). Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica: 2009. p.33-118.

MÓR, W. M. Língua e diversidade cultural nas Américas multiculturais. Interfaces Brasil/Canadá, Porto Alegre, v. 1, n. 2, p. 145-161, 2002. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/interfaces/article/view/6378/4425>. Acesso em: 12 out. 2016.

QUANDO SONHAM AS MULHERES: A submissão do corpo feminino

thalita do silva coelho

“Num pequeno vilarejo pesqueiro na Dinamarca, dois monstros aterrorizam os habitantes”. Essa seria descrição mais clichê para descrever o filme *Quando os animais sonham* (2014). Mas uma outra descrição seria possível, se vista à luz da crítica feminista: “Duas mulheres são dopadas, perseguidas e tem violado o direito aos seus corpos por não se comportarem conforme o padrão estabelecido”. Para Charlie Lyne (2016, tradução nossa), diretor e colunista do *The Guardian*, em *Quando os animais sonham*, “a licantropia representa as barreiras sociais e biológicas da adolescência”. Diria mais do que isso, diria que a licantropia representa os obstáculos sociais e biológicos da adolescência e sexualidade de uma mulher.

Marie tem 16 anos e não é uma adolescente que se encaixa dentro dos padrões de feminilidade, ou mesmo de comportamentos ditos normais. É reclusa, quieta e tem de lidar com um pai controlador e uma mãe que está num estado de catatonia. Ao conseguir um emprego numa empresa pesqueira, é perseguida pelos colegas de trabalho, que pregam peças que beiram o sadismo, principalmente os homens. A princípio, apenas Daniel e Felix demonstram afeto pela adolescente.

Quando os animais sonham é um filme que traz muitos homens e poucas mulheres, mas as que estão presentes são protagonistas. Marie e a mãe são mulheres que não se encaixaram dentro do “combinado” do vilarejo (como dito em uma das cenas) e, por isso, irão sofrer as consequências. A mãe de Marie está em um estado catatônico justamente por sua transformação em lobisomem – o uso dessa palavra me incomoda, já que se trata de lobo + homem, e aqui temos, obviamente, lobo + mulher). O pai, em um acordo com o vilarejo, dopa

a esposa para mantê-la controlada após um ataque. Marie percebe, então, que algo está errado com seu corpo, vem sofrendo algumas mudanças – pelos em demasia, feridas nas mãos que parecem dar espaço a garras, olhos mudando de cor – e inicia investigação sobre a condição da mãe, concluindo que a licantropia que acometia a ela era, na verdade, genética.

O pai de Marie é o símbolo da dominação tácita e gentil. Por suposta preocupação e proteção, ele mantém a esposa sob seu controle, medicando doses surreais que amortecem toda e qualquer identidade possível. Além de privá-la do domínio consciente e motor, ele cuidava também para que a aparência permanecesse dentro do exigido pelo vilarejo: em determinada cena, a mãe tem as costas depiladas por ele durante o banho. Ao perceber na filha a mesma condição materna, o seu primeiro passo é também neutralizá-la.

Ao contrário da mãe, Marie não se deixa controlar ou ser dopada até perder consciência. Ela luta contra o pai que, ao ver uma mulher fora de suas correias, sente a necessidade de estabelecer limites e controle. Com a ajuda da mãe, Marie evita ser medicada e permanecer o resto da sua vida numa cadeira de rodas, sem poder se mexer. A mãe, num furor protetor, mata o médico que tentava aplicar o remédio à filha. É depois dessa ocasião que Marie e a mãe estreitam laços silenciosos, compreendendo melhor suas identidades.

O vilarejo pesqueiro e a dinâmica familiar de Marie são um universo macro daquilo que ocorre no ocidente, usando a licantropia como representação das naturezas negadas às mulheres. Sob normas acordadas entre os habitantes e o pai de Marie, não é permitido, nem a Marie, nem a sua mãe, que tenham seus corpos próprios e, com isso, lhes é negada também a subjetividade. Um universo não muito longe da sociedade patriarcal em que vivemos.

Um médico do século XVIII, obcecado por distinguir **morte**

real e morte aparente, conta um caso: Um monge chega a uma hospedaria, em que a filha dos donos havia recentemente morrido. Curioso sobre a aparência da moça, o monge levanta a mortalha e viu que o corpo não estava “desfigurado pelos horrores da morte”. Então, ele “toma com a morta liberdades que o sacramento do matrimônio teria permitido em vida”. Envergonhado, ele foge. No enterro, percebem um movimento e notam que a moça não estava morta, mas em estado comatoso. Os pais ficam extremamente contentes, até que se revele uma gravidez que não pode ser explicada pela moça. Esta é, então, enviada a um convento. O ex-monge, agora rico e livre dos votos, retorna a hospedaria um ano depois e, percebendo seu erro, resgata a moça do convento e se casa com ela, legitimando a criança.

Para o médico Jacques-Jean Bruhier (LAQUEUR, 2001), essa história comprovaria o quão difícil era perceber o estado real da morte, mesmo com o contato “íntimo”, e por isso, apenas testes poderiam confirmá-la.

Em 1752, o contemporâneo de Jacques, o cirurgião Antoine Louis dissera ser impossível que ninguém tivesse notado que ela não estava de fato morta, já que o próprio monge teria afirmado que sua aparência não condizia com tal. Além disso, a crença popular e os manuais de parteiras e médicos traziam um fato importante: “Sem o orgasmo, o belo sexo não desejaria abraços nupciais, nem sentiria prazer com eles, nem conceberia a partir deles” (LAQUEUR, 2001, p. 14). Então a moça teria que ter sentido prazer para engravidar, e algum tremor, rubor teria denunciado que ela estava, de fato, viva.

No ano de 1836, a história seria contada novamente, mas de forma diferente: dessa vez, o estado de coma não foi contestado, ao contrário, o médico Michael Ryan (LAQUEUR, 2001) irá citar o caso para exemplificar como eram as relações sexuais e concepções com mulheres insensíveis. Ou seja, a mulher não precisava mais sentir prazer durante o ato sexual e muito menos **estar consciente**.

Próximo ao fim do Iluminismo, período em que se localizam os dois relatos, o orgasmo feminino foi desconsiderado pela medicina e passa a ser encarado apenas como mera sensação, sem ligação com o ato, não sendo necessário para a concepção. Antes, tanto o orgasmo masculino quanto o feminino estavam descritos como parte essencial para a concepção, e com essa mudança, apenas o feminino deixa de ser condição. Em nenhum momento o orgasmo masculino foi desvinculado da ejaculação.

Esse espaço que desvinculava a concepção, tida como real razão da relação sexual, e o orgasmo feminino, permitiram que se criasse juízos de valores: era possível que a natureza sexual da mulher não tivesse paixão, fosse passiva, pudesse ser negada e qualificada.

Os antigos valores são invertidos: no pré-Iluminismo, a amizade era ligada aos homens e as mulheres tinham a si relacionada a sensualidade e sexualidade, instrumentos do demônio que eram. A partir daí, começa a delimitar-se o lugar comum da psicologia contemporânea, que diz que a mulher deseja **relacionamento** e o homem, **sexo**.

Contribuía também para a construção do mito da inferioridade da mulher a crença no modelo do sexo único, que perdurou durante milhares de anos. Neste ideal, a mulher e o homem tinham o mesmo órgão sexual, mas o da mulher permanecia dentro do corpo e era uma versão inferior ao do homem. Isso se dava a partir da crença de que o corpo da mulher era mais frio, e por isso não conseguia se desenvolver plenamente. Dessa forma, acreditava-se que a mulher poderia evoluir e se tornar um homem, mas o contrário não era permitido, pois o corpo masculino estava em sua plena evolução. Também era comum a crença de que a mulher roubava o calor do corpo do homem através do ato sexual. Essa crença se reflete até mesmo na linguagem, que até 1700 não apresentava uma palavra para designar os órgãos sexuais femininos, usando palavras que designavam o masculino (como

orcheis ou *didymoi* – este último significando gêmeos em grego, as duas palavras designavam o saco escrotal masculino). Mesmo quando ganhou um nome, este significava tubo ou bainha no qual o pênis se encaixava e por onde saía o bebê. O órgão feminino não existia, e quando passou a existir, estava atrelado ao masculino. Novamente o eu/outro se demonstra e uma noção de sexo biológico é sustentada através do social, diferentemente do que se acredita. Não só o gênero se construiu através do social-histórico, mas também o sexo, já que nem mesmo a ciência está imune às implicações políticas e sociais.

Toda essa digressão serve para que possamos entender as construções não só sociais, mas também científicas – que são, também, perpassadas socialmente –, acerca do corpo feminino e dos comportamentos esperados por parte das mulheres através da história. Com frequência, mulheres que destoavam daquilo que era imposto eram enquadradas em patologias.

Para Lyne (2016, tradução nossa)¹:

[...] A transformação supernatural de Marie é apresentada como apenas um dos muitos traumas da adolescência. No trabalho, seus colegas constroem uma barreira de abuso físico e verbal, sob disfarce de brincadeira, enquanto em casa, seu pai é controlador ao ponto de sufocá-la. Após observar as mudanças físicas de Marie, ele tenta medicar seu emergente animalismo com drogas que a deixariam tão comatosa quanto a mãe. Ele vê uma mulher sem restrições e seu primeiro impulso é de restringi-la, na mesma linha de pensamento dos médicos vitorianos que patologizaram mulheres transgressoras como “histéricas”, ou pais

1 No original: [...] Marie’s supernatural transformation is presented as just one of many teenage traumas. At work, her colleagues inflict a barrage of physical and verbal abuse under the guise of banter, while at home her father is controlling to the point of suffocation. Upon observing Marie’s changing physicality, he attempts to medicate her emergent animalism with drugs that will render her as comatose as her mother. He sees a woman unrestrained and his first impulse is to restrain her, in line with the Victorian doctors who pathologised unruly women as “hysterical”, or the contemporary fathers who police their daughters’ sex lives with the proverbial 8 Simple Rules.

contemporâneos que políciam a vida sexual de suas filhas com as tradicionais 8 simples regras.

O diretor nos lembra da histeria, muito tempo descrita como uma doença do útero e que acometia, exclusivamente, mulheres. Essa patologia tinha como alguns dos seus sintomas irritabilidade, raiva, ansiedade, quebra de regras, excitação sexual e comportamentos considerados inadequados para mulheres. A história foi tão longe que existiam médicos e clínicas especializadas em tratar apenas histeria, aliás, foi assim que o vibrador foi inventado, para realizar massagens íntimas que levavam às mulheres ao chamado “paroxismo histérico”, ou seja, orgasmos. O desconhecimento acerca do corpo feminino beirava o absurdo e isso era, nada mais do que, um reflexo do social que necessitava inferiorizar a mulher – e seu corpo – para a manutenção de um sistema em que é necessário o eu e o outro, o dominador e o dominado.

No filme, a licantropia é a nova histeria: uma condição transgressora, patologizada para o controle de corpos de mulheres. Alguns podem questionar até que ponto a licantropia, neste caso, representa de fato apenas uma transgressão ou realmente uma doença. Uma das maiores pistas para se analisar essa questão é se pensarmos na agressividade ou assassinatos cometidos por Marie e sua mãe: estes não eram necessários, desejados ou da natureza das licantropas, ocorreram em situações de ameaça e risco, jamais para alimentação, por exemplo, o que poderia caracterizar um caráter animalesco. A análise se concretiza no primeiro assassinato cometido por Marie: após retalhar a jugular de Esben, ela cospe os pedaços de carne e vomita: a necessidade de se apropriar da vítima não existe, já que, na verdade, a verdadeira vítima é Marie que, ao ser caçada como o animal é considerada, vê-se obrigada a, de fato, comportar-se como tal.

Toda a narrativa parece, na verdade, falar sobre o renascimento e a entrega de Marie e da mãe, a uma outra vida, não subordinada

às regras impostas. Para isso, parece haver uma presença constante da água em diversas cenas chave, materializando momentos de autoconhecimento e identificação: na queda no tanque de peixes mortos, logo no início da trama, quando Marie sai dos limites do lar para adentrar de vez na sociedade e é recebida com um batismo podre; durante o banho, após um ataque violento dos colegas de trabalho, Marie tem a primeira transformação mais óbvia e rápida; no momento em que filha banha mãe, limpando o sangue do médico de seu rosto, em que há, pela primeira vez, um vínculo construído entre mãe e filha; mesmo na morte da mãe de Marie, um suicídio questionável na banheira, quase como se a passagem de um mundo desse a ela a entrada e o renascimento em um outro em que, enfim, teria controle sobre sua consciência e corpo; no olhar pensativo e silencioso de Marie após a morte da mãe, vidrado nas ondas do mar; nos cacos de vidro do copo – que continha água – mastigados e comidos por Marie, num claro desafio à autoridade e domínios do pai e do vilarejo e, por fim, no barco pesqueiro em alto mar que aprisiona Marie, encarcerada como um animal, obrigando que haja, enfim, uma transformação física e psíquica mais animalesca. É também ao mar que Marie e Daniel ficaram ao fim da história, dando início, finalmente, a uma vivência sem os moldes impostos, que negavam a Marie o controle sob seu próprio corpo.

Ao fim de *Quando os animais sonham*, o pai de Marie, na cena em que se encontram pela última vez, diz a ela: “Você é linda... Marie... Não tem mais jeito”. A princípio, isso parece ser uma bênção para que fuja sem ressentimentos ou preocupações, mas pode também ser uma desistência da tentativa de controle e dominação que havia imposto à esposa e que desejava estender à filha. Fica o questionamento: não havia mais jeito de enganar o vilarejo? Ou de manipular mente e corpo de uma mulher subversiva em diversos aspectos, que negava seu papel de submissa e, por isso, havia sido transmutada em animal?

Referências

LAQUEUR, Thomas. Inventando o sexo: corpo e gênero dos gregos a Freud. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

LYNE, C. When animals dream: how werewolf films explore growing pains. **The Guardian**. 14 may 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2016/may/14/when-animals-dream-how-werewolf-films-explore-growing-pains>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

ENTREVISTA COM JULIANA ROJAS, CODIRETORA DE *TRABALHAR CANSA*

marta correa machado

Juliana Rojas, diretora, junto com Marco Dutra, do longa-metragem *Trabalhar cansa*, exibido no projeto Cinema Mundo em 13 de abril de 2017, concedeu esta entrevista à professora Marta Correa Machado, que, ao lado do estudante de jornalismo Gabriel Lourenço Daros, comentou a sessão naquela ocasião.

Marta – *Fale um pouco da trajetória do roteiro de “Trabalhar cansa” desde o primeiro argumento.*

Juliana – A primeira inspiração para a história surgiu quando fui a um mercadinho na região de Higienópolis (bairro de classe média alta em São Paulo) e observei uma mulher de cerca de 40 anos conversando com a operadora de caixa. A mulher tinha uma postura de dona do negócio. A caixa, sua empregada, tentava lhe ensinar como lidar com o equipamento. Claramente a mulher estava começando a trabalhar no mercado. Achei a situação interessante e fiquei imaginando o que a fez começar o empreendimento e comecei a pensar também como isso impactou sua vida doméstica. Escrevi uma sinopse curta chamada *Um pequeno investimento*. Quando *Um ramo*, curta-metragem que escrevi e dirigi com Marco Dutra, foi selecionado para a Semana da Crítica do Festival de Cannes, a Sara Silveira (produtora do curta) propôs que nós fôssemos ao festival já com um projeto de longa-metragem. Eu mostrei a sinopse ao Marco e ele se interessou pela história. A Sara também gostou, mas disse que o título era ruim. Então eu sugeri *Trabalhar cansa*, que é o nome de uma poesia de Cesare Pavese. A poesia narra um trabalhador voltando para casa e tem um

tom melancólico e existencial que, pra mim, se relaciona para o filme. Também achei interessante como título porque tem uma ironia. É óbvio que trabalhar cansa, mas pra mim remete ao aprendizado da protagonista ao ingressar no mundo do trabalho formal e descobrir as complexidades das relações de trabalho no mundo capitalista. Marco e eu trabalhamos para desenvolver a sinopse e estendemos a questão das relações de trabalho para outros personagens da história: Otávio, o marido de Helena, que acaba de ser demitido e tem dificuldade de se recolocar no mercado de trabalho, e Paula, a empregada doméstica contratada por Helena a partir do momento em que esta começa a trabalhar fora de casa. A jornada de Paula é de reconhecimento como uma trabalhadora formal, com registro. Quando começamos a escrever o roteiro, descobrimos que seria interessante usar a narrativa de gênero para trabalhar o aspecto simbólico da história.

Marta – *As pessoas que assistem ao “Trabalhar Cansa” ficam intrigadas com aquilo que parece ser uma série de simbolismos inseridos no filme. Isso foi proposital no roteiro? Esse simbolismo foi pensando metodicamente? Por exemplo, existe algum significado pensado para o dente de leite que cai da menina?*

Juliana – Não sei exatamente a que simbolismos você se refere. Eu não uso símbolos do modo como o David Lynch ou o Buñuel usam. Não tenho conhecimento e nem esse tipo de sensibilidade pra isso. Eu tenho uma visão de mundo bastante materialista, ligada aos elementos físicos (embora eu goste de trabalhar com o sobrenatural. Talvez desse conflito surja algo que faz o meu trabalho particular). Quando escrevo roteiros, o espaço físico onde a narrativa ocorre, os objetos e os gestos são muito importantes para transmitir o sentimento e a atmosfera que busco. No caso do *Trabalhar cansa*, acho que tem muitas rimas visuais que ajudam a conectar a história. Nessa cena do dente de leite, filmamos de um jeito que dá destaque ao dente – em parte, há uma brutalidade na imagem, e pra mim o dente de leite

remete também ao crescimento da menina e a uma experiência que Helena deixa de testemunhar por ter que se dedicar profissionalmente ao mercado. Então pra ela é uma imagem que causa um impacto emocional, mas para o espectador pode ter uma perturbação pelo incômodo de ver aquele objeto. A imagem, no entanto, também vai rimar com a imagem do dente da besta que a Paula encontra quando vai limpar o mercadinho. No filme, também brincamos com a figura do Papai Noel, que adquire um aspecto macabro quando usado no contexto do Mercadinho assombrado pela presença do corpo estranho emparedado. Nesse filme e em outros trabalhos que fizemos, gostamos de subverter a representação de imagens e sons que fazem parte de um imaginário lúdico e dar a eles um aspecto sombrio.

Marta – *O universo um tanto fantástico do filme aproxima esse longa de outras produções latinas. Como você vê a relação do cinema brasileiro com a cinematografia de outros países da América Latina?*

Juliana – Acho que ainda há pouca aproximação entre essas cinematografias. Temos mais contato com o cinema argentino, mas os filmes de outros países chegam pouco ao Brasil.

Marta – *Muita gente diz que os roteiros argentinos são melhores que os nossos. Você concorda com isso?*

Juliana – Acho essa discussão pouco relevante. Até porque acho difícil falar em “Cinema Brasileiro” como uma coisa única, pois os roteiros/filmes variam muito de acordo com a região e a realidade de produção de cada filme. Acho que no Brasil existem roteiros muito bons e roteiros muito ruins, e é assim em todo mundo. O que se pode dizer, talvez, é que pegando uma amostragem de filmes que buscam uma convenção narrativa (o que alguns classificam como “filme comercial”, a média dos filmes argentinos seja melhor do que os brasileiros. Mas é complicado pra mim afirmar que são melhores, porque pra mim não são filmes que causaram um impacto pessoal e

nem representam o tipo de cinema que quero fazer. Também acho que provavelmente existem mais filmes argentinos (e do restante da América Latina) que são mais interessantes e inovadores, mas não conseguem ser distribuídos aqui no Brasil. Não vejo sentido em tentar comparar qualidade artística de produção entre dois países. Acho que faz mais sentido comparar modelos de políticas públicas, distribuição, formação de mão de obra. Toda cinematografia tem ciclos.

Marta – *“Trabalhar cansa” tem um personagem feminino dominante. O personagem duplo (doppelgänger) também. Você acha que essa é uma característica do seu trabalho?*

Juliana – Sim, tenho um interesse em trabalhar com personagens femininas. Há um potencial inesgotável de histórias, porque uma mulher luta constantemente contra as opressões em diversas esferas de sua vida. O direito ao corpo, ao afeto, a um lugar igualitário no espaço de trabalho. A luta pela emancipação versus a pressão dos papéis sociais. A narrativa no cinema ainda é predominantemente masculina. Acho importante escrever histórias sobre mulheres e ampliar a maneira como somos representadas.

Marta – *“Trabalhar cansa” é mais uma produção de longas de estreade, uma seara na qual a Sara Silveira tem atuado fortemente nos últimos anos. Como foi chegar até ela para produzir esse filme? E como é trabalhar com a Sara como produtora?*

Juliana – Quem nos apresentou à Sara foi o Daniel Chaia, que trabalhou com o Carlão Reichenbach em vários filmes. Nós tínhamos ganhado um edital de produção de curta-metragem da Prefeitura de São Paulo e precisávamos de uma produtora. Ela gostou do roteiro e também do *O Lençol Branco* e topou produzir. Gosto bastante de trabalhar com a Sara. Ela tem uma personalidade muito forte e um temperamento que se opõe ao meu, que sou bem calma. Ao primeiro contato, a Sara pode parecer intimidadora, mas ela é uma pessoa

muito amorosa e é admirável a relação que ela tem com o cinema. Ela vive em função disso. É uma pessoa extremamente íntegra e sincera. Ela respeita muito o diretor e suas decisões artísticas e gosta de opinar no roteiro. É comum discutirmos bastante sobre a parte criativa ou a montagem, mas sempre chegamos a um entendimento. A Maria Ionescu, sócia da Sara e produtora executiva da Dezenove, tem um papel muito importante nessa relação e também é uma referência pra mim no mundo cinematográfico.

Marta – *Como você vê o cenário do cinema brasileiro atual?*

Juliana – Acho que a produção atual está muito interessante, com belos filmes de diversas regiões do país. Isso é resultado das políticas públicas dos últimos anos, com editais que garantem as cotas de produção regionais. Espero que essas políticas se mantenham, pois não só melhoram a qualidade e diversidade cultural da nossa produção, como também geram muitos empregos. Ainda existe bastante dificuldade em distribuir comercialmente os filmes e acho importante buscar soluções tanto para modelos de produção alternativos como também investir na formação de público para incentivar este a conhecer o cinema nacional.

Marta – *Você conseguiu encontrar espaço já em suas primeiras produções nos festivais internacionais. Como foi esse percurso?*

Juliana – Em 2005, o meu curta de conclusão de curso – “O Lençol Branco”, escrito e dirigido em parceria com o Marco Dutra – foi selecionado para a seção Cinéfondation do Festival de Cannes. É uma mostra voltada para curtas produzidos por escolas de cinema. Foi meu segundo festival internacional e foi uma experiência muito interessante conhecer realizadores de diversos locais do mundo e entender como são as escolas de cinema em cada país. Depois, no início de 2007, escrevi e dirigi com Marco Dutra o curta “Um Ramo”, que foi selecionado para a Semana da Crítica do Festival de Cannes

do mesmo ano, e recebeu o Prêmio Descoberta Kodak de melhor curta-metragem. O curta circulou por diversos festivais nacionais e internacionais, como SITGES, Guadalajara, Havana, Mar Del Plata, dentre outros. Os curtas que dirigi em seguida e os dois longas (“Trabalhar cansa”, codirigido por Marco Dutra, e “Sinfonia da Necrópole”) também foram exibidos em festivais ao redor do mundo. Desde o início da minha carreira, o Programa de Apoio à Participação Brasileira em Festivais, da ANCINE, tem sido fundamental para a difusão do meu trabalho nos festivais internacionais, seja apoiando com o envio dos filmes, a confecção de cópia ou a possibilidade de acompanhar a exibição em determinados festivais. Participar desse circuito de exibição me permitiu conhecer outros cineastas, produtores e curadores de diferentes países e muitos desses encontros tiveram impacto na viabilização de produções seguintes.

Marta – *“Trabalhar cansa” não teve um desempenho de bilheteria muito notável. Como você lida com esses dados?*

Juliana – O filme teve um desempenho médio, considerando o tamanho de sua produção e de seu lançamento. Não foi uma grande surpresa, se levarmos em conta o número de cópias e a pequena verba que tínhamos para o lançamento – contando, quase exclusivamente com mídia espontânea. Mesmo assim, havia uma esperança de que, no boca-a-boca, o filme pudesse lentamente atrair mais espectadores. Então obviamente é frustrante quando os números chegam. Tivemos um bom desempenho nos festivais e boas críticas na imprensa especializada. Após a primeira semana em cartaz, os horários de exibição já foram reduzidos e, mesmo em salas que tivemos uma média de público razoável, perdemos as sessões noturnas, que geralmente atraem mais público. É difícil porque, enquanto o boca-a-boca se propaga, o circuito do filme vai diminuindo. Existem filmes nacionais que reverteram isso e entraram em mais salas após o lançamento, mas são poucos casos. Não tenho conhecimento aprofundado sobre

distribuição e me sinto bastante impotente diante do assunto. Um dos problemas acho que é o pouco tempo que os filmes ficam em cartaz. Também acho que os ingressos são muito caros (ainda mais considerando a péssima qualidade de projeção de algumas salas) e que faltam iniciativas que tornem os ingressos mais acessíveis e ações que atraiam grupos que geralmente não têm contato com o cinema nacional. O “Sinfonia da Necrópole”, por exemplo, foi distribuído pelo Circuito SPCine de cinema e foi uma experiência muito interessante, que possibilitou a exibição do longa nas salas de cinema dos CEUs da cidade e ampliou o seu público (nesse caso, grande parte era de adolescentes).

Marta – *De que forma você acha que a formação na ECA/USP contribuiu para sua carreira? Você acha que poderia ser cineasta sem ter feito faculdade de cinema?*

Juliana – Para mim foi extremamente importante. Quando ingressei no curso eu tinha 17 anos. Eu gostava de contar histórias desde criança e via todo tipo de filme, mas não tinha ideia de como eles eram feitos. Foi durante a faculdade que eu aprendi a importância de cada função dentro de uma equipe de cinema e também pude experimentar trabalhar em cada um desses departamentos e entender o que me interessava mais. Dentro do curso, conheci pessoas com quem tinha afinidades artísticas, e juntos tivemos contato com cinematografias que antes eram inacessíveis para nós. Alguns desses colegas de faculdade trabalham comigo até hoje. Não acho que você precisa fazer uma faculdade para ser cineasta (conheço vários profissionais que chegaram ao cinema por outros caminhos), mas no meu caso teria sido um caminho muito difícil e, com certeza, mais lento. Na época, eu não tinha condições financeiras para buscar conhecimento e formação por outros meios. Além disso, era muito nova e a experiência foi importante como processo de amadurecimento e sensibilização.

Marta – *Poucos alunos de cinema querem se tornar produtores. Você acha que existe alguma forma de reverter isso nos cursos de cinema?*

Juliana – Na minha época, havia uma carência de professores de direção e de produção no departamento e não era possível se especializar nesses departamentos. As aulas de produção eram muito voltadas para aspectos técnicos do orçamento e não exploravam muito a importância do produtor como agente no desenvolvimento criativo de um projeto. Um bom produtor precisa ter a sensibilidade para ler um projeto e perceber seu potencial. E a partir daí, saber qual o tamanho de produção mais adequado do filme e onde vai conseguir viabilizá-lo. Durante o desenvolvimento do roteiro, a visão do produtor é muito importante para o aprimoramento do projeto (considerando que diretor e produtor são pessoas com afinidade artística numa relação de parceria). Além da produção, sinto que existem outros departamentos criativos que também não recebem a devida atenção dentro das escolas de cinema: o som e principalmente a direção de arte (que é tão fundamental quanto a fotografia na construção visual em um filme).

SOB AS SOMBRAS: O horror e as mulheres em guerra

márcia mendonça alves vieira

*“Você não pode nos ver com este espelho velho
Você não nos pode manter nesta casa emprestada
Você não pode prender uma pessoa
Cuja algema é o cabelo dele.
Se você olhar cuidadosamente, verá
que cada partícula no ar
Feliz ou triste está mergulhada
Dentro do sol do Universo Absoluto
Cada partícula está tão bêbada
e louca quanto nós.”
Poemas de Rumi, Nasrudim*

Ao sentar-se para assistir a um filme iraniano, nosso imaginário, antes do início da sessão cinematográfica, remete-nos ao estado geográfico e político existente no Oriente Médio. Não por acaso, a película do diretor iraniano Babak Anvari tem como pano de fundo a guerra estabelecida no país com a tomada do poder pelo aiatolá Ruhollah Khomeini: com ele veio o retrocesso e a volta ao regime fundamentalista islâmico. Nossa memória histórica remete-nos ao encontro de um presente traumático existente no Oriente Médio. O filme reabre a ferida da transição de um país que mergulhou no obscurantismo de um estado teocrático.

Os conflitos existentes na trama cinematográfica mostram a tensão existente no país, devido à queda do xá Reza Pahleve. O monarca era simpatizante da democracia e dos costumes ocidentalizados, o que não o impedia de ser autoritário. Descontentes com a monarquia,

com os desajustes econômicos e com as desigualdades sociais, o povo inicia vários protestos. A partir da instabilidade presente no país, o aiatolá Khomeini consegue derrubar o monarca e assumir o controle do Irã em 1979.

Esta revolução teve um resultado desastroso ao país. Os protestos e as greves tinham como objetivo a instauração de uma democracia e de uma igualdade social, mas resultou em um estado teocrático. Com o aiatolá no poder, os velhos costumes islâmicos regidos pela religião convertem-se em obrigação para todo cidadão iraniano. A partir de 1979, fica instaurado o regime teocrático no Irã, com direito a castigos físicos, pena de morte, perseguição aos revolucionários marxistas, abolição de todos os costumes ocidentais, repressão às prostitutas e aos homossexuais.

O filme *Sob as Sombras* reflete a realidade de uma pós-revolução dentro de quatro paredes do povo iraniano. O retrocesso no país não afetou diretamente o homem, visto que continua desfrutando de uma posição privilegiada, proporcionada pelo patriarcado e pela religião islâmica. A mulher, essa sim, foi colocada no lugar de origem, em um lugar de servil obediência, dada a sua condição de ser mulher em um sistema patriarcal fundamentalista religioso. A película *Sob as Sombras* é, também, a narrativa dos esquecidos, o “eco das vozes emudecidas” das mulheres, segundo Benjamin (1987), que sofrem diariamente no Irã com a opressão. O filme dá voz e cor ao grito asfixiante de Sideh (Narjas Hashidi) e de sua filha Dorsa (Avin Manshadi).

O conflito feminino é o tema central do filme, em uma época de fortes proibições e guerra, a fórmula ideal para colocar em evidência a luta diária de uma mulher sobrevivente em meio ao caos no qual está afundado o país e a mulher iraniana. O título *Sob as Sombras* leva-nos a pensar em uma representação metafórica para demonstrar o lugar ocupado pela mulher em um regime islâmico fundamentalista.

O feminino vive nas sombras do masculino, sem direito a ter luz própria.

A sombra, bem como o espelho para o qual Shideh, protagonista do filme, olha quando dirige de volta para casa após o encontro com o reitor, que a proíbe de continuar os seus estudos, fazem parte da atmosfera do horror no qual vivem a protagonista e sua filha Dorsa, na cidade de Teerã em 1988, sob o regime teocrático do aiatolá Khomeini. Shideh olha o espelho e a imagem que vê é a de uma mulher coberta pelas sombras, visto que o Chador¹ é negro como as sombras que encobrem as mulheres. A protagonista está vivendo duas guerras: o conflito entre Irã e Iraque ocorrendo no momento da narrativa do filme, e o seu próprio confronto interno, como mulher sem lugar, sem território.

Que sombras são estas as quais encobrem as mulheres no Oriente, que mordaca lhes são impostas no vestuário a que são obrigadas a vestirem, sob pena de serem presas e castigadas pela desobediência de se descobrirem? O que persegue Shideh e a filha? O filme desdobra-se e o horror em que está presa Shideh só está começando. Após o encontro com o reitor da Universidade em que, antes da revolução, Shideh estudava medicina, a protagonista terá que enfrentar outra figura autoritária, a do marido.

O filme começa a tomar outro rumo após as discussões de Shideh e o marido sobre a sua vontade de ser médica. Nesse momento delicado da vida de uma mulher que luta para ter uma identidade própria, pois não quer ser somente a: filha de; mãe de; esposa de; a protagonista vê as portas da universidade se fecharem e o marido deixá-la em um limbo de angústia. Shideh e o esposo Iraj (Booby Naderi) discutem e não conseguem encontrar um ponto de concordância. Nesse meio

1 O chador, do persa “chaddar”, é uma vestimenta tradicional das mulheres do Irã e cobre seu corpo dos pés à cabeça, sendo usado sobretudo pelas seguidoras do islamismo. (ZH NOTÍCIAS, 2017).

tempo, a filha do casal está assustada devido a Merci, sobrinho de Mr. Hebraimi (Rey Haratian), contar a ela sobre assombrações que existem no prédio em que moram.

Iraj é convocado para trabalhar junto aos locais destruídos pela guerra e parte deixando a esposa e a filha no apartamento em que moram. Após a partida do esposo, a trama começa a desenvolver as cenas de horror e medo. O sinistro começa a permear as cenas após a conversa de Dorsa com o menino Merci sobre os Djinn², criaturas demoníacas que, segundo Merci, perseguem e matam pessoas escolhidas por eles. Depois deste fato a criança não consegue dormir ou ficar tranquila. A mãe da menina, primeiramente, não acredita na filha; depois começa a sentir que algo sobrenatural está acontecendo em seu apartamento. Desse momento em diante, mãe e filha são aterrorizadas por esses seres sobrenaturais.

Em meio ao conflito estabelecido entre mãe e filha, uma por estar com medo e a outra por não acreditar no reino fantástico, um míssil chega abrindo uma passagem no teto da sala do apartamento de Sideh. Este episódio é muito significativo, pois além da passagem aberta, a boneca preferida de Dorsa desaparece e o pai de Pargol fica entre a vida e a morte. Pargol desesperada suplica a ajuda da amiga, mas, mesmo com o conhecimento da ciência médica, Dorsa não consegue salvar o ancião da morte.

² Um gênio (do latim *genius*) é uma entidade ou “espírito” que rege o destino de alguém ou de um lugar. O termo em grego para o mesmo conceito é *daemon* e pode ser empregado como um equivalente em português ao árabe “*jinn*”, uma vez que na mitologia árabe pré-islâmica e no Islã, um *jinn* (também “*djinn*”, “*djin*” ou “*djim*”) é um membro dos *jinni* (ou “*djinni*”), uma raça de criaturas sobrenaturais. No Alcorão, *djinn*s significam apenas “um espírito” ou uma força invisível ou oculta. *Djinn*s são “criaturas mágicas” com poderes para fazer tanto o bem quanto o mal, e sua origem vem de eras remotas. De acordo com o Alcorão, eles foram criados por Deus num período que fica entre a criação dos anjos e a criação do homem. Neste livro, que é “sagrado” para os muçumanos, exatamente na Surata 55 o Arcanjo Gabriel relata que o homem foi criado do barro, ao passo que os *djinn*s (gênios) foram criados de uma chama de fogo.” (TANURE, 2017).

É importante essa cena porque a protagonista não acredita no sobrenatural, crê somente nos poderes da ciência. Mas com a morte do pai de Pargol e a afirmação de que ele morreu após ver os Djinn descritos pela filha Shideh, tenta manter a sanidade, mas uma noite é assombrada pelas criaturas e passa a conviver com o pesadelo de ver os demônios que perseguem sua filha em seu apartamento. A partir daí, a mulher se vê procurando meios para compreender o fenômeno o qual está vivendo. Conversa com a senhora Ebrahimi, vai até a casa de Mrs. Fakur (Soussan Farroukhnia) à procura de um livro de antropologia, mas a mulher explica a Shideh que ali ela não encontraria a solução para seu problema. Neste momento há um embate discreto entre o sagrado (o mito) e o científico (poder da ciência).

Todas as famílias partem, Shideh também pensa em ir embora, contudo a filha implora para que encontrem a boneca primeiro. Ficar significa enfrentar seus medos, confrontar aquilo que está perseguindo ela e a filha. A cada minuto a tensão cresce e os perigos convertem-se em cenas mais sinistras que as anteriores. Pode-se pensar que a sombra, o vento e os djiins são o estranho familiar. Para Freud (2014), o inquietante é aquilo que nos traz angústia, que também pode ser o sinistro, nada mais é do que algo familiar a nós. O estranho inquietante virá a não ser tão estranho e o que deveria ficar oculto virá à luz, mesmo quando a luz é emudecida pelas cores pastéis que proporcionam um tom propício ao medo no filme, no qual se desenrola a narrativa de horror.

O medo, ao ser confrontado por Shideh, transforma-se na salvação da mãe e da filha, visto que a narrativa opressiva exposta no filme mostra a mulher aterrorizada em meio a uma guerra predominantemente masculina. A força brutal ostentada pelo regime autoritário do Irã faz calar a mulher; a obrigação de usar o chador silencia a voz feminina; a impotência de não poder agir por si própria

faz com que a mulher não consiga se enxergar como um ser de potência de ser. Não podendo ser dona do seu próprio corpo e dona de suas ações, a mulher passa a ser sombra do homem, e não um ser com identidade própria: sua luz fica encoberta.

A mulher não tem um lugar só seu no patriarcado, a mulher não tem um lugar de origem. O mundo é predominantemente masculino. Refletindo sobre a sombra que é a mulher no patriarcado, seja no oriente ou no ocidente, cabe a ela este lugar de estrangeira, desterritorializada, um conceito deleuzeano. (GILES; GUATARRI, 2000).

Shideh é uma estrangeira em seu próprio país de origem, bem como todas as mulheres que lutam todos os dias para serem somente uma mulher; todas nós somos estrangeiras.

Ao buscar a liberdade da filha, enfrentando os djiins, Shideh reage ao sistema opressor masculino. No início do filme a protagonista solicita ao marido colocar as fitas na janela para que não quebre. Ao estar sozinha, não só faz este trabalho como rompe com os limites privados e vence os portões trancados para escapar à fúria dos demônios. Podemos pensar que o veneno que mata também é o que cura. Shideh vence a si mesma, o estranho familiar, o inquietante freudiano sucumbe ao poder da potência feminina de ser.

Ao entrar em conflito com o esposo Iraj (Bobby Naderi), a protagonista enfrenta a sua própria existência como mulher desejante, visto que o esposo a acusa de não ter procurado a universidade quando a revolução acabou. Enfatiza para a esposa que o sonho de ser médica era um desejo da mãe dela e não uma vontade da protagonista. Nesse instante, captura-se um vestígio de algo que não está bem elaborado na vida de Shideh: a protagonista responde ao marido com um misto de raiva e ressentimento: “mortos não sonham”.

A mãe de Shideh está morta, e a verdade confronta a protagonista: o desejo de ser uma médica era o desejo da mãe ou o de Shideh? Em vários momentos da exibição do filme percebe-se uma relação um tanto quanto conflituosa entre mãe e filha: há uma sugestão sobre este ponto, não uma afirmativa. Chegamos a este raciocínio após as aparições da mãe nas seguintes cenas: quando a protagonista se refere à mãe com mágoa expressa na voz; na cena em que a atriz separa os livros de medicina para doação (a foto da mãe morta aparece em destaque); no momento seguinte à queda do míssil, a mãe de Dorsa, ao arrumar o apartamento, coloca o retrato da mãe virado para baixo, ou seja, não é algo que lhe traga boas recordações. Nas últimas cenas, quando ela e a filha estão no porão e um chador gigante as envolve. A vestimenta que as devora tem a mesma estampa do vestido da mãe na fotografia.

Ao assistir ao filme e pensar sobre estas cenas que remetem à mãe da protagonista, podemos pensar em uma mãe castradora ou em uma mãe usando um termo de Lacan (1973), uma “devastadora” na vida da filha, segundo Lacan está devastação comporta-se em uma “zona obscura” (sombras?) e se dá na relação com o outro no campo da linguagem. É perceptível o conflito de identidade causado pela “devastação” na vida de Shideh, ela se move em meio a uma angústia de querer ser uma médica (sonho da mãe), a angústia de ter que ser uma boa mãe para Dorsa (fala que ela repete várias vezes ao marido: você acha que eu não sou uma boa mãe?) e a angustiante vida que, talvez, não seja tão angustiante, para ela, a vida de ser uma dona de casa.

Qual será a areia movediça a qual engole a protagonista e a faz querer lutar para salvar-se a si mesma e a sua filha de uma repetição do destino? Neste ponto lembramos que a mulher (djinn em forma de mulher) que satisfaz os desejos da filha Dorsa é a mesma figura que assombra Shideh. A sombra poderosa que quer engolir a filha e

a protagonista, ao final do filme, é um grande vestuário de mulher: o chador, é o mesmo que oprime; angústia e amordaça as mulheres.

A repetição de um destino feminino, um retorno daquilo que assombra, daquilo que castra e oprime, a personagem Shideh só encontra uma saída para romper com o passado e libertar sua filha de um futuro no qual a menina terá os mesmos traumas trazidos pela mãe: a protagonista terá que sair vencedora na guerra interior a qual trava consigo mesma. No filme, o tempo é marcado pelas mulheres: o tempo da mãe (como memória), o tempo da Shideh e o tempo da filha. Três gerações em conflito, passado/presente e futuro juntos, sem divisão, mas com uma fratura que escapa ao controle e repete a frase nietzschiana: “Esta vida, como você está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez” (NIETZSCHE, 2012, p. 341).

Percebe-se o tempo na fita cassete rodando no aparelho, a fita que repete o mesmo movimento e só para de repetir após a violência sofrida, de ter sido arrancada e jogada no lixo. A repetição³ do mesmo pode ser diferenciada quando o ser humano usa a potência de ser e muda a trajetória reincidente. Ao permanecer no apartamento, e, com a fita adesiva, fechar a passagem aberta no teto pelo míssil, lugar da passagem dos djinns, lugar em que o vento entra trazendo de volta, a memória do passado e a repetição dos mesmos traumas. Com a atitude de fechar a fratura à protagonista muda o sentido da repetição, com isso, a repetição já não será a mesma, terá uma diferença que mudará o futuro de Shideh e da filha Dorsa.

Ao ficar com a filha para recuperar a boneca perdida, mesmo que esta esteja fragmentada, tem-se a reconciliação entre o passado e o presente, entre mãe e filha. Contudo, para que o entendimento ocorresse, Shideh, além de enfrentar seus fantasmas, precisou encontrar forças para salvar a filha de mais um ataque dos djinns.

³ Conceitos diferença e repetição extraídos do livro de Deleuze.

A cena é aterrorizante e asfixiante, pois antes de conseguir sair do prédio, um chador gigante (com a estampa do vestido da mãe de Shideh) engole Dorsa; ao tentar salvá-la, a protagonista também é encoberta pelo mesma vestimenta, mas aí nesse ponto, a mulher supera os seus medos e rasga o chador provocando assim a saída dela e de sua filha do local.

As duas entram no carro, e quando aproximam-se do portão, ele está trancado: se constitui em uma barreira entre as duas mulheres e a liberdade. Shideh entra no carro disposta a fazer diferente a repetição e atravessa o portão deixando-o impotente no chão. Assim, mesmo que a boneca tenha perdido um pedaço durante a fuga e tenha ficado presa no prédio, fica sugerido um *continuun*, com a atitude de ultrapassar os limites estabelecidos no território masculino, visto que a ousadia é uma qualidade masculina, segundo os moldes da sociedade patriarcal.

A protagonista e a filha partem para um futuro de repetição, mas agora, uma repetição com uma diferença, uma mudança que as permitirá ter uma vida melhor, graças à ruptura com um passado de opressão. Vencendo os seus fantasmas, Shideh se cura e restitui a cumplicidade com sua filha, também mulher. A guerra local e a guerra interna que começou logo no início da película em busca de uma identidade sua, ao ultrapassar os portões que a mantinha cativa, mostra que esta busca ainda não está encerrada, e que ainda há um caminho sinuoso a trilhar, sendo que ser mulher é ser um ser errante em sua própria casa.

A viagem só está começando, o horror da guerra é traumático, o horror de ser mulher/sombra também deixa cicatrizes profundas, contudo as duas, mãe e filha, desabrocham para um novo amanhecer. Repito aqui um verso do poema de Rumi que abre as considerações sobre o filme *Sob as Sombras*, este verso diz muito sobre as mulheres

do filme e também sobre todas nós mulheres no mundo à procura de um lugar para viver e ser só mulher: “Você não pode nos ver com este espelho velho/Você não nos pode manter nesta casa emprestada”.

Referências

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política. Tradução de: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora brasiliense, 1987.

FREUD, Sigmund. Obras Completas Volume 14 In: O Inquietante (1919). Tradução de: Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2014.

GILLES, Deleuze. Diferença e repetição. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. (CONEXÕES CLÍNICAS). Disponível em:

<http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/DELEUZE-G.-Diferenca-e-repeticao1.pdf> . Acesso em: 23 maio 2017.

GILLES, Deleuze; GUATARRI, Felix. Mil Platôs. Tradução de: Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.

LACAN, J. O aturdido. In: Outros escritos. Rio de Janeiro: Zahar, 1973. p. 449-497.

NASRUDIN. Tão loucos quanto nós. Disponível em: <<http://www.nasrudin.com.br/poemas-de-rumi/tao-loucos-como-nos.htm>>. Acesso em: 23 maio 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. A Gaia Ciência. Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2012.

TANURE, Antônio Carlos. Djinn ou gênios, os que foram expulsos. In: Pegasus Portal. Disponível em: <<http://pegasus.portal.nom.br/djinn-ou-genios-os-que-foram-expulsos>>. Acesso em 23 abr. 2017.

ZH NOTÍCIAS. Conheça os diferentes véus islâmicos: hijb, niqab, chador e burca. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticias/noticia/2010/09/conheca-os-diferentes-veus-islamicos-hijb-niqab-chador-e-burca-3040799.html>>. Acesso em: 23 maio 2017.

SILENZIO: *Berberian Sound Studio* e a produção do real

yves marcel seraphim

O artista de foley é em si uma figura de violência epistemológica. Estar ciente de seu ofício é lembrar-se constantemente da produção daquilo que temos como dado, é acompanhar a construção da natureza. O que um artista de foley faz é dar vida sonora ao filme. Ele executa sons de variadas maneiras, capta-os e edita-os a fim de encaixá-los junto das imagens fílmicas. Os exemplos mais paradigmáticos são documentários da vida animal. Em *Berberian Sound Studio* (2012), o diretor inglês Peter Strickland narra a história de um engenheiro de som, Gilderoy (Toby Jones), um britânico acostumado a trabalhar com tais documentários, que se encontra, ou tenta se encontrar, na produção de um filme de terror italiano. Mas a função dos artistas de foley que trabalham em documentários é tentar reproduzir, por exemplo, os sons da vida animal. No entanto, apenas ser fiel à natureza não é o suficiente. O espectador (ouvinte) possui expectativas quanto aos sons e, por mais que se aproximem, elas nem sempre correspondem ao que chamamos realidade. Os trabalhadores do som têm em mente quais os condicionamentos do público e sempre se perguntam o que é que cada som pode representar para o ouvinte. Dessa forma, busco questionar o que implicam essas situações em que as palavras do filósofo Jean Baudrillard (1992) ecoam, situações em que o mapa vira território.

O poder do “simbólico-auditivo” é bastante evidente no que diz respeito à música. Já nos irritamos com o ranger de violinos revelando que aquilo vemos é uma cena de terror. Desde gritos agudos a sussurros distantes, os sons são de uma força simbólica reconhecida. Mas, como podemos pensar a expressão do horror em elementos sonoros mais

simples, tais como um corpo que cai ou alguém sendo esfaqueado? Em grande parte do filme, o máximo que temos são as reações de Gilderoy perante as cenas que lhe são exibidas e nas quais deve trabalhar, produzindo os sons que completam a violência das imagens. O mal, o impuro, o horrendo são simbólicos. E, ao contrário do que se pode concluir, não se trata de “só um símbolo”. Tendemos a ignorar a potência das nossas convenções, em especial numa época em que o desconstrutivismo é usado por vezes em tom de desmascaramento. “Isso é apenas uma convenção social!” – ouvimos muito frases como essa, porém, se algo é “apenas” social, o que é lhe que subjaz? Há algo de fato intrínseco, de certa forma, “mais real”? Iremos sempre tratar o social e psicológico como epifenômenos da natureza?

Gravação n. 1 – Confusão

É digno, portanto, enxergar Berberian... através da chave da confusão. E apesar de não ser necessário encaixar o filme em gêneros, acredito que o elemento responsável pelo enquadre de Berberian... enquanto um filme de terror é justamente a inquietação. Não nos deparamos com monstros (bruxas e demônios), mas ouvimos seus urros. Pior, vemos nitidamente as pessoas que os produzem. Estamos cientes do processo de produção sonora. Dessa forma, cenas e cenários que expõem o contexto de produção cinematográfica se encaixam perfeitamente nas situações em que pais dizem aos filhos assustados: “Olha só, é só um filme. Não precisa ter medo...”. Contudo, não me convenço que mesmo a revelação vá dissuadir alguém de sentir medo, de se sentir inquieto.

No que diz respeito ao enredo em si, a confusão é também bastante manifesta. Gilderoy está desorientado desde o início. Ele não sabe com quem deve tratar a fim de ser ressarcido pela passagem que o levou à Itália. O receoso inglês é jogado de um lado para o outro sem receber seu dinheiro. Ademais, após um pequeno intróito, Berberian

Sound Studio é invadido pela abertura de *The Equestrian Vortex*, isto é, o projeto no qual Gilderoy foi trabalhar. A justaposição repentina faz indagar: “A qual filme estamos assistindo?”. Tal questão é central nos efeitos do filme e será retomada adiante. Vale ressaltar que não é apenas o espectador que se encontra atordoado nos primeiros contatos com a produção italiana. O próprio protagonista é surpreendido ao descobrir que seu trabalho não será em um documentário sobre cavalos, mas em uma produção de terror ou, ao menos no que Gilderoy chama terror.

Todas essas incertezas não se dão ao acaso. Afinal, o enredo mostra a transformação – note que não implico “loucura” – de um homem pacato e tímido em alguém violento. Acredito que a chave da confusão é o meio pelo qual o filme transmite o processo de relacionamento de Gilderoy ao ambiente em que se encontra, juntamente o construindo. Assim, cabe desde já expor que a violência aqui não perpassa por algo sobrenatural ou anormal. Como diz Santini, o diretor de *The Equestrian Vortex*, ao ouvir Gilderoy categorizar sua obra como um filme de terror: “Isso não é um filme de terror. Isso é um filme do Santini. Verdade... Os filmes do Santini são violentos, eu sei. Ma questa è la vita. Essa é a vida. É parte da condição humana” (BERBERIAN..., 2012).

Gravação n. 2 – Violência

Vamos a análise de uma evidência pontual da mudança em Gilderoy: as aparições da aranha em sua casa. Nas primeiras vezes em que o aracnídeo aparece, Gilderoy o manipula com cuidado e o sopra para fora da janela. Matar a aranha não seria de seu feitio, ele apenas a expulsa, dado que representa uma figura estranha, perigosa e, portanto, poluidora da pureza de sua casa e de sua própria figura imaculada. Mais à frente no enredo, Gilderoy novamente percebe a aranha sobre sua mesa, no entanto, nada faz. Ele a deixa estar,

sua presença já não mais o incomoda, ela já não mais representa impureza. A poluição da aranha nunca foi substancial, ela se dá na relação com a figura de Gilderoy, a princípio puro e ingênuo e posteriormente mudado, agora apto ao ambiente da violência. Este caso pode se encaixar no que Marcel Martin (2005) classifica como símbolo dramático, isto é, elementos que agem diretamente na ação, contribuindo no entendimento da narrativa. Convém, portanto, trazer um exemplo exposto pelo autor para traçar um paralelo:

Encontra- em “Potomok Chingis-Khana” (Tempestade na Ásia), um jogo de cena muito esotérico mas singularmente vigoroso: é o momento em que o soldado inglês, ao levar o prisioneiro mongol para fuzilar, tem o cuidado de não sujar os pés na lama; no regresso, pelo contrário, vê-se um das suas polainas desapertadas e suja de lama, que já não procura evitar: esse comportamento simboliza a desorientação do soldado que se sente desgostoso e indignado pelo crime que o obrigaram a cometer (MARTIN, 2005, p. 132).

A comparação é evidente. Elementos que antes perturbavam os personagens, após mudança continuada ou algum evento pontual, já não mais são dignos de preocupação. O que devemos atentar é a análise dos símbolos dentro do próprio filme. É a narrativa que implica suas significações para personagens. Assim, o enredo se torna autônomo para quando quiser operar subversões tais quais a de Gilderoy e a do soldado.

De fato, Gilderoy vai confirmando a fala de seus convivas italianos. Francesco, o ríspido produtor, reclama com o engenheiro de som, dizendo que ele deveria preocupar-se menos com o reembolso e focar-se no trabalho. Afinal, ele é sortudo por estar ali, há muitos que fariam o mesmo trabalho “apenas por amor”. Parece justo notar que Gilderoy, em certo ponto, para de se questionar acerca do dinheiro. Estaria ele contente com o antes tortuoso ofício? É, enfim, suficiente para Gilderoy tomar parte na violência, fazer “por amor”. Cabe lembrar-se daquilo que talvez seja a representação do ponto crítico de

mudança. Após botar uma uva na boca do britânico e o fazer engolir, conforme a tradição local, também as sementes, Santini, o diretor do filme, diz: “Você está mudado. Eu sinto” (BERBERIAN..., 2012).

A análise pode ser feita da seguinte maneira: Gilderoy não está louco. É certo que algumas estribeiras foram perdidas e traumas foram desenvolvidos, mas nem por isso ele perde noção do que está fazendo. Na verdade, é justamente o oposto. Gilderoy passa a se ver no que deveriam ser as cenas de *The Equestrian Vortex* porque, a partir de então, ele se enxerga como um elemento violento nesse sistema de violência. Ele consegue se identificar com o que vê ao seu redor e na tela. Strickland torna isso ainda mais perceptível pela repentina dublagem italiana saindo da boca de Toby Jones (o que é também uma referência a ocorrências como esta que se davam nas exposições de filmes giallo na época). Dessa forma, também o espectador de *Berberian...* pode associar Gilderoy a todos os italianos que antes figuravam como oposto do pacato inglês.

Não há escapatória. Santini já postulara: não é o filme, mas é o mundo que é violento. Nem nas notícias de seu lar Gilderoy encontra sossego. Em cartas, sua mãe fala sobre uns pássaros que apareceram no galpão. Ela faz o possível para que eles se mantenham lá até o retorno de seu filho, contudo, a vida acontece. Em uma descrição atroz, Gilderoy lê que os filhotes foram esfaqueados. Membros retalhados e sangue cobrem o ninho. É esta mesma descrição que ele ouve, sem explicação, na voz da atriz contratada para as novas dublagens de Teresa, cuja atriz original deixou a produção após ter sido abusada pelo diretor. Tal qual os diálogos e descrições das cenas de *The Equestrian Vortex*, a história das aves é cruel. Enfim, não há mais distinção, nem mesmo santuário para Gilderoy fugir da violência. Os sons que produz, o local de trabalho, a sua casa na Inglaterra. Tudo está repleto de brutalidade. O que ser, então, senão um bruto?

É preciso tecer ainda um breve comentário sobre a especificidade da violência do filme, uma que representa a generalidade da violência no mundo. Em ambos *Berberian Sound Studio* e *The Equestrian Vortex*, as pessoas submetidas aos variados abusos (físicos, verbais, psicológicos e sexuais) são mulheres. A agressão geralmente parte de homens, excetuando cenas em que se narra ataques de bruxas a alunas. Mas mesmo a figura da bruxa, recorrente no giallo, ainda que de forma menos óbvia, retoma a estigmatização histórica e marcadamente cristã das mulheres. Assim, Gilderoy, no começo tão manso – para não dizer complacente – expõe-se também como um agente ativo da violência, torturando a atriz com aquilo que ele domina, o som. Mais uma vez evanesce a hipótese da “loucura” em Gilderoy, afinal, machismo não é devaneio algum, apenas mais uma parte da realidade.

Não apenas Santini faz um filme sobre realidade. Da mesma forma enxergo a obra de Strickland. O filme do britânico não é uma tentativa de nos fazer pular da cadeira ou de assombrar os cantos escuros das casas. Infelizmente, para nossa consciência, não se trata de algo tão pontual. Não há tempo ou espaço dissociados da inquietação. O horror está na ubiquidade da violência. Ele está na sinonímia entre vida e violência. Não. Na verdade, não são sinônimos porque a distinção das palavras perde sua estrutura. Toda distinção em *Berberian...* perde sua estrutura. As transições de cenas confundem o público: onde termina o quarto de Gilderoy e começa o estúdio? Por vezes é o som que se mantém constante durante a passagem de cena, em outros momentos é a imagem. Tudo é incerto. Como já dissera, a tarefa de Gilderoy é construída nessa ambiguidade que o som oferece. Mas o seu trabalho exige precisamente direcionar um som para alguma representação. Ele faz o contrário daquilo que Rosset (1998) configura como o processo da ilusão. Em vez de transformar a realidade única em duas separadas, ignorando o elo lógico que as liga

e, a agência de Gilderoy se volta para a purificação da ambivalência sonora. O que é múltiplo em si é transformado em algo particular no casamento com a imagem.

Registrazione n. 3 – Realtà, duplicità e paura

Uma interpretação de *Berberian...*, que ainda merece atenção, é sob o prisma do duplo (*doppelgänger*). Com efeito, uma das cenas de maior tensão se passa no enfrentamento, ainda que não concretizado, entre dois Gilderoy. Vemos Gilderoy acompanhando na projeção seus movimentos recém-feitos. Assim, lembrando-se de que saiu para o estúdio justamente para enfrentar o que estivesse do outro lado da porta de sua casa. Inclusive, o próprio local da habitação de Gilderoy é confuso. Ele, de fato, mora em um anexo ao estúdio? Mesmo que isso seja algo certo e que simplesmente falhei em captar, o importante é que novamente uma divisão foi questionada. Como já indaguei, qual a fronteira entre a morada e o estúdio? A resposta mais manifesta é a porta. É exatamente na porta que o conflito ocorre. Gilderoy a segura. Gilderoy (seu duplo?) a empurra. A porta representa o limite físico entre os dois cômodos. Mas até a figura da porta é algo indefinido. Como a categorizar? Um objeto? Um móvel? Ela é antes vedação do que passagem? Difícil conceituar substancialmente, porém, em um filme que questiona a barreira entre diferentes domínios, aquilo que tende a ser visto como substancial perde seu sentido.

O peculiar da duplicidade em *Berberian...* é que ela começa no fato de ser um filme sobre um filme. Não obstante, afirmar que estamos agora em uma discussão metalinguística não é algo tão exato quanto refletir sobre o metapragmatismo da obra. Gilderoy começa a projetar sua vida no lugar do que seria *The Equestrian Vortex*. Dessa forma, reflete sobre os efeitos produzidos em sua persona e os efeitos que ele produz no mundo. Gilderoy está ciente da violência que o produziu e que agora ele próprio reproduz.

Jean Baudrillard (1992), na minha leitura, está muito arraigado à realidade, seja lá o que ela for. Não digo que não haja implicações complexas que devem ser repensadas a respeito do poder simbólico na atualidade, mas se a simulação está tomando conta, não seria, pois, ela a nova realidade de fato? Isso não se apresenta tão problematicamente quando se considera que a realidade sempre foi, é e será, repensada, rearranjada, conforme época e lugar. Os signos não agem na falta do real, eles são atestados da multiplicidade do espírito inefável do mundo dado. Não quero negar a existência de algo subjacente, concreto, etc. Porém, passado o empirismo iluminista que ainda nos cega com sua luz artificial – mas não espalhem que usei tal linguajar – é chegada a hora de abandonar algumas certezas. A vantagem da simulação é o seu potencial de questionamento e autoquestionamento.

Também a vantagem da arte é poder estar liberta de amarras ao real e ainda assim, utilizá-lo para discursar. A obra artística é um movimento de escala, em que realidades são transpostas de alguma forma. A estátua de um cavalo é maior que o equestre original ou o retrato ilustra apenas uma mão. A arte facilita a totalidade. E da mesma forma que Lévi-Strauss (2008, p. 38), aponta que “as pinturas da Capela Sistina são um modelo reduzido, a despeito de suas dimensões imponentes, pois o tema que ilustram é o do fim dos tempos” podemos entender que *Berberian Sound Studio* é um exercício bastante explícito de corte da totalidade, inclusive brincando com esse processo. O filme tematiza a violência e exhibe uma pequena amostra do que é a mudança ou talvez apenas a tomada de consciência de uma pessoa, marcadamente um homem. O próprio filme questiona seu recorte absurdo. Os cenários são os mesmos. Não há cenas para além das paredes do prédio do estúdio. Mesmo o voo que levou Gilderoy à Itália nunca existiu. Tudo o que concerne aos personagens e o espectador se desenrola no mesmo punhado de locais. Até a história dos pássaros nos é oferecida na Itália. Vemos fisicamente as cartas,

cujo conteúdo não é exposto sonoramente, sob, por exemplo, alguma suposta voz da mãe de Gilderoy. Não. Não há sequer transposição auditiva. O público, tal qual, Gilderoy, lê. E no momento em que a escrita eclode em som, ela sai inexplicavelmente da boca de uma nova atriz, como já foi descrito.

No entanto, são justamente essas experiências “de fora” que faltam no filme. Essa ausência de mundo externo faz Gilderoy e a audiência se inquietarem. O recorte é a representação da artificialidade. Afinal, o real está ali, mas a intervenção ativa da tesoura que recorta é essencial na produção do que se enxerga, do que se escuta, do que se percebe, do que se entende. Mas se a artificialidade é um jogo metafórico com a realidade, como estabelecer os limites dessa translação homológica? Não há bem uma resposta, contudo, mais uma vez Lévi-Strauss (2008, p. 39) contribui ao notar que “na medida em que o modelo é artificial, torna-se possível compreender como ele é feito, e essa apreensão do modo de fabricação acrescenta uma dimensão suplementar a seu ser”. Assim, nosso modelo artificial aqui, Berberian... o qual discursa por metáforas, em que o som substitui as imagens de *The Equestrian Vortex*, é uma expressão máxima da experiência ciente acerca do ilusório no contexto de fabricação cinematográfica, quiçá na fabricação do real.

Tendo em mente o autoquestionamento, que intenta vasculhar as entranhas estruturais do cinema e do mundo, estamos mais dispostos para entender como se dá o enquadre de Berberian... enquanto um filme de terror. Já discorri acerca da violência, sua representação e conseqüente incorporação. Em suma, podemos resumi-lo em virtude do fator “metapragmático”. Trata-se de uma obra que pode ser enquadrado como terror, não devido a sua aparente bizarrice, mas por ser um filme que fala sobre os efeitos de um filme de terror, uma realidade artificial que fala sobre os efeitos da artificialidade, questionando-a o tempo todo. O horror, tal qual a confusão, expressa-

se já no instante em que se o descreve, em que se o discursa. A menção do medo é contagiosa. A menção das incertezas ainda mais.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. Simulacros e simulação. Campinas: Papyrus, 1992.

BERBERIAN sound studio. Direção: Peter Strickland. Illumination Films e Warp X, 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude. O pensamento selvagem. Campinas: Papyrus, 2008.

MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica. Lisboa: Dinalivro, 2005.

ROSSET, Clément. O real e seu duplo. Porto Alegre: L&PM, 1998.

BOA NOITE, MAMÃE:

Uma leitura

cláudia resem

Boa noite, mamãe (*Ich seh ich seh*, 2014) é o tipo de filme que confunde, provoca e desorienta o espectador, fazendo com que o mesmo crie uma série de pré-julgamentos. Como em uma deriva labiríntica, você quer encontrar um caminho, uma explicação para os fatos que ocorrem e que te convidam a opinar, se você for capaz.

Escrito e dirigido por Severin Fiala e Veronika Franz, *Boa noite, mamãe* faz parte da linha do gênero horror, com cambiamentos em cenas que podem variar entre o terror fantástico e o terror psicológico. Sua trama apresenta a história de dois irmãos gêmeos e sua mãe, que acabara de voltar de uma cirurgia de reconstrução facial após um suposto acidente. A mãe, interpretada por Susanne Wuest, tem o seu rosto coberto por ataduras em boa parte do filme, o que nos deixa um tanto confusos acerca de sua identidade. Ao retornar à sua casa, seu comportamento aparentemente muda perante os filhos, sem a demonstração de afeto que se espera de uma mãe e, com isso, tal mudança começa a gerar uma série de dúvidas entre os irmãos a respeito da verdadeira identidade de sua mãe.

Boa parte do filme acontece sob a perspectiva dos filhos, os irmãos Lukas (Lukas Schwarz) e Elias (Elias Schwarz), o que acaba por influenciar, até determinado momento, os nossos questionamentos e conclusões ao longo dos acontecimentos.

O filme inicia com a cena de uma mulher rodeada por várias crianças, cantando uma música de ninar. A cena é finalizada com esta mulher centralizada pela câmera, fechando com o final da canção que diz: “*Gute Nacht*” (Boa noite!). Na primeira vez que assisti,

imaginei que esta cena possivelmente serviria como um indicativo do que aconteceria no final mas, ao longo do desenrolar da trama, uma confusão começou a tomar conta da minha cabeça – e suponho, também, da do espectador.

A direção de fotografia de Martin Gschlacht e figurino de Tanja Hausner funcionam de maneira estratégica por meio de pequenos detalhes que se destacam e constroem uma ideia de diálogo entre o “bem e mal”, algo observável nas cenas da mãe e dos gêmeos. Aliás, devo dizer inclusive que o cenário é uma peça de grande importância nesse quebra-cabeça, pois cada objeto, cada detalhe nos dão pistas do que realmente está acontecendo.

Ich seh ich seh pode ser traduzido por: Eu vejo eu vejo. Mas se colocarmos sua tradução ao pé da letra, eu me pergunto, o que ou quem esse título em português representaria? Seria a obscuridade das almas que estão colocadas à mesa? Em forma de denúncia? Ou ainda, qual dos três personagens esse título realmente retrataria? O meu entendimento casa com a ideia de que a mãe se sente confusa e, por isso, ela projeta a culpa em si. Ela se vê como culpada pela morte de um dos filhos, buscando como possível solução para acalantar essa dor, o esquecimento. Esses momentos de fuga da realidade se tornam explícitos em algumas sequências, como na cena da brincadeira do *post-it*, logo no início do filme, em que ela não consegue se reconhecer no seu papel de mãe.

Aqui no Brasil, sua tradução para *Boa noite, mamãe* pode também ser entendida como um pré-anúncio de morte (no caso, da mãe) em um tom de ironia. Para o título, neste segundo viés, ao lembrarmos do início do filme com a música de ninar, surge então um questionamento sobre sua tradução. O “boa noite” dito pela mulher, cria um grande ponto de interrogação. Um novo ponto de ironia

proposital se destaca para ampliar a nossa confusão em meio à várias respostas que construímos.

O filme é composto por um minimalismo estratégico que pode ser percebido até mesmo em seu roteiro. Existe uma particular ausência de diálogos em vários momentos. Para mim, é um silêncio necessário, um silêncio que narra. O silêncio em conjunto com o ambiente, ambos narram a história. Dessa forma, *Boa noite, mamãe* é um tipo de filme que necessita de tempo para contemplação.

A atmosfera dualística é um dos aspectos que mais me chamam a atenção em *Boa noite, mamãe*. Não apenas pela presença dos personagens gêmeos, mas especialmente por todo o reforço ocasionado pela escolha dessa estética minimalista utilizada no cenário e seus contrastes de luzes e cores. Há uma cena em que, ao despir-se e encarar o espelho, há um confronto dualístico de uma nova identidade (o rosto) com a verdadeira identidade que restou (o corpo). Um sentimento de inadequação paira no ar. Existe um contraste entre o rosto repleto de ataduras e o vestido transparente, em uma cena seguinte, que revela parte de seu corpo que ainda permanece intacta.

Esse diálogo frequente entre um dualismo de mundo e submundo ocorre por meio da decodificação semiótica da imagem refletida. Durante a cena em que a câmera capta o reflexo da mãe no espelho, enquanto ela está do lado de fora da casa limpando uma janela, a câmera penetra na escuridão desse “submundo”, subentendido como o interior da casa. Ou segundo minha interpretação, dentro da alma da mãe.

Aproveitando o ponto do minimalismo, é possível perceber que ocorre uma produção estética que possivelmente relaciona a identificação do corpo com a casa. A casa onde a trama ocorre é moderna, ampla e vazia. Em alguns dicionários de símbolos, encontra-se o elemento casa como uma espécie de símbolo de refúgio e proteção

ou ainda relacionado ao universo feminino frente a sua característica acolhedora. De acordo com Gaston Bachelard (1988), a casa remete ao ser interior, assim como os andares simbolizam diversos estados da alma. Mas ao mesmo tempo em que a casa serve como refúgio, as sombras provocadas pelas persianas, projetadas nos gêmeos e especialmente na mãe, criam uma sensação de aprisionamento. A casa reflete a profundidade das almas que nela habitam. Fato este que me leva a pensar em uma ideia de aprisionamento das almas, mas que ocorre em seu próprio corpo. Em seu refúgio orgânico e temporário.

A cena que a mãe está no banheiro e a câmera foca a imagem de seu olho com uma mancha de sangue, refletida no espelho, esse olho que sangra e nos encara de maneira assustadora, compõem parte de uma série de codificações utilizadas nos filmes de terror, mas, ainda ao meu entendimento, reverbera como uma alusão à todo o sofrimento que aquela alma carrega. É a sua alma que sangra. Contudo, podemos então criar uma conexão com o ditado popular brasileiro “Os olhos são as janelas da alma”, o qual também existe em versão similar na cultura alemã: *Die Augen sind der Spiegel der Seele* (Os olhos são o espelho da alma).

Ao transitar pela casa, o espectador sente-se rodeado por sombras, quase como que se estivesse perambulando em uma casa mal-assombrada. Ademais há uma peculiar composição de quadros nas paredes, pois nenhum deles revela a verdadeira identidade da mãe, apenas silhuetas de imagens escuras e ambíguas. Reforça a ideia de anonimato, relacionando a figura da mãe como obscura. Sendo assim, a identidade torna-se a essência da trama. A transição do ser presente-passado e uma sensação de angústia ao ter aceitar o desencadear de nossos atos, e ainda, uma sensação de esperança que depositada no esquecimento, rebate constantemente com a sua “realidade” latente.

Em *Boa noite, mamãe* tudo acontece em um espaço de tempo não definido, contudo, existem pequenos trechos onde a relação de tempo e som funcionam de maneira representativa e pontual. Na cena onde o som do cronômetro dispara, funciona como uma lembrança de Elias, que naquele momento opera de forma a normalizar as atividades diárias que ocorriam, em tom de rituais de unificação entre Elias e Lukas. As pequenas ações do dia a dia, então, criam um espaço vazio. Para Karen Armstrong (2005), possuir imaginação trata-se de uma faculdade que nos permite pensar a respeito de coisas que não se situam no presente imediato e que, quando as concebemos, não têm existência objetiva. A imaginação para Armstrong, é a faculdade que produz a religião e a mitologia. Agora, a ausência do irmão funciona como um membro amputado. Portanto, Elias precisa de uma “prótese psicológica” para continuar. A imaginação de Elias é a forma encontrada para preencher esse vazio.

Na cena em que os gêmeos se estapeiam, como em um duelo, a cada tapa na cara, os gêmeos se perguntam: dói? E o meu entendimento como espectadora é: A ausência dói?

Ao contrário do que se pensa no início, a nudez e a cena em que a mãe caminha pela floresta escura (símbolo do inconsciente) nos revelam momentos de descontrole emocional. O sacudir da cabeça cria uma sensação de transformação sobrenatural, mas sob o viés psicológico, descreve a sensação de impotência que a consome. A angústia da perda. De não poder voltar atrás e se sentir como o estopim de toda a sua destruição. Independente da plástica, da mudança e do esquecimento provocado, não é possível remover todas as cicatrizes. Portanto, a natureza como elemento externo mas que também pode ser entendida como elemento interno ao sujeito, no caso, “a natureza humana”. Essa busca e entrega ao nada, denota uma rejeição a si mesma (sua natureza).

As funções das máscaras são diversas. Como elemento de transição, forma de esconder uma identidade, representação de divindades e a representação da nossa imaginação. As máscaras utilizadas nos carnavais, por exemplo, nos permitem incorporar alguém que não somos. No filme existem dois tipos de máscaras com duas funções específicas. A máscara cirúrgica, utilizada pela mãe em boa parte do filme, passa uma ideia de metamorfose. Uma transformação após um período de dor. A máscara como proteção. No entanto, as máscaras utilizadas pelos gêmeos, possivelmente de origem africanas, se analisarmos suas características estéticas, representam toda uma relação com o mundo dos espíritos, divindades e rituais de povos primitivos (GORZONI, 2014).

A partir do momento em que a mãe abandona o uso da máscara cirúrgica e revela a sua identidade, seu comportamento antes autoritário e ameaçador se transforma em algo que ainda gera dúvida, mas que nos desperta um pouco de empatia. As máscaras tribalistas quando utilizadas pelos gêmeos trazem um tom de julgamento. Conforme alguns dados que cercam a origem das máscaras, o seu uso em determinados regiões também serviam para criar uma associação do usuário com as divindades, de forma a inibir contestações. Assim, a máscara neste caso, serve como uma arma. Uma extensão de uma personalidade amedrontadora, mas que “sozinhos”, não sentimos plena segurança de revelar. Dessa maneira, o papel da máscara neste filme é revelador. Quando ela cai e quando ela é vestida, são os momentos em que conseguimos entender o verdadeiro papel de cada personagem.

Pensando na personagem da mãe, sob o viés feminino, a ausência da figura paterna reforça uma ideia da figura materna em uma posição centralizada (a qual é mais comumente aceita), exaltando uma construção de pensamento dos “deveres” que uma mãe supostamente deve exercer. Assim, todo o seu descontrole emocional denota uma

personagem-mãe incapaz. Essa relação ignora o fato de que na figura da mãe existe também uma mulher. Um ser vivo. Ou talvez, seja essa apenas uma forma de provocar este questionamento.

Quanto mais a personagem da mãe expõe a suas características de ser humano, frágil e suscetível, o posicionamento divino da figura da mãe é violado, sendo utilizado como gatilho de provocação no espectador. Por meio dessa desconstrução, questionamentos e uma série de ataques são acionados: o filho homem inicia uma série de castigos à mãe por ela ter “falhado” em seu papel, adjetivando-a como uma verdadeira impostora.

A quebra da relação sagrada de mãe e filho é então o elemento provocador. O besouro colocado na boca da mãe, anterior à cena da tortura, como que de sua boca apenas surgissem inverdades. O gato morto colocado dentro do aquário exposto no meio da sala. A morte para que ela seja vista e no intuito de ampliar a culpabilidade da mãe. O dente arrancado e a urina durante a cena de tortura denotam agora uma relação materna invertida. Toda a culpabilidade é projetada contra ela e somente ela. São cenas para mim, um tanto chocantes, e que me levou à uma discussão interior sobre as questões que cercam a misoginia. Em especial, o momento em que Elias “acorda” do sonho, e se imagina estar abrindo o ventre de sua mãe, como em uma cesariana, onde ela dá a vida a vários besouros. Sim, funcionam como um reforço da suposta farsa que seria a mãe na mente de Elias, mas toda essa relação de que o seu ventre está podre ou que ela não é capaz de ser mãe, são de forte provocação.

Velas se apagam e o tique taque do relógio, como uma bomba relógio prestes a explodir, pré-anunciam o fim. Como em um ritual macabro, a cena final é composta por uma série de signos semióticos: o gato no aquário colocado sobre a mesa, que representa Elias afogado. O fogo como símbolo da purificação, assim como as velas que a cercam

a mãe presa ao chão; Elias trajando a máscara tribalista enquanto segura uma vela momentos antes de tocar fogo na casa compõem toda uma cena de ritual de purificação.

Na primeira imagem, o seu questionamento: *wo ist Sie?* (Onde ela está?). Essa cena ocorre em frente à um quadro com uma imagem de sombra, criando uma composição dualística entre espírito macabro e a criança que está com o mesmo encarnado em seu corpo. O elemento sombra, tem por simbologia o lado desconhecido da agressividade que deseja ser reconhecido. Em continuidade à este ritual, Elias pergunta à mãe presa, o que Lukas faz naquele momento, como forma de provar a sua veracidade materna. Mas a mãe responde: *“Ich seh doch nicht!”* (Eu realmente não vejo nada!), sentenciando o seu próprio destino.

O *Gute nacht* e a passagem pelo milharal se relacionam como uma passagem entre mundos, para o lado da vida “perfeita”, onde todos renascem e se reencontram. Contudo, para esta história, a única forma de se ter um final “feliz” é por meio do renascimento.

Todos os questionamentos e conclusões que aqui exponho, foram construídos com base em detalhes que, de acordo com minha experiência de vida, são de maior relevância. Contudo, acredito que diferentes tipos de leituras podem surgir de uma mesma história. Muitas delas se completam.

Aqui deixo a minha.

Referências

ARMSTRONG, Karen. Breve história do mito. Tradução de: Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BACHELARD, Gaston. O novo espírito científico: a poética do espaço. Tradução de: Remberto Francisco Kuhnen; Antônio da Costa Leal; Lídia do Valle Santos Leal. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988. 261 p.

GORZONI, Priscila. As máscaras africanas. 2014. Disponível: em: <<https://www.geledes.org.br/mascaras-africanas/#gs.69995fM>> Acesso em: 03 jul. 2017.

NOTAS SOBRE O FILME *BOA NOITE, MAMÃE* (*ICH SEH ICH SEH*, 2014, DE SEVERIN FIALA E VERONIKA FRANZ)

josé douglas alves dos santos

Este é aquele típico filme que costuma incomodar o espectador de uma forma bastante peculiar. Primeiro, porque se o indivíduo compra a ideia da obra como mais uma típica do gênero – na expectativa de ter sustos e experimentar a sensação do medo –, pode sair frustrado da sessão. Segundo, porque a história retratada tem uma carga de crueldade levada ao extremo (o que nos causa praticamente uma aversão à narrativa representada). Para os amantes da sétima arte, eis um exemplar perturbador em vários sentidos.

Boa noite, mamãe, filme austríaco dirigido por Severin Fiala e Veronika Franz, traz em sua abertura uma cena do filme *A Família Trapp* (*Die Trapp-Familie*, 1956, de Wolfgang Liebeneiner), com uma atmosfera bem distinta da que encontramos na sequência do filme – sai o tom de tranquilidade familiar presente nessa primeira cena para o de uma imersão quase claustrofóbica nos ambientes apresentados. A tensão vai sendo gerada de modo gradativo, sem muita pressa e sem as esperadas cenas de sustos.

Não há muito a ser revelado sobre a trama (e o que não é respondido ao longo do filme parece ficar submerso também ao seu final). Dois irmãos gêmeos brincam/exploram os arredores de uma casa de campo isolada. Então a mãe chega em casa com seu carro, depois de ter realizado uma cirurgia facial. Os filhos vão ao seu encontro e estranham aquela figura com o rosto enfaixado – uma recepção/relação mãe-filho bem diferente da que poderíamos imaginar. A partir desse (re)encontro, o filme tenta nos fazer questionar, por meio do ponto de vista dos garotos, se aquela seria realmente a mãe deles ou não.

Este é um filme que gera mais inquietações do que traz resposta ou conclusões à sua história. Há muitas sugestões por parte dos diretores, de modo que o espectador vai percebendo e tecendo suas ideias conforme a narrativa avança. Uma obra com vários elementos simbólicos – a floresta, a água, as máscaras, os insetos, o fogo – que podem compor um verdadeiro mosaico de diferentes interpretações¹.

Este texto tem a proposta de tecer algumas notas relativas à obra do ponto de vista de quem gosta de cinema e assistiu ao filme por puro deleite estético (sem um objetivo ou finalidade específica). Não cheguei a ver o filme pela segunda vez para poder vê-lo pela primeira, como ensina David Gilmour (2009, p. 50) ao afirmar que quando assistimos pela segunda vez, estamos na verdade vendo-o pela primeira, já que para o autor precisamos “saber como a coisa termina antes de poder apreciar sua beleza desde o início”

Boa noite, mamãe é um filme que pode ser facilmente colocado na balança dos que o amam ou o odeiam – para uns pode ser uma experiência incrível, para outros uma experiência no máximo razoável. A mim, devo dizer que a balança não pendeu para nenhum dos dois lados. Apesar de reconhecer as qualidades da obra, não tive esse algo a mais a que se refere Jorge Larrosa (2011) quando passamos por uma experiência.

Essa não é uma película que costuma causar medo ou trazer sustos fáceis. Muito pelo contrário. Assiste-se a ela esperando ter essa sensação, mas em nenhum momento chegamos a ser confrontados com cenas do tipo. Entretanto, se não causa medo, o mesmo não podemos dizer em relação ao sentimento de horror que ela transmite.

Esta é uma obra que causa incômodo por trazer um tipo de horror que não precisa ter cenas de susto para nos deixar com uma sensação

¹ Não entrarei na questão dos símbolos contidos na obra e das prováveis mitologias ali presentes. Aos mais interessados neste tipo de discussão, sugiro a crítica de Willian Augusto, que se não as aprofunda, ao menos as considera e traz um ponto de vista bastante diferenciado e relação à obra. Disponível em: <http://criticofilia.blogspot.com.br/2016/03/critica-boa-noite-mamae-goodnight-mommy.html>

de angústia (o que pode ser ainda melhor quando além de angustiar, ela também assusta). A proposta da dupla de diretores talvez seja justamente essa, demonstrar que o horror pode estar ao nosso lado sem que precisemos de elementos sobrenaturais ou fantasiosos para temê-lo.

O horror é também evidenciar situações extremas (de fome, de desigualdade, de exploração, de guerra, de violência). E nesse aspecto, a violência de *Boa noite, mamãe* não é gratuita, porque justamente por ela nos sentimos horrorizados (e um horror que nos coloca nessa condição incômoda por trazer algo que pode realmente acontecer). Você sente o sofrimento da personagem e chega ao ponto de não aguentar mais aquilo, de querer que acabe logo (você chega a sentir repulsa pelo filme, pelo modo como ele transmite essa crueldade).

Isso talvez seja o que mais incomoda em *Boa noite, mamãe*, um filme em que se assiste esperando algo, mas não o encontra. Como se costuma dizer, “expectativas geram frustrações”. Entretanto, é bom deixar claro que isso não representa um demérito ao trabalho de Severin Fiala e Veronika Franz, uma vez que essa frustração por expectativa gerada tem um caráter subjetivo, particular (talvez você, leitor ou leitora, possa ter outra experiência totalmente diferente dessa que descrevo).

De certa forma, o diretor e a diretora fizeram um trabalho que merece elogios, bem como toda equipe de apoio, de produção do longa, pois se o filme não assusta, ele angustia em outro sentido, num sentido quase visceral. Basta pensarmos nessa inversão de papéis que o filme propõe e que aterroriza de antemão: o(s) filho(s) – a cria – que domina a mãe – a criadora – e que a maltrata, a castiga, a faz sofrer; eis uma situação bastante incomum, quando considera-se todo o imaginário de cuidado e afeto que a relação entre mãe e filho representa.

Além dessa inversão de papéis, há outro aspecto que também faz de *Boa noite, mamãe* um filme recomendável, ao trazer uma representação de criança também diferente da comum, já que

na narrativa desta obra a(s) criança(s) tem basicamente o mesmo potencial dos adultos para machucar, agredir e matar – algo longe da visão angelical ou apenas de inocência imposta às crianças.

Um filme de horror que não causa medo. Ou melhor: que não assusta. Ou melhor ainda: que não me assustou. No entanto, o horror não condiz apenas a causar esse medo pelo susto, a nos fazer ter uma sensação de pavor por algo que está para acontecer – como aquela cena que de repente faz nosso coração disparar com um susto direto ou aquela outra em que nossos sentidos ficam em alerta, aguardando o que pode estar do outro lado da porta, quem sabe atrás do personagem (sem que ele e nós percebamos), no porão da casa ou escondido em outro lugar (cenas em que pode não acontecer nada além do que imaginamos ou ansiamos²; esperamos o medo, acreditamos estar preparados, mas ele não vem; e na cena seguinte já podemos ser pegos de surpresa novamente).

Boa noite, mamãe, mesmo tendo elementos suficientes para nos fazer sentir calafrios, não chega a este ponto. A angústia que sentimos pela história (talvez a pior das piores, se pensarmos na possibilidade de que a história aconteça) não faz nosso coração disparar ou nos faz querer fechar os olhos ou mudar a direção do olhar. É uma angústia absolutamente (para alguns possa ser exageradamente) terrível, mas não se torna algo que impulsiona nossos medos particulares.

Não espere sustos fáceis (ou mesmo os não fáceis), que a cartilha do gênero costuma nos apresentar. Além de ser uma narrativa diferente da *hollywoodiana* – que apresenta uma linguagem cinematográfica bastante convencional –, esta é uma obra que possui outra abordagem, que fica clara ao longo dos três atos propostos: o início em que somos ambientados (mais ao cenário do que à história, de forma gradual); quando passamos a julgar os atos dos garotos (ou,

² Um filme que poderíamos tomar como exemplo de um suspense que não traz sustos fáceis, mas que pode assustar e causar muita tensão, é “Sinais” (*Signs*, 2002, de M. Night Shyamalan).

nesse ponto do filme, para alguns mais atentos, os atos do garoto); e aquele que seria a explosão de fúria e crueldade até a cena final que, como a primeira, destoa do que até então víamos na tela, e que abre mais algumas inquietações em relação ao que pode ter acontecido e ao que aconteceu).

Obras como esta têm muito a contribuir, ainda mais vindas de locais onde a barbárie e o horror se fizeram presentes da pior forma possível³. Deixando de lado este aspecto histórico que pode ou não ter relação com a obra⁴, trarei mais algumas notas pessoais para finalizar o texto.

Um comentador da área da psicologia ou da psicanálise talvez pudesse trazer uma abordagem sobre o horror causado por grandes traumas e as suas consequências – ao menos, esta é uma das leituras/interpretações que podemos realizar e que de certa maneira está muito presente na película –, quem sabe esclarecendo alguns pontos presentes no filme.

Por exemplo, uma questão muito séria abordada pela obra e que pode passar despercebido em um primeiro momento, é como o “distresse” – que seria o efeito causado pelo excesso de estresse – pode atingir as pessoas (sobretudo, as crianças e jovens que estão em um processo de formação de personalidade muito forte e evidente em suas respectivas fases da vida).

Neste caso, a Alessandra Ogeda (2016) nos traz uma análise sobre o longa-metragem muito interessante. Segundo a crítica de cinema, o filme “se justifica não pela crueldade e violência que [...] apresenta, mas pelo alerta que ele nos dá sobre o perigo que situações

3 Basta recordar que na Áustria aconteceram muitos dos horrores produzidos pelos campos de concentração nazistas.

4 Conforme descreve Alysson Oliveira, em um texto sobre o filme que traz essa análise Disponível em: http://www.cineweb.com.br/filmes/filme.php?id_filme=5154)

traumáticas podem ter quando o estresse e o distresse causados por elas não são levados a sério e tratados.”⁵

Este é, com certeza, um dos pontos que pode ser bastante explorado em relação a *Boa noite, mamãe*. Enxergar, por meio do filme, até que ponto pode chegar o descuido com as crianças e jovens – e não apenas elas, mas também os adultos –, quais os graves efeitos que uma tragédia, um trauma, ou excessivos períodos de estresse pode resultar⁶.

O perigo eminente para casos de muito estresse – que resultam no distresse –, é, a meu ver, o grande trunfo do filme, uma vez que o impacto de sua violência pode servir como meio de pensar tal situação (sendo, então, este o grande mérito de Severin Fiala e Veronika Franz, de nos fazer refletir a respeito dessa temática).

Talvez o exagero da crueldade e a escolha narrativa de centrar em certos aspectos deixando outros também muito importantes de lado reforcem o incômodo causado pelo filme. O divórcio, o acidente, a morte do irmão e a relação distante entre mãe e filho depois desses acontecimentos poderiam ser mais bem desenvolvidas – elementos que são sugeridos, porém não aprofundados.

Outra questão que pode nos chamar a atenção desde o início é o fato de não ter ninguém para cuidar do garoto enquanto a mãe estava no hospital. Podemos pensar se, naquela situação, naquele contexto, não haveria nenhum familiar ou outro responsável que pudesse acompanhá-lo depois de ter passado por um momento de perda tão extrema.

⁵ A crítica completa realizada pela Alessandra Ogeda está disponível em: <https://movienonsense.com/2016/03/05/ich-seh-ich-seh-goodnight-mommy-boa-noite-mamae/>

⁶ Outro filme que de certa forma trata também dessa questão, com outra abordagem, é “Mais Forte Que Bombas” (*Louder Than Bombs*, 2015, de Joachim Trier)

A “revelação” final (que os diretores não se propõem a causar choque com ela, ao deixar muitas “pistas” durante o longa) e a ambientação da obra me remeteram a outras três no cinema do gênero: *O Sexto Sentido* (*The Sixth Sense*, 1999, de M. Night Shyamalan), que na época deixou muitas pessoas com medo ver gente morta; *Sinais* (*Signs*, 2002, também de M. Night Shyamalan), com seu ambiente isolado; e *A Vila* (*The Village*, 2004, outra obra de M. Night Shyamalan), que também traz muitos elementos simbólicos presentes em *Boa noite, mamãe*.

Quem conhece os longas-metragens mencionados anteriormente talvez note certas semelhanças. Do primeiro, a revelação que causa impacto que, conforme ressaltado, difere do filme de Severin Fiala e Veronika Franz, já que para muitos isso talvez já tenha ficado claro ao longo da trama; do segundo, o ambiente escolhido para as filmagens, o milharal, a casa isolada no campo; e do terceiro, além dos aspectos simbólicos, o jogo duplo de verdade-mentira que ambas as obras trazem.

A intenção com estas notas particulares sobre *Boa noite, mamãe* foi a de compartilhar impressões causadas pelo filme, inquietações que a obra causou. É comum buscarmos nos filmes elementos que nos possibilitam uma experiência de alteridade, de estar no lugar de determinado personagem, de determinada situação, de pensar a vida e os fenômenos que nela acontecem pela experiência dos outros que o cinema apresenta. E quando pensamos estar no lugar da personagem da mãe ao assistir este longa-metragem podemos ter uma experiência um tanto perturbadora.

Referências

GILMOUR, David. O clube do filme. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

LARROSA, Jorge. Experiência e alteridade em educação. Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul/RS, v. 19, n. 2, p. 04-27, jul./dez. 2011.

OGEDA, Alessandra. Ich seh ich seh – Goodnight mommy – Boa noite, mamãe. Crítica nonsense da sétima arte. 5 de março de 2016. Disponível em: <<https://movienonsense.com/2016/03/05/ich-seh-ich-seh-goodnight-mommy-boa-noite-mamae/>>. Acesso em: julho de 2017.

A BUSCA PELO AMOR PODE SER O MAIOR DOS HORRORES

maria cecilia p. de carvalho fritsche

Dentro do projeto de extensão “Cinema mundo”, na temática Expressões do Horror, foi exibido em junho de 2017 *Sob a pele* (*Under the skin*, 2013), do diretor Jonathan Glazer (*Sexy Beast*, *Reencarnação*). Baseado no romance homônimo de Michel Faber, o filme, um interessante trabalho de ficção científica com uma estética a la Stanley Kubrick, mostra dois *aliens* que vêm à Terra em busca de carne e pele. Embora a caça humana seja o principal objetivo, eles não entram no planeta de forma violenta ou com pesados armamentos como seria o esperado nos filmes-clichês. Chegam de maneira sutil como antropólogos num estudo de hábito e comportamento de uma determinada espécie. Aprendem a falar e a se comportar como humanos e percebem que o homem é frágil e solitário em relação ao amor e, portanto, presa fácil diante da beleza e do poder de sedução da personagem encarnada (literalmente) por Scarlett Johansson.

Nessa história de *aliens* predadores, que nos permite múltiplas interpretações, aprendemos mais sobre nós mesmos do que sobre extraterrestres. A dualidade humana fica evidente em passagens como a da mulher que arrisca a própria vida e, finalmente, morre para salvar o cachorro; da generosidade de um homem que acolhe a *alien* e lhe dá um tratamento compassivo e a passagem que traz à tona, em contrapartida, a violência de um estupro.

O conteúdo imagético contribui para as interpretações e as reflexões sobre a fragilidade das relações humanas, as aparências, a sexualidade, o sentido da vida e a solidão. Uma vez que o filme tem poucos diálogos, o não-dito fica evidente com a trilha sonora

impactante (assinada por Mica Levi), a geografia fria, quase sempre nebulosa, opressiva, vasta e seca do interior da Escócia e as metáforas, o olho (janela/abertura) e a pele (essência x aparência), abundantes no enredo.

Segundo a psicanalista Dominique Fingermann (2014), existem quatro tipos de filmes, com graus diferentes de aura, de arte, de silêncio. Estas características cinematográficas devem ser consideradas quando analisamos a temática de um filme. Para que o espectador faça uma boa leitura, deve estar sensível e atento a todos os detalhes de comunicação. *Sob a pele* (2013) é um desses filmes que convidam a uma participação ativa do público. Desde as inúmeras interpretações temáticas (questões de gênero, mercado da carne, impotência e fragilidade humana), possibilitando emergir no sujeito, a partir do seu olhar, aquilo que o divide. Nas palavras de Fingermann,

O mercado das imagens proporciona em medidas diferentes o óbvio e o obtuso, a transparência e a opacidade, o barulho e o silêncio, o obscuro e o erotismo, a ferocidade e a violência, o imediato e a mediação, o cheio e vazio. Essas diversas proporções e medidas permitem determinar se esse objeto-imagem foi feito para causar o desejo do sujeito a partir de seu olhar ou se trata de um produto-fetice, que oculta o malogro e tampona as dúvidas, as questões e a divisão subjetiva (FINGERMAN, 2014, p. 73).

É possível compreender o enredo do filme em três tempos. A *alien* como predadora que usa da sua pele para atrair homens para o furgão e depois levá-los para um casebre, onde ela os mata. No segundo tempo, por meio da contaminação com as vítimas, a alienígena sedutora começa a se humanizar, tornando-se frágil e solitária. E o terceiro tempo, em que passa de caçadora a caça sexual.

Como já foi dito, são dois *aliens* que chegam ao planeta em busca da carne humana; para isso, usam da fragilidade de alguns homens, que devem ser solitários e sem família e que sofrem um destino

agoniante. Primeiramente, a extraterrestre os atrai sexualmente para o seu furgão e, depois, leva-os à morte, submersos numa lama espessa e metafórica. No casebre, as vítimas ficam aguardando o momento em que sua pele será separada da carne (aparência x essência).

Pelo fato desse jogo de sedução ser perigoso para a *alien*, o trabalho é feito em parceria. Um *alien* para seduzir e outro para proteger. A sedução pode ser remetida à mitologia romana de Vênus (Afrodite), que age na fantasia de alguns homens. Como explica Freud em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905) e o *Fetichismo* (1927), alguns homens, diante da angústia da castração feminina, tendem a fantasiar que existem mulheres que não são desprovidas de um falo (pênis). Estes homens se encantam com uma mulher enigmática e misteriosa, sedutora e portanto fálica. Isso fica evidente no filme com a cena da protagonista caminhando na frente e sendo elevada para a sua vítima, ficando cada vez mais distante, como num endeusamento.

Mas os primeiros indícios de humanização da *alien* surgem a partir do choro do bebê na praia. No decorrer do filme, há mais duas outras passagens em que aparecem bebês e que chamam a sua atenção. O sangue na rosa é outro momento em que algo de humano perpassa a *alien*. O auge, porém, e que muda todo o enredo, é o contato dela com um homem que sofre de uma doença rara, a neurofibromatose, a mesma que acomete o personagem do clássico *Corcunda de Notre Dame*. Com essa vítima, rejeitada por todas as mulheres, a *alien* permite ser tocada e, pela primeira vez, experimenta a sensação do contato humano. Depois que o leva para o casebre e deixa-o na lama, ela encontra um espelho e reconhece os seus olhos, usados pelo diretor como uma metáfora (olhos como uma abertura, ou uma janela). Ela então volta e retira da lama a sua vítima deformada, num gesto de compaixão. Na cena, a *alien* aparece duas vezes em essência, sem a pele humana, e o *alien* que dá a retaguarda aparece depois no mesmo

casebre, olha no mesmo espelho e percebe que houve contaminação humana, terminando o trabalho que foi deixado incompleto pela *alien* sedutora.

A metáfora da pele foi usada também por cineastas como Pedro Almodóvar, no filme *A pele que habito*, e muitas vezes é utilizada no senso comum como uma diferenciação entre aparência x essência. Ouvimos com frequência frases do tipo “Eu não gostaria de estar na sua pele” ou “Embaixo da pele há um outro ser”. A pele pode ser entendida como área de contato com o outro e como limitação do corpo. Por meio da pele, somos inicialmente delimitados e separados, para depois, dentro deste contorno nos aproximarmos. É por meio da pele que demonstramos (e revelamos) estados emocionais como palidez, rubor e sudorese.

Na última parte do filme, sob uma névoa, a *alien* abandona o furgão. Em seguida, vai até um restaurante e numa tentativa frustrada tenta se alimentar como os humanos. Na sequência, já dentro de um ônibus, conhece um homem que a acolhe e a trata com humanidade. Sozinha, diante de um espelho, a *alien* observa o seu corpo e começa a sentir o que todos os homens queriam e não tiveram. A partir disso, a protagonista passa a delimitar seu corpo psicologicamente, o que sugere a formação do ego, em Freud, e o Imaginário do nó borromeano para Lacan em *O estágio do espelho como formador da função do eu* (1949) e *Os escritos técnicos de Freud* (1953). Inicia-se então o que Freud (1895) diria, na segunda teoria do aparelho psíquico *Projeto para uma psicologia científica* (1895), a formação do ego na *alien*. Observa-se em Laplanche e Pontalis (2001, p. 288):

Numa perspectiva genética, podemos conceber a constituição do ego como unidade psíquica, correlativamente à constituição do esquema corporal. Podemos ainda pensar que tal unidade é precipitada por uma determinada imagem que o sujeito adquire de si mesmo segundo o modelo do outro, e que é precisamente o ego. O narcisismo seria a captação amorosa

do sujeito por essa imagem. J. Lacan relacionou este primeiro momento da formação do ego com a experiência narcísica fundamental que designa pelo nome de fase do espelho. Nessa perspectiva, em que o ego se define por uma identificação com a imagem de outrem, o narcisismo – mesmo “primário” – não é um estado do qual estaria ausente toda e qualquer relação intersubjetiva, mas a interiorização de uma relação.

Com as sensações corporais, é possível formar uma imagem mental do corpo. Com as trocas e a limpeza diária, algumas mães, mesmo sem saber, costumam organizar psiquicamente o ego corporal dos bebês.

O ego é antes de mais nada um ego corporal, não apenas um ser de superfície mas ele próprio a projeção de uma superfície. O ego é, em última análise, derivado de sensações corporais, principalmente das que nascem da superfície do corpo ao lado do fato [...] de representar a superfície do aparelho mental. Tal indicação convida a definir a instância do ego como fundada numa operação psíquica real que consiste numa “projeção” do organismo no psiquismo (LAPLANCHE, PONTALIS, 2001, p. 136).

Após o contato com o rapaz deformado, a *alien* abandona o furgão e começa a se permitir um relacionamento natural com um homem. Começa a sentir medo e prazer, se permite gostar de música e começa a conhecer o amor. Assim como suas vítimas, a *alien* se torna frágil, única e sozinha.

Depois de ter tido a experiência humana, a protagonista se sente perdida e entra numa floresta de pinus seca e hostil. Lá, encontra um lenhador que a violenta e, neste último tempo, revela-se o que ela esconde sob a pele.

Referências

FINGERMAN, Dominique. Os destinos do mal: perversão e capitalismo. **Stylus revista de Psicanálise**, Rio de Janeiro, n. 9, p. 60-76, 2014.

FREUD, Sigmund. (1927). Fetichismo. In: **O futuro de uma ilusão, o mal-estar na civilização e outros trabalhos**. Trad. Maria Aparecida Moraes Rego. Edição eletrônica brasileira das Obras Completas de Freud. Rio de Janeiro: Imago, [2000], v. 23.

_____. (1905). Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: **Um caso de histeria, três ensaios sobre a teoria da sexualidade e outros trabalhos**. Trad. Vera Ribeiro. Edição eletrônica brasileira das Obras Completas de Freud. Rio de Janeiro: Imago, [2000], v. 7.

_____. (1895). Projeto para uma psicologia científica. In: **Estudos sobre a histeria**. Trad. Christiano Monteiro Oiticica e Vera Ribeiro. Edição eletrônica brasileira das Obras Completas de Freud. Rio de Janeiro: Imago, [2000], v. 2.

LACAN, Jacques. (1949). O estágio do espelho como formador da função do eu. Trad. Vera Ribeiro. In: **Escritos**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, [1998].

_____. (1953). **O Seminário: os escritos técnicos de Freud**. Trad. Betty Milan. Rio de Janeiro: Editora Zahar, [1986], v. 1.

LAPLACHE, Jean. PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário da Psicanálise**. Trad. Pedro Tamen. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

EU OLHO, TU OLHAS, ELA OLHA:

Sob a Pele e o protagonismo feminino

vanessa camassola sandre

Sob a Pele (*Under the Skin*, 2013) é antes de tudo um filme sobre ser o humano, e quais os prazeres e crueldades envolvidos nesse processo. O terceiro longa-metragem do diretor Jonathan Glazer evoca mais questões do que conta histórias, anuncia mais do que explica. É um filme incômodo, pois é capaz de provocar uma grande agonia com cenas simples, que unem imagens sombrias a uma trilha sonora perturbadora. Não à toa o comparam a *2001: Uma Odisseia no Espaço* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), pois ambos utilizam a ferramenta cinematográfica como experiência enunciativa e estética ao extremo. Assim como *2001*, *Sob a Pele* inicia com uma tela preta, com sons indistinguíveis ao fundo. Um ponto brilhante surge ao longe, e com a proximidade de câmera, percebemos que um objeto circular (talvez uma nave espacial?) se encaixa em outro objeto. A trilha sonora de suspense é complementada com a pronúncia de algumas sílabas, como se uma voz robótica estivesse treinando a fala humana. O objeto se revela (ou se transforma) em um olho pulsante. A cena é cortada bruscamente para o título do filme, seguido de uma cena de natureza. Ao contrário da maioria dos filmes sobre alienígenas, *Sob a Pele* não mostra grandes espaçonaves e tentativas de comunicação com seres alienígenas metalizados ou disformes, seu foco é no mais profundo e essencial da **humanidade**, e por isso a natureza se faz tão presente na construção dessa obra por meio de cenas ao ar livre e inserções de planos contemplativos da natureza (e até uma cena sobreposta da protagonista e da floresta ao final do filme). Tomo aqui a definição de humanidade como o conjunto de características naturais do ser humano, tanto boas quanto ruins, e abandono o seu significado ligado

apenas aos sentimentos de benevolência, caridade e compaixão. Ser o humano é essa eterna luta entre o herói e a besta que convivem dentro de cada um de nós.

Sob a pele é a adaptação cinematográfica do livro de mesmo nome, do escritor Michel Faber. Adaptação talvez seja a palavra errada, inspiração é mais apropriada. Enquanto o livro nos conta uma história objetiva, explicando todos os pontos que o leitor precisa para compreender o encaminhamento da história, o filme nos deixa imensas lacunas, por vezes incômodas, mas que abrem espaço para a reflexão e construção da narrativa pelo próprio espectador.

A história pode ser resumida como a procura de uma alienígena (Scarlett Johansson) por presas humanas, as quais ela caça com seu poder de sedução pelas ruas quase vazias de uma pequena cidade escocesa. Não é claro para onde essas presas são levadas e para que fim são utilizadas, mas todos são homens solitários e dispostos a entrar em uma van com uma mulher desconhecida. Mas durante seu percurso e contato com os humanos, a alienígena descobre uma porção de humanidade em si mesma, abandonando sua missão e iniciando uma busca de compreensão do que é o humano.

No filme, uma das primeiras ações da protagonista é comprar novas roupas. Ao entrar no *shopping*, passa despercebida como uma humana qualquer. Sua primeira escolha é um casaco de pele. No livro, a alienígena Isserley procura sempre por homens fortes e grandes, sua missão é caçá-los para que sejam enviados a seu planeta natal, pois lá a pele humana é um artigo de luxo. Acredito que a intenção do autor é exatamente a de criar um paralelo entre as relações dicotômicas alienígena/humano e humano/animal. O ser humano moderno, acreditando no seu direito de superioridade por conta da sua racionalidade, cria um sistema de produção gigantesco baseado na economia animal – com oferta abundante de carne, leite, artefatos de couro e de pelos. É com esse mesmo olhar que os alienígenas

conterrâneos de Isserley veem os humanos – seres menos evoluídos que valem mais como acessório do que vivos. Apesar de não ficar claro no filme para qual fim são utilizadas as presas humanas (a cena mais esclarecedora – quando dois corpos aprisionados se encontram no “pântano negro”¹ – nos fornece mais assombro do que explicações), o *turning point* do filme é exatamente o momento em que ela aparece sem o casaco, olha-se no espelho e se reconhece como humana. Ela passa a questionar-se sobre o que existe sob essa pele, e que talvez o humano, com todos os seus defeitos e qualidades, possa valer mais do que a epiderme que reveste seu corpo.

O processo de humanização

Um homem dirige uma moto em alta velocidade, para em certa altura, some do escopo da câmera para retornar carregando um corpo de mulher em suas costas. Na cena seguinte, este corpo está inerte no chão, em um fundo branco infinito, e ao seu lado está uma mulher nua. É a primeira vez que vemos a protagonista, que está muito ocupada despindo o corpo ao chão e vestindo a roupa dele tirada. Após esta ação, podemos ver mais de perto seu rosto, olhando com curiosidade para o corpo à sua frente: uma mulher parecida com ela, que tem lágrimas escorrendo dos olhos. Aparentemente a humanização dos alienígenas é um fato recorrente, mas nossa protagonista ainda nem sabe o que é humanidade.

Ela dirige uma van pelas ruas da cidade, e é de dentro desse dispositivo que ela percebe o mundo ao seu redor. O carro é sua arma de caça: de dentro dele ela observa suas presas, se aproxima delas abaixando o vidro e pedindo por informações, e as coloca na armadilha quando aceitam uma carona. Mas é fora do carro que ela

¹ Denominei de “pântano negro” o espaço atópico, escuro e sinistro que existe no interior de uma casa onde a protagonista leva suas vítimas. Os homens, conforme seguem a protagonista, são “sugados” lentamente pelo chão até ficarem envoltos na substância escura.

presencia um importante acontecimento: um casal se joga no mar revoltado para salvar seu cachorro que está se afogando, e um nadador solitário tenta salvá-los da iminente morte. Essa estranha conexão humana – entre animais e humanos, e entre humanos desconhecidos – é curiosa. Desse acontecimento, um elemento sobra: o bebê do casal que está agora sozinho na praia. E essa talvez seja uma das cenas mais incômodas que eu já assisti. O bebê é abandonado pela protagonista, que está ocupada levando o corpo do nadador para o abate. O ato de ignorá-lo é uma enorme violência, o pior dos seres humanos não abandonaria um bebê sozinho na praia. Mas nossa protagonista não é humana, ainda. É a partir dessa experiência fora do carro que ela começa a se questionar. Passa então a caminhar pelas ruas, observar mais de perto os humanos. O olho pulsante da primeira cena reaparece, só quer agora mais desperto e sombrio. Não tem mais volta, a humanização começou.

Sem nome, mas dona do olhar

Quando ainda na posição de caçadora, a protagonista era dona do olhar: observava os homens, suas presas, sem que estes soubessem que estavam sendo observados. Dentro de seu dispositivo de proteção (o carro) nada lhe podia acontecer, apenas ela era o perigo iminente. No matadouro, era quem observava os homens completamente nus sucumbindo – aniquilando seus olhares de desejo. Não podendo mais desprezar os humanos, sua única alternativa é tornar-se um deles. Mas para humanizar-se é preciso fazer parte do mundo, e conseqüentemente estar inserida em um sistema patriarcal e de objetificação do feminino. Sua sobrevivência agora parece depender dos homens: daquele que a acolhe gentilmente e lhe mostra os sentimentos humanos; e daquele que a persegue, abusa e causa a sua morte. Mas existe um tipo de homem do qual ela consegue escapar: do espectador. E mais precisamente do olhar desse espectador, olhar

este que foi amplamente estudado pela crítica de cinema feminista Laura Mulvey (1983, p. 444):

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o prazer no olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir um impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para-ser-olhada”.

Mas como escapar desse olhar dominador, voyeurista e fetichista imposto por meio da linguagem cinematográfica? Retornando o olhar: para o outro e para si mesma.

Quando predadora, a protagonista sem nome sabe que suas presas a observam, desejam e querem dominar seu corpo por meio do ato sexual. Mas o que os homens não sabem é que ela é a iniciadora do olhar quando os escolhe. No abatedouro, ela os atrai e os excita à medida que vai tirando sua roupa em uma espécie de *strip tease* ensaiado para ser natural, e eles acreditam que são os predadores prestes a dominar a presa quase rendida. Mas com o olhar hipnotizado, são aprisionados no “pântano negro”, e ao longe observam o corpo que nunca lhes pertenceu e nem nunca pertencerá. Ela brinca com o olhar dos personagens masculinos quando promete a eles a dominação e quando não oferece o prêmio que eles desejam. Se como predadora ela tem esse poder, como humana (mesmo passível de objetificação) ela o mantém, mas seu domínio se restringe ao seu próprio corpo. Ao invés de voltar seu olhar para os homens, ela volta para si mesma, não negando que o espectador a esteja vendo, mas não oferecendo a ele o domínio que um olhar fetichista pode ter. Ou seja, ela quebra o código sem negá-lo. Quando se olha nua no espelho, ela tem um

propósito: quer se ver, explorar seu corpo como invólucro do humano, quer se reconhecer. Nesta cena de nu frontal, não estamos vendo uma exploração sexual do corpo da famosa atriz, estamos apenas vendo um corpo, de forma que a câmera tenta ser o mais honesta possível, não impondo ângulos que valorizem sexualmente aquele corpo. Vemos apenas um corpo, com suas qualidades e defeitos, o mesmo corpo que a personagem está reconhecendo e explorando. Um corpo humano.

Scarlett Johansson é um *sex symbol*. Lançada por Hollywood, ela é produto de uma indústria voltada para o entretenimento envolto nos padrões patriarcais estabelecidos, no qual seu corpo é comemorado antes mesmo de seu trabalho. Quando se fala em erotização da mulher, sempre me vem em mente uma imagem: um *contraplano* em uma cena de diálogo, que enquadra a bunda de Johansson no papel de Viúva Negra no filme *Os Vingadores (The Avengers, 2015)*. Lembro que essa cena me gerou uma angústia quando assisti o filme na tela do cinema, afinal, era um plano que narrativamente servia para nada (apenas para exploração do corpo da atriz), e que não existiria se o diálogo fosse entre dois homens. Como uma atriz como Johansson poderia deixar de ser um “produto” hollywoodiano e ter espaço para mostrar seu real trabalho? Ou mesmo como ela poderia deixar de reforçar esses padrões patriarcais que existem tanto no cinema comercial quanto no cinema “de autor”? *Sob a Pele* foi uma resposta para essa minha questão. Se em Hollywood ela se recusava a fazer cenas nuas, fazê-las em um filme independente que quebra com vários padrões de representação do feminino foi um acerto. Retirar-se do pedestal das estrelas intocáveis, desse *star system* que insiste em se perpetuar e mostrar-se como um ser humano comum foi o grande trunfo de Johansson como atriz.

Assim como Johansson foge (de certa maneira) da violência que o cinema *mainstream* imprime no seu corpo quando o objetifica, a protagonista também foge da violência sexual que um corpo masculino

tenta exercer no seu corpo feminino. Sem conseguir escapar, afinal, a violência é uma condição humana; e também não podendo regressar para o que era antes, seu corpo se desfaz, a pele que o reveste se solta. O que vemos sob sua pele é um corpo não-humano, um corpo alienígena. O homem que tentou estuprá-la, assustado, coloca fogo no corpo já não mais desejado. E o ser humano, contraditório como ele só, sendo a mesma espécie que entra no mar revolto para salvar um cachorro, é também a espécie que aniquila tudo o que é estranho e diferente de si. Ele acaba com a vida da protagonista. Afinal, uma mulher que é dona do olhar se constitui como uma afronta, e sendo assim, deve ser aniquilada.

A principal questão que fica e a qual eu proponho uma reflexão: como seria a experiência da personagem principal se, ao invés de mulher, ela tivesse vindo à Terra como homem?

Referências

KAPLAN, Elizabeth Ann. A mulher e o cinema: os dois lados da câmera. Tradução de: Helen Márcia Potter Pessoa. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In. XAVIER, Ismail (org). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

CORRA!: O grito, o silêncio e o sintoma

renata santos da silva

No segundo semestre de 2016 as redes sociais e os *sites* de vídeo começaram a divulgar o *trailer* de *Corra!* (Get Out), de Jordan Peele, 2017. Era óbvia a proposta do filme: mistério e discussão sobre o racismo; fórmula adotada raramente pelo gênero terror/horror, afinal poucas produções se desafiaram a criar um roteiro que alcançasse e amarrasse um espectador ao seu instinto investigativo concomitantemente às questões raciais.

Chris (Daniel Kaluuya) é um rapaz negro que passa o final de semana com a família de sua namorada Rose (Allison Williams) – uma moça branca – apesar das advertências de seu melhor amigo Rod (Lil Rel Howery). Mesmo com a hospitalidade dos pais de Rose, Missy (Catherine Keener) e Dean Armitage (Bradley Whitford) – que tentam demonstrar naturalidade com a relação interracial – o comportamento dos criados da casa, Walter (Marcus Henderson) e Giorgina (Betty Gabriel), e o jeito agressivo do irmão Jeremy (Caleb Landry Jones) são duvidosos. Na mesma noite, Missy, que também é psiquiatra, convence-o a fazer hipnose para parar de fumar e a mente de Chris aparece presa num lugar que Missy chama de *esquecimento* (*sunken place* em inglês). No dia seguinte os Armitage recebem todos os amigos, evidentemente brancos, numa festa em que Chris se percebe como atração em meio a comentários desconcertantes sobre sua cor e seu físico. Ele conhece Logan King (Lakeith Stanfield), um homem também negro que se comporta estranhamente assim como Walter e Giorgina. Chris acredita que conhece Logan de algum lugar, tira uma foto para mandar para Rod e o *flash* faz Logan despertar de algum transe e gritar para Chris correr dali. Chris tenta fugir,

mas a hipnose de Missy com o simples tilintar de uma colher na xícara o impede. Ele descobre que os Armitage fazem uma espécie de transplante de mente, onde ele não terá mais controle sobre seu corpo e outra pessoa, aquela que pagar mais, tomará o seu lugar.

Bem, inicio minha análise explicando como cheguei a ela através de um *paratexto* (GENETTE, 2009). Gérard Genette cunhou o termo paratexto, no cenário literário, descrevendo todo texto que acompanha o texto principal. Como hoje podemos afirmar que todo filme é sim um texto, presume-se que os textos que o acompanham seriam os seus cartazes, *teasers*, *trailers*, sinopses, trilha sonora e até mesmo seu título.

Dentre os paratextos de *Corra!* há um cartaz em questão, onde o protagonista aparece sentado em uma poltrona, horrorizado, expressando o que parece um grito de horror. Um grito que não ocorre em qualquer momento do filme.

Na verdade, raramente há qualquer alteração de voz durante todo o filme, inclusive em cenas que anunciam tensão – o processo de hipnose de Chris através da voz suave de Missy, ou quando Chris percebe-se amarrado na poltrona ou ainda em sua fuga, lenta, eliminando em silêncio cada obstáculo sem qualquer grito ou alarde, mesmo após ser atingido por um abridor de cartas na mão.

Esta neutralidade constante em *Corra!* é uma das principais responsáveis por criar o clima de ansiedade e medo que se espera de um filme do gênero terror. O diretor e roteirista Jordan Peele soube trabalhar com uma narrativa de terror que segue um caminho inverso ao do gênero. Num gênero que normalmente multiplica seus gritos no decorrer da narrativa, *Corra!* transborda em silêncios, mas sem perder-se do propósito original.

Corra! é um filme que trabalha com *aquilo que não é dito*, sua principal motivação é uma *ausência-presença* em cada um dos personagens ao redor do protagonista, como um fantasma, ou seja, é um roteiro de muitas camadas que concilia personagens de muitas camadas.

A primeira camada do filme, como gênero cinematográfico, apresenta personagens que estão, ao mesmo tempo, revelando e ocultando o que está acontecendo ao redor do protagonista, seja na festa da família, nos comentários de Jeremy, nas falas e olhares dos criados, no comportamento dos convidados. É algo que já se espera de um filme de terror como antes comentado.

Por isso, as revelações mais significativas acontecem através do corte deste equilíbrio utilizando os extremos opostos: o primeiro, pelo personagem Logan King, o único convidado negro da festa que se comporta estranhamente como um senhor caucasiano. Ao receber um *flash* nos olhos pelo celular de Chris, Logan emite o único grito de horror de todo o filme – o que eleva sua importância – repetindo constantemente o título: “Get Out!”. O segundo, por meio do silêncio, num leilão mascarado de bingo, em que o enquadramento se abre lentamente para identificar Chris como o prêmio.

Nesta primeira camada todos os comportamentos se refletem num *sintoma*. O sintoma que Georges Didi-Huberman (2013) toma emprestado de Sigmund Freud para definir o seu *acidente soberano* como “uma entidade semiótica de dupla face”. É este sintoma, essa crise dos contraditórios, que nos impede de alcançar um sentido no que vemos, da mesma forma que o multiplica.

Ele escreve que “É talvez quando as imagens são mais intensamente contraditórias que elas são mais autenticamente sintomáticas” e é isso que encontramos nos personagens dos criados Walter e Giorgina. Ambos contradizem seu exterior e criam a tensão

pela multiplicidade do sentido em seus gestos. Walter corre para avisar Chris, num momento que se assemelha a um ataque, e desvia do protagonista quando sua mente é novamente dominada. Giorgina – uma das personagens mais assustadoras da casa, justo por estar intensamente em um conflito mental – lacrimeja e sorri enquanto nega repetidamente o preconceito da família, a si mesma e a tudo que ocorre ao seu redor.

E o que é essa negação? O que é esse fantasma? Quem é Giorgina, dentro do seu contexto social, quando repete seus “nãos” e finaliza com “eles nos tratam como da família”? O que é esse silêncio? O que é esse sintoma se não uma alegoria para a última camada do filme: o *racismo silencioso*.

O racismo nem sempre grita e agride através da violência explícita, ele também fala e deixa seus rastros através do silêncio. A violência racial também sussurra. O racismo silencioso age como um fantasma, ausente e presente concomitantemente, ou seja, a narrativa consegue utilizar os mesmos artifícios para contar uma história de terror e discutir o racismo silencioso.

Um bom exemplo disso é o modo como Rose defende seu namorado, não permitindo que ele mostre a carteira de identidade solicitada pelo policial. Há ali uma típica cena de questão racial: o policial teve má intenção? O policial teria agido se fosse Chris a pessoa a questionar o pedido? Contudo existe o lado de Rose em não permitir qualquer ligação da sua identidade com a de Chris por motivos que interessam aos planos dos Armitage.

É quando o espectador entende por que Chris nunca grita como nos filmes de terror, pois como homem negro ele está acostumado a não ser socorrido pelas pessoas brancas, pelo contrário, o único socorro que Chris encontra é em silenciar a ordem dos Armitage, representada pelo som da colher na xícara.

Chris e seu amigo Rod obviamente se diferenciam dos personagens restantes, mas não só por serem negros, nem por não estarem em transe no esquecimento, mas por serem personagens que estão, a todo momento, expondo aos demais o que veem, percebem ou sentem. Chris e Rod não se calam na presença do desconhecido.

Desde o início Rod se posiciona contra as escolhas de Chris e durante todo o processo é a ele a incumbência de agir como personagem investigador e indagador do que ocorre na casa dos Armitage. Já Chris não esconde da namorada seu receio de ser apresentado aos pais, não esconde a hipnose de Missy, nem a conversa estranha com Walter, nem o celular desconectado por Giorgina, inclusive revelando achar que ela fez de propósito. Ele conta sua satisfação ao ver outro homem negro na festa, seu desconforto em estar rodeado de muitas pessoas brancas e mostra a Rod a foto de Logan.

Chris torna-se um agente da expressão, da denúncia e da palavra, assim como o incansável Rod que conclui, aponta e nomeia as situações apressadamente, como um detentor das grandes terminologias: “*sex slave!*”. Por outro lado, quando Logan, Giorgina ou Walter procuram avisar, suas mentes são caladas. Logan desperta Andrew que grita, e em alguns segundos é paralisado por diversos homens brancos.

A interpretação e o rosto expressivo do ator Daniel Kaluuyah colaboraram ainda mais para definir o protagonista como detentor da palavra e da expressão. Seu rosto em momento algum esconde sua aflição, sua desconfiança com os criados ou seu constrangimento com as perguntas dos convidados. Chris não grita quando sua mão é perfurada pelo abridor de cartas, mas seu rosto reflete a dor e a raiva por toda a situação em que este foi posto.

Da mesma forma, seu corpo evoca o *sintoma* de Freud descrito por Didi-Huberman (2013) quando, mesmo com a mente presa ao

esquecimento, o inconsciente é exteriorizado pelo arranhar involuntário dos dedos nos braços da poltrona, reação esta que o liberta.

Quando chegamos ao fim do filme, novamente encontramos uma crítica social, talvez a mais pesada, como um tapa na cara dos espectadores que aguardam uma prisão do protagonista ao ouvir as sirenes, quando revela-se ser o Rod que, a todo momento, firma seu cargo como policial de aeroporto, mas que não enxergamos até aquele momento, bem como não enxergamos o fim por trás da cena final, onde novamente o título “Get out” aparece, enunciando o início de uma vida de fuga na condição de homem negro pela chacina de uma família branca e rica no interior dos Estados Unidos.

Por fim, concluo meus apontamentos através de outro paratexto: o *trailer* oficial que destaca em seus últimos frames a frase “Diga alguma coisa”, passando a palavra ao futuro espectador. Convidando-nos a continuar com a palavra, com a denúncia e negando o silêncio.

Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013.

GENETTE, Gérard. Paratextos editoriais. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. (Artes do livro, v. 7).

VIVENDO O TERROR DIARIAMENTE: Como Jordan Peele traduz para o cinema os horrores do racismo

fabrício henrique meneghelli cassilhas

Lugar de Fala, ou A Minha Relação com Filmes de Terror/Suspense

É verdade que eu sempre gostei de histórias de detetives, narrativas policiais e de outras narrativas de suspense. Tenho imenso prazer em ler histórias ou assistir esses filmes e gosto de interagir tentando descobrir os mistérios das tramas. Mas eu nunca tinha assistido um filme de terror/suspense até que fui ver *Pânico 3* no cinema do Shopping Vitória (em Vitória, ES). Porque escolhi o terceiro filme de uma franquia como o primeiro filme de terror/suspense da minha vida? Porque eu morria de medo desse tipo de filme, tinha verdadeiro pavor, mas tinha 14 anos e tinha mais medo de ser julgado pelos amigos por ter medo de filmes de terror, então fui assim mesmo. Eu até gostei, acabei assistindo os filmes anteriores da franquia e outros filmes do gênero, mas sem aquela pressão de não demonstrar que tinha medo. Eu continuava com medo, mas tinha vontade de assistir, eu inclusive descobri amigos que tinham mais medo do que eu. Filmes de terror/suspense nunca foram meus favoritos, e ainda não são, confesso que não tenho muita disposição para levar sustos ou ficar com medo.

Então o que é que eu estou fazendo aqui? Estou aqui por que achei genial a ideia do diretor Jordan Peele (2017) de levar o debate racial para uma história com a linguagem própria de filmes de terror/suspense. Afinal, faz muito sentido, já que quem vive diariamente o racismo sabe muito bem o terror que é ser visto ou vista como ameaça, como inferior, como não-humano; sabe também o que é viver um suspense diário lidando com as incertezas ou ansiedades

causadas pelo racismo. As questões que foram colocadas no filme são questões recorrentes no enfrentamento diário da população negra em muitos países, inclusive no Brasil, e a forma como a história é contada representam com muita verossimilhança o que é ser negro em uma sociedade hegemonicamente branca. Esse filme contribui para o entendimento do racismo estrutural, o complexifica e traz elementos interessantes para o debate.

Veados, ou Manutenção do Privilégio Branco

Chris Washington (Daniel Kaluuya) é um fotógrafo negro que namora uma mulher branca chamada Rose Armitage (Allison Williams) por 4 meses de acordo com ele ou 5 meses de acordo com ela. A história toda se passa em um fim de semana na vida de Chris, o fim de semana em que ele vai conhecer a família da namorada. Visitar a família da namorada já pode ser uma situação aterrorizante, imagine então quando você é um homem negro e a família de sua namorada é todinha branca. Esta é a situação em que Chris se encontra. A tensão da situação se confirma assim que Chris chega à casa da família da namorada e tem sua primeira conversa com o pai (Bradley Whitford) e com a mãe (Catherine Keener) de Rose ao chegar em sua casa, que fica no meio de uma floresta. Nesse diálogo Dean Armitage, o pai de Rose, reclama dos veados dizendo que eles estão tomando conta da região. Essa conversa começou porque antes de chegarem, Rose e Chris atropelaram um veado na estrada e o animal não sobreviveu. Dean celebra essa morte e ao fazer isso se coloca como o único e possível ocupante daquele espaço, ou seja, sua família construiu uma casa no meio da floresta, e os intrusos são os animais. Sua fala pode ser associada facilmente a falas que celebram e corroboram com o genocídio da população negra nos Estados Unidos da América, por exemplo. Esse genocídio é celebrado em nome do branqueamento, em nome da higienização da população. Assim como a família da personagem ocupou a floresta e acha que matar os animais que ali

vivem é um ato digno de comemoração, o homem branco celebra a colonização, se vangloriando da invasão de terras, do lucro que teve e tem sobre essas terras e da exploração de quem nela habitam; esse mesmo homem quer expulsar a todo custo imigrantes racializados e racializadas do país atribuindo a eles e elas a culpa de problemas sociais e econômicos. Mas sobrevivemos e resistimos em uma sociedade sustentada pelo racismo, em que cada pessoa negra morta é celebrada por pessoas como Dean, pois representa a manutenção do privilégio branco, a manutenção de suas presenças em espaços de poder. “Não gosto deles, estão tomando conta, são como ratos. Destroem nosso ecossistema. Um já se foi, ainda faltam alguns milhares” (tradução minha), diz o pai de Rose sobre os veados?

As falas colonialista de Dean continuam, e passam a tratar especificamente da violência da colonização quando ele diz que adora viajar e trazer lembranças de vários lugares em um discurso que ele tenta vender como celebração da diversidade. Contudo, nós sabemos que o fetiche de vivenciar “outras culturas” teve consequências devastadoras para a população negra e demais populações racializadas como, por exemplo, os zoológicos humanos. E esse fetiche é retomado no filme diretamente associado à população negra numa reviravolta surpreendente. Essa fala acontece enquanto Dean apresenta a casa a Chris e não é a única. Percebemos muitas outras falas não tão subliminares que contradizem a fala de Rose de que sua família não é racista. Nesse diálogo temos diversas pistas para espectadoras e espectadores, elas funcionam como presságios (*foreshadowing*), como quando os dois passam por uma porta trancada que Dean não abre por que o mofo preto (*black mold*) os impediria de entrar.

Eu Votaria em Obama pela Terceira Vez se Pudesse, ou A Mentira Pós-racial

Ainda na cena em que Dean apresenta a casa para Chris, o pai de Rose faz uma fala sobre o ex-presidente dos Estados Unidos da América, Barack Obama: “eu votaria em Obama pela terceira vez se pudesse”. Essa frase aparece antes no filme, antes mesmo de Chris conhecer a família de Rose quando ela tenta tranquilizar o namorado dizendo que sua família não é racista. Ela diz que o pai provavelmente até diria isso sobre Obama, e ele realmente diz. Essa frase surge em um contexto em que Dean quer provar para Chris que ele não é racista. Esse discurso sintetiza bem o que Jordan Peele (2017), critica no filme, o falso discurso de que vivemos em um mundo pós-racial nos Estados Unidos da América. Uma vez que o país norte-americano elegeu um presidente negro, estadunidenses passaram a se deparar com a propagação de discursos que tentaram silenciar debates sobre raça, como se a eleição de Obama significasse o fim do racismo, logo, o fim da necessidade de se falar sobre raça. A presença dessa frase no filme é marcante, pois assim como muitas outras, tem função pedagógica – principalmente o espectador e a espectadora branca – sobre as várias facetas do racismo. Com essas frases, o diretor comprova que estamos longe de um mundo pós-racial e é por isso que ele chama essa estratégia silenciadora de mentira pós-racial (*post-racial lie*).

A festa, ou Racismo desvelado

É só depois de chegar à casa dxs Armitage que Chris descobre que naquele fim de semana haverá uma festa. Sua namorada que supostamente não sabia da festa lamenta que todxs convidadxs serão brancxs. A cena da festa é uma cena de terror psicológico de um realismo tremendo. Ser a única ou uma das poucas pessoas negras em um ambiente pode ser, e geralmente é aterrorizante. É comum que

tentem nos tocar sem pedir licença como se fossemos parte de uma exposição. Nos objetificam, desumanizam, fetichizam nossos corpos, nos menosprezam (até mesmo) quando nos desejam. Chris acaba por tentar se isolar pegando sua máquina e tirando fotos, se escondendo atrás dela talvez para diminuir as possibilidades de interação. Assim como Chris, muitas vezes o que me resta em ambientes como esse é me isolar, para fugir daqueles olhos, mãos e palavras racistas que trazem consigo horripilantes sorrisos e as “melhores das intenções”. Desejam e admiram meu corpo, mas não a minha voz, devo estar ali embelezando e concordando com a branquitude; a menor tentativa de questionamento será silenciada não por uma, mas por várias brancas, pois elas se protegem e serão as primeiras a dizerem: “não foi isso que ela/ele quis dizer, ela/ele não é racista, eu o conheço bem”. Temos voz, sempre tivemos, mas se nossas vozes não são ouvidas não podemos existir enquanto mente de acordo com a supremacia branca hegemônica, apenas como corpos.

Temos um episódio bem explícito de silenciamento durante essa festa quando o homem negro chamado Andrew Logan King (Lakeith Stanfield) consegue escapar momentaneamente do *sunken place* (estado ficcional em que não conseguia controlar seus próprios movimentos sendo controlado pela mente de um homem branco) e tenta alertar Chris do perigo que estava correndo ali naquela casa. Andrew corre em direção a Chris e o agarra gritando “*Get out!*” (Sai daqui! ou então Corra!), imediatamente as pessoas brancas ali presente o agarram e o levam para uma sala em que ele é colocado de volta no *sunken place* – falarei sobre esse estado mais a frente. Embora as pessoas ali presente afirmassem que seguraram Andrew para proteger Chris, sabemos que esse não era o caso, uma vez que Chris corria um real perigo naquela festa. Dessa forma percebemos como a branquitude funciona e se protege, uma vez que quando umx de nós desperta para a luta antirracista e enfrenta pessoas denunciando

opressões e violências somos silenciadas, como Andrew que passou foi também um processo de branqueamento. Um momento em que o branqueamento fica evidente é quando Chris está a sós conversando com Andrew, antes do episódio em que ele tenta alertar Chris. Chris o cumprimenta com o punho fechado e Andrew o cumprimenta com a mão aberta, segurando seu punho.

A sensação de ser silenciada pode ser explicada com a cena em que seguram Andrew. Mas os silenciamentos acontecem mesmo que não nos toquem. O discurso racista cresce sobre nós de varias formas, e nem precisa ser de uma vez, como nesse episódio; pode ser uma pessoa em um dia, outra num outro, um programa de televisão, um filme, uma aula, uma ação policial, uma prisão, uma morte. Quando Andrew é levado para um quarto da casa juntamente com a mãe de Rose, Missy Armitage, ele volta pedindo desculpas a toda gente presente, principalmente ao Chris. Se pensarmos na forma como o racismo age na nossa sociedade, essa cena do filme remete a momentos em nossas vidas em que possivelmente pensamos coisas como: “será que eu estou paranoico vendo racismo em tudo?” E é comum que por conta das estratégias de manutenção da hegemonia branca, nos convençamos de que realmente se trata de um exagero e, por conta disso, nos desculpamos por perder o controle, ou por gritar. Quando nos damos conta de como o racismo nos afeta e de como sua presença nos sufoca, muitas vezes só nos resta o grito, pois essa voz que foi tão silenciada não tem como sair pacífica e tranquila. No filme *Get Out!* fica evidente essa nossa necessidade de gritar exatamente pela ausência desses gritos, o silêncio no filme é angustiante e torna possível ao espectador se lembrar ou entender como alguém se sente quando é silenciada. A cena de Andrew rompe e intensifica o clima da narrativa da festa, cujo foco é a tensão vivida por Chris e a sua impossibilidade de gritar diante de todo aquele racismo. As práticas racistas que presenciamos nessa festa são conhecidas como racismo

velado, são falas como, por exemplo: “é verdade que homens negros são melhores na cama”. Eu discordo dessa nomenclatura e me recuso a corroborar com esse discurso, me recuso a aceitar e reproduzir que falas como essas são uma forma velada de racismo. Não é por que muitas pessoas não se nomeiam ou são nomeadas racistas em determinados ambientes por quererem saber o tamanho do nosso pau que isso torna esse racismo velado. É dito velado talvez porque quem geralmente fala esse tipo de coisa muitas vezes se ilude acreditando que é uma forma de desejo e admiração, diferente das pessoas que gritam macaco para um homem negro do time rival em um estádio de futebol, por exemplo. Como não acredito nesse véu do desejo e da admiração, não acredito em racismo velado. Acredito que qualquer forma de racismo precise ser combatida, e essa categoria racismo velado suaviza o olhar sobre essas práticas racistas que acabam não sendo tratadas como devem. É impossível falar em racismo velado em países como o Brasil e os Estados Unidos da América, pois nesses países o racismo é escancarado. Esse véu já está rasgado e precisamos expor discursos e pessoas racistas não importa o quão inofensivo acreditamos ou nos façam acreditar que são.

Preto e Branco, ou Brincando com as Cores

Jordan Peele (2017) fez um filme de terror em que o protagonista é negro, ou seja, já sabemos que a personagem negra não vai ser a primeira a morrer. Além disso, o diretor trabalha com as cores preta e branca de diversas formas.

Já no início do filme, um homem negro (que ao longo da narrativa descobrimos ser Andrew, colega de escola de Chris) é capturado em um subúrbio por um carro branco. A escolha da cor do carro não é aleatória, uma vez que é comum em filmes termos um carro ameaçador na cor preta. A escolha dessa cor é muito significativa, pois assim como carros pretos são retratos em filmes como carros

a serem temidos, pessoas negras foram e ainda são intensamente retratadas como perigosas.

No final da história, quando Chris enfrenta Rose, ela usa uma roupa toda branca e carrega uma espingarda para matá-lo. A roupa de Rose contrasta com as roupas de sua família que no início do filme são pretas. Na cena final ela se parece com uma caçadora, o que nos remete ao discurso do pai no começo do filme sobre veados, que eram para ele como pragas e deviam morrer.

A Namorada Branca, ou Quanto Tempo você Demorou para Desconfiar dela?

“Não vá para casa dos pais de sua namorada branca”, diz Rod Willians (LilRel Howrey). Temos vários elementos no filme que nos fazem suspeitar do pai, da mãe e do irmão de Rose. O amigo Rod diz várias vezes ao amigo que essa é uma péssima ideia. Mas eu gostaria de saber se alguém confiou na namorada? Não demorou muito para eu desconfiar dela e esperar pelo momento em que Chris descobriria que a namorada é parte de todo esquema e não uma aliada que pensa diferente da família racista. Acho que uma das cenas que mais tenta convencer o público de que ela está do lado de Chris é uma cena no primeiro ato em que ela enfrenta um policial que pede os documentos dele sem necessidade. Ela usa seu privilégio branco e questiona o tratamento que o policial dava ao namorado. Mas ao conhecermos o desfecho do filme, é muito provável que ela não só estivesse tentando ganhar a confiança do namorado como queria evitar que a polícia tivesse acesso a documentação de sua próxima vítima.

Desde muito cedo no filme achei que faria sentido que ela fosse uma das antagonistas. Uma pista seriam os momentos em que Chris desconfiava de alguma coisa e ela reagia fazendo alguma piadinha que acabava o colocando como louco, como uma pessoa que está vendo coisa onde não tem, como alguém que exagera, como alguém que vê

racismo em tudo. A única vez que ela dá ouvidos a ele e toma uma atitude é quando ele desconfia de Georgina (Betty Gabriel), uma mulher negra que trabalha de empregada doméstica na casa da família. Embora Rose pareça indignada com todo racismo que seu namorado tem que enfrentar durante sua estada na casa de seus pais, ela não se posiciona contra as falas e atitudes racistas como fez com o policial. Inclusive quando estão a sós na floresta, ela se utiliza da legitimidade da fala do pai para silenciar o namorado que questiona o diagnóstico do pai dela; ela diz que o pai é médico e sabe bem o que é uma convulsão, ou seja, ele tem a autoridade de fala e não deve ser questionado. A experiência de Cris, que diz que já viu uma convulsão e sabe que o que viu foi algo bem diferente, é desconsiderada pela namorada. É por essas e outras pistas que eu percebi que, seja lá o que estivesse acontecendo naquela casa, ela também fazia parte.

Sunken Place, ou Como Ficamos Quando Somos Silenciadas

O clímax de filme e talvez a grande sacada de Jordan Peele foi o *sunken place* e o que ele representa. A família Armitage tem um negócio que consiste em vender pessoas negras para pessoas brancas. Essas pessoas negras teriam seus cérebros quase que inteiramente arrancados e o cérebro de uma pessoa branca seria colocado em seu crânio. O serviço oferecido era a possibilidade de uma pessoa branca viver em um corpo de uma pessoa negra pelo resto de sua vida. O cérebro da pessoa negra não é totalmente removido apenas porque sem essa parte do cérebro, o processo não seria possível. A consequência disso é que embora a pessoa negra estivesse sendo controlada por uma mente branca, a pessoa negra estaria presenciando tudo, mas sem condições de agir, vivendo no *sunken place*.

O *sunken place* é um lugar (ou um estado) em que a pessoa se sente como se estivesse afundando, ela vê tudo que está acontecendo, mas não consegue reagir, é como se estivesse em baixo d'água afundando

sem possibilidade de retorno a superfície. É como viver tendo que lidar com o racismo sem conseguir reagir, sendo silenciada e oprimida de diversas outras maneiras, pois o racismo nos deixa inerte. Chris é levado ao *sunken place* por meio de um processo de hipnose por Missy Armitage, mãe de Rose. Ao hipnotizá-lo ela comenta sobre o uso de pêndulos na hipnose que são um ponto focal usado para fazer com que a pessoa fique em um estado maior de sugestibilidade. Nos deixar em um estado maior de sugestibilidade é uma estratégia silenciadora, que nos dificulta falar diante das opressões, diante da retirada de direitos, do genocídio da população negra, da impossibilidade de ocupar certos espaços. A televisão, os filmes, as escolas, e nossas famílias muitas vezes nos colocam diante de um único ponto focal, que é branco.

Não é a toa que após a hipnose, o segundo passo antes da troca de cérebros acontece diante da televisão. É pela televisão que Chris é avisado pelo pai de Dean que fará parte do projeto da família Armitage que consiste em criar o ser humano perfeito, um ser que teria a mente de uma pessoa branca e o corpo de uma pessoa negra. Uma escolha interessante se pensarmos na representação de pessoas negras na história da televisão nos Estados Unidos da América.

Esses corpos negros com cérebros brancos no filme têm atitudes de pessoas negras embranquecidas em nossa sociedade. Existe uma parte do cérebro conectada ao sistema nervoso das personagens que não pode ser removida para o transplante de cérebro. As pessoas negras que passam pelo processo não morrem, mas viveram com uma consciência limitada no *sunken place*. Uma mente branca passa a controlar os movimentos da pessoa negra que passa pelo processo. Esse corpo negro que passou pelo branqueamento, seja no filme ou na sociedade tem uma forma de andar, falar e de estar que é branca por conta do racismo estrutural que nos violenta e implanta na nossa cabeça que o que é belo é branco. Podemos ser pessoas negras, mas não devemos assumir nossos cabelos crespos, devemos raspar ou alisar,

devemos tentar parecer o mais brancos possível, mas nunca seremos brancos, pois não conseguiremos ter acesso a seus privilégios. Mas enquanto estivermos vivas lutamos, por nós e por nossos irmão e irmãs para que possamos deixar esse *sunken place*, para que consigamos falar e resistir contra a hegemonia branca.

Chris escapa do procedimento de transplante cerebral, isso talvez porque a família Armitage tinha tanta certeza que o seu plano daria certo, tanta certeza de que Chris era inferior por ser negro, de que ele era um corpo perfeito e uma mente imperfeita, que não se preparou devidamente para sua resistência. Ele planeja e escapa, ele resiste se salva tirando algodão da cadeira em que estava amarrado e colocando no ouvido para que não fosse mais sujeitado à hipnose. Vale observar que o algodão era o material plantado por escravizados e escravizadas nos Estados Unidos da América, como uma lembrança de que sempre resistimos embora muitas histórias contadas em livros e nas telas sejam unifocais ao nos retratarem como pessoas passivas e ignorantes. Mas assim com Chris, sempre lutamos e sempre resistimos. Quando ele foge vibrei assim como vibro quando uma irmã ou um irmão enegrecem. Celebrei a morte de cada membro da família Armitage, pois celebrei a resistência de Chris e a sua sobrevivência. Ele matou, mas matou porque era a única forma de sobreviver, ele não tinha como lidar com a situação de maneira diferente negociando sua liberdade, ele teve uma chance e foi. Ele matou não porque é agressivo, como muito nos chamam quando gritamos, matou porque resistiu.

Referências

PEELE, Jordan; HATFUL, Jonathan. Jordan Peele On Get out, horror and the post-racial lie in America. 2017. Disponível em: <<https://www.scifinow.co.uk/interviews/jordan-peeel-on-get-out-horror-and-the-post-racial-lie-in-america/>>. Acesso em: 31 jul. 2017.

PEELE, Jordan.; LINCOLN, A. Ross. “Get Out’: director Jordan Peele explains ‘The Sunken Place’. 2017. Disponível em: <http://www.thewrap.com/get-out-director-jordan-peeel-explains-the-sunken-place/>. Acesso em: 31 jul. 2017.

POSFÁCIO

O que pode o cinema de horror contemporâneo?

claudio vescia zanini

Pode muito, mas para que possamos entender tal miríade de possibilidades é necessário pontuarmos de saída a característica mais importante do horror ficcional, um traço que permeia sua história enquanto gênero ficcional, expressão artística em variadas mídias, ou mesmo como modo discursivo: sua *alta capacidade de adaptação a diferentes contextos em articulação com expressões universais de medo*. O termo ‘contemporâneo’ é de difícil definição, e geralmente se refere a um tipo de permanência, de relevância no tempo presente. Acho que dá para irmos mais longe: o horror memorável é atemporal, portanto, perene. Pense em obras literárias/fílmicas como *Drácula*, *Frankenstein*, *Noite na Taverna*, *Psicose*, *O Chamado de Cthulhu*, *O Papel de Parede Amarelo*, *O Fantasma da Ópera* e *A Volta do Parafuso*, apenas para citar alguns (é uma lista ridiculamente pequena, e se você gosta de horror tanto quanto eu – e eu aposto que gosta – certamente vai completar a lista com coisas na sua cabeça. Eu mesmo estou fazendo isso agora, mas vou fechar meu parêntese antes que minha divagação ocupe ainda mais espaço deste texto). Mesmo que essas obras tenham um quê de antigas, e pareçam datadas ou mesmo ingênuas em certo sentido, elas seguem nos proporcionando a oportunidade de mergulharmos em nossa anormalidade horrorosa e assustadora de maneira segura, como apenas a ficção pode fazer.

Antes de começarmos, um *disclaimer*. Um texto objetivo acerca de algo tão amplo quanto a ficção de horror não se faz sem recortes, escolhas e arbitrariedades. Portanto, quando falarmos em “cinema de horror contemporâneo” ao longo das próximas páginas, peço a você que tenha em mente a produção fílmica a partir da virada do

milênio. Talvez seja um critério pouco criativo, mas além de plausível, ele é simbólico. Eu tinha 18 anos quando 1999 se transformou em 2000 (a mudança total de dígitos era simultaneamente divertida e assustadora, como se um portal para outro mundo se abrisse entre as 23:59 e a meia-noite, muito embora esta virada tenha ocorrido algumas vezes no globo naquele 31 de dezembro), e lembro bem da pequena histeria acerca do fim do mundo, de apocalipses de toda a sorte, e do *bug* do milênio – aliás, que Deus nos livrasse de perder todas as músicas que tínhamos salvas no computador, e que, graças à lentidão da *internet* discada, levávamos uma eternidade para baixar.

O fato é que há algo de impactante e revelador no cinema de horror produzido na virada do milênio. Muito do que vimos surgir ao longo dos últimos anos foi iniciado ou sugerido entre os últimos anos do milênio passado e os primeiros deste, e se quisermos entender o que pode o cinema de horror contemporâneo, parece então justo que tomemos a virada do milênio como ponto de partida. Ao longo de meus anos como professor de literaturas de língua inglesa, sempre pontuei à alunagem que deveria haver algo de absolutamente fascinante nos vitorianos, visto que em pouco mais de dez anos eles produziram *O Médico e o Monstro* (1886), *O Retrato de Dorian Gray* (1891) e *Drácula* (1897), com direito a Jack, o Estripador matando prostitutas em Whitechapel nesse meio tempo (1888). Por analogia, o que dizer do período entre 1999 e 2004, durante o qual surgiram *A Bruxa de Blair* (dir. Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, 1999), *Psicopata Americano* (dir. Mary Harron, 2000), *Premonição* (dir. James Wong, 2000), *Os Outros* (dir. Alejandro Amenábar, 2001), *O Chamado* (dir. Gore Verbinski, 2002), *Freddy X Jason* (dir. Ronny Yu, 2003) e *Jogos Mortais* (dir. James Wan, 2004)? Observe que a arbitrariedade do recorte se manifesta novamente, na medida que os filmes citados são anglófonos, com patrocínio, valores e angústias marcadamente estadunidenses, o que inclui a mania de refazerem

coisas maravilhosas em inglês provavelmente porque assistir filmes com legenda é muito difícil. Mas se pensarmos na teoria do *soft power* do cientista político Joseph Nye, que descreve a habilidade de um corpo político – um Estado, por exemplo – de influenciar o comportamento de outros corpos políticos através de seus meios culturais ou ideológicos, então faz sentido que pensemos no cinema do EUA como o de maior abrangência e influência no cenário global. E antes que você vá ao Google, eu respondo: Joseph Nye é professor de Harvard, nascido no estado de Nova Jersey, ao lado de Nova York.

Bem, de volta ao horror na tela. *A Bruxa de Blair* transformou o cinema independente em opção importante no cenário do horror contemporâneo, e demonstrou que uma excelente ideia executada com criatividade substitui – e atrai, diga-se de passagem – milhões de dólares. Mas o mais importante neste caso é que *A Bruxa de Blair* concretiza a obsessão do público com o discurso factual, ou as maneiras em que se pode subvertê-lo. O filme de Myrick e Sánchez é expoente do *found footage*, subgênero do cinema de horror caracterizado pelo narrador intradieético, ou seja, quem filma geralmente é um dos personagens no filme, e através da *point-of-view camera*, é como se estivéssemos no mesmo plano das personagens, compartilhando de suas angústias e fugindo inutilmente do mesmo inimigo. Há que se ressaltar aqui o esquema de promoção inteligente do filme, com *trailers* e vídeos promocionais que jamais disseram que se tratavam de filmagens reais; além disso, a parte em que apareciam o nome do estúdio e outros detalhes que lembrariam o público de que se tratava de uma obra de ficção figurava discretamente. Assim, o próprio público se encarregou de disseminar a ideia de que se tratava de sofrimento e mortes reais capturadas por acidente, com base na crença cultural de que a câmera não mente (ROSCOE; HIGHT, 2001, p. 11). Tal confusão entre realismo e autenticidade pauta “a percepção da realidade dos

espectadores, bem como o relacionamento que estabelecem com os filmes em função disso”. (ZANINI, 2017, p. 121)

Ainda que não tenha sido o primeiro *found footage* (não nos esqueçamos do francês *Aconteceu Perto de Sua Casa* (dir. Rémy Belvaux e outros, 1992), de *The Last Broadcast* (dir. Stevan Avalos e Lance Weiler, 1998) e do inigualável *Canibal Holocausto* (dir. Ruggero Deodato, 1980)), *A Bruxa de Blair* capitalizou brilhantemente na então emergente cultura participatória, que, de acordo com o teórico da comunicação Henry Jenkins, baseia-se na indissociabilidade da produção e recepção de conteúdo. Todos somos produtores e receptores, e o conteúdo converge para o mesmo repositório – a *internet*. (JENKINS, 2009). Depois da *Bruxa*, vieram *O Último Exorcismo* (dir. Daniel Stamm, 2010), *A Possessão de Deborah Logan* (dir. Adam Robitel, 2010), *O Misterioso Caso de Judith Winstead* (dir. Chris Spalding, 2015), *Fenômenos Paranormais* (dir. Colin Minihan, Stuart Ortiz e outros, 2011), *[REC]* (dir. Jaume Balagueró e Paco Plaza, 2007) e seu *remake* americano *Quarentena* (dir. John Erick Dowdle, 2008), *Cloverfield-Monstro* (dir. Matt Reeves, 2008), a saga *V/H/S* (dir. Matt Bettinelli-Olpin e outros, 2012), *La Cueva* (dir. Alfredo Montero, 2014), *A Força* (dir. Travis Cluff e Chris Lofing, 2015), *Amizade Desfeita* (dir. Levan Gabriadze, 2014) *Diário dos Mortos* (dir. George A. Romero, 2007) e, por último, mas não menos importante, *Atividade Paranormal* (dir. Oren Peli, 2007) e sua interminável franquia.

A Bruxa de Blair exacerba as potencialidades da captura de imagem do profano, do proibido, tornando o irreal real. *Psicopata Americano* nos oferece este mesmo prazer voyeurístico, mas talvez de modo mais assustador, pois o monstro desta vez não habita mais um castelo na distante e exótica Transilvânia, e tampouco é imaterial ou deformado. Ele é de carne e osso, os quais ele cuida com intensa atividade física, bronzamento artificial, alimentação balanceada

e aspirinas diárias profiláticas. *Psicopata Americano*, baseado em romance de Bret Easton Ellis, torna mais complexa e perigosa a metáfora do eu-cindido presente em *O Médico e o Monstro*. Se a novela de Stevenson sugere que médico e monstro não podem coexistir na virada do XIX para o XX, o romance de Ellis e o filme de Harron mostram que menos de cem anos depois os dois não apenas coexistem, mas trabalham juntos – e um deles devota intensa simpatia ao então magnata Donald Trump, a quem Patrick Bateman carinhosamente se refere como “Donnie”. Devido a seu porte e elegância, Bateman atrai belas mulheres, amigos influentes e sucesso profissional, o que lhe ajuda a cometer cruéis assassinatos e sair impune na maior parte do tempo. A monstruosidade segue escondida em casa, o problema é que esta casa pode ser a do seu vizinho. Na esteira de *Psicopata Americano* vieram filmes como *Somos o que Somos* (dir. Jim Mickle, 2013) e *Raw* (dir. Julia Ducornau, 2016), em que as famílias sabem que precisam esconder seus hábitos alimentares pouco ortodoxos, e séries de TV com anti-heróis e vilões que representam o delicioso paradoxo da monstruosidade humana, tais como *Dexter* e *Breaking Bad*.

Contemporâneo de *Psicopata Americano*, *Premonição* é exemplar de algumas das potencialidades do cinema de horror. Primeiramente, é o início de uma franquia; aqui não há novidade, haja vista que os *slashers* dos anos 1970 e 1980 já contavam com seis ou sete sequências cada um em 2000. Mas é importante pontuar este fato, visto que a roteirização do filme e a maneira como a história é contada mudam quando o filme é pensado para ser parte de uma sequência, e o fato é que o franqueamento e a serialização são realidades no cinema e na literatura da contemporaneidade, o que altera o modo como tanto o público espectador/leitor quanto contadores de história (diretores, escritores, roteiristas, estúdios) percebem essas histórias. Em segundo lugar, *Premonição* explora um aspecto fundamental na ficção de

horror como um todo, mas particularmente forte nos EUA pós-11/09: o *medo do invisível*. Em sua tentativa de escapar da morte, Alex e Clear antecipam o que ocorreu com o povo americano após 2001: eles são pegos de surpresa, sofrem perdas consideráveis, compreendem a periculosidade da situação, buscam lidar da melhor maneira possível com a invisibilidade e consequente imprevisibilidade do adversário. No final, o protagonista masculino sacrifica-se heroicamente a fim de que a protagonista feminina possa sobreviver, emulando a dinâmica das diferentes expressões de heroísmo e resiliência de mulheres e homens já apresentada por Homero através de Odisseu e Penélope em *A Ilíada*. As potencialidades do cinema de horror são tantas que elas incluem até mesmo lembrar ao público espectador que (quase) tudo pode acabar bem – ao menos até que a sequência seja lançada.

Os Outros se caracteriza pelo *plot twist*, e após terminar de assisti-lo pela primeira vez entendemos que a feitura do filme, as escolhas de câmera, a construção de diálogos e as atuações convergem para nos enganar. Além disso, ninguém é o que parece ser, e há o retorno gótico do passado através de fantasmas. Tais palavras bem poderiam ser usadas na descrição de *O Sexto Sentido*, filme anterior, mais importante e memorável. Entretanto, *Os Outros* apresenta duas tendências interessantes perceptíveis no cinema de horror dos anos seguintes, as quais são dignas de menção: a presença de jovens diretores latinos à frente de produções anglófonas – além de Amenábar, chileno de nascimento, vieram o mexicano Guillermo del Toro (*Blade II* (2002), *O Labirinto do Fauno* (2006) e *A Colina Escarlata* (2015)), e o uruguaio Fede Alvarez, que assinou o remake de *A Morte do Demônio* (2013) e *O Homem nas Trevas* (2016), e o resgate de uma ambientação com pegada mais obviamente gótica, pautada pela predominância de cores escuras, fotografia mais sugestiva que reveladora e grandes espaços isolados e abandonados. A estética de *Os Outros* reverbera naquela de filmes como *Mama* (dir. Andy Muschietti, 2013), *A Cura*

(dir. Gore Verbinski, 2016), *Sobrenatural* e suas duas sequências (dir. James Wan, 2010, 2013 e 2015), *O Babadook* (2014, dir. Jennifer Kent), e *A Mulher de Preto* (dir. James Watkins, 2012).

O Chamado, que tem fotografia e paleta de cores semelhante às dos filmes recém citados, é um marco do horror contemporâneo nas telas por uma série de motivos. Remake do horror japonês *Ringu* (dir. Hideo Nakata, 1998), ele escancara as portas da refilmagem do horror não-anglófono, como também ocorre com *O Grito* (2004), em que o diretor japonês Takashi Shimizu refaz seu próprio filme, intitulado *Ju-Oh* (2002), além dos já citados *Quarentena* e *[REC]*.

Assim como em *A Bruxa de Blair*, certas noções da cultura participatória são fundamentais para o desenrolar da trama de *O Chamado*, posto que a maldição, assim como seu controle, depende da disseminação de imagens através de fitas cassete. A potência do horror na tela de *O Chamado* fica evidente em sua cena mais marcante, a qual envolve precisamente o rompimento da separação entre tela e realidade. Ao sair do poço, arrastar-se tal qual um animal ferido em direção à tela gigante da televisão e sair dela, invadindo assim a “vida real”, Samara expõe Noah a horrores inexplicáveis e indescritíveis, apenas sugeridos ao espectador. Talvez seja melhor assim, visto que Noah não apenas morre, mas morre de medo, o que fica evidente pela expressão apavorada de seu cadáver. Ele acaba tornando-se uma versão bizarra daquilo que Jean Baudrillard ironicamente descreveu como “uma das mais belas imagens da antropologia do nosso século”: o homem sentado, contemplando sua tela de televisão vazia (BAUDRILLARD, 2002, p. 13, tradução nossa)

Ainda que fora dos padrões estabelecidos pelas décadas anteriores, e com certa influência oriental devido a Sadako, sua matriz, Samara não apenas mantém certos elementos típicos do *serial killer* do cinema (aura misteriosa, passado traumático, o rosto

encoberto), mas também incorpora traços impossíveis a Leatherface ou Michael Myers: Samara/Sadako nos remete simultaneamente à doçura da infância e à monstruosidade assassina e vingativa através de vestido branco, símbolo quintessencial da pureza e que foi destruído pela sujeira concreta do poço e pela sujeira metafórica de sua mãe assassina. Implacável, sobrenatural e misteriosa, a imagem de Samara arrastando-se pelo chão com o rosto coberto por seus longos e desgrenhados cabelos negros cristalizou-se no imaginário do público, em uma clara demonstração da potência imagética do cinema de horror moderno.

Já *Freddy X Jason* é um filme que unifica algumas tendências formais e temáticas do horror no cinema dos últimos quarenta anos. *Sexta-Feira 13* e *A Hora do Pesadelo* foram tudo o que um filme de terror pode ser: pioneiros, rentáveis, franqueados, exauridos, copiados, re-imaginados através de *reboots*, refeitos, transpostos para outras mídias, e, através de *Freddy X Jason*, unidos em um *crossover*. Assim, torna-se importante citar este filme quando discutimos as potencialidades do cinema de horror contemporâneo, pois ele parece ser o último estágio de um longo processo de reformas, revisitas e reciclagens – mas é claro que quando se trata de Jason e Freddy, não é prudente falar em “últimos”.

Este filme se permite brincar com as convenções já estabelecidas do *slasher* desde os anos 1970, quando *O Massacre da Serra Elétrica* (dir. Tobe Hooper, 1974) e *Halloween* (dir. John Carpenter, 1978) surgiram. Estão presentes as questões edípicas mal resolvidas (Freddy convence Jason a voltar passando-se pela mãe de seu amigo), o retorno aos ambientes típicos das duas franquias (a casa de número 1428 na Rua Elm em Springwood e o acampamento Crystal Lake), a presença da *final girl*, e a punição moralizante para a sexualidade na juventude, ideia que *A Corrente do Mal* (dir. David Robert Mitchell, 2014) desenvolve de modo mais complexo, inteligente e apavorante.

Não é um filme que os fãs das franquias admirem, ao menos não abertamente, seja por purismo ou pela ‘baixa qualidade’ do filme. Mesmo assim, ele é exemplar das múltiplas possibilidades do horror contemporâneo.

A lista singela e arbitrária de filmes aqui proposta termina com *Jogos Mortais*, representante mais célebre daquilo que Steve Jones convencionou chamar de *torture porn* (2013). *Jogos Mortais* retoma o prazer voyeurístico já observado em *Psicopata Americano*, mas testando ainda mais claramente os limites do corpo físico dos jogadores, cuja sobrevivência depende da (auto)mutilação, do assassinato, e do causar e receber dor. Não deve ser coincidência que franquias do pornô da tortura tais como *Jogos Mortais*, *O Albergue* e *A Centopeia Humana* tenham sido lançados com sucesso justamente na pós-modernidade, época em que a estetização e esterilização dos corpos é mais forte do que nunca, o que fica evidenciado pela tecnologia e alta demanda nos procedimentos estéticos, cosméticos e cirurgias plásticas em várias partes do dito Ocidente.

Em 06 de julho de 2017 – ou seja, há pouco mais de dois meses – o crítico Steve Rose (2017), do jornal inglês *The Guardian*, escreveu um artigo em que utilizou o termo ‘pós-horror’ para se referir a filmes tais como *Corra* (dir. Jordan Peele, 2017), *A Bruxa* (dir. Robert Eggers, 2016) e *Ao Cair da Noite* (dir. Trey Edward Shults, 2017). Rose (2017) afirma que muitos espectadores questionaram o status destes filmes como sendo “de horror”, muito provavelmente devido à ausência da técnica do *jumpscare*, que garante o susto momentâneo e curto – aliás, confesso que funcionou comigo nas aparições do maldito Vatek em forma de freira em *A Invocação do Mal 2*. Não sei exatamente o que Steve Jones quis dizer quando usou o termo, mas de fato estes filmes têm algo em comum: tramas muito bem-elaboradas e perturbadoras que exigem atenção total de quem está assistindo, além de atmosferas sufocantes e personagens profundamente angustiadas com as quais

estabelecemos um tipo de conexão pessoal que perdura depois que o filme acaba.

A ficção de horror é marcada pela disjunção, onde encontramos aquela “passagem escura que leva à porta trancada [...], simbólica do encontro de mundos diferentes, a jornada ao “outro lado”, que é o local do inexplicável na essência do horror” (BLOOM, 2012, p. 221, tradução nossa). Cada novo filme é uma porta, e assim como temos escolhido abrir a porta e cruzar a passagem há séculos, não há qualquer indicação de que no futuro não continuemos fazendo isso. Nós, seres ditos humanos, temos feito diversas escolhas nefandas para nosso planeta, nossos grupos sociais e para nós mesmos, e creio que devido a isso o cinema de horror contemporâneo desenvolveu a mais perturbadora de suas potencialidades: a de ser não mais uma alternativa de escape, mas sim guia de sobrevivência e espaço para reflexão.

Referências

BAUDRILLARD, Jean. **The transparency of Evil: essays on extreme phenomena**. Tradução de: James Benedict. Londres: Verso, 2002.

BLOOM, Clive. Horror Fiction: in search of a definition. In: PUNTER, David (org.). **A new companion to the gothic**. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2012. p. 211-223.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. Tradução de: Susana Alexandria. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.

JONES, Steve. **Torture porn: popular horror after Saw**. Nova York: Palgrave Macmillan, 2013.

ROSE, Steve. How post-horror movies are taking over cinema. **The Guardian**, London, 06 jul. 2017. Disponível em: <www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night>. Acesso em: 22 ago. 2017.

ROSCOE, Jane; HIGHT, Craig. **Faking it:** mock-documentary and the subversion of factuality. Manchester: Manchester University Press, 2001.

ZANINI, Claudio. A subversão do discurso factual e o mal no found footage. In: ZANINI, Claudio ; ROSSI, Cido. (Org.) **Vertigo:** vertentes do gótico no cinema. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 119-142.

SOBRE OS AUTORES

Filipe dos Santos Avila

Graduado em Letras Inglês e Mestre em Literatura Inglesa pela Universidade Federal de Santa Catarina. Aluno de doutorado no Programa de Pós-graduação em Inglês (PGI/UFSC).

Leomaris Aires

Licenciada em Letras Língua Francesa e Literaturas pela Universidade Federal de Santa Catarina e Mestre em Estudos da Tradução (PGET/UFSC). Professora de língua francesa e literaturas e bolsista de doutorado sanduíche em Portugal, na Universidade do Minho.

Isabela Melim Borges

Graduada em Letras Português, Mestre em Literatura Brasileira e doutoranda em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina.

José Claudio Matos

Graduado e Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina, e Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Professor adjunto da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Maria Carolina P. Müller

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Inglês da Universidade Federal de Santa Catarina. Possui graduação em Letras Inglês pela Universidade Federal de Santa Catarina.

Raphael Albuquerque de Boer

Graduado em Letras Português/Inglês pela Universidade Federal do Rio Grande. Mestre e Doutor em Letras Inglês pela Universidade Federal de Santa Catarina. Tem pós-doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná. Professor adjunto da Universidade Federal do Rio Grande.

Maria Albina M. Nunes

Graduada em Psicologia pela Universidade Católica de Pelotas, Mestre em Educação pela Universidade Federal de Santa Catarina. Tem experiência docente nas áreas de Psicologia da Educação; e Educação e Infância.

Atilio Butturi Junior

Graduado em Letras pela Universidade Estadual de Ponta Grossa, Mestre e Doutor em Linguística pela Universidade Federal de Santa Catarina. Realizou estágio pós-doutoral no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Professor adjunto da Universidade Federal de Santa Catarina.

Thalita da Silva Coelho

Mestra e doutoranda em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Membro do Núcleo Literatura e Memória (nuLIME) pela mesma universidade.

Marta Correa Machado

Graduada em Jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e doutoranda em Administração pela Fundação Getúlio Vargas. Professora do curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina.

Márcia Mendonça Alves Vieira

Graduada em Letras Português e mestranda em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina.

Yves Marcel Seraphim

Graduando em Antropologia pela Universidade Federal de Santa Catarina e músico por hobby.

Cláudia Resem

Graduada em Design Gráfico pela Universidade do Vale do Itajaí e mestre em Gestão do Design pela Universidade Federal de Santa Catarina. Atuou também como performer e pesquisadora em dança com o grupo Cena 11 (SC). Graduanda em Letras Alemão na Universidade Federal de Santa Catarina.

José Douglas Alves dos Santos

Graduado em Pedagogia pela Universidade Federal do Sergipe instituição onde também concluiu o Mestrado em Educação. Doutorando na área de Educação na Universidade Federal de Santa Catarina.

Maria Cecilia P. de Carvalho Fritsche

Graduada em Psicologia pela Universidade do Sul de Santa Catarina. Graduada em Letras e Literatura Francesa e Mestre em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina. Membro da Associação do Fórum do Campo Lacaniano de Florianópolis em formação.

Vanessa Camassola Sandre

Graduada em Cinema pela Universidade Federal de Santa Catarina. Diretora e roteirista do curta-metragem Nuvem. Mestranda no programa de pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

Renata Santos da Silva

Graduada em Cinema e Vídeo e graduanda de Letras Português na Universidade Federal de Santa Catarina. Escreve como convidada no site Quadrinhos na Sarjeta.

Fabricio Henrique Meneghelli Cassilhas

Tradutor de histórias e professor de inglês. Possui Licenciatura em Língua Inglesa e Bacharelado em Tradução pela Universidade Federal de Ouro Preto. Mestre e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (PGET) na Universidade Federal de Santa Catarina.

SOBRE O PREFACIADOR

Daniel Serravalle de Sá

Professor adjunto na Universidade Federal de Santa Catarina. Seus interesses de pesquisa incluem o estudo da cultura popular e a relação entre literatura e outras artes. Nos últimos anos tem escrito sobre o gótico e suas manifestações em diversos contextos culturais. Publicou capítulos nos seguintes livros: *World Film Locations*: São Paulo (Intellect, 2013); *Directory of World Cinema: Brazil* (Intellect, 2013) e *Tropical Gothic in Literature and Culture* (Routledge, 2016).

SOBRE O POSFACIADOR

Claudio Vescia Zanini

Professor adjunto de língua inglesa e literatura da Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre, além de membro do Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico – CNPq. Suas áreas de interesse incluem ficção de horror na literatura e no cinema, literatura dramática, e as interfaces entre literatura, cinema e psicanálise.

SOBRE OS ORGANIZADORES

Leonardo Ripoll

Graduado em Biblioteconomia pela Universidade do Estado de Santa Catarina, e mestrando em Gestão da Informação com linha de pesquisa em Informação, Memória e Sociedade na mesma instituição. Bibliotecário-documentalista da Universidade Federal de Santa Catarina.

Marcio Markendorf

Graduado em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, com doutorado direto em Teoria Literária pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professor Adjunto do Departamento de Artes da Universidade Federal de Santa Catarina, no curso de Cinema, e docente no Programa de Pós-graduação em Literatura na mesma instituição.

FILMES EXIBIDOS NA CURADORIA *EXPRESSÕES DO HORROR*

Ordem cronológica

Deixa ela entrar (Låt den rätte komma in, Tomas Alfredson, 2008, Suécia)

Pontypool (Pontypool, Bruce McDonald, 2008, Canadá)

Anticristo (Antichrist, Lars Von Trier, 2009, Dinamarca, Alemanha, França, Suécia, Itália e Polônia)

Trabalhar cansa (Marco Dutra, Juliana Rojas, 2011, Brasil)

Berberian Sound Studio (Berberian Sound Studio, Peter Strickland, 2012, Reino Unido)

Sob a pele (Under the skin, Jonathan Glazer, 2013, Reino Unido, Estados Unidos, Suíça e Polônia)

Boa noite, mamãe (Ich seh ich seh, Severin Fiala, Veronika Franz, 2014, Áustria)

Corrente do mal (It follows, David Robert Mitchell, 2014, Estados Unidos)

O Babadook (The Babadook, Jeniffer Kent, 2014, Austrália e Canadá)

Quando os animais sonham (Når dyrene drømmer, Jonas Alexander Arnby, 2014, Dinamarca e França)

Sob a sombra (Under the shadow, Babak Anvari, 2016, Irã, Qatar, Jordânia e Reino Unido)

A bruxa (The witch: a New-England folktale, Robert Eggers, 2016, Estados Unidos, Reino Unido, Canadá e Brasil)

Corra (Get out, Jordan Peele, 2017, Estados Unidos)

Ordem alfabética

A bruxa (The witch: a New-England folktale, Robert Eggers, 2016, Estados Unidos, Reino Unido, Canadá e Brasil)

Anticristo (Antichrist, Lars Von Trier, 2009, Dinamarca, Alemanha, França, Suécia, Itália e Polônia)

Berberian Sound Studio (Berberian Sound Studio, Peter Strickland, 2012, Reino Unido)

Boa noite, mamãe (Ich seh ich seh, Severin Fiala, Veronika Franz, 2014, Áustria)

Corra (Get out, Jordan Peele, 2017, Estados Unidos)

Corrente do mal (It follows, David Robert Mitchell, 2014, Estados Unidos)

Deixa ela entrar (Låt den rätte komma in, Tomas Alfredson, 2008, Suécia)

O Babadook (The Babadook, Jeniffer Kent, 2014, Austrália e Canadá)

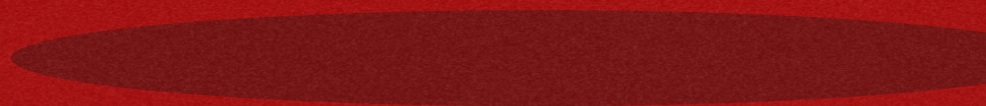
Pontypool (Pontypool, Bruce McDonald, 2008, Canadá)

Quando os animais sonham (Når dyrene drømmer, Jonas Alexander Arnby, 2014, Dinamarca e França)

Sob a pele (Under the skin, Jonathan Glazer, 2013, Reino Unido, Estados Unidos, Suíça e Polônia)

Sob a sombra (Under the shadow, Babak Anvari, 2016, Irã, Qatar, Jordânia e Reino Unido)

Trabalhar cansa (Marco Dutra, Juliana Rojas, 2011, Brasil)



[facebook.com/cinemamundo/](https://www.facebook.com/cinemamundo/)
<http://cinemamundo.cce.ufsc.br/>