

# GÓTICOS

---

Perspectivas contemporâneas

Organizadores

Marcio Markendorf

Daniel Serravalle de Sá

Izabela Drozdowska-Broering

4º Seminário de Estudos do Gótico

Universidade Federal da Santa Catarina

Este livro tem fins educacionais e distribuição gratuita.

Proibida a reprodução total ou parcial desta obra por qualquer meio,  
salvo mediante expressa autorização por escrito dos organizadores.

# GÓTICOS

---

Perspectivas contemporâneas

Organizadores

Marcio Markendorf

Daniel Serravalle de Sá

Izabela Drozdowska-Broering

4º Seminário de Estudos do Gótico  
Universidade Federal da Santa Catarina

Florianópolis  
2023

## FICHA TÉCNICA

### Conselho Editorial

Amanda Muniz Oliveira, Universidade Federal de Juiz de Fora  
Barbara Cristina Marques, Universidade Estadual de Londrina  
Gisele Tyba Orgado, University of Birmingham  
Josalba Fabiana dos Santos, Universidade Federal de Sergipe  
Marcus Matias, Universidade Federal de Alagoas  
Yasmim Pereira Yonekura, Universidade Federal do Pará

### Projeto gráfico e diagramação

Emilene Lubianco de Sá

### Revisão

Os autores

### Capa

Daniel Serravalle de Sá

Núcleo Interdisciplinar de Estudos Góticos | NIGHT  
Universidade Federal de Santa Catarina  
Centro de Comunicação e Expressão | Bloco B | Sala 120  
Campus Universitário | Trindade | 88010-970 | Florianópolis | Santa Catarina  
E-mail: d.serravalle@ufsc.br | Fone: +55 (48) 3721-9455

## FICHA CATALOGRÁFICA

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

S471g Seminário de Estudos do Gótico (4. : 2021 : Florianópolis)  
Góticos [recurso eletrônico]: perspectivas contemporâneas /  
organizadores: Marcio Markendorf, Daniel Serravalle de Sá, Izabela  
Drozdowska-Broering — Florianópolis : UFSC, 2023.  
155 p.

Evento online de 24 a 27 de agosto de 2021  
E-book (PDF)  
ISBN 978-85-8328-155-9

1. Literatura gótica — Seminário. 2. Cinema gótico — Seminário.  
3. Ficção gótica (Gênero literário) — Seminário. I. Markendorf,  
Marcio (Org.). II. Sá, Daniel Serravalle de (Org.). III. Drozdowska-  
Broering, Izabela. IV. Seminário do Estudo do Gótico.

CDU: 82.09

## SUMÁRIO

<b>Gótico: uma crítica ao racionalismo cartesiano</b> .....	6
<i>Marcio Markendorf, Daniel Serravalle de Sá, Izabela Drozdowska-Broering</i>	
<b>O vírus como monstro</b> .....	11
<i>Luiz Nazario</i>	
<b>Entre ruínas: o repertório imagético do pós-apocalipse</b> .....	29
<i>Pedro Sasse</i>	
<b>Encenação e afeto na composição do horror em <i>Hereditário</i> e <i>Midsommar</i></b> .....	47
<i>Ana Maria Acker, Alexia Rodriguez, Éverton Barboza, Paola Altneter</i>	
<b>Diálogos insólitos da narrativa cinematográfica <i>Matinta</i></b> .....	71
<i>Suellen Cordovil da Silva</i>	
<b>Tendências do insólito no cinema atual</b> .....	85
<i>Cynthia Beatrice Costa</i>	
<b>As monstras e encantadas amazônicas: heterotopias e encantarias</b> .....	100
<i>Marisa Martins Gama-Khalil</i>	
<b>Outras águas, outros rios: aproximações de elementos góticos em Bernardo Guimarães e Augusta Faro</b> .....	112
<i>Fabianna Simão Bellizzi Carneiro</i>	
<b>Gótico brasileiro: uma irresistível contradição em termos</b> .....	123
<i>Júlio França</i>	
<b>O gótico: “uma história” (da vampirização, talvez...)</b> .....	136
<i>Cido Rossi</i>	
<b>Sobre os autores</b> .....	151
<b>Sobre o 4SEG</b> .....	154

## **Gótico: uma crítica ao racionalismo cartesiano**

*Marcio Markendorf*

*Daniel Serravalle de Sá*

*Izabela Drozdowska-Broering*

Procurando fertilizar ainda mais os estudos e os debates em torno do gótico, este livro retoma alguns dos trabalhos apresentados durante as conferências e as mesas-redondas do 4º Seminário de Estudos do Gótico (4SEG), evento *online* realizado entre 24 e 27 de agosto de 2021, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com apoio do Programa de Pós-graduação em Literatura (PPGLit) e do Núcleo Interdisciplinar de Estudos Góticos (NIGHT).

O gótico, essa ficção que surge originalmente na Grã-Bretanha em meados do século XVIII, pode até parecer algo muito distante da realidade e das questões contemporâneas vivenciadas no Brasil do século XXI. Entretanto, se olharmos para alguns de seus elementos constitutivos, veremos que muitas das suas questões axiais (estéticas e políticas) ainda perduram nos dias de hoje. Embora tenha surgido em um contexto bastante específico, a ideia de que o gótico literário pode ser periodizado é problemática, principalmente se considerarmos como as grandes transformações nas formas de viver ocorridas a partir dos processos de secularização e industrialização do século XVIII impactaram outros contextos nacionais e coloniais.

Podemos pensar o gótico como uma reação literária às ansiedades sociais que culminaram com o início da Idade Contemporânea: o medo das revoluções violentas, a desconfiança com o liberalismo econômico, as dúvidas sobre o racionalismo iluminista, temores aos quais a ficção gótica responde com uma tematização do sobrenatural e um retorno ao mundo medieval — pelo menos no início. Quando o paradigma do conhecimento começa a mudar de *o que se sabe* para *como se sabe*, ou seja, a mudança epistêmica do conhecer renascentista para o entender iluminista, o gótico emerge como um contraponto às crenças na razão absoluta como a única forma de alcançar uma pretensa objetividade. Lembrando que tal crítica epistemológica se constitui a partir da literatura, cuja linguagem sonora, sintática e semântica produz símbolos e imagens que diferem das ferramentas analíticas advindas da filosofia e da ciência.

O Iluminismo, em sua vertente humanista, é um projeto em andamento — ou inacabado, para usar a expressão de Habermas sobre a modernidade —, pois ainda não conseguimos atingir plenamente seus ideais. Não conquistamos liberdade sociopolítica e igualdade jurídica para todos, nem garantimos acesso a saúde, alimentação e educação gratuita à população mundial, a maioria dos países do mundo não conseguiu implantar governos laicos e constitucionais, isso sem falar em alcançar ideais que são mais abstratos, tais como tolerância, compaixão, solidariedade. Dito de outra forma, a crença no método cartesiano como a única forma de o ser humano fomentar o progresso material e científico, cultivar as virtudes éticas e morais, compensar os privilégios de nascimento, ainda está distante de se realizar por completo.

No gótico literário as críticas ao Iluminismo são desenvolvidas por meio da exploração de sentimentos e de fantasias, os quais frequentemente trazem algo de

inquietante. Desejos e paixões, loucuras e devaneios são emoções humanas que comprometem o modelo racionalista, com sua proposta de equilíbrio entre todas as formas de conhecimento e comportamentos. Assim sendo, não é que o gótico se oponha aos ideais humanistas de fraternidade e de igualdade, que de fato devem ser almejados, a questão é que o caminho adotado para se chegar a tais ideais se ancora em uma base filosófica na qual a noção de 'eu' está no centro do mundo: *cogito, ergo sum...* mas, quem seria esse 'eu', mais exatamente? Para Leela Ghandi, tal *status* supostamente "objetivo" do pensamento racional, até mesmo quando se propõe a examinar o subjetivo, contribuiu para certos truísmos pseudocientíficos, os quais ainda têm uma presença vestigial em grande parte da ciência contemporânea.

o sujeito cartesiano onisciente e autossuficiente nega violentamente a alteridade/outridade material e histórica em seu desejo narcísico de sempre ver o mundo em sua própria autoimagem. Essa visão antropocêntrica de mundo é, em última análise, deficiente por conta de sua indiferença para com a diferença, e consequentemente recusa em acomodar o que não é humano.<sup>1</sup> (GANDHI, 1996, p. 30).

Gandhi aponta para o efeito de desumanização gerada por um método de pensar que se afirma onisciente, mas que se torna excludente. O racionalismo cartesiano não consegue proporcionar a decifração completa, por exemplo, da origem de um mal-estar, do significado de um pesadelo, de um sentimento de pânico, de um processo de luto. Muitas vezes, tentar explicar nossas subjetividades individuais de um modo racional resulta em malogro, pois as palavras são inexatas, insuficientes e, quando parece que nos aproximamos de alguma objetividade, a significação já está em outro lugar. O argumento aqui é que a abordagem iluminista, na sua vertente racional-cartesiana, gera seu próprio oposto, pois, ao tentar explicar o que por definição não se pode saber, chama atenção para as falhas nos processos de pensamento, as limitações da matriz racional.

É esse paradoxo que David Punter vê como central para se compreender a ambivalência do gótico literário, o autor observa que "considerar as paixões e emoções como faculdades meramente subjetivas, as quais podem ser colocadas sob o domínio de uma razão onipotente, assim como fizeram os pensadores iluministas, tornará essas faculdades ainda mais incompreensíveis."<sup>2</sup> (PUNTER, 1996, p. 24). O Iluminismo, portanto, produz seus próprios duplos e o gótico literário, por sua vez, enfatiza as contradições por meio de sua aparente celebração dos irracionais, dos fora da lei, dos despojados social e culturalmente, das entidades sobrenaturais como fantasmas, vampiros e diversos tipos de monstros que desafiam o discurso dominante do racionalismo.

Adiante, um dos efeitos colaterais do Iluminismo é que, a depender do grau de distanciamento de seus preceitos, alguns seres humanos se tornam menos humanos do que outros, podendo até se tornar monstros, e esta é uma visão que ajuda a construir hierarquias, as quais, amparadas pelas bases filosóficas do racional-cartesiano, viriam a sustentar o colonialismo ao redor do mundo. Nesse sentido, o gótico literário como um contradiscurso ao Iluminismo se faz muito pertinente para falar sobre o Brasil do passado e do presente, onde a colonização, a escravidão e a ditadura fazem do país um campo fértil para a criação de narrativas relacionadas à violência e ao medo. Soma-se a isso o nosso complexo de ser uma nação agrária e mestiça (só falta admitir), imatura em termos da nossa identidade coletiva e ainda colonizada de diversas maneiras.

No gótico brasileiro há numerosas situações que evidenciam nossos dilemas, preconceitos e traumas nacionais, por exemplo, os romances *O Guarani* (1857), de José de Alencar, e *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães, ecoam temas e imagens do medievalismo europeu que, aclimatados para a realidade brasileira, expõem valores e práticas que sustentam o modelo racional-cartesiano, hierárquico e excludente, como padrão universal. Mais diretamente ao ponto, note-se como as descrições de corpos indígenas, negros e mestiços nesses dois romances desempenham a função ideológica de produzir ojeriza em relação às diferenças étnico-culturais, mesmo quando parecem estar exaltando Peri e Isaura. Os elementos que simbolizam a nação primitiva e selvagem são expurgados por meio de um discurso de horror gótico, o qual, por sua vez, é frequentemente baseado em imagens de violência colonial e racial. No conto “A dança dos ossos” (1871), novamente Guimarães, temos um protagonista que desdenha do “causo” do barqueiro Cirino, um caboclo:

dessa raça semi-selvática e nômade, de origem dúbia entre o indígena e o africano, que vagueia pelas infindas florestas que correm ao longo do Parnaíba, e cujos nomes, decerto, não se acham inscritos nos assentos das freguesias e nem figuram nas estatísticas que dão ao império... não sei quantos milhões de habitantes. (GUIMARÃES, 2023, p. 3-4).

Com sua lógica citadina, o protagonista minimiza a narrativa extraordinária do caboclo como um produto de credices ou talvez dos “goles” de Cirino, apresentando uma contranarrativa na qual afirma ter visto, certa vez, dois negros carregando um defunto em uma rede, mas que afinal era apenas uma vaca malhada — foi uma ilusão de ótica, uma breve falha na matriz racional. O caboclo pergunta se em algum momento ele teve medo de que o defunto descesse da rede e o levasse pelos ares, ao que ele responde: “o que eu temia, era que aqueles negros acabassem ali comigo, e, em vez de um, carregassem na mesma rede dois defuntos para a mesma cova!” (GUIMARÃES, 2023, p. 11).

O conto de Guimarães é exemplar de como o gótico brasileiro manifesta uma rejeição ao interior do Brasil, que é visto como uma região atrasada e primitiva, povoada por gente parda e supersticiosa, cujas lendas vão de encontro aos ideais de ordem e ao progresso almejado para essa nação. O gótico brasileiro é prolífico em entidades sobrenaturais (sacis, boitatás, curupiras); no entanto, as questões do monstruoso, da desumanização afloram com maior virulência em narrativas que evocam as formas de violência social e racial usadas para fundar o país. São situações que se repetem, por exemplo, em a “Feiticeira” (1893), conto de Inglês de Souza; no qual a força de Maria Mucuí, cuja “cara cor de cobre” e “boca negra, que, quando se abria num sorriso horroroso, deixava ver um dente, um só!, comprido e escuro” (SOUZA, 2023, p. 3) se confunde com o poder do próprio rio Paranapiri. A descrição higienizante e eugenista da feiticeira contribui para o discurso de horror gótico, fomentando aversão às características biológicas, sociais ou pessoais como a cor da pele e o gênero.

O conto “Januário Garcia, ou as sete orelhas” (1852), de Joaquim Norberto de Souza e Silva, narra a história de um pai determinado a vingar a morte brutal do filho, que foi esfolado vivo e esquartejado. Ao mesmo tempo, o conto é um testemunho da violência das excursões dos bandeirantes paulistas “que percorreram os sertões do Rio Grande do Sul, de Goiás e de Mato Grosso”, “que lá se foram a pugnar com espanhóis e



arrasaram esses estabelecimentos”, que “cativaram índios e recolheram-se afinal triunfantes a seus lares” (SILVA, 2023, p. 9). Joaquim Norberto, que era historiador, evoca a violência do passado colonial como matéria prima para sua narrativa de crueldade e morte. O conto demonstra como as bases violentas do sistema colonial continuaram reverberando em um país que já era independente desde 1822. Nesse texto, o gótico brasileiro se manifesta no modo como o escritor revisa o legado de violência da época colonial, fazendo-o relevante para o presente da narrativa, manipulando as imagens literárias conscientemente ou não, muitas vezes com implicações políticas. As consequências das práticas coloniais que vemos tematizadas no gótico brasileiro, principalmente em relação aos indígenas, aos negros e às populações do interior do Brasil, seguem afetando as vidas de tantas pessoas ao longo do século XX e o século XXI, reemergindo em tragédias reais como o rompimento das barragens de Mariana e de Brumadinho, a execução de Marielle Franco, os assassinatos do indigenista Bruno Pereira e do jornalista britânico Dom Phillips, o genocídio dos Yanomamis, para mencionar somente alguns casos recentes.

Foi pensando nessas e em outras questões teóricas e temáticas que os participantes do 4SEG buscaram debater o gótico. O propósito dessa coleção de trabalhos é, então, fornecer ao leitor ferramentas para entender como o gótico é estudado e explicado a partir da perspectiva acadêmica atual, informada pela crítica anglo-americana e pensada, adaptada, aclimatada e desenvolvida no Brasil. Os ensaios que oferecemos aqui permitem compreender o ressurgimento do interesse acadêmico pelo gótico que ocorreu nos últimos anos, assim como fornecer um recurso para entender suas origens, seu desenvolvimento e as circunstâncias por trás de sua sobrevivência através dos tempos.

Nós da organização adiamos por um ano a realização do 4SEG, que inicialmente seria em agosto 2020, na esperança de que a pandemia não se prolongasse e permitisse a realização de um evento presencial em Florianópolis — ledô engano. As táticas de enfrentamento da pandemia adotadas pelo governo federal foram negligentes, desastrosas e as consequências trágicas. A política negacionista dos poderes públicos causaram quase 700 mil mortes, o que se espera agora é que se investiguem as omissões e irregularidades nas ações do governo federal durante a pandemia no Brasil. Na ausência de um plano nacional para o enfrentamento do vírus, em face do número crescente de contágios e óbitos, a Universidade Federal de Santa Catarina, assim como muitas outras universidades entenderam que não seria possível manter as atividades presenciais com a devida responsabilidade.

Em função desse quadro, em 2021, a organização do 4SEG decidiu repensar o evento para que este pudesse acontecer de forma remota. Toda a programação foi redesenhada e as informações foram divulgadas em nossos canais de comunicação: página institucional, Facebook, YouTube e Instagram. A fim de comportar o evento no formato *online*, sem que se tornasse uma experiência exaustiva em frente a um computador, estendemos a programação para quatro dias e intervalamos as mesas, apresentações e as outras atividades para criar os espaços necessários para encontros virtuais confortáveis.

Nossa vontade era receber todos e todas em Florianópolis para esse evento que já está se tornando uma referência na área, mas ficamos apenas no desejo. No entanto, algo que nos deixou realizados foi o comparecimento maciço de pesquisadores, jovens

e experientes, de norte a sul do Brasil, atuantes no Ensino Superior e na Educação Básica. Isso demonstra que longe de ser um tipo de narrativa antiquada e empoeirada, o interesse pelo gótico é algo atual e crescente.

## Referências

ALENCAR, José. *O Guarani*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2000.

GANDHI, Leela. *Postcolonial Theory: a critical introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.

GUIMARÃES, Bernardo. A dança dos ossos. *Gothic Digital Library@ UFSC*. 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/244037>. Acesso em: 26 jan. 2023.

GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. Jandira, SP: Ciranda Cultural, 2002.

HABERMAS, Jürgen. *Ensayos políticos*. Tradução de Ramón García Cotarelo. Barcelona: Ediciones Península, 1988.

PUNTER, David. *The Literature of Terror: the gothic tradition*. London: Longman, 1996. v. 1.

SILVA, Joaquim Norberto de Souza. Januário Garcia, ou as sete orelhas. *Gothic Digital Library@ UFSC*. 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/244036>. Acesso em: 26 jan. 2023.

SOUZA, Herculano Marcos Inglês de. A feiticeira. *Gothic Digital Library@ UFSC*. 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/244038>. Acesso em: 26 jan. 2023.

## Notas

<sup>1</sup> No original: “the all-knowing and self-sufficient Cartesian subject violently negates material and historical alterity/Otherness in its narcissistic desire to always see the world in its own self-image. This anthropocentric world view is ultimately deficient on account of its indifference to difference, and consequent refusal to accommodate that which is not human.”

<sup>2</sup> No original: “to consider the passions and the emotions as mere subject faculties to be brought under the sway of all-dominant reason, as the Enlightenment thinkers did, will render those faculties all the more incomprehensible.”

## O vírus como monstro

Luiz Nazario

Ao longo da História, epidemias e pandemias mataram boa parte da humanidade e a literatura deu testemunho do medo tremendo que as doenças contagiosas sempre causaram, e cujas causas eram de todo desconhecidas. Na Bíblia, as pragas eram enviadas por Deus como punição às transgressões das *leis naturais* que Ele tentou impor, sem êxito, à humanidade pecadora.

Na Antiguidade pagã, as pestes eram urdidas pelos deuses, que manipulavam cruelmente os mortais. Em *Édipo rei*, de Sófocles, uma epidemia de peste devasta Tebas. O rei Édipo investiga o criminoso que revoltou o Olimpo a ponto de infligir tal calamidade à cidade. O primeiro detetive da literatura descobre que o criminoso fora ele mesmo, que cometera sem saber parricídio e incesto. Os deuses haviam manipulado Édipo para induzi-lo à transgressão das leis. Criminoso, Investigador e Juiz de si mesmo, Édipo pune-se arrancando seus olhos e banindo-se de Tebas, errando infeliz até o fim dos seus dias em Colono.

No século XIV, a Peste Negra (ou bubônica, transmitida pela pulga do rato) matou entre 75 milhões e 200 milhões de pessoas em todo o mundo (KELLY, 2011, p. 29; HARARI, 2020, p. 13).

No século XVI, vírus e bactérias levadas pelos europeus ao Novo Mundo que eles descobriam exterminaram até 90% das populações nativas das Américas (HARARI, 2020, p. 71) — cerca de 50 milhões de astecas, incas, maias — de varíola, sarampo, gripe, febre amarela e outras doenças causadas por vírus e bactérias. No Brasil, aquelas doenças eliminaram mais de dois milhões de indígenas, em contágios tanto involuntários quanto propositais.

Entre 1817 e 1917, seis pandemias de cólera mataram 38 milhões de pessoas na Índia e na Rússia. Em 1918, a gripe espanhola matou entre 21 milhões e 50 milhões de pessoas no mundo, com estimativas atualizadas de até 100 milhões de pessoas (BARRY, 2020, p. 12; HARARI, 2020, p. 14).

Na maior e mais longa catástrofe do pós-guerra, a pandemia da aids, que embora controlada, ainda não acabou, matou de seu início até hoje aproximadamente 35 milhões de pessoas (UNAIDS, 2017), uma mortandade catastrófica abaixo apenas daquela da Segunda Guerra Mundial, que soma 60 milhões de pessoas (40 milhões de civis e 20 milhões de soldados) (ONU, 2021).

Diversos surtos potencialmente pandêmicos foram registrados nas últimas décadas produzidos pelos vírus H5N1, SARS, Marburg, Ebola... Mas foi a covid-19 produzida pelo vírus SARS-COV-2 que se tornou a segunda mais longa e mortífera pandemia desde a Segunda Guerra, matando desde 2020 até agora de 4 milhões, segundo a Organização Mundial da Saúde (SAMPALHO, 2021) a 6,9 milhões de pessoas, segundo o Instituto de Métricas e Avaliação de Saúde da Universidade de Washington num estudo que incluiu as subnotificações (FOX; DEWAN, 2021).

Os efeitos das epidemias e pandemias imprimiram-se no imaginário sob a forma de monstros invisíveis que produzem horríveis deformações, agonias e mortes. Mas além das imagens realistas, gráficas, asquerosas, das próprias doenças produzidas pelo monstro invisível, três imagens poéticas tornaram-se emblemáticas das epidemias e pandemias na literatura, nas artes plásticas e no cinema: as *danças da morte*, o *último homem* e as *metrópoles vazias*.

## As danças da morte

A *dança da morte*, ou *dança macabra*, é um conceito de fundo religioso associado à Peste Negra (1346-1352), e que simboliza, na formação de pares numa dança ao ar livre entre esqueletos e reis, bispos, nobres e servos, a igualdade de todos diante da morte. O tema foi explorado na arte das igrejas e na literatura tardo-medieval, desde o *Decameron* (1348-1353), de Giovanni Boccaccio, onde em 10 dias de quarentena num castelo de Florença 10 amigos (sete mulheres e três homens) contam cada um 10 histórias picarescas. A *dança da morte* foi assim reconfigurada em narrativas eróticas para afastar o mal, descrito apenas no começo da obra:

Em Florença, no começo, apareciam, tanto nos homens como nas mulheres, seja na virilha, seja na axila, determinadas inchações. Destas, algumas cresciam como maçãs; outras, como ovo; umas cresciam mais; outras, menos; o vulgo dava-lhes a denominação de bubões. Das duas partes mencionadas do corpo, dentro em breve o citado tumor mortífero passava a repontar e a surgir por toda parte. Logo após, o aspecto da enfermidade começou a modificar-se; ela passou a pôr manchas negras ou lívidas nos doentes. Estas manchas se faziam presentes nos braços, nas coxas e em outras partes do corpo. Em algumas pessoas, as manchas se faziam grandes e raras; em outras, pequenas e abundantes. E, assim como, primeiro, o bubão fora, e ainda continuava a ser, indício fatal de futura morte, assim também as manchas se tornaram mortíferas, depois, para aqueles em que elas se instalavam. (BOCCACCIO, 2018, v. 1, 29-30).

Presentes na poesia dos séculos XV e XVI, como na anônima obra-prima espanhola *Dança geral da morte* (*Danza general de la muerte*), escrita por volta de 1400, as *danças macabras* proliferaram na arte bem depois do fim da Peste Negra, sendo sempre lembradas a *Dança da morte* (*Totentanz*, 1475-1499), de Bernt Notke, na Igreja de São Nicolau, em Tallinn, na Estônia; e a série de gravuras de Hans Holbein realizadas em 1526.

Outra referência célebre à *dança macabra* aparece no conto “A máscara da morte rubra” (*The Masque of the Red Death*, 1842), de Edgar Allan Poe. A “Morte Rubra” provoca dores agudas, vertigens súbitas, profusa sangria pelos poros, manchas escarlates no corpo e no rosto da vítima. A irrupção, o progresso e o término da doença não duravam mais que meia hora. O príncipe Próspero isola-se em seu castelo com um grupo de convivas para saborear a vida enquanto a Morte grassa na aldeia. Mas seu isolamento é ilusório: um dos convidados ao seu baile é a própria peste encarnada num hóspede estranho, que se isolara no sétimo e mais escuro dos salões decorados em cores diferentes

— azul, roxo, verde, laranja, branco, violeta e preto — disfarçado com uma máscara que imitava com perfeição a rigidez facial de um cadáver.

A dança solitária da “Morte Rubra” no baile exótico de Poe foi retomada em *O fantasma da ópera* (*Le Fantôme de l’Opéra*, 1909), de Gaston Leroux (1868-1927), onde o esplendor da Ópera de Paris, cheia de vida e desejos, com seus salões e lustres magníficos, contrasta com os esgotos subterrâneos e sombrios onde reside o deformado Fantasma, cuja máscara protetora torna-se um símbolo dos reprimidos impulsos perversos que emergem das cloacas.

O cinema criou danças da morte fascinantes, algumas delas associadas à Festa do Dia dos Mortos, no México, e à pintora Frida Kahlo, que vivia no limiar da morte e se autorretratava como uma carcaça atravessada por uma coluna grega, sentindo-se uma morta-viva dentro de seu colete ortopédico.

Em *Nosferatu* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922), de Friedrich Murnau, o vampiro desembarca na cidade portuária de Wisborg atrás do belo pescoço da perturbada emocional Ellen, casada recentemente. Ele leva caixões cheios de ratos, e esse exército de roedores propaga a peste. As autoridades decretam a quarentena, da qual o vampiro se aproveita para agir livremente. O filme inteiro é uma dança da morte.

*O fantasma da ópera*, de Leroux, foi levado à tela pela primeira vez em *O fantasma da ópera* (*The Phantom of the Opera*, 1925), de Rupert Julian, com Lon Chaney no papel do Fantasma. Na sequência do baile da ópera, filmada em Tecnicolor de duas cores nos estúdios da Universal, o Fantasma surge no alto da escadaria, onde os carnavalescos bailam alegremente. O Fantasma está fantasiado com os mesmos trajes principescos em vermelho e a máscara de cadáver usada pela Morte Rubra no conto de Poe. Há, inclusive, uma referência à “Morte Rubra” nas legendas introdutórias da cena.

Em *Metrópolis* (*Metropolis*, 1926), de Fritz Lang, temos a sequência do pesadelo de Freder quando, febril, imaginando que sua amada Maria tivesse se tornado amante de seu pai (o poderoso Joh Fredersen), tem a visão da Morte (Brigitte Helm, irreconhecível sob a máscara) descendo sobre a Babilônia para ceifar com seu ancinho as vidas decadentes.

Outra famosa *dança macabra* é *A dança dos esqueletos* (*The Skeleton Dance*, 1929), a animação da série *Sinfonias Tolas* (*Silly Symphonies*), de Walt Disney, inspirada nas gravuras medievais, e onde esqueletos se erguem à meia-noite de suas tumbas e performam uma dança grotesca ao som de seus próprios ossos, deslocados e tocados como instrumentos musicais. Essa fantasia macabra lançada em 29 de agosto de 1929 parece antever uma época sombria, de medo e insegurança, com ondas de suicídios produzidas pelas falências das empresas e o desemprego em massa em consequência do *crash* da Bolsa de Nova York, a chamada Quinta-feira Negra, em 24 de outubro de 1929.

A animação de Disney foi seguida por outra, no mesmo estilo, da série Betty Boop, dos irmãos Max e Dave Fleischer, *Minnie, a desonesta* (*Minnie The Moocher*, 1932), onde um fantasma com a voz de Cab Calloway canta aquela estranha canção com esqueletos performando uma dança da morte. A canção escrita em 1931 por Calloway, Irving Mills e Clarence Gaskill foi o primeiro jazz a vender mais de um milhão de cópias. O tema da canção era igualmente macabro e sintomático da Grande Depressão, com a

dançarina Minnie sendo arrastada ao consumo do ópio pelo viciado Smoky, produzindo nela um delírio em que se vê infinitamente rica ao se casar com o rei da Suécia.

Impossível esquecer a antológica celebração da Festa dos Mortos na sequência final de *Que Viva México!* (*¡Qué Viva Mexico!*, 1932), de Sergei Eisenstein; e a animação de carcaças de insetos e animais mortos em *O mascote* (*Fétiche Mascotte*, 1934), de Ladislav Starevich.

Outra famosa *dança macabra* encontramos em *O sétimo selo* (*Det Sjunde Inseplet*, 1956), de Ingmar Bergman. Após dez anos longe de casa, o cruzado Antonius Blok (Max Von Sydow) retorna com seu escudeiro Jöns (Gunnar Björnstrand), que “ri do Demônio e zomba de Deus”, encontrando sua Suécia devastada pela peste. A Inquisição culpa as mulheres do mal, caçando e queimando bruxas reais ou imaginárias sem piedade. Com a fé abalada, o cavaleiro Blok vê a Morte (Bengt Ekerot) surgir na praia com seu manto negro para levá-lo.

Tentando adiar o inevitável, Blok desafia a Morte a uma partida de xadrez. Confiante na vitória, a Morte aceita jogar com o cavaleiro. No jogo existencial que se segue, o ceticismo do atormentado cavaleiro e o deboche pragmático de seu escudeiro são contrastados com a simplicidade dos artistas itinerantes que divertem o povo com peças mambembes e a inocência do casal de saltimbancos Jof (Nils Poppe) e Mia (Bibi Andersson) e também com a intolerância dos penitentes fanatizados de uma procissão que contorna o palco enquanto o inflamado pregador vocifera aos presentes que seus dias estavam contados.

O filme deriva da peça *Pintura sobre madeira* (1954), de autoria do próprio Bergman, inspirada na imagem do cavaleiro que desafia a Morte a uma partida de xadrez, na tentativa ganhar tempo, pintada na Igreja de Täby pelo muralista Albertus Pictor (1450-1509). O “drama da peste” de Bergman, imaginado no auge da Guerra Fria, plasmou a angústia do artista diante da bomba atômica. Bergman colocava sua esperança nos simplórios que viviam quase por instinto, alheios a tudo: os saltimbancos e os bebês. Se os puros sobrevivem, os ímpios morrem: na *dança macabra* que rasga o horizonte na cena final, a Morte carrega consigo um ladrão e um ator, o ferreiro e sua esposa, o cavaleiro e seu escudeiro.

*A máscara da morte rubra* foi levado às telas por Roger Corman em *A orgia da morte* (*The Masque of the Red Death*, 1964), dentro de seu ciclo de adaptações rápidas e baratas, amalgamadas e apimentadas, dos contos de Poe, sempre estreladas por Vincent Price e usando os mesmos cenários. O filme é o melhor do ciclo graças à fotografia de Nicholas Roeg, que durante o baile fatídico realiza longos e belos *travellings* pelos quartos coloridos do castelo do Príncipe.

Marcado pelas lutas de esqueletos armados de espadas, em *Simbad e a Princesa* (*The 7th Voyage of Sinbad*, 1958), de Nathan Juran; e *Jasão e os Argonautas* (*Jason and the Argonauts*, 1963), de Don Chaffey, animadas em *stop-motion* por Ray Harryhausen, Tim Burton demonstrou sua fascinação pela vida dos mortos em *Os fantasmas se divertem* (*Beetlejuice*, 1988); *A lenda do cavaleiro sem cabeça* (*Sleepy Hollow*, 1999); *Frankenwenie* (*Frankenweenie*, 2012) e *A noiva cadáver* (*Corpse Bride*, 2005) — este último codirigido com Mike Johnson. Henry Selick animou o fascínio de Burton pelas danças da morte em *O estranho mundo de Jack* (*The Nightmare before*

*Christmas*, 1993), fazendo-o também seu em *Monkey Bone: no limite da imaginação* (*Monkey Bone*, 2001).

Os irmãos Stephen e Timothy Quay criaram em sinistro *stop-motion* o pesadelo de Frida Kahlo com esqueletos operando seu corpo, após o terrível desastre de ônibus que a destroçou, na sequência do hospital em *Frida* (*Frida*, 2002), de Julie Taymor. Lee Unkrich animou o mundo dos mortos no México, incluindo o esqueleto de Frida Kahlo, em *Viva, a vida é uma festa* (*Coco*, 2018).

E os jovens cineastas chilenos Cristóbal León e Joaquín Cociña, autores da hipnótica animação surrealista *Casa Lobo* (*Casa Lobo*, 2018), filmaram *Os ossos* (*Los Huesos*, 2021) com uma Bolex 16mm como se fora “o primeiro *stop-motion* do mundo, datado de 1901, quando o Chile elaborava uma nova Constituição, e escavado em 2021”. Os arames e fios aparentes da animação primitiva quebram a magia acrescentando outra camada de magia à magia quebrada, na encenação do casamento da menina-bruxa com os cadáveres ressuscitados pedaço por pedaço do Ministro Diego Portales (1793-1837) — o noivo —, fundador do Estado chileno, e Jaime Guzmán (1946-1991) — o padre —, o conselheiro do ditador Augusto Pinochet (1915-2006), símbolos da oligarquia autoritária.

Mas o maior ícone moderno da *dança macabra* foi criado por John Landis em *Thriller* (1982), onde a monstrificação que Michael Jackson operava em seu próprio corpo foi assumida como tal. O cantor-dançarino se transformava em lobisomem pela técnica do anatomatismo depois de declarar à namorada: “Eu não sou como os outros rapazes, eu sou diferente”. Dentro de um cinema ele assistia com ela a um filme onde ele mesmo liderava, como um zumbi vestido de vermelho (alusão à Morte Rubra?), uma massa de cadáveres que saíam das tumbas para dançar um dos rocks de maior sucesso de todos os tempos. A dança da morte de Michael Jackson encantou a todos e foi um *hit* até em presídios, onde centenas de detentos imitaram sua coreografia dançando como zumbis. A coreografia ilustrava a decomposição da humanidade na sociedade tecnológica — somente no conglomerado um ídolo de massas poderia ser adorado na condição de morto-vivo.

Obcecado pela morbidez, Peter Greenaway realizou na Suíça a instalação multimídia *A dança da morte* (*Der Tanz mit dem Tod — Ein Basler Totentanz*, 2013), que incluía uma animação de três minutos evocando o famoso mural do século XV na Basileia, que lembra até hoje aos cidadãos, sejam velhos ou jovens, pobres ou ricos, comuns ou poderosos, que todos morrerão chegada a hora. No clipe de Greenaway, como num tríptico, em três telas, um esqueleto repetia cinco vezes sua rotina de dança moderna ao som de uma música clássica, enquanto um texto em alemão, em letras quase ilegíveis, rolava sobre a imagem. Por cinco vezes, essa Morte vivaz se aproximava da “câmara” e dizia “Hello!” aos espectadores, estabelecendo um contato sinistro com os que se deixavam fascinar pelo esqueleto dançante, como a segredar a cada um sua morte próxima.

## O último homem

Em *O último homem* (*The Last Man*, 1826), Mary Shelley sintetizou o imaginário apocalíptico num sensacional romance gótico de antecipação. Uma profecia escrita em folhas sibilinas encontradas numa caverna da Síria habitada por morcegos anuncia o fim

do mundo numa pandemia. O cronista da catástrofe é Lionel Verney, filho de um antigo amigo do Rei da Inglaterra, caído em desgraça e reduzido à pobreza.

Revoltado com o abandono e a morte do pai, Lionel afasta-se dos antigos amigos da nobreza e consome sua juventude no espírito da violência, sem ter quem o guie na vida. Ele se aferra em hábitos selvagens, desprezando os humanos, empreendendo uma guerra particular contra a civilização. No fundo, ele alimenta o desejo secreto de ser reconhecido. A chegada ao Castelo de Windsor da Família Real muda o destino de Lionel.

O núcleo duro da Realeza britânica torna-se republicano na última geração dos humanos: Lorde Raymond, um belo e nobre aventureiro, assume a Chefia do Estado da Inglaterra e se casa com Perdita, irmã de Lionel; Adrian, conde de Windsor, filho do último rei, é um sábio solitário; a princesa Idris, irmã de Adrian, desafia sua horrorosa mãe, a condessa de Windsor, e casa-se com Lionel; e Evadne, uma princesa grega, amada por Adrian, rejeita-o, pois sucumbe à paixão adúltera e sem futuro pelo irresistível Raymond.

Vivendo um idílio maravilhoso nesse círculo de pessoas superiores, entre as mais nobres da Terra (e no qual Mary Shelley projeta seu próprio círculo de amigos e amores), Lionel recupera pouco a pouco sua humanidade. Mas irrompe a terrível guerra mundial que produz a praga, que surge na trama apenas à página 190 da edição brasileira de 494 páginas:

Uma palavra, com efeito, alarmara-a mais do que batalhas ou cercos, durante os quais ela confiara que o experiente comando de Raymond livrá-lo-ia do perigo. Essa palavra, embora nada mais fosse do que isso para ela, era PESTE. Esse inimigo da raça humana começara, no início de junho, a erguer sua cabeça de serpente nas margens do Nilo; partes da Ásia, geralmente imunes a esse mal, estavam infectadas. (SHELLEY, 2007, p. 190).

No ano de 2073, a doença atinge o Ocidente e os últimos sobreviventes da América invadem a Europa. A praga engolfa a espécie humana, ceifando milhões de vidas. Imune ao vírus, Lionel observa o gradual colapso da civilização e sofre terrivelmente com a morte dos seus entes queridos. Prolongando-se anos a fio, a Peste incurável finalmente extermina a humanidade inteira, exceto o narrador. O *último homem* retorna, no final dos tempos, ao amado Castelo de Windsor, onde seu relato começou e onde será concluído. Sua última reflexão: “Selecionei poucos livros; os principais sendo Homero e Shakespeare. Mas as bibliotecas do mundo me foram lançadas abertas — e em qualquer porto eu posso renovar meu estoque.” Só resta ao *último homem* ler até morrer, pois a Terra esvaziou-se completamente e sua amada Eva foi tragada na voragem da morte com todos os seus filhos queridos.

Conto de fadas para adultos, com descrições de batalhas emocionantes, mortes terríveis e amores ardentes, *O último homem* é uma ficção científica romântica sem invenções futuristas. Apenas o balão é imaginado como principal meio de transporte do século XXI. Mas ele é apenas um símbolo positivo do progresso científico, golpeado de morte pela impiedosa natureza.

O livro também pode ser lido como a autobiografia romanceada de Mary Shelley, que viu a morte ceifar seus amores. Filha do filósofo William Godwin e da pioneira do



feminismo Mary Wollstonecraft, apenas onze dias após seu nascimento, Mary perdeu a mãe de febre puerperal. Em 1814, apaixonou-se pelo jovem poeta Percy Shelley, já casado, mas infeliz. Fugiram juntos: ele tinha 19 anos, ela apenas 16. A esposa de Shelley e a meia-irmã de Mary suicidaram-se. Mary e Shelley casaram-se, mas tiveram que deixar a Inglaterra.

Com 18 anos Mary foi feliz na Suíça, cercada de amigos e amores no Lago Léman, onde escreveu sua obra-prima *Frankenstein*. Depois, um golpe após outro. Três de seus filhos morreram. Shelley morreu afogado em 8 de julho de 1822 na Itália. Em 14 de maio de 1824, Mary anotou em seu diário: “O último homem! Sim, eu posso bem descrever os sentimentos desse ser solitário, me sinto eu mesma como o último vestígio de uma espécie bem-amada: meus companheiros desapareceram antes de mim.” (SHELLEY, 1974 *apud* SPARK, 1989, p. 251). Alguns dias depois, Mary perderia outro ente querido: em 19 de abril de 1824, na Grécia, morria, após contrair malária, o poeta Byron.

Outra ficção emblemática da monstruosidade viral é *A aranha negra* (1842), de Jeremias Gotthelf. Num vilarejo do Vale Emmental, na Suíça, um senhor feudal coloca um prazo absurdo para que os trabalhadores cortem árvores da floresta e transportem os troncos para seu castelo. Uma alemã que vivia na aldeia, chamada Cristina, decide fazer um pacto com o “caçador verde”, que é o diabo, para que os trabalhadores possam cumprir o prazo. O diabo promete facilitar o trabalho dos servos, mas pede em troca que lhe seja oferecida, em sacrifício, uma criança ainda não batizada. Para garantir o cumprimento do pacto, o diabo sela o acordo dando um beijo no rosto da estrangeira. Cristina sente queimar o local do beijo, onde nasce uma mancha.

Esforçando-se para cumprir o pacto e livrar-se da persistente queimadura, Cristina rapta uma criança da aldeia, mas um pastor age com rapidez e a batiza, impedindo que o diabo obtenha a jovem alma. A mancha no rosto de Cristina cresce, dando lugar a uma intumescência negra. A intumescência explode gerando milhares de pequenas aranhas que semeiam a morte no campo. Os aldeões morrem aos milhares ao serem picados pelas aranhas, sofrendo as dores terríveis de uma queimadura infernal. Logo Cristina se transforma numa aranha gigante, espalhando o flagelo para toda a Europa.

A epidemia das aranhas equivale à Peste Negra. Curiosamente, o autor, que era teólogo e pastor, faz da catástrofe um perverso teste de moral cristã. O mal poderia ser estancado se a dívida com o diabo fosse liquidada com o sacrifício de uma única criança. Mas ninguém jamais ousará cometer o crime hediondo: a vida de uma criança é tão preciosa que, para salvar sua alma, é melhor que milhões morram, incluindo as crianças. A parábola infernal, tremendamente eficiente, resume a moral cristã que perdura até hoje nas discussões sobre o aborto.

Na novela *A morte escarlate* (1912), Jack London imaginou a Terra superpovoada segundo o censo de 2010 com oito bilhões de habitantes. Os humanos não paravam de aumentar seu número graças à abundância dos alimentos, vivendo em aglomerados urbanos nos quais surgiam novas doenças e germes. A Morte Escarlate surgiu em 2013 em Nova York e rapidamente ganhou o mundo. As autoridades tentaram por semanas censurar as notícias sobre a peste e a mortandade que ela causava, acreditando que os bacteriologistas encontrariam o meio de neutralizar o novo germe, como o fizeram em outras ocasiões. Inquietava a rapidez com que Morte Escarlate exterminava as pessoas. Uma erupção cutânea espalhava-se na pele como uma tempestade de granizo.

Seguiam-se convulsões, seguida de um adormecimento que começando pelos pés e terminava no coração. Todo o processo durava apenas quinze minutos. Ao morrer, a pessoa parecia sadia, mas seu corpo liberava “trilhões de germes”, que matavam os bacteriologistas em seus próprios laboratórios enquanto estudavam o bacilo.

No romance *A peste* (1947), de Albert Camus, a irrupção da peste bubônica, levada pelos ratos à pacata cidade de Oran, na Argélia francesa, alude à Ocupação nazista. Os ratos espalham rapidamente a doença, que mata metade da população local. A tragédia é narrada pelo médico Dr. Bernardo Rieux, que se mostra cético diante da Festa da Libertação da Peste, quando todos imaginam terem se livrado para sempre do mal:

Ouvindo o rumor alegre da cidade, Rieux pensava que essa alegria estava sempre ameaçada. A multidão festiva ignorava o que se pode ler nos livros: o bacilo da peste não morre nem desaparece, fica dezenas de anos a dormir nos móveis e nas roupas, espera com paciência nos quartos, nos porões, nas malas, nos papéis, nos lenços — e chega talvez o dia em que, para desgraça e ensinamento dos homens, a peste acorda os ratos e os manda morrer numa cidade feliz (CAMUS, 1969, p. 279).

A metáfora biológica de Camus pretendia ser um alerta abrangente: o bacilo que causa a epidemia jamais é vencido, apenas recolhe-se a um estado latente. No futuro, um desavisado abriria um livro esquecido na estante e libertaria o bacilo mortal que ali hibernava. Camus preparava os espíritos para uma resistência permanente ao “fascismo eterno” (ECO, 2018).

O romance *Eu sou a lenda* (*I am Legend*, 1954), de Richard Matheson, foi provavelmente o primeiro exemplar do Apocalipse Zumbi, embora seus mutantes, gerados por uma pandemia espalhada pelo vento, sejam tratados como vampiros. Contaminados pelo vírus que o cientista autodidata Robert Neville, “o último homem no mundo” (MATHESON, 2015, p. 160), nomeia como “*vampiris*” (MATHESON, 2015, p. 166), eles têm horror à luz do sol, dormem de dia e caçam à noite, são repelidos pelo alho e pelos espelhos; não morrem com tiros, mas com estacas de madeira cravadas no coração.

Em suas pesquisas aleatórias, Neville conclui que os mutantes são *vampiros psicológicos*: eles se comportavam como vampiros por se acreditarem vampiros. Mas já eram zumbis modernos: não seduziam individualmente suas vítimas como os vampiros da literatura gótica, mas as atacavam em massa, num estupro coletivo. Mesmo quando as mulheres mutantes provocavam o *último homem*, arrancando as roupas para que ele saísse de casa, Neville só sentia nojo de seus *strip-teases* depravados, sem o erotismo que só ocorre entre *indivíduos*. Matheson subverteu, assim, a tradição nobre dos vampiros *massificando* o monstro: “Quando eu era adolescente, assisti ao *Drácula* de Bela Lugosi. Ocorreu-me então que, se um só vampiro já era assustador, mais assustador ainda seria se o mundo inteiro estivesse tomado por vampiros e restasse apenas uma última pessoa normal.” (MATHESON, 2015, p. 377).

A perda da esposa e da filha, a solidão absoluta e a rotina diária de extermínio de mortos-vivos embruteceram Neville, operário de fábrica que agora afogava seu desespero em álcool quando não se ocupava com pesquisas científicas amadoras, que não levavam a nada. Mesmo seu desejo sexual desaparecia sem a propaganda massiva do sexo: “Ele se agarrava à esperança de que, algum dia, iria encontrar alguém como ele — um homem,

uma mulher, uma criança, não importava. As questões de sexo estavam rapidamente perdendo o sentido sem o estímulo infinito da hipnose coletiva.” (MATHESON, 2015, p. 196).

Quando Neville encontra um vira-lata vivo, fica feliz como nunca: enfim um amigo para amar, proteger, cuidar. Mas o cão adoece e morre antes de tornar-se seu companheiro. Neville recai na rotina desesperada, até que encontra uma mulher ruiva andando durante o dia: a “última mulher”! Ele vislumbra um futuro promissor ao lado dela; poderá, enfim, ter sua Eva no fim do mundo. Ele a persegue e a arrasta para casa como fizera com o cão vadio, mas, erro fatal, a jovem chamada Ruth é, na verdade, uma espiã enviada por vampiros mais evoluídos, que ingerindo algumas pílulas conseguiam sair de dia por algumas horas. Usando lanças de metal para exterminar os mortos-vivos, eles dominariam a Terra. Sequestrado como o cão e a fêmea pelos vampiros evoluídos, Neville será executado como genocida, tornando-se “uma lenda” na nova sociedade.

*Eu sou a lenda* insere-se no imaginário anticomunista que se disseminava na *sci-fi* americana dos anos de 1950, durante a paranoia da Guerra-Fria. Ruth, a jovem fria de cabelos vermelhos, é a espiã comunista que defende a violência revolucionária da nova sociedade de vampiros evoluídos, mas brutais, como os soviéticos, que exterminavam os mortos-vivos à lua do dia com lanças de metal:

Novas sociedades sempre são primitivas [...]. Você deveria saber disso. De certo modo, nós somos como um grupo revolucionário... Retomando a sociedade pela violência. É inevitável. A violência não é estranha a você. Você matou. Muitas vezes.” (MATHESON, 2015, p. 329).

Ruth assim rebate as críticas de Neville aos soldados exterminadores de sua comunidade, que a seu ver demonstravam um visível prazer sádico ao exterminar os mortos-vivos. “Eu só matava para sobreviver”, contesta Neville, sem muita convicção. Ruth rebate calmamente:

É exatamente por isso que estamos matando... Para sobrevivermos. Não podemos permitir que os mortos existam lado a lado com os vivos. Os cérebros deles estão comprometidos, eles existem apenas para um propósito. Eles *precisam* ser destruídos. Como alguém que matou os mortos e os vivos, você deveria saber disso. (MATHESON, 2015, p. 329).

Neville não tem argumentos para opor a Ruth: ele agia da mesma maneira que os soldados exterminadores, apenas solitariamente e de modo sorrateiro, quando os mortos dormiam, com estacas de madeira e não com lanças de ferro. Controlar e exterminar os mortos-vivos do “Terceiro Mundo” era apenas o exercício do direito americano de defender sua fortaleza bem equipada, com gerador próprio de energia, projetor de filmes, vitrola para ouvir música, e estoque infinito de comidas e bebidas. Era a liberdade individual de consumir à vontade e matar quem ameaçasse seu estilo de vida e sua propriedade conquistada com muito esforço — alheio. Não era a política comunitária de um grupo organizado, de um novo povo, de um novo Estado. Neville era o último liberal americano, privado de seu esporte favorito de cravar estacas nos vampiros do ‘Terceiro Mundo’, suplantado pelas técnicas de extermínio mais avançadas do Estado totalitário.

Produzido em preto e branco na Itália, com baixo orçamento, e lançado pela American International Pictures, *Mortos que matam* (*The Last Man on Earth*, 1964), de Ubaldo Ragona e Sidney Salkow, com roteiro de Matheson sob o pseudônimo de “Logan Swanson”, foi a primeira adaptação cinematográfica de *Eu sou a lenda* e a melhor até hoje. Em sua trama modificada, o *último homem* chama-se Robert Morgan e tornou-se cientista. Seu encontro com Ruth renova seu desejo de pesquisar o soro, e usando seu sangue imune ao vírus, ele consegue recuperar a humanidade de Ruth. Há agora a esperança de que os vampiros evoluídos de sua comunidade voltem a se tornar humanos “como nós”. Os comunistas poderiam ser curados com uma injeção de livre mercado, mas teimam em não ouvir a voz da razão. No final eles se revelam irrecuperáveis. Na apoteose do extermínio de Morgan dentro de uma Igreja, o filme exalta o sistema capitalista que matou milhões, desenvolveu armas de destruição em massa, esgotou os recursos naturais do planeta, mas pelo menos acredita em Deus.

O romance de Matheson inspirou *A noite dos mortos vivos* (*Night of the Living Dead*, 1968), de George Romero, onde os vampiros já são zumbis canibais que precisam ter os miolos explodidos para morrer de uma vez por todas. Não há uma explicação clara sobre a epidemia que transformou os humanos em zumbis, apenas a sugestão de mutações provocadas por testes atômicos na atmosfera. Como Romero politizou a *sci-fi* à esquerda, escolhendo um ator negro como herói logo após o assassinato de Martin Luther King, e associando os zumbis aos consumidores de um supermercado, seu *trash* tornou-se *cult* e, produzido com apenas 114 mil de dólares, rendeu 30 milhões de dólares (IMDB, *Trivia*).

O imaginário dos vampiros-zumbis retornou na refilmagem distorcida de *Eu sou a lenda* em *A última esperança da Terra* (*The Omega Man*, 1971), de Boris Sagal, com roteiro de John William Corrington e Joyce Hooper Corrington, onde a praga apocalíptica é gerada em laboratório e lançada como arma bacteriológica num conflito entre China e da URSS ocorrido em 1975. Três anos depois, Los Angeles é uma *metrópole vazia*. Por suas ruas desertas em pleno dia, o médico Robert Neville (Charlton Heston), o *último homem*, faz “compras” em lojas de roupas e supermercados, conversa com os manequins, troca de carro, vai ao cinema e projeta pela enésima vez mais para si mesmo *Woodstock: 3 dias de paz, amor e música* (*Woodstock*, 1970), sabendo de cor as falas do filme. Ele resistiu ao vírus por ter injetado em sua perna, após sobreviver à queda do helicóptero, a vacina experimental que transportava, no começo da catástrofe. Os demais humanos sobrevivem como albinos noturnos, sensíveis à luz, ativos apenas à noite. Com a inteligência limitada pela doença, eles regrediram à Idade Média, vestindo-se com túnicas pretas e agindo como os *famíliares* da Santa Inquisição, fanatizados no culto à *Família*, culpando a ciência pelo apocalipse, queimando livros e hereges, imprecando contra os “adeptos da roda”. No pior erro do roteiro, eles andam no escuro com tochas e adoram fazer fogueira, como se apenas a luz do dia afetasse seus olhos sensíveis, não a luz das chamas... O alvo principal da *Família* liderada pelo fanático Matthias (Anthony Zerbe) — numa alusão à “família” de Charles Mason — é justamente Neville, por seu apego à ciência. Numa das incursões noturnas da *Família* assassina, Neville é preso, julgado e condenado a ser queimado vivo. O médico é salvo pelo jovem rebelde Dutch (Paul Koslo), que seguia seu trabalho e por Lisa (Rosalind Cash), uma Eva negra provocante. Neville e Eva se acasalam e sonham em “partir para as montanhas” com as crianças abandonadas que Lisa recolheu. Neville cura o irmão de Lisa com o soro que desenvolveu, mas antes que o grupo consiga deixar Los Angeles, Lisa se transforma em

membro da *Família* e Neville é atravessado pela lança de um mutante. Ele consegue legar seu soro ao discípulo antes de morrer de braços abertos como Cristo crucificado dentro de uma fonte, cuja água se torna vermelha com seu sangue: nasce, assim, “a lenda” do salvador da humanidade.

Inspirado pelos surtos do ebola, *Epidemia (Outbreak, 1994)*, de Wolfgang Petersen, faz uma associação nazista entre empesteados e estrangeiros. O Mal vem da África e ameaça a América por meio de um imigrante clandestino — o “macaco hospedeiro”. Cidadãos americanos que contraem o emergente vírus Motaba são isolados em campos de concentração e, com o avanço da epidemia, têm suas casas marcadas, correndo o risco de serem fulminados: um general totalitário quer jogar na área isolada uma pequena bomba atômica. A salvação chega a cavalo, com o médico branco do Exército (Dustin Hoffman), em contato direto com a população através das mídias, apoiado por um general (Morgan Freeman) que não compartilha dos planos genocidas do governo.

## **As metrópoles vazias**

O imaginário da *metrópole vazia* surgiu na ficção científica do fim do mundo do começo do século XX, associado a uma catástrofe cósmica que produz um gás mortífero na novela *A nuvem da morte (The Poison Belt, 1913)*, de Arthur Conan Doyle; aos maremotos que marcam a passagem do cometa Halley em 1910 no filme dinamarquês *O fim do mundo (Verdens undergang, 1916)*, de August Blom; ao gás venenoso liberado por um cometa no conto *O cometa (1920)*, de W. E. B. Du Bois; ou a uma catástrofe científica produzida por um cientista louco, como o raio paralisante do Professor X, que deixa imóvel toda a população de Paris no filme *Paris que dorme (Paris qui dort, 1925)*, de René Clair.

A ficção científica da Guerra Fria retomou o imaginário da *metrópole vazia* associando-o agora ao holocausto nuclear — *O diabo, a carne e o mundo (The World, the Flesh and the Devil, 1959)*, de Randal MacDougall; *Pânico no ano zero (Panic in Year Zero!, 1962)*, de Ray Milland; *La Jetée (1962)*, de Chris Marker — e também ao holocausto viral, às vezes consequência do holocausto nuclear, como vimos em *Eu sou a lenda (1954)*, *Mortos que matam (1964)*, *A noite dos mortos vivos (1968)* e *A última esperança da Terra (1971)*, com o último homem no papel do novo Adão em busca de sua Eva para reiniciar a civilização.

Na ficção científica contemporânea, o imaginário das *metrópoles vazias* atingiu seu momento de glória no cinema, com a combinação de cenas filmadas ao vivo com a pós-produção digital. Na abertura de *Os doze macacos (12 Monkeys, 1995)*, de Terry Gilliam, inspirado em *La Jetée*, Bruce Willis corre atrás de amostras do vírus que aniquilou a humanidade numa Nova Iorque habitada apenas por animais selvagens. O filme foi transformado no seriado *12 Monkeys (2015-2018)*, de Terry Matalas & Travis Fickett, exibido no canal americano SyFy, trazendo imagens perturbadoras da metrópole vazia.

Uma Nova York vazia e submersa nas águas reaparece ao final de *A. I. — Inteligência Artificial (A. I. Artificial Intelligence, 2001)*, de Steven Spielberg, realizado a partir de um projeto de Stanley Kubrick, sobre a possibilidade da criação de máquinas com sentimentos, a partir do conto “Supertoys Last All Summer Long”,

de Brian Aldiss, como um símbolo do fim da humanidade. A chama da Estátua da Liberdade ainda insiste em elevar-se acima do oceano, numa homenagem de Spielberg à cena final de *Planeta dos macacos* (*Planet of the Apes*, 1968), de Franklin J. Schaffner, quando um astronauta (Charlton Heston) sobrevivente de uma missão espacial descobre não se encontrar em outro planeta, mas na Terra, tendo a areia engolido Nova York após a catástrofe nuclear que deu lugar a uma civilização de macacos falantes.

Em *Vanilla Sky* (*Vanilla Sky*, 2001), de Cameron Crowe, *remake* de *Preso na escuridão* (*Abre los ojos*, 1997), de Alejandro Amenábar, Tom Cruise é a vaidade em pessoa, vitimado por uma ex-namorada que provoca um desastre, transformando-o num monstro. O filme se passa, contudo, na mente do personagem, que foi criogenado. A certa altura, ele tem um pesadelo onde se vê dirigindo sua Ferrari preta, indo ao trabalho às 9 da manhã, e percebendo ser seu carro o único em movimento numa Nova York vazia. Estacionando na Times Square, ele sai do carro e corre desesperado pela Broadway. Os faiscantes anúncios eletrônicos contrastam com o silêncio da metrópole esvaziada. A cena não foi feita com computador. A produção obteve permissão para rodar na praça e seus entornos numa manhã de domingo.

Em *Extermínio* (*28 Days Later*, 2003), de Danny Boyle, após invadirem um laboratório de pesquisas em macacos, ativistas encontram chimpanzés presos em gaiolas diante de telas que exibem cenas violentas e, ignorando o alerta de um cientista de que os macacos estavam infectos, os libertam. Assim que são soltos os macacos atacam todos à volta. 28 dias depois, o paciente Jim sai do coma de um hospital e passeia por uma Londres vazia. Atordoado e estranhando o vazio das ruas, ele se espanta com os cadáveres e seres monstruosos, infectados pelo vírus disseminado na cidade. Após uma explosão, Jim encontra dois outros sobreviventes que lhe explicam a situação. Os três refugiam-se num prédio e ouvem pelo rádio que a cura da infecção foi encontrada por militares.

Em *O dia depois de amanhã* (*The Day after Tomorrow*, 2004), de Roland Emmerich, o mundo sofre os efeitos catastróficos do aquecimento e do esfriamento globais. Manhattan é submersa por uma onda gigantesca que se congela, matando toda a população. A Europa desaparece sob cinco metros de neve. Mas a humanidade sobreviverá à nova Era do Gelo: a família americana se reúne no final e o Presidente americano aloca os sobreviventes no México e em outros países atrasados, obtendo liberação das fronteiras em troca do perdão da dívida externa.

O romance de Matheson ganhou uma versão religiosa em *Eu sou a lenda* (*I am Legend*, 2007), de Francis Lawrence, com o ator negro Will Smith como o agora virologista ateu Robert Neville, e a brasileira Alice Braga como uma mãe religiosa que sobrevive com o filho de modo misterioso ligado à sua crença na existência de um “Plano de Deus” no Apocalipse Zumbi. A ação se passa em 2009, numa Nova York esvaziada de gente, mas cheia de animais selvagens, três anos depois que a doutora Alice Krippen anunciou a cura do câncer através de uma vacina experimental que usou o vírus do sarampo modificado. Os pacientes viraram mutantes noturnos, sensíveis à luz, com inteligência atrofiada, atraídos por sangue, alimentando-se dos não infectados.

A latina que ouvia a voz de Deus no silêncio do mundo esvaziado deseja ir para Vermont onde ela supõe existir uma comunidade isolada. Neville não quer deixar Nova York, o *Ground Zero* da catástrofe (forçando uma associação da pandemia zumbi ao 11 de setembro), pois em seu laboratório caseiro ele trabalha para encontrar a cura do mal.

Ele argumenta que dos seis bilhões de seres humanos o vírus Krippen (ou KV) matou 5,4 bilhões; sobraram 600 milhões: 12 milhões de imunes e 588 milhões de Caçadores das Trevas, que devoraram todos aqueles, não restando mais ninguém vivo. “Deus não existe”, ele conclui, ignorando que a sobrevivência de três almas já nega sua tese. Mas quando os Caçadores das Trevas invadem o prédio para devorar os três, o *último homem*, cujo soro experimental finalmente deu certo, sacrifica sua vida para salvar a mãe latina e seu filho, que conseguem chegar a Vermont onde são recebidos pela comunidade sobrevivente, a quem ela entrega o soro de Neville, que salvará a humanidade, tornando o virologista “uma lenda” da nova sociedade.

A escolha da locação em Nova York foi adotada para chocar os espectadores, pois a Los Angeles vazia do romance de Matheson e das duas adaptações anteriores não era *tão* chocante, sendo aquela uma metrópole que conhece momentos de calma e ausência de transeuntes, por vezes bastante vazia, enquanto Nova York está dia e noite agitada, com populares, turistas, mendigos, automóveis, táxis e veículos de todos os tipos. A imagem de uma Quinta Avenida vazia de gente era tão bizarra que causava por si só um terror inconsciente. Da mesma forma, como notou Will Smith no *making of* do filme, a ideia do *último homem na Terra* evocava medos profundamente arraigados. *Eu sou a lenda* trabalhou com essas duas imagens de modo consciente e exaustivo.

No documentário *Cautionary Tale: The Science of ‘I am Legend’* (2008), de Gary Leva, realizado para a divulgação do filme, a jornalista científica Laurie Garrett, autora de *The Coming Plague*, lembrou que ainda vivemos a pandemia da aids, uma nova Peste Negra, mas que “mata *muito* lentamente”. E o Dr. Anthony Fauci alertou a humanidade para a proximidade de uma nova pandemia: “A gripe pandêmica ocorre umas três vezes a cada século. Houve três pandemias no século XX [gripe espanhola de 1918; gripe asiática de 1957; gripe de Hong Kong de 1968]. Podemos suspeitar que dentro de um tempo razoável, já que a última foi em 1968, em algum momento teremos uma pandemia.”

*Guerra Mundial Z* (*World War Z*, 2013), de Marc Forster, o maior sucesso na carreira de Brad Pitt, foi uma superprodução de US\$ 125 milhões que faturou mais de US\$ 500 milhões. Trata-se de uma adaptação de *Guerra Mundial Z* (2006), de Max Brooks, filho de Mel Brooks, e cujas projeções paródicas pareceram tão precisas ao governo americano que ele foi convidado para dar consultoria militar. Um novo vírus transforma em segundos suas vítimas em zumbis carniceiros, prontos a agarrar e abocanhar os incautos. Eles despertam do transe ao ouvir algum som, multiplicam-se rapidamente e formam colunas vivas capazes de transpor quaisquer obstáculos. Gerry, um aposentado investigador da ONU, busca o “paciente zero” e um agente da CIA aconselha-o a se encontrar em Israel com o homem que teve a ideia de proteger o país com uma muralha. Durante a visita, o muro de proteção revela-se um engodo e Jerusalém cai infestada de zumbis. No caos gerado, Gary percebe que os zumbis não atacam velhos e doentes à beira da morte. Ele se oferece para ser contaminado com uma doença grave, mas curável, para ir ao centro da contaminação encontrar o patógeno. A doença inoculada o torna “invisível” aos zumbis. Sua bem-sucedida tática de mascaramento permitirá que os exércitos que ainda resistem exterminem os zumbis com eficiência. O filme termina com a Guerra Mundial Z “apenas começando”, sem a cura para a epidemia em curso.

Na mesma linha, mas mesclando as cenas de ação a um melodrama choroso, *Invasão Zumbi (Busanhaeng, 2016)*, de Yeon Sang-ho, arrecadou US\$87,5 milhões em todo o mundo, tornando-se a maior bilheteria do cinema coreano. Hordas de zumbis velozes contaminam toda a Coreia do Sul e apenas os passageiros embarcados num trem parecem escapar à mutação viral. Mas as hordas que se amontoam nas estações atacam os vagões e no final apenas uma jovem mãe e a insuportável menina Soo-an conseguem escapar. As duas cambaleiam até uma barricada na entrada de um túnel que leva à zona livre da peste. Dois soldados as avistam, mas não sabem se estão infectadas e recebem a ordem de executá-las. Com o dedo no gatilho, o atirador ouve Soo-an cantar *Aloha'Oe* e anuncia que elas são sobreviventes. Soldados correm para socorrê-las.

Em *Before We Vanish (Sanpo Suru Shinryakusha, 2017)*, de Kiyoshi Kurosawa, três alienígenas chegam à Terra com a missão de conhecer os humanos para preparar uma invasão em massa. Eles tomam posse de seus corpos e roubam seus conceitos. As vítimas tornam-se seres inanimados assim que os alienígenas sugam os conceitos de suas mentes, deixando-as esvaziadas. Ao se afeiçoar por uma humana, um dos aliens da vanguarda toma a forma do namorado de uma garota e hesita em sua missão, afeiçoado à terráquea. A garota, ao perceber que seu namorado é um alien, não se importa, e faz amor com ele, obrigando-o a sugar o conceito de amor que ela tem na cabeça. Ao ter seu conceito de amor sugado, ela se torna um vegetal, mas salva a humanidade: os aliens desistem de invadir a Terra.

Na longeva série *The Walking Dead (2010-2021)*, de Frank Darabont, os zumbis retornam como símbolo das massas gregárias e totalitárias que ameaçam a família. Os mortos-vivos surgem do lado de fora da casa — e devem permanecer do lado de fora para a salvação da humanidade. Vivendo na rua, eles se comportam como bando, como grei, agindo coletivamente em ataques concertados em busca de novos convertidos, para aumentar o número dos seus, numa lógica de crescimento em massa que se opõe ao crescimento comedido, selecionado, das famílias de bem. A casa é o espaço sagrado da família e os cadáveres ambulantes que rondam à noite, nas ruas, são os sem-família e sem-teto, que merecem ser exterminados. O grande número de zumbis em rápida proliferação levará ao fim da humanidade pela conversão de sua totalidade à outra espécie, que tende à extinção dado que a humanidade é seu único alimento. Contaminados por estranha doença que deixa apenas parte de seus cérebros funcionando, o que lhes permite uma locomoção arrastada e o desejo de agarrar e devorar os vivos, transformando-os naquilo a que foram reduzidos, os zumbis perderam o núcleo familiar, a individualidade, a intimidade, a voz, a identidade. Sozinhos, são fracos; juntos, quase invencíveis. *The Walking Dead* retoma a imagem angustiante das metrópoles vazias, símbolo da radicalidade da catástrofe: o xerife chega a Atlanta a cavalo, passando por paisagens urbanas esvaídas de vida. Os espaços deteriorados equivalem às carcaças destroçadas dos mortos vivos que se encontram insepultos no campo e que nos centros urbanos se ajuntam nos becos escuros, cercando e devorando os últimos humanos que lhes servem de alimento.

No início da pandemia de covid-19, Gwyneth Paltrow postou uma foto de máscara de dentro do avião que a levava a Paris: “*En route to Paris. Paranoid? Prudent? Panicked? Placid? Pandemic? Propaganda? Paltrow’s just going to go ahead and sleep with this thing on the plane. I’ve already been in this movie. Stay safe. Don’t shake hands. Wash hands frequently. ☺*” (INSTAGRAM, 2020). “Eu já fiz parte desse filme”. Ela se referia a *Contágio (Contagion, 2011)*, de Steven Soderbergh, inspirado na pandemia



de H1N1 e realizado com a assessoria de especialistas da OMS. Ela vivia a empresária americana Beth Emhoff (Gwyneth Paltrow), que voltava para casa com uma doença incubada: no aeroporto lotado de Hong Kong, o vírus MV-1 transmitido de morcegos para porcos e destes para humanos agia rapidamente. Dias depois ela morria. O vírus mudava estilos de vida, gerava teorias da conspiração e provocava tumultos violentos. Os cientistas corriam contra o tempo para encontrar a vacina. Soderbergh descreveu a peste como a consequência mais nociva da globalização. *Contágio* antecipou a covid-19 e foi um dos filmes mais vistos nas plataformas de *streaming* durante a pandemia atual do coronavírus que materializou o simbolismo das *danças da morte*, das *metrópoles vazias* e do *último homem*. O tão imaginado apocalipse dos romances góticos e do cinema de terror tornou-se realidade em nossa geração.

The Rolling Stones gravou o clipe *Living in A Ghost Town* (2020) mostrando Londres vazia no *lockdown*. Isolada no Castelo de Windsor, a Rainha Elizabeth II, que sobreviveu a duas Guerras Mundiais, gravou uma emocionante mensagem de resiliência diante da nova catástrofe. No curta-metragem *A peste da insônia* (*La peste del insomnio*, 2020), de Leonardo Aranguibel, produzido de forma coletiva para distribuição gratuita pela Fundação Gabo, 30 atores latino-americanos, entre eles Alice Braga, Benjamín Vicuña, Marcela Mar, Manolo Cardona, Ricardo Darín e Ana Maria Orozco, leem, no isolamento de suas casas, trechos de *Cem anos de solidão* (1967), de Gabriel García Márquez, sobre a epidemia de insônia e de esquecimento que assola a cidade de Macondo, com suas falas entremeadas pelas imagens das grandes cidades da América Latina esvaziadas pela covid-19.

Testemunhamos a solidão extrema no deserto humano dos *lockdowns* decretados nas grandes metrópoles do Primeiro Mundo (Roma, Milão, Londres, Nova York) e a alegria das aglomerações suicidas, estimuladas pelo governo brasileiro, em festas públicas e privadas: tão impressionante quanto a imagem simbólica das *metrópoles vazias* captada por um drone da Fontana de Trevi, sempre lotada de turistas, mas vazia em março de 2020, no auge da pandemia na Itália, é a imagem simbólica da *dança da morte* da *rave* do Réveillon de jovens negacionistas ao som de *Dog Days Are Over*, de Florence + The Machine, na praia de São Miguel do Gostoso, no Rio Grande do Norte, em dezembro de 2020, no auge da pandemia no Brasil.

O negacionismo triunfou nos EUA de Trump (966 mil mortos), no Brasil de Bolsonaro (655 mil mortos) e na Índia de Ram Nath Kovind (516 mil mortos), onde a “teoria da contaminação do rebanho” levou multidões a aglomerações sem máscara para se “imunizarem” rapidamente sem a necessidade da vacina, na esperança de superar a pandemia a custo zero e salvar a economia pelo trabalho ininterrupto fora de casa. Mas a alegria do negacionismo só conseguiu fazer explodir o número de contaminados e de mortos.

Trump declarou ter “certeza” de que o coronavírus saiu de um laboratório chinês, sem fornecer provas disso; e chegou a sugerir que beber ou injetar desinfetante mataria o vírus num minuto (TRUMP, 2020). A China respondeu com uma brilhante animação em estilo Lego divulgada pela agência estatal chinesa de notícias Xinhua. Um guerreiro de terracota usando máscara alerta a Estátua da Liberdade sobre os perigos da doença. A Estátua da Liberdade nega o problema ao mesmo tempo em que culpa a China pela catástrofe. “Descobrimos um novo vírus”, diz o bonequinho. “E daí? É apenas uma gripe”, desdenha a Estátua da Liberdade. “Vocês estão ouvindo a si mesmos?” pergunta

o guerreiro enquanto a Estátua parece arder em febre. “Estamos sempre certos, apesar de nos contradizermos”, diz a estátua. “Isso é o que eu amo em vocês, americanos, sua consistência”, conclui o guerreiro chinês.

Atacando o *lockdown*, o isolamento e a quarentena impostos localmente seguindo recomendações da OMS para conter o vírus e impedir o colapso dos sistemas de saúde, os propagandistas da teoria da “imunidade do rebanho” defendiam a “liberdade de ir e vir” dos cidadãos e denunciavam nas medidas sanitárias a “engenharia de controle social do globalismo a serviço do comunismo para dominar o mundo”. Escoravam-se no charlatanismo do microbiologista francês Didier Raoult e do médico ucraniano-americano Vladimir Zelenko, os ícones do *tratamento precoce* com coquetel de hidroxicloroquina, ivermectina, azitromicina, zinco, vitamina D e potássio para negar a gravidade da pandemia e favorecer a propagação do vírus, a fim de contaminar toda a população como forma de imunizá-la “naturalmente” e fazer o mundo voltar à “normalidade”.

Nas mídias e redes sociais “recomendadas” (direta ou indiretamente financiadas) pelo governo brasileiro, propagandistas extraoficiais adotaram o “discurso libertário da pandemia” condenando prefeitos e governadores como tiranos opressores que “quebraram as empresas com a política do fique-em-casa-a-economia-a-gente-vê-depois”, que teria tolhido malignamente a liberdade dos “cidadãos de bem”, que só queriam exercer seu direito humano de ir e vir sem usar máscara, trabalhar e aglomerar alegremente, desafiando a “fraude” da pandemia.

Exaltando o poder federal que favorecia a livre circulação do vírus e a festiva contaminação do rebanho, os propagandistas menosprezavam a mortandade decorrente da preciosa liberdade individual que defendiam como valor supremo (“É melhor morrer do que perder a liberdade”), pois o indivíduo cuja liberdade eles defendiam era o “cidadão de bem” que desprezava a vida alheia, ancorado na bravata de Bolsonaro: “E daí? Não sou coveiro!”, inspirada no *slogan*: “Me ne frego!” de Benito Mussolini.

Victor Klemperer estudou em *LTI: A linguagem do Terceiro Reich* a subversão da linguagem pela retórica totalitária. No discurso “libertário” dos nazistas, as autoridades atacadas como tirânicas eram as que tentavam erguer barreiras contra o nazismo (KLEMPERER, 2009). Nos chamados “filmes de heróis culturais” do cinema nazista (NAZARIO, 1994), cientistas, inventores e artistas lutavam contra a tirania da Igreja e da “velha política”, que perseguiam os heróis da liberdade, que encarnavam o espírito revolucionário de Hitler. A liberdade “disruptiva” que defendiam era a liberdade de perseguir os judeus, a liberdade de prender os opositores, a liberdade de abrir campos de concentração, a liberdade de escravizar, a liberdade de exterminar populações inteiras. Renovando a retórica da liberdade de seus antecessores, os negacionistas delegaram ao vírus sua sonhada limpeza étnica, executando sem sujar as mãos o extermínio dos fracos.

## Referências

BARRY, John. *A grande gripe*. Tradução de Alexandre Raposo *et al.* Rio de Janeiro: Intrínseca.

BOCCACCIO, Giovanni. *O Decamerão*. Tradução de Raul de Polillo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. 2 v.

CAMUS, Albert. *A peste*. Tradução de Graciliano Ramos. Estudo introdutivo de Pierre de Boisdeffre. Ilustrações de Philippe Fellmer. Rio de Janeiro, Editora Delta, 1969.

CLASEN, Mathias. Apocalipse Vampiro: uma crítica biocultural de *Eu sou a lenda*. Tradução de Luara França. In: MATHESON, Richard. *Eu sou a lenda*. Tradução de Delfin. São Paulo: Editora Aleph, 2015, p. 340-375.

DANZA general de la muerte. Texto adaptado al castellano moderno por Antonio Gálvez Alcaide. Edição do Kindle. Morfeo Editorial, 2013.

DOYLE, A. Conan. *A nuvem da morte*. Tradução de Rodrigo Lacerda. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

ECO, Humberto. *O fascismo eterno*. Rio de Janeiro: Record, 2018.

FOX, Kara; DEWAN, Angela. Mortes por covid-19 no mundo podem ser o dobro do estimado, segundo estudo. CNN, 8 maio 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/saude/2021/05/08/>. Acesso em: 20 ago. 2021.

GOTTHELF, Jeremias. *A aranha negra*. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2017.

GREENAWAY, Peter. *The Dance of Death*. Oct. 2013. Disponível em: <https://www.sbpj-projects.com/the-dance-of-death>. Acesso em: 20 ago. 2021.

HARARI, Yuval Noah. *Notas sobre a pandemia e breves lições para o mundo pós-coronavírus*. Tradução de Odorico Leal. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

HOLBEIN, Hans. *The Dance of Death*. Commentary by Ulinka Rublack. UK: Penguin Classics, 2016.

IMDB. Trivia: *A Noite dos Mortos-Vivos* (1968). Disponível em: [https://www.imdb.com/title/tt0063350/trivia/?ref\\_=tt\\_trv\\_trv](https://www.imdb.com/title/tt0063350/trivia/?ref_=tt_trv_trv). Acesso em: 20 ago. 2021.

IMDB. *Guerra mundial Z*. Trivia. Disponível em: [https://www.imdb.com/title/tt0063350/trivia/?ref\\_=tt\\_trv\\_trv](https://www.imdb.com/title/tt0063350/trivia/?ref_=tt_trv_trv). Acesso em: 20 ago. 2021.

INSTAGRAM. *Gwynethpaltrow.*, 2002. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B9BxGPqFfpw/?hl=fr>. Acesso em: 20 ago. 2021.

KELLY, John. *A grande mortandade*. Tradução de Caetano Waldrigues Galindo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

KLEMPERER, Victor. *LTI: A linguagem do Terceiro Reich*. São Paulo: Contraponto, 2009.

LONDON, Jack. *A morte escarlate*. Tradução de Alice Klesck. São Paulo: Escotilha, 2019.

MATHESON, Richard. *Eu sou a lenda*. Tradução de Delfin. São Paulo: Editora Aleph, 2015.

MUIR, John Kenneth. Welcome to the Post Apocalypse: *The Last Man on Earth* (1964). *John Kenneth Muir's Reflections on Cult Movies and Classic TV*, 13 maio 2015. Disponível em: <http://reflectionsonfilmandtelevision.blogspot.com.br/2015/05/welcome-to-post-apocalypse-last-man-on.html>. Acesso em: 20 ago. 2021.

NAZARIO, Luiz. Os imaginários de destruição: o papel da imagem na preparação do Holocausto. Tese (Doutorado em História Social). Universidade de São Paulo, 1994.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS (ONU). Nações Unidas lembram os mortos da Segunda Guerra Mundial. ONU News, 8 maio 2021. Disponível em: <https://news.un.org/pt/story/2021/05/1750022>. Acesso em: 20 ago. 2021.

POE, Edgar Allan. A máscara da Morte Rubra. In: POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & ensaios em um único volume*. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Edição Nova Aguilar, 1981. p. 282-287.

RÉVEILLON. São Miguel do Gostoso RN – Festa. *YouTube*, 2 jan. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U55-Vwquiko>. Acesso em: 20 ago. 2021.

SAMPAIO, Lucas. Mundo passa de 4 milhões de mortes por covid, mas número *subestima o total de vítimas*, diz OMS. *G1*, 7 jul. 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2021/07/07/>. Acesso em: 20 ago. 2021.

SHELLEY, Mary. *O último homem*. Tradução e notas de Marcella Furtado. São Paulo: Landmark, 2007.

SPARK, Muriel. *Mary Shelley, la mère de Frankenstein*. Traduit par Léo Dilé. Paris: Fayard, 1989.

THE ROLLING STONES. Living in a Ghost Town. *YouTube*, 23 abr. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LNNPNweSbp8>. Acesso em: 20 ago. 2021.

TOR/FORGE. Uma conversa com Richard Matheson, autor de *Eu sou a lenda*, in MATHESON, 2015, p. 377-382.

TRUMP fala em injeção de desinfetante contra coronavírus e médico rebate: 'irresponsável e perigoso'. *G1*, 24 abr. 2020. Disponível em <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/04/24/trump-fala-em-injecao-de-desinfetante-contr-coronavirus-e-medico-rebate-irresponsavel-e-perigoso.ghtml>. Acesso em: 20 ago. 2021.

UNAIDS. Estatísticas Globais sobre HIV. Resumo Informativo — Dia Mundial Contra a AIDS 2017. Disponível em: [https://unaids.org.br/wp-content/uploads/2017/12/UNAIDSBR\\_FactSheet.pdf](https://unaids.org.br/wp-content/uploads/2017/12/UNAIDSBR_FactSheet.pdf). Acesso em: 20 ago. 2021.

# Entre ruínas: o repertório imagético do pós-apocalipse

Pedro Sasse

## A estética das ruínas

Ao observarmos as capas ou pôsteres de livros, filmes, séries e jogos pós-apocalípticos, uma das mais recorrentes marcas de identificação visual do gênero é a imagem das ruínas: prédios opulentos em pedaços, ruas antes abarrotadas tomadas pela natureza, construções históricas invadidas pela areia. Centrais também para o gênero gótico, as ruínas, por um lado, servem de símbolo para a forte relação com o passado que se estabelece no gênero, um passado persistente, cujos vultos assombra o presente e ameaçam um retorno espectral. Por outro, prenunciam narrativamente o cruzamento das fronteiras dos espaços de segurança, a entrada no *locus horribilis*, no território dos Outros, na morada dos monstros. A ruína relembra que nem mesmo as muralhas sobrevivem ao tempo, é um lembrete da finitude. É também símbolo de decadência, transferindo o sinal da degeneração, física ou moral, aos que a circundam. E, se no gótico tradicional, servem, talvez, de aviso aos incautos, na ficção pós-apocalíptica as ruínas se multiplicam, expandem seus domínios até se tornarem sinônimos de mundo. Nesse caso, não mais falamos de um *locus horribilis*, mas de um *mundus horribilis*, ele todo um lembrete do fim, da decadência da civilização e de seu povo. Nas palavras de André Cabral de Almeida Cardoso:

O espaço devastado pelo apocalipse, por sua vez, é uma versão extremada do *locus horribilis*, um local sombrio tornado ainda mais terrível por assumir proporções globais. O espaço apocalíptico não só é ameaçador, mas também é construído com base no repertório visual do gótico, em particular numa reelaboração da estética gótica das ruínas. É um espaço aberto, livre da ordenação do mundo que o antecede, mas que guarda ainda as marcas desse mundo, oferecendo a possibilidade de reorganizá-las. Caracterizado pela ruína e pela decadência, é um lugar que se associa à representação da passagem do tempo, trazendo a ameaça do esquecimento, mas também apontando para a persistência da memória. (CARDOSO, 2020, p. 125-126).

Como o Gótico, o gênero pós-apocalíptico surge como uma interrogação a diversos aspectos da modernidade. É o ato de observar a grande cidade, monumento da civilização moderna, em ruínas, que nos faz refletir sobre a fragilidade dos pilares que a sustentam. É o ato de transitar entre essas ruínas que desfamiliariza nossa visão sobre o espaço urbano, que renova nossas ideias sobre a modernidade. E é ao vasculhar essas ruínas — seja nas reminiscências da memória, seja concretamente na busca por alimentos — que somos levados a ponderar sobre os valores da modernidade, sobre o que deve ser resgatado e o que deve ser deixado para trás em busca de algo novo. Esse ato de resgate (*to salvage*) das ruínas da modernidade é, para Heather Hicks, o aspecto central do gênero:

Eu escolhi resgate como uma palavra-chave para o meu estudo porque resgate é um elemento prático e conceitual crucial para os romances do século XXI que eu aqui considero. Desde suas raízes mais antigas no Oriente Próximo da antiguidade, a literatura apocalíptica tem sido profundamente intertextual, consistentemente se apropriando e adaptando materiais de textos anteriores. Todos os textos contemporâneos que eu examino dão continuidade a essa tradição do resgate literário. Além dessas apropriações literárias, o resgate também é encontrado nesses textos como uma ação e tema centrais. Após a catástrofe, os personagens são confrontados com as reminiscências do mundo moderno — do domínio imaterial de palavras e ideias aos detritos físicos de objetos e máquinas — e eles devem se “escorar” com “esses fragmentos”, como T. S. Eliot diz em sua obra-prima pós-apocalíptica, *A terra inútil*. É nesse processo de recuperação que nós vemos também se desdobrar a relação com a modernidade, e o meu título incorpora uma tensionada dialética entre esses textos: ou os sobreviventes devem superar esse resgate de meros restos da modernidade e de fato reconstruí-la em certas dimensões ou eles devem aceitar que a modernidade está além do resgate e tentar encontrar algo que transcenda suas formas históricas.<sup>1</sup> (HICKS, 2016, p. 3, tradução nossa).

Ainda nas relações com o Gótico, o gênero pós-apocalíptico, em sua trajetória que remonta ao século XIX, se tornou fortemente marcado por certos clichês visuais, que ao mesmo tempo servem de índices de rápida identificação do gênero e como símbolos que condensam reflexões centrais para alguns de seus temas. A já citada *wasteland* eliotiana, por exemplo, é para a ficção pós-apocalíptica o que o castelo ermo significa para o Gótico: uma imagem que, explorada à exaustão por seus autores, se tornou praticamente sinônimo do gênero.

Tendo em vista esse repertório visual próprio da ficção pós-apocalíptica, buscaremos, aqui, fazer uma leitura das imagens mais recorrentes do gênero alinhando-as aos três elementos centrais para a poética gótica (cf. FRANÇA, 2016): o *locus horribilis*, transmutado num espaço ubíquo na ficção pós-apocalíptica; a presença fantasmagórica do passado, que, no cenário futurista pós-apocalíptico formará um curioso jogo de inversões; e a figura monstruosa, que, aqui, apesar das eventuais ameaças de outras fontes, será encarnada sobretudo no próprio homem em seu estado hobbesiano.

Para tal, foram analisadas mais de 50 obras pós-apocalípticas do cinema e da TV em busca de imagens/cenas que pudessem ser encontradas em um número expressivo delas. Desse total, foram selecionadas e organizadas, neste trabalho, aquelas que se alinhavam às características do gótico anteriormente citadas, resultando num total de seis imagens/cenas recorrentes, duas para cada um dos tópicos escolhidos.

Tais imagens nos servirão, assim, como índices para entender certas convenções da ficção pós-apocalíptica, as mensagens veiculadas de forma recorrente pelo gênero e suas relações com o gótico. Com isso, esperamos colaborar com os esforços de entender o que torna o gênero tão atrativo e adaptado aos mais diversos estilos, do insólito infantil — *Adventure Time* (2010-2018), *Kipo and the Age of Wonderbeasts* (2020-) — ao realismo documental — *The Day After* (1983), *Threads* (1984) —, e, sobretudo, entender sua crescente popularidade nos últimos anos.

## Terras ermas

Uma das primeiras imagens a se consolidar na tradição pós-apocalíptica pouco tem a ver com a construção de um *locus horribilis*. Se retornarmos a um dos precursores do gênero, *The Last Man* (1826), de Mary Shelley, veremos, ao fim do romance, nos últimos passeios de Varney, as descrições de uma Roma deserta, tomada pela vegetação e animais silvestres. Cena parecida inaugura *After London* (1885), de Richard Jefferies, cujos primeiros capítulos são dedicados a uma longa descrição da fauna e flora de uma Inglaterra pós-apocalíptica tomada pela natureza.

É apenas no século XX que a perspectiva de um ecoapocalipse começa a se consolidar no gênero e, com ela, a imagem da *wasteland*, a terra arruinada, inútil, erma, como um cenário recorrente dessas obras. O poema *The Wasteland* (1922), de T. S. Eliot é uma das primeiras associações entre esse imaginário pós-apocalíptico e o espaço dessa terra devastada. O que já aparecia como ameaça difusa no entreguerras se torna uma realidade temida a partir de 1945, com os horrores de Hiroshima e Nagasaki. A década seguinte trará obras como a peça *Endgame* (1957), de Samuel Beckett, e *A Canticle for Leibowitz* (1959), ambas retratando um mundo pós-apocalíptico desertificado.<sup>2</sup>

Esse cenário se populariza ainda mais quando, a partir dos anos 1970, sobretudo, o risco nuclear se soma à consciência de um cataclismo ecológico. Gregory Claeys (2017, p. 467), em *Dystopia: a Natural History*, aponta a década de 1970 como a era das catástrofes ambientais na ficção pós-apocalíptica, mencionando, entre outros, os mundos superpopulados, escassos e caóticos de *The Eddict* (1971), de Max Ehrlich, *The Lathe of Heaven* (1971), de Ursula Le Guin, *The Sheep Look Up* (1972), de John Brunner.

Enquanto filmes como *A Boy and his Dog* (1975) já construía cenários de *wasteland* no cinema dos anos 1970, essa relação só eternizará nos anos 1980, com o imenso sucesso atingido pela continuação de *Mad Max* (1979), de George Miller. Enquanto o primeiro filme, assim como muitos dos romances mencionados por Claeys, lida com cenários de escassez e caos, é apenas em *Mad Max 2: the Road Warrior* (1981) que, de fato, encontramos um cenário pós-apocalíptico devastado pela guerra nuclear e suas consequências ecológicas. A partir de então, sobretudo nas mídias audiovisuais, essas terras devastadas ou ermas se tornaram uma ambientação recorrente nas obras do gênero (Figura 1).



**Figura 1.** As *wastelands* de *The Boy and his Dog* (1975), *Mad Max 2: the Road Warrior* (1981), *The Postman* (1997) e *The Last Survivors* (2014).

Ao apresentar a imagem da *wasteland* para o público — em geral nos próprios pôsteres ou nos primeiros minutos de filme — a obra, através das convenções do gênero, consegue comunicar de forma rápida e sintética o tipo de cataclismo que afetou aquele espaço e, conseqüentemente, alguns temas específicos desse cenário. Enquanto as obras que marcam o começo do gênero, como antes mostramos, costumam retratar um cataclismo que afeta, sobretudo, o homem, a flora e fauna ganham espaço onde antes era território humano, criando, geralmente, imagens de natureza sublime e exuberante. Nesses casos, estamos diante dos cenários de abundância, em que o homem, ainda que se encontre em território hostil — devido a animais selvagens, outros humanos ou ameaças relacionadas à causa do cataclismo —, estará diante de condições favoráveis para estabelecer um novo começo. Já as *wastelands* nos levam diretamente aos cenários de escassez, em que, em adição às ameaças encontradas nos cenários de abundância, surge uma mais ubíqua e aterradora: a da miséria, da incapacidade de encontrar as condições mínimas para sobreviver.



São imagens em geral marcadas por tons terrosos ou saturadas de amarelo, reforçando ideias de calor, aridez e fome; grandes cenários vazios, em que a monotonia das montanhas e planícies nuas é quebrada eventualmente apenas pela marca da ruína: uma carcaça de veículo, uma construção abandonada, um vestígio de guerra. A inserção desse elemento de ruína, além dos sentidos que traz por si só, auxilia a uma rápida distinção entre o que poderia ser simplesmente um deserto comum e o que é um cenário pós-apocalítico de devastação. É um lembrete do que ocorreu com a civilização e, ao mesmo tempo, uma marca das condições que se refletem nos próprios personagens, em geral ruínas humanas, sempre a ponto de deixarem-se cobrir pela poeira e se tornarem parte da paisagem apocalíptica.

Essa *wasteland*, mais que um espaço bem delimitado, costuma servir de metonímia para a condição de grande parte do planeta, senão dele como um todo, multiplicando as terras devastadas para além dos horizontes e, com isso, criando o efeito de um *mundus horribilis* inescapável de miséria e violência. É, possível, ainda que mais difícil, transmitir esses efeitos através dos apocalipses de abundância, visualmente menos terríveis. Nesses casos, uma solução imagética que costuma ser explorada pelo gênero pós-apocalítico é o uso de um espaço típico das narrativas góticas, o casarão isolado (Figura 2):

Narrativas góticas têm privilegiado por muito tempo a casa como um de seus principais tropos. Das origens do gênero em *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, às mais recentes paródias hollywoodianas como *Inatividade paranormal 2* (2014), o Gótico consistentemente retratou a casa não apenas como um ambiente para o indizível, mas, em termos menos claros, como um espaço que na verdade o potencia. O número de narrativas que identifica a casa já no título parece sugerir que sua arquitetura excede a função de plano de fundo e que, de fato, é justamente aquilo que engendra o terror.<sup>3</sup> (NG, 2015, p. 1, tradução nossa).



**Figura 2.** O casarão isolado em *The Night of the Living Dead* (1968), *The Day* (2011), *The Walking Dead* (2ª temporada, 2011-2012), *Black Summer* (2ª temporada, 2021).

Ainda que presente em alguns cenários de escassez, sendo combinado aos horrores próprios da *wasteland*, o casarão isolado parece ser mais recorrente nos cenários de abundância, em que as condições ecológicas facilitam o estabelecimento de uma vida sedentária. No entanto, apesar da aparente edênica vida que tal espaço pode proporcionar aos seus moradores, o cenário do casarão articula uma dupla ameaça. Por um lado, a situação de confinamento — total ou parcial a depender das condições criadas pelo cataclismo — por longos períodos de tempo tende a suscitar uma condição conhecida em inglês por *cabin fever* (chamado geralmente de síndrome da cabana em português), que leva a sintomas de insônia, irritabilidade, paranoia e claustrofobia, entre outros. Dessa forma, mesmo que protegidos das ameaças externas, a progressiva degeneração das relações causada ou agravada por esses sintomas torna o espaço do casarão um *locus* de insegurança, não raramente escalando para um cenário de violência, tirania ou loucura. Por outro lado, sobretudo quando circundada pela mata densa dos cenários de abundância, o isolamento do casarão cria não uma sensação de proteção,

mas de vulnerabilidade: na mata espreitam os perigos, se aproximam sem serem vistos e, uma vez vencem as fronteiras de vigilância e segurança e encurralam suas vítimas, tornando o que antes era um refúgio um espaço de confinamento.

Em uma narrativa gótica ou de horror tradicional, no entanto, a fuga desse espaço, uma vez compreendida sua natureza ominosa, representa, em geral, um retorno à normalidade, a escapatória das fronteiras que demarcam o *locus horribilis* — de “A queda da casa de Usher” a *O iluminado*. Nos mundos pós-apocalípticos, no entanto, não há normalidade para se retornar. A casa, em geral, representa a reunião dos esforços na reconstrução da sociedade. Fora dela, há apenas a barbárie. Nesse caso, a ameaça difusa, que tanto pode eclodir de dentro das fronteiras frágeis do espaço civilizado, quanto se aproximar sem deixar-se notar pelas matas que escondem o casarão do mundo, joga com a ideia de um *mundus horribilis* em que a casa exerce o papel ambíguo de refúgio e prisão.

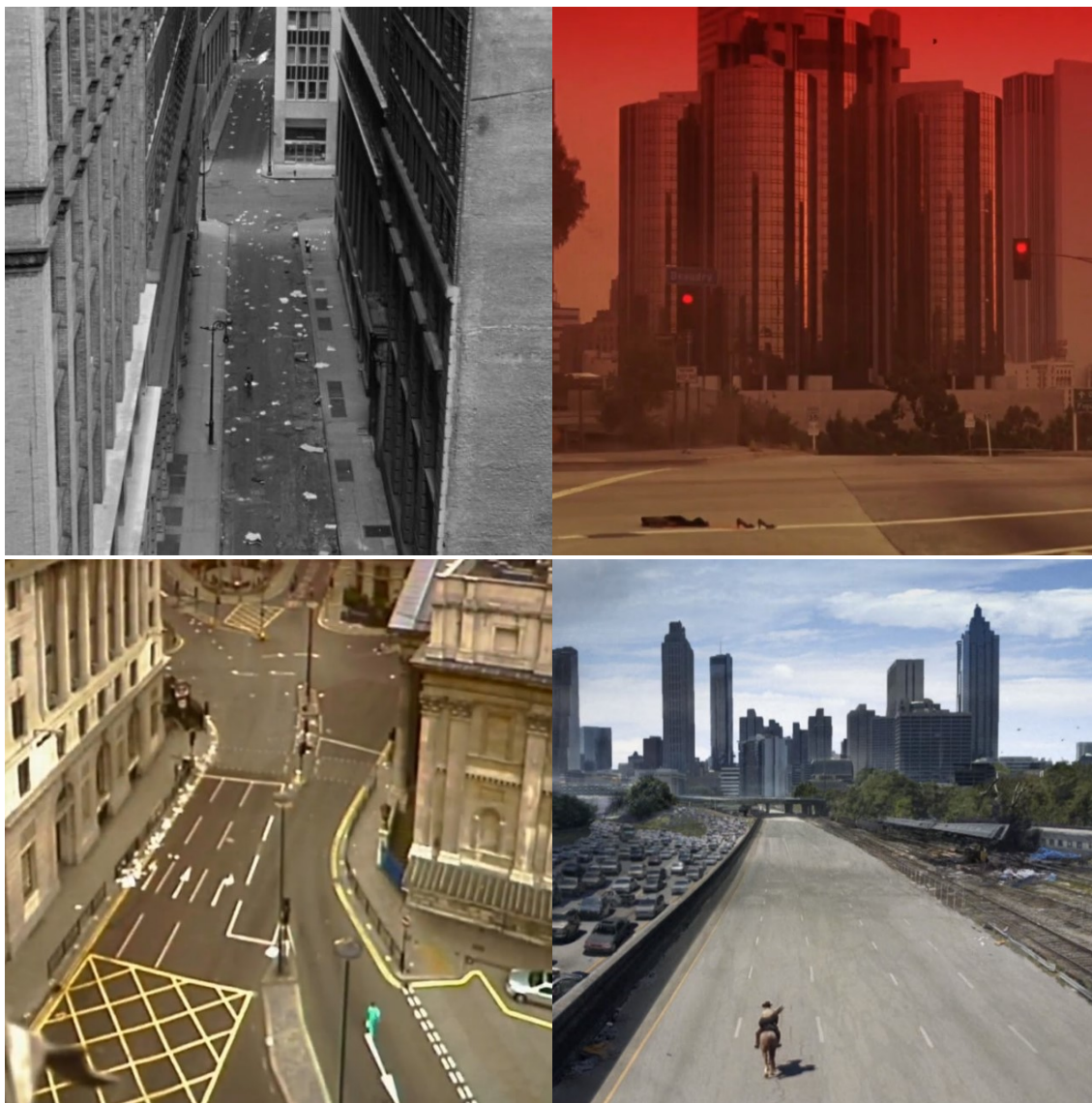
## Presentes espectrais

Há uma sequência que se repete com certa frequência nas narrativas pós-apocalípticas, sejam elas literárias ou cinematográficas, e que representa bem a relação estabelecida com o tempo nessas histórias: o protagonista ou grupo, buscando abrigo, suprimento ou outras coisas que possam ser pilhadas para auxiliar a jornada, entra uma das muitas casas abandonadas que geralmente se encontram nesse cenário; lá, se depara com restos do passado de seus inquilinos — fotos, roupas, livros etc. —, se permitindo brevemente suspender o estado de tensão da vida pós-apocalíptica pelo mergulho naquele mundo nostálgico; a exploração costuma culminar no quarto dos antigos donos da casa, em geral, mortos placidamente na cama.

A sequência tem a função de mostrar a curiosa inversão temporal que se dá nos cenários pós-apocalípticos. As ruínas, em especial nessas cenas, parecem se resignificar, e os sentidos de degeneração, decadência, destruição e morte, abrem espaço para a recuperação de um passado doméstico, familiar, cujo encanto parece preservado pelo tempo — mesmo que em seus vestígios. Os mortos, eternizados na placidez do seu descanso, simbolizam a normalidade da vida perdida com o cataclismo. Mesmo mortos, ainda parecem mais donos da casa que os invasores, que, em contraste, sujos ou esfarrapados, sobrevivendo graças aos restos da humanidade, são os verdadeiros estranhos naquele espaço. Dessa forma, o presente pós-apocalíptico que se torna espectral. São os vivos que parecem mortos, vagando por um mundo igualmente morto, enquanto o real passado, se mantém vivo e presente na memória e nos resquícios que alimentam o corpo moribundo do que sobrou da sociedade.

Para representar de forma condensada essa ideia de um presente espectral, a imagem mais recorrente do pós-apocalipse parece ser a metrópole vazia. Como Poe nos mostra em “O homem da multidão” (1840), a metrópole e a multidão, desde seu surgimento, são indissociáveis. Mesmo durante a noite ou no meio de tempestades, grandes cidades raramente são flagradas sem movimento de carros e pessoas, sem luzes e sem som. Recentemente, com o início dos *lockdowns* devido à pandemia de covid-19, imagens de metrópoles vazias correram o mundo justamente pelo estranhamento que causavam: se tornavam símbolos potentes do cataclismo que o mundo começava a viver. Na ficção, aproveita-se em geral uma tomada panorâmica, mostrando um amplo recorte

das ruas de algum lugar outrora bem movimentado, em que o personagem ou grupo caminham pelo meio da via, ouvindo apenas o barulho dos próprios passos (Figura 3).



**Figura 3.** As cidades vazias em *The World, the Flesh and the Devil* (1959), *Night of the Comet* (1984), *28 Days Later* (2002) e *The Walking Dead* (1ª temporada, 2010).

O choque causado pelo estranhamento da cena — pelo silêncio, o vazio, o caráter spectral dos personagens — cria um efeito de sublime apocalíptico central para o gênero. Enquanto boa parte da narrativa pós-apocalíptica precisa lidar com o suspense dos perigos, o horror das consequências do cataclismo, o drama da miséria etc., o sublime apocalíptico é o momento de suspensão reflexiva da narrativa, em que somos convidados a refletir não sobre os problemas mundanos daquele espaço, mas sobre a magnitude da devastação do cataclismo que o formou. Esse sublime pode ser suscitado tanto pelo cataclismo em si — o que é muito comum nos apocalipses nucleares, em que a beleza terrível da explosão já suscita tal efeito —, quanto pelas suas consequências nefastas: as ruínas, as terras devastadas, as metrópoles vazias, as pilhas de corpos etc.

Assim como a distopia, a ficção pós-apocalíptica não raramente se aproveita do estranhamento em relação ao passado narrativo — o presente do contexto de produção da obra — para afirmar certas posições ideológicas, tecer críticas a sistemas e práticas, ou satirizar certos atos cotidianos. Diante disso, uma questão central para o gênero é a sobrevivência da lógica capitalista em um mundo que já não a sustenta. Nessas obras, claramente a superação da condição pós-apocalíptica na direção de uma nova sociedade requer o abandono das práticas do mundo que lhe antecede, geralmente causadoras, direta ou indiretamente, do próprio cataclismo. Certos grupos, no entanto, se recusando a mudar suas perspectivas de mundo, mantêm viva uma versão deformada, mais cruel e desumana, desse sistema, uma espécie de capitalismo espectral.

Em uma situação pós-apocalíptica bem típica, o núcleo protagonista — ainda nos casos em que tenta, a longo prazo, restaurar a sociedade — apresenta um esforço pelo coletivismo, dividindo suprimentos, auxiliando os necessitados, protegendo os mais fracos. Já os grupos que os ameaçam são os que melhor encarnam os antigos valores do capitalismo: individualismo, competição, mercantilização da vida, mais valia etc. — para ficar com um exemplo bem característico, pensemos no contraste entre a comunidade tribal e a cidade mercantil em *Mad Max: Beyond Thunderdome* (1985), de George Miller e George Ogilvie.

Ainda que a construção dessa ideia exija diversas cenas, há uma sequência típica das obras pós-apocalípticas que convida à reflexão sobre tais questões, ainda que de forma sutil. Assim como a pilhagem das casas que mencionamos no começo, outro espaço típico para vasculhar por vestígios são os antigos estabelecimentos comerciais: mercados, armazéns, lojas de conveniência. Assim, são poucos os filmes pós-apocalípticos que não incluem ao menos uma cena em que os personagens perambulam pelas prateleiras de um comércio abandonado, muitas vezes mimetizando de forma automática as velhas práticas ao pegar o carrinho, escolher os produtos e passar pelo caixa (Figura 4).





**Figura 4.** O capitalismo espectral em *The Last Man on Earth* (1964), *28 Days Later* (2002), *Z for Zachariah* (2015) e *Black Summer* (1ª temporada, 2019).

Por mais que, na superfície, a mensagem veiculada seja a facilidade da aquisição de bens no passado quando comparada a dificuldade encontrada na vida pós-apocalíptica — o que, a princípio, apontaria para uma nostalgia pelo velho sistema —, a cena altera seus valores uma vez que dela está ausente um elemento central do capitalismo: o pagamento. É justamente a supressão desse sistema que permite enfim, um acesso ilimitado aos bens que o capitalismo sempre produziu e negou à maior parte de sua população. Algumas obras, como *Dawn of the Dead* (1978), de George Romero, ou *Night of the Comet* (1984), de Thom Eberhardt, mostram uma versão hiperbólica da cena do mercado em que os personagens encontram um shopping inteiro à sua disposição, satisfazendo todos seus impulsos consumistas agora livres das amarras do velho sistema.

Mesmo que frequentemente os protagonistas se apresentem como esse enclave humanizado, que busca não se render a selvageria do capitalismo espectral, são poucas as histórias que se apresentam otimistas quanto à disposição geral da sociedade em

mudar suas tendências. O individualismo extremo típico de nossa sociedade, alimentado no cenário pós-apocalíptico pela miséria e a necessidade da sobrevivência a qualquer custo, criará quase sempre um *mundos horribilis* de ameaças ubíquas, espaço em que prosperarão os monstros.

### ***Homo homini lupus***

Em *The Night of the Living Dead* (1968), um filme inovador em muitos aspectos, Romero opta por um final inusitado: após garantir sua sobrevivência diante de uma horda de mortos-vivos famintos, Ben, enfim, ouve a chegada das forças policiais, atirando em todos os zumbis que espreitavam a casa que lhe servia de refúgio e prisão. Ao assomar a cabeça à janela, no entanto, é alvejado com um tiro certeiro na testa, cena que encerra bruscamente o filme. Ainda que em *The Dawn of the Dead* (1978) tenha um desfecho mais positivo — que não estava no plano original de Romero para o filme —, a mensagem final é bem semelhante: após conseguirem transformar o shopping em um abrigo perfeito, Francine, Peter e Stephen veem todo seu esforço ruir diante da invasão de uma gangue de motoqueiros nômades, que causam a morte de Stephen e obrigam Fran e Peter a fugir. A franquía continua a repetir essa mesma mensagem em filmes posteriores: ainda que o mundo esteja povoado de monstros comedores de carne humana, os reais perigos desse espaço pós-apocalíptico são os próprios humanos e sua incapacidade de convívio pacífico quando se rompe a frágil casca da civilização.

Majid Yar (2015), em *Crime and the Imaginary Disaster: Post-Apocalyptic Fictions and the Crisis of Social Order*, aponta que a falência da crença na modernidade e suas utopias, após, sobretudo, as atrocidades que marcam as primeiras décadas do século XX, acaba levando a uma visão de mundo pessimista — e algo distópica — apontada, entre outros aspectos, para a violência e a criminalidade. Segundo o autor, uma vez que os indicadores sociais da época, em comparação com outros anteriores, registram queda de violências tanto interpessoais quanto coletivas, era de esperar que a sensação de segurança acompanhasse as estatísticas, mas,

[e]m vez disso, as percepções públicas tendem a uma bem mais obscura avaliação da realidade social, em que predadores desconhecidos são endêmicos; as restrições do “comportamento civilizado” foram minadas por uma cultura de hedonismo individualista e autoestima narcisística; estupro, assassinato, pedofilia e terrorismo povoam as notícias; as elites governantes — de políticos a banqueiros — são endemicamente corruptas; e o sistema de justiça criminal é visivelmente um fracasso, seja nos objetivos de capturar, punir ou reabilitar os criminosos.<sup>4</sup> (YAR, 2015, p. 19, tradução nossa).

Yar, diante disso, vê a ficção pós-apocalíptica como uma forma de lidar com as ansiedades resultantes dessa visão de mundo, em especial a crise da ordem social e suas violentas consequências, o que faz com o que o gênero “incansavelmente gire ao redor de tais atos — violência aleatória, tortura e brutalidade, estupro e homicídio sexual”<sup>5</sup> (YAR, 2015, p. 20, tradução nossa).

Salvo alguns romances especialmente esperançosos, é uma dominante no gênero pós-apocalíptico uma abordagem hobbesiana das relações humanas, ou seja, a ideia de

que os atos anteriormente citados são o estado natural do homem, reprimidos graças a um aparato social responsável por reprimir tais comportamentos. Assim, as obras do gênero abordam como um tema central a crise da confiança que surge em mundo que não mais é regido por instituições controladoras de comportamento. Nesse mundo, qualquer encontro com desconhecidos prenuncia um possível ato de violência, seja este causado por ganância, luxúria ou mero esforço de sobrevivência.

Uma das formas mais recorrentes e eficazes para comunicar esse estado de tensão constante causado pela crise da confiança, para servir de símbolo para esse *mundus horribilis* de violência, é a do contato mediado pelas armas. Nela, dois grupos ou indivíduos se encontram na estrada ou em algum refúgio, são desconhecidos um para o outro, e estabelecem um diálogo sob a mira da(s) arma(s) (Figura 5).



**Figura 5.** A crise da confiança em *The Quiet Earth* (1985), *Le Temps du Loup* (2003), *The Road* (2009) e *Mad Max: Fury Road* (2015).



A cena é ainda mais eficaz na transmissão dessa crise quando um dos lados está desarmado e parece inofensivo. Mesmo nessa situação, vemos de forma recorrente como o outro lado se recusa a abaixar a guarda, mantendo as armas apontadas até o fim do contato. Simbolicamente, essa conversa entre armas, nos mostra como o medo e a violência, em última instância, são a linguagem privilegiada para as relações entre desconhecidos nesse espaço.

A suspensão das constrictões civilizatórias tem um caráter ambivalente no gênero, no entanto. Se, por um lado, magnificará a sensação de insegurança já emanada pela vida contemporânea, por outro, oferecerá a libertação de boa parte das opressões estruturais, das violências sistêmicas da sociedade. Nesse sentido, a figura feminina é de especial interesse para o gênero por simbolizar justamente essa ambivalência da liberdade completa.

Com o fim da civilização, libertas do patriarcado, o espaço pós-apocalíptico oferecerá terreno fértil para o surgimento de mulheres independentes, fortes, combatentes, figuras inspiradoras de liderança. O tema mítico das amazonas, por exemplo, surge em algumas obras do gênero, como metáfora para esse processo de emancipação. O mesmo Estado, contudo, que sistemicamente oprimia a mulher era aquele que acabava refreando as flexões mais cruéis do machismo. Dessa forma, aquelas incapazes de conquistar na força e na violência — a linguagem predominante nesse espaço — sua liberdade, se encontram em uma condição não melhor, mas consideravelmente pior do que a dos tempos pré-apocalípticos: estupro, escravidão sexual, confinamento, trabalho forçado etc.

Assim, a representação da monstruosidade humana nas obras pós-apocalípticas é constantemente feita partindo desse símbolo ambivalente de força e vulnerabilidade. Junto ao canibalismo, as violências sexuais são o maior indicador de que determinado personagem ou grupo abdicou de sua humanidade e abraçou a barbárie dos tempos pós-apocalípticos. Variando na exposição gráfica dos atos, esse tipo de cena é uma das mais recorrentes formas de violência representada nas obras pós-apocalípticas (Figura 6).



**Figura 6.** A violência sexual em *Mad Max 2* (1981), *Carriers* (2009), *Goodbye, World* (2013) e *Into the Forest* (2015).

A figura do agressor sexual em geral se liga a dos grupos/indivíduos que incorporam o *ethos* pós-apocalíptico, não mais oferecendo uma resistência humanística ao processo de reificação causado pelas condições de vida desse *mundus horribilis*. Como chamados em *The Postman* (1985), de David Brin, esses “sobrevivencialistas” representam o poder despótico, a tirania, o domínio pela força e pelo medo, em geral configurando os típicos antagonistas do gênero. Eles representam um dos polos do perigo de reificação que reside no fundamento de toda obra pós-apocalíptica: a reificação pelo excesso. Livres das restrições não apenas institucionais, mas sociais e mesmo morais, essas figuras se desumanizam por um processo voluntário de abandono dos valores da modernidade conforme saciam todos os seus mais vis desejos e fantasias.

O polo oposto dessa ameaça é aquela representada pela reificação da miséria e cuja mais extrema corporificação se dá no zumbi, monstro resultante de humano privado de tudo que não seja fome. A recorrente característica do contágio causado pelo zumbi se torna, assim, um lembrete de que há um perigo de que essa monstruosidade humana não surja de fora, na figura dos tiranos, dos assassinos ou estupradores, mas de dentro,

de uma derrota da vontade contra as condições adversas do mundo, reduzindo o personagem a um estado desumanizado de busca pela sobrevivência a qualquer custo. Encerramos, assim, nosso panorama de cenas simbólicas do pós-apocalipse com aquelas em que a multidão miserável é o lembrete para o destino daqueles que, por falta de habilidade, recursos ou simplesmente sorte, acabaram privados da dignidade mínima do ser humano (Figura 7).



**Figura 7.** Reificação pela miséria em *Threads* (1984), *The Road* (2009), *Mad Max: Fury Road* (2015) e *The Bad Batch* (2016).

### Considerações finais

É importante frisar, ao fim desse trajeto por um repertório imagético de inclinações góticas, que o gênero pós-apocalíptico, mesmo que ambientado nesse *mundus horribilis* guarda espaço para mensagens — e, conseqüentemente, imagens — mais positivas, de esperança, união e empatia. A arte, por exemplo, seja através da escrita, da música ou da atuação, surge com frequência como um símbolo de comunhão e humanidade, na resistência contra a reificação. A família — seja ela biológica ou não —

é outro símbolo importante de comunhão, em que o modelo popularizado por *The Road* (2006), de Cormac McCarthy — uma criança protegida por um adulto, em geral do sexo masculino — ganha relevo. Ainda relacionado ao tema da família, a fertilidade é explorada como um símbolo de esperança e renovação, fazendo com que a mulher grávida apareça também com certa frequência dentro da obra. Por último, podemos mencionar, a imagem eternizada pelo título do romance e McCarthy: a estrada. Assim como o casarão, a estrada é um símbolo ambíguo, que pode tanto transmitir mensagens de liberdade quanto de vulnerabilidade e imprevisibilidade.

Vale, ainda, mencionar o fato de que, apesar de ser possível identificar um repertório imagético recorrente nessas obras, o fato de o gênero ser caracterizado essencialmente pelo evento apocalíptico faz com que muitas obras rompam — às vezes drasticamente — com as expectativas mais convencionais do gênero sem dele se afastarem. Em *Hostile* (2018), de Mathieu Turi, por exemplo, o pós-apocalipse serve de pano de fundo para uma história que hibridiza o trágico e o horror. O clássico *On the Beach* (1957) e, sobretudo, sua adaptação homônima (1959), de Stanley Kramer, subvertem até mesmo o espaço típico do pós-apocalíptico, ao ambientar a obra no único continente ainda não afetado pela radiação de uma guerra nuclear. Uma análise desses casos excepcionais dentro do gênero se revelaria tão produtivo quanto a leitura desses padrões imagéticos e narrativos. E, num momento em que o pós-apocalipse parece escapar da ficção e vir em nossa direção, estudar o gênero se torna, mais do que nunca, uma ferramenta para entender a realidade.

## Referências

CARDOSO, André Cabral de Almeida. Entre a presença e a ausência: a estética da destruição em *Black River* e *The Cage*. *Revista Porto das Letras*, v. 6, n. 4, 2020, p. 123-145.

CLAEYS, Gregory. *Dystopia: a Natural History*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

FRANÇA, Júlio. Gótico e a presença fantasmagórica do passado. *Anais eletrônicos do XV Encontro ABRALIC*. 2016. p. 2492-2502. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016\\_1491403232.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491403232.pdf). Acesso em: 20 jan. 2022.

HICKS, Heather J. *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century: Modernity Beyond Salvage*. Nova York: Palgrave MacMillan, 2016.

NG, Andrew Hock-soon. *Women and Domestic Space in Contemporary Gothic Narratives: The House as Subject*. Nova York: Palgrave MacMillan, 2015.

SASSE, Pedro. O pós-apocalipse pandêmico de *Jack London*. In: CARDOSO, A.; DAFLON, C.; SASSE, P. (org). *Epidemias: literatura, história e cultura*. Rio de Janeiro: Makunaima, 2021. p. 74-105.

YAR, Majid. *Crime and the Imaginary of Disaster: Post-Apocalyptic Fictions and the Crisis of Social Order*. Nova York: Palgrave-Macmillan, 2015.

## Referências filmicas

28 DAYS later. Direção de Danny Boyle. Roteiro de Alex Garland. Produção: Reino Unido. 2002. 113 minutos. Cor.

A BOY and his Dog. Direção e roteiro de L. Q. Jones. Produção: Estados Unidos. 1975. 91 minutos. Cor.

BLACK Summer. Criação de Karl Schaefer e John Hyams. Produção: Estudos Unidos. 2019. 16 episódios. Cor.

CARRIERS. Direção e roteiro de Àlex Pastor e David Pastor. Produção: Estados Unidos. 2009. 85 min. Cor.

DAWN of the Dead. Direção de George A. Romero. Roteiro de George A. Romero. Produção: Estados Unidos e Itália. 1978. 126 min. (EUA), 119 min. (Itália). Cor.

GOODBYE World. Direção de Denis Henry Hennelly. Roteiro de Sarah Adina Smith e Denis Henry Hennelly. Produção: Estados Unidos. 2013. 100 min. Cor.

HOSTILE. Direção e roteiro de Mathieu Turi. Produção: Bélgica e França. 2018. 83 min. Cor.

INTO THE FOREST. Direção e roteiro de Patricia Rozema. Produção: Canadá. 2016. 101 minutos. Cor.

LE TEMPS du Loup. Direção e roteiro de Michael Haneke. Produção: França, Áustria e Alemanha. 2003. 113 min. Cor.

MAD Max 2. Direção de George Miller. Roteiro de Terry Hayes, George Miller e Brian Hannant. Produção: Austrália. 1981. 96 min. Cor.

MAD Max. Direção de George Miller. Roteiro de James McCausland e George Miller. Produção: Austrália. 1979. 93 min. Cor.

MAD Max: Beyond the Thunderdome. Direção de George Miller e George Ogilvie. Roteiro de Terry Hayes e George Miller. Produção: Austrália. 1985. 107 min. Cor.

NIGHT of the Comet. Direção e roteiro de Thom Eberhardt. Produção: Estados Unidos. 1984. 95 min. Cor.

NIGHT of the Living Dead. Direção de George A. Romero. Roteiro de John Russo e George A. Romero. Produção: Estados Unidos. 1968. 96 min. P&b.

ON THE BEACH. Direção de Stanley Kramer. Roteiro de John Paxton. Produção: Estados Unidos. 1959. 134 min. P&b.

QUIET Earth. Direção de Geoff Murphy. Roteiro de Bill Baer, Bruno Lawrence e Sam Pillsbury. Produção: Nova Zelândia. 1985. 91 min. Cor.

THE BAD Batch. Direção e roteiro de Ana Lily Amirpour. Produção: Estados Unidos. 2016. 118 min. Cor.

THE DAY. Direção de Douglas Aarniokoski. Roteiro de Luke Passmore. Produção: Canadá. 2012. 87 min. Cor.

THE LAST Man on Earth. Direção de Sidney Salkow e Ubaldo B. Ragona. Roteiro de Logan Swanson e William F. Leicester. Produção: Estados Unidos e Itália. 1964. 86 min. P&b.

THE LAST Survivors. Direção de Thomas Hammock. Roteiro de Jacob Forman e Thomas Hammock. Produção: Estados Unidos. 2014. 95 min. Cor.

THE POSTMAN. Direção de Kevin Costner. Roteiro de Eric Roth e Brian Helgeland. Produção: Estados Unidos. 1997. 177 min. Cor.

THE ROAD. Direção de John Hillcoat. Roteiro de Joe Penhall. Produção: Estados Unidos. 2009. 111 min. Cor.

THE WALKING Dead. Criação de Frank Darabont. Produção: Estados Unidos. 2010. 161 episódios. Cor.

THE WORLD, the Flesh, and the Devil. Direção e roteiro de Ranald MacDougall. Produção: Estados Unidos. 1959. 95 min. P&b.

THREADS. Direção de Mick Jackson. Roteiro de Barry Hines. Produção: Reino Unido e Austrália. 1984. 112 min. Cor.

Z for Zachariah. Direção de Craig Zobel. Roteiro de Nissar Modi. Produção: Islândia, Suíça, Estados Unidos e Nova Zelândia. 2015. 95 min. Cor.

## Notas

- <sup>1</sup> No original: “I have chosen salvage as a keyword for my study because salvage is a crucial practical and conceptual element of the twenty-first-century novels I consider here. From its earliest roots in the ancient Near East, apocalyptic literature has been profoundly intertextual, consistently borrowing and adapting material from earlier texts. All of the contemporary texts I examine continue this tradition of literary salvage. Beyond such literary appropriations, salvage also abides within these texts as a central action and theme. In the aftermath of catastrophe, the characters are confronted with the remnants of the modern world—from the immaterial domain of words and ideas to the physical detritus of objects and machines—and they must ‘shore’ ‘[t]hese fragments,’ as T. S. Eliot puts it in his postapocalyptic masterpiece, *The Waste Land* (430). It is in this process of reclamation that we also see an unfolding relationship to modernity, and my title encodes a taut dialectic within these texts: either survivors should move beyond salvaging mere scraps of modernity and rebuild dimensions of it in earnest or they should concede that modernity is beyond salvage and attempt to devise something that transcends its historical forms”.
- <sup>2</sup> Vemos que algumas obras da época apresentam um apocalipse nuclear capaz de varrer a civilização sem afetar o meio ambiente de forma drástica, como *The World, the Flesh and the Devil* (1959) ou *Konec srpna v Hotelu Ozon* (1967), em que a sociedade entrou em colapso por causas nucleares, mas a vegetação e o clima continuam intactos. Conforme as preocupações ambientais aumentam, sobretudo a partir da década de 70, o apocalipse nuclear se torna quase indissociável da crise ambiental representada pelas *wastelands*.
- <sup>3</sup> No original: “Gothic narratives have long privileged the house as one of their principal tropes. From its inception as a genre with Horace Walpole’s *The Castle of Otranto* (1764) to the latest Hollywood horror parody like *Haunted House 2* (2014), the Gothic has consistently depicted the house not only as a setting for the unspeakable, but, in less clearer terms, as a site that actually invigorates it. Arguably, that many of its narratives identify the house in the title seems to suggest that the architecture’s prominence exceeds its function as backdrop but is in fact the very thing that engenders terror”.
- <sup>4</sup> No original: “Instead, public perceptions tend toward a far bleaker assessment of social reality, in which predatory strangers are endemic; constraints on ‘civilised behaviour’ have been undermined by a culture of individualistic hedonism and narcissistic self-regard; rape, murder, child sex abuse and terrorism fill the news; ruling elites — from politicians to bankers — are endemically corrupt; and the criminal justice system is a palpable failure, whether its aim is to apprehend, punish or rehabilitate criminals”.
- <sup>5</sup> No original: “relentlessly circulate around such acts — random violence, torture and brutality, rape and sexual murder”.



# Encenação e afeto na composição do horror em *Hereditário* e *Midsommar*

Ana Maria Acker

Alexia Rodriguez

Éverton Barboza

Paola Altneter

## Introdução

Um conjunto de filmes contemporâneos têm atraído a atenção da crítica, festivais e uma parcela do público. Quem pesquisa o horror não se surpreende, pois para nós esses filmes sempre tiveram importância, sempre disseram muito sobre a vida, a morte, o mundo, antes mesmo de receberem tal denominação dentro da indústria. Feita a ressalva, é relevante celebrar esse espaço e uma percepção mais abrangente acerca da relevância dessas produções. Contudo, não precisamos criar novos termos para nos referirmos aos filmes de Jordan Peele, Robert Eggers, Jennifer Kent, Juliana Rojas e Gabriela Amaral Almeida, no contexto brasileiro, ou Ari Aster, diretor que é o foco desta proposta.

O objetivo deste texto é olhar para alguns aspectos formais da obra deste diretor, entender como eles se relacionam com o contexto do horror contemporâneo e apontar quais elementos da encenação são fundamentais na construção da atmosfera de horror em *Hereditário* (2018) e *Midsommar* (2019), longas que geraram reações múltiplas desde o lançamento. Tais filmes têm gerado discussões na academia e atraído o debate em torno das respectivas análises, como a empreendida por Robert Spadoni (2020) acerca de *Midsommar*. Leituras que englobam estudos de gênero, a maternidade e o feminino se mostram recorrentes, contudo, esse não é nosso foco no presente texto, que busca o viés de problematizar essas obras em um escopo amplo do horror do passado e o contemporâneo por meio de um olhar pouco explorado.

Partimos do pressuposto de que não há uma nova forma de fazer horror nas produções do norte-americano, mas sim um jogo entre a retomada de narrativas consolidadas no gênero, uma encenação que remete às tradições canônicas da crítica, o que, segundo Peter Hutchings (2004), ficou conhecido como horror moderno e o apelo aos afetos do corpo, uma tendência nas obras após os anos 2000, conforme Xavier Aldana-Reyes (2016). O cinema de horror das duas primeiras décadas do século XXI é marcado ainda pelo uso exacerbado do dispositivo como protagonista, sobretudo no falso *found footage* e respectivos desdobramentos, tais como o *desktop horror* (ACKER; MONTEIRO, 2020), (CARREIRO, 2021). Diante de uma saturação, é possível pensar que obras que se distanciam do estilo *found footage* se destaquem na indústria.

Iniciamos a discussão com algumas percepções da crítica e do diretor a respeito de sua obra, pois entendemos a necessidade de contextualizar ao leitor ideias e percepções que os filmes de Aster ativaram em críticos, imprensa e espectadores. Não intentamos discutir autoria, mas os discursos emitidos sobre determinada obra em um período estabelecido (IUVA, 2019) e como esses se entrelaçam com as transformações

do gênero em questão. Com as análises, inferimos caminhos para se propor que a retomada de elementos de encenação por *Hereditário* e *Midsommar* são causas possíveis para algumas das reações da crítica às produções do norte-americano. Seguimos para apontamentos sobre características da *mise-en-scène* nos filmes (BORDWELL 2008; 2013), (CLASEN, 2017) e de como essas se inserem nas tradições do horror (HUTCHINGS, 2004) e nas abordagens que o gênero tem priorizado no século XXI (REYES, 2016).

## As percepções do diretor sobre o horror

Ari Aster é de Nova York, nascido em 1986, diretor e roteirista, formado em Artes e Design pela Universidade de Santa Fé. Embora a filmografia seja composta por outros sete trabalhos, o realizador obteve espaço com os curtas *The Strange Thing about the Johnsons* (2011) e *Munchausen* (2013). Mas o filme que lhe deu destaque mundial foi o longa *Hereditário* (2018), seguido por *Midsommar: o mal não espera a noite* (2019). Com a bilheteria mundial somada em mais de 127 milhões de dólares,<sup>1</sup> os dois filmes renderam a Aster 27 indicações e 18 prêmios.<sup>2</sup>

Em *Hereditário* (2018), acompanhamos a decadência da família de Annie (Toni Collette). Quando a sua mãe com transtornos mentais morre, cada membro da família busca formas diferentes de lidar com a dor. Eles passam a ter experiências sinistras que parecem ligadas a um passado sobrenatural presente durante gerações. O filme traz uma estética sombria e com pouca luz, que se acentua da metade em diante, assim como a temática de seita e rituais que são familiares ao horror. É a forma peculiar de como o diretor escolhe contar essa história que se destaca na organização do espaço cênico. Segundo Aster, em entrevista concedida à *TimeOut*,<sup>3</sup> foi uma tentativa de fazer um filme de horror que o agradasse, mas que “definitivamente começou com a ideia de uma família de luto devido a algo horrível, não conseguem ultrapassá-lo e isso acaba por destruí-los”.<sup>4</sup>

*Midsommar* (2019) possui a trama ritualística em comum com o primeiro filme. Nele acompanhamos um jovem casal em crise que parte em uma viagem com amigos. A protagonista, Dani (Florence Pugh), ainda se recupera da morte de toda a família causada pela irmã e vê seu relacionamento com Christian (Jack Reynor) desandar. O destino é um festival de verão em um lugar remoto na Suécia. Logo, as experiências com a nova cultura moderna proporcionam um choque no grupo. Os costumes e perspectivas do ambiente fascinam e perturbam os personagens de tal maneira que eles se veem obrigados a fazerem parte do culto. Em contraste com *Hereditário* (2018), o segundo filme traz planos claros, o que colabora para o estranhamento.

Ambas as produções contam com mulheres que passaram por experiências traumáticas. *Hereditário* faz lembrar, em alguns momentos, os clássicos dos anos 1960 e 1970 como *O bebê de Rosemary* (1967), de Roman Polanski, e *O exorcista* (1973), de William Friedkin, pela temática da maternidade amaldiçoada do primeiro ou a possessão demoníaca do segundo. Aster já admitiu a admiração pela película de Polanski. Nas análises, traçamos alguns aspectos formais que também aproximam tais obras, entretanto, fazemos referências aos filmes do passado sem empreender em análise comparativa, tendo em vista a quantidade de produções e os propósitos do texto.

*Midsommar*, por sua vez, é comparado ao *O homem de palha* (1973), de Robin Hardy. O estilo do diretor nova-iorquino foi ainda relacionado ao de Stanley Kubrick em



*O iluminado* (1980). Aster afirmou em uma entrevista que *Hereditário* tem como referência *Don't look now* (1973), que em português recebeu o nome de *Inverno de sangue em Veneza*, de Nicolas Roeg. “Vejo o *Hereditário* como um parente espiritual desse filme, porque no fundo é sobre a mágoa. É uma meditação sobre a mágoa”.

Entender como o diretor aborda a própria obra é necessário para se discutir como ela se insere no gênero e na indústria. Não intentamos discutir autoria, pois a proposta expandiria os objetivos do texto. Contudo, delimitamos a compreensão acerca de como os discursos autorais se constituem e como o público é fundamental para a sua consolidação. Conforme Barthes:

um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. (BARTHES, *apud* IUVA, 2019, p. 9).

Os enunciados que circulam a respeito de um conjunto de filmes se estabelecem entre os espectadores e críticos. No caso de Aster, em alguns casos, parece existir uma pressão que o afasta da denominação horror. Ao ser questionado em entrevistas sobre como enxerga seus filmes, não são raras as vezes em que ele acaba recorrendo a outras classificações. Em relação à *Midsommar*, afirma ter filmado um “conto de fadas” e que “não é exatamente um filme de horror, mas uma história que usa elementos do gênero para ser desenvolvida”.<sup>5</sup> Em outra entrevista, o realizador comenta que o filme é uma contribuição ao subgênero “horror popular”, *folk horror*.<sup>6</sup> Segundo ele, isso significa que o filme “vai exatamente onde você espera”, mas que a surpresa está em como isso acontece, no caminho até chegar lá.

A respeito de *Hereditário*, os argumentos de Aster não são muito diferentes: “Eu fui muito claro com a minha equipe: não vamos pensar nisto como um filme de terror. É uma tragédia familiar que se transforma num pesadelo”.<sup>7</sup> Este último tópico surgiu ao ser indagado sobre como lidar com a repercussão da obra. O longa fez sucesso e teve destaque no Festival de Sundance, onde suscitou comentários que o indicavam como um marco do horror e possivelmente um “novo Exorcista”. Público e crítica se movem em direção às menções de obras do passado; enquanto o cineasta, às vezes, escapa ao horror, buscando outras definições.

Patricia Iuva (2019) afirma que a noção de autor ainda é muito relacionada ao gênio criativo individual no cinema. Ao retomar Barthes, para quem a autoria se estabelece como uma construção social empreendida por quem lê a obra, como já citamos, Iuva (2019) complementa o debate com Foucault, que articula a ideia de função-autor:

A função-autor desestabiliza a noção de um sujeito como origem da obra, pois passa a contemplar as condições sob as quais tal sujeito se

engendra enquanto autor da obra. Ou seja, trata-se de verificar um horizonte de possibilidades estratégicas enunciativas referentes a uma dada época e um dado lugar. Em outras palavras, a função-autor foucaultiana, que não é exercida de uma maneira universal e constante em todos os discursos, rompe com uma relação única de autoria e nos dá a ver as sombras e/ou contornos de outros autores potenciais, outras subjetividades. (IUVA, 2019, p. 11).

Ari Aster se coloca em um espectro de possibilidades enunciativas, desfruta de comparações com outras instâncias de função-autor e por vezes questiona o lugar em que situam e problematizam seu trabalho. O que observamos é que geralmente essas relações fazem menção às narrativas, temáticas e aspectos formais de produções de um dado período — é peculiar como o cineasta é conectado a filmes e diretores do ciclo que Hutchings classifica como horror moderno, entre os anos 1960 e 1970. Nesse período, o cinema aposta em tramas mais complexas, ambíguas, em que a violência é explícita, o que causa reação da crítica, por vezes classificando o horror como algo degradante (cf. HUTCHINGS, 2004).

No final da década de 1950, os filmes da produtora britânica Hammer já chamavam a atenção pelo sangue explícito na tela, mas podemos apontar *Psicose* (1960) como o primeiro filme de horror de um diretor consagrado à época ao desestabilizar a audiência com uma sequência de assassinato que mudaria para sempre os rumos do gênero. Distúrbios psicológicos, assassinos em série, um temor que sai dos castelos dos clássicos e adaptações literárias da Universal dos anos 1930 para as crises urbanas dos subúrbios dos Estados Unidos dos anos 1960 e 1970.

A obra de Alfred Hitchcock é o gatilho para produções que passaram a reverberar uma série de temores sociais e culturais do período (cf. HUTCHINGS, 2004; PHILLIPS, 2005). Em *Psicose*, a protagonista Marion Crane (Janet Leigh) é uma mulher que não se encaixa nos padrões tradicionais da época: quer viver um relacionamento livre e sem julgamentos com o namorado, comete um roubo e foge, sem saber direito o que quer ou para onde ir, alguém que escapa dos círculos pacatos dos subúrbios que se expandiam no pós-guerra (cf. PHILLIPS, 2005).

Kendall Phillips (2005) argumenta que parte da potência de uma boa história de ficção consiste no equilíbrio da ressonância entre o que é familiar e o que não é. Ao analisar filmes de horror populares, ele encontrou esse equilíbrio na abordagem de temas de interesse social e cultural com aquilo que choca. Produções peculiares usam nosso repertório para algo novo ou inesperado, em uma ressonante violação, pondera Phillips (2005). É nessa balança que o horror passa por momentos distintos entre transgressão e conexão com aquilo que é decodificado pelo público como pertencente ao gênero. Por isso, podemos compreender que os dois longas de Aster se encaixam entre transgressões e apelos ao cânone do horror moderno.

Sobre esse período analisado por Hutchings (2004) e Phillips (2005), a crítica e os pesquisadores deram ênfase, sobretudo, às temáticas sociais, identitárias e culturais representadas pelas obras, tais como a sociedade de consumo e a luta pelos direitos civis em *A noite dos mortos vivos* (1968), de George Romero; ou a situação da mulher e da maternidade em *O bebê de Rosemary* (1967) e em *O exorcista* (1973). Os lançamentos do gênero nas décadas de 1960 e 1970 traziam os traços das mudanças e crises da sociedade norte-americana no período, além dos já citados: movimento *hippie* e

contracultura, Guerra do Vietnã, além das transformações na indústria com os cineastas da Nova Hollywood, que empregaram mais realismo e tramas que abordavam a efervescência do período. Não havia, entretanto, apenas uma tendência — algumas obras, como *A profecia* (1976), de Richard Donner, seguiam por linha conservadora de ameaça à estrutura da família (WOOD, 2003).

Ao analisar *A noite dos mortos vivos*, Robin Coleman (2019) salienta que Romero não reconheceu de imediato o peso que o fato do protagonista Ben (Duane Jones) ser negro teria no período, no entanto, o lançamento do filme ocorreu pouco tempo após o assassinato do ativista dos Direitos Civis e ganhador do Prêmio Nobel, Martin Luther King Jr., em 04 de abril de 1968. Se naquele momento a escolha de Jones não parecia ter ocorrido em função da questão racial, com o tempo os realizadores compreenderam a importância que ela teve o filme e o debate social (COLEMAN, 2019).

Tal constatação evidencia que as percepções acerca das obras mudam e que nem sempre as transgressões que empreendem são identificadas de forma imediata. Outro exemplo é *O massacre da serra elétrica* (1974), de Tobe Hooper, que logo após o lançamento foi visto por parte da crítica como um filme de menor valor (WOOD, 2003) e hoje é reverenciado como o precursor do *slasher* e com influência no *found footage* pelo aspecto documental.

A crueza e aspecto amador da película de Hooper não é algo que tenha deixado traços nos filmes de Ari Aster no âmbito da encenação, todavia, como vemos na sequência da análise, a violência corpórea da obra da década de 1970 estabeleceu outro patamar para todos que vieram depois.

Outros filmes com observações psicológicas e psicanalíticas do mesmo modo ganharam fôlego entre os anos 1970 e 1980 (REYES, 2016) e nesse conjunto podemos identificar *O iluminado* (1980). Assim, algo que reverberava em *Psicose* chamou a atenção de fato da academia apenas na virada do milênio: o afeto no cinema de horror.

Afeto, como um termo que define o processo físico pelo qual o corpo é afetado por uma sugestão externa, foi descrito de maneiras incrivelmente abstratas, sem dúvida porque as teorizações muitas vezes dependem de uma filosofia opaca às vezes e porque o termo — em alguns lugares, “afeição” — se tornou a moeda geral em abordagens ao cinema que dependem dele. (REYES, 2016, p. 5, tradução nossa).

Em razão da definição obtusa, o termo é diluído em investigações que não esclarecem formas metodológicas precisas de análise. Reyes empreende esforço em delinear um caminho para justamente se voltar a um conjunto de filmes dos anos 2000 que trilham formas de afeto desestabilizadoras e corporais do ponto de vista da espectadorialidade: “o que desfaz, o que perturba, aquilo que não posso nomear, o que permanece resistente, distante (assustador e sempre tão belo); indefinível, diz-se que é o que não pode ser escrito, o que descongela o frio crítico, bagunçando todos os sistemas e assuntos” (BRINKEMA, *apud* REYES, 2016, p. 5, tradução nossa).

Reyes (2016) compreende que afeto pode ser entendido como um guarda-chuva sob o qual se sugere não apenas respostas somáticas ou do “corpo”, como também emoções, humor e cognição. As emoções, sensações causadas pelos filmes vão além do intuito de reações no público, pois engendram processos cognitivos e de entendimento

do corpo. “O valor sensório humano dentro da experiência fílmica” (REYES, 2016, p. 10, tradução nossa) passou a receber, portanto, significativa atenção dos pesquisadores. Tal necessidade de estudos se ampliou diante de um conjunto de produções — por que elas passaram a almejar afetos de maneira diferenciada pode ser explicada pela busca de novos filões de mercado e de transformações sociais, humanas e históricas da virada do século (os ataques de 11 de setembro, o avanço da tecnologia, entre outros).

A destruição do corpo, dilaceração, dor, tortura estão em filmes como *O Albergue* (2005), de Eli Roth, ou em *Jogos Mortais* (2004), dirigido por James Wan. Obras que de alguma forma simulam machucar o corpo do espectador (cf. REYES, 2016). Essa estratégia está nos filmes de Aster: como na sequência em que Dani se desespera ao acompanhar o suicídio assistido de idosos sendo jogados de penhascos em *Midsommar* (Figura 5), ou nos momentos em que os filhos da protagonista de *Hereditário* se machucam ou dilaceram o corpo de uma pomba.

A experiência negativa sempre acompanhou o desenvolvimento do horror, como pontua Mathias Clasen (2017): “A ficção de terror visa inculcar emoções negativas ao nos manter em nossas mentes pensamentos que induzem o medo — e — a ansiedade — de imagens [...] simples a cenários complicados” (CLASEN, 2017, p. 29). E tais emoções negativas passam por percepções corpóreas que se despreendem do medo para um desconforto, desacerto.

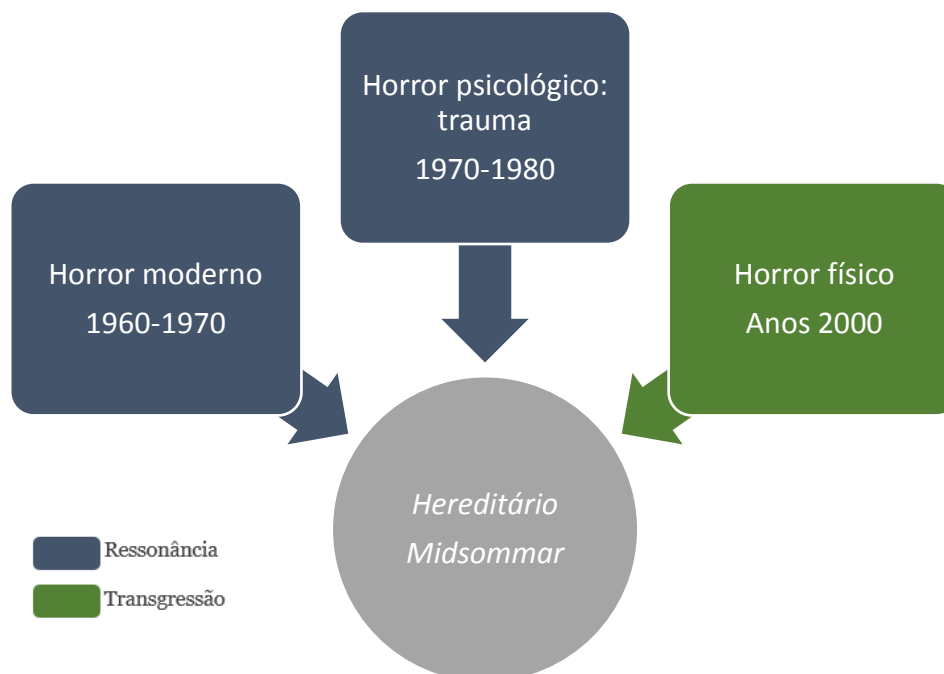
O horror contemporâneo aprofunda ainda o que podemos referir como experiência tátil, remetendo, sobretudo, ao que percebemos em filmes no estilo *found footage*. Reyes reitera que o uso da hiperrealidade no audiovisual contribui para o afeto corpóreo:

De acordo com [Steven] Shaviro, a mídia de massa, a era digital e nossa relação tecnológica com o mundo tiveram consequências diferentes daquelas comumente consideradas nas avaliações da cultura pós-moderna. Em vez de nos afastar da realidade e entrar em um mundo de simulacros e hiperrealidade propícia ao enfraquecimento do afeto, essas imagens nos colocam em contato direto com a fibra da vida. Elas mostraram, e continuam a nos mostrar, como o corpo “se transforma em novas formas e é empurrado para novos limiares de sensação masoquista intensa”, como podemos entender “imediatismo visceral como um efeito de simulação”. Os filmes de horror modernos são máquinas de afeto que exaltam, encantam, “fabricam e articulam a experiência vivida” (REYES, 2016, p. 12, tradução nossa).

O estilo<sup>8</sup> *found footage* investe na hiperrealidade de dispositivos que mostram os processos de produção da imagem (ACKER, 2017). Os afetos estimulados por essas produções se diferenciam da proposta de obras como as de Aster, Peele ou Eggers, para ficar nesse trio geralmente citado como realizadores diferenciados no contexto da produção atual. Se pontuamos que Aster busca a dimensão de afetos corpóreos nos dois longas, precisamos discutir como ele alcança tal objetivo. Já abordamos que a obra dele mantém conexões com o horror moderno das décadas de 1960 e 1970, mas sem a crueza de *O massacre da serra elétrica*, exceto pela violência. As produções mais psicológicas de 1970 e 1980 do mesmo modo estão na ressonância com *Hereditário* e *Midsommar*, entre eles *Inverno de sangue em Veneza* (1973) e *O iluminado* (1980). Por fim, a violência sensorial física dos anos 2000, enfatizada após o 11 de setembro, perceptível

em filmes como *Jogos mortais* (2004) e *O albergue* (2005), seria o traço de violação de Aster.

Com o intuito de evidenciar as conexões do diretor com esses períodos distintos do cinema de horror, elaboramos o organograma ilustrado na Figura 1.



**Figura 1.** Organograma para a compreensão da contextualização da obra de Ari Aster  
Fonte: elaboração dos autores.

Para tanto, direcionamos nossa análise para alguns elementos da *mise-en-scène* relacionados com aspectos narrativos, a fim de entendermos como as oscilações entre ressonância e violação ocorrem nesses filmes.

### Apontamentos sobre a encenação e estilo nos longas de Ari Aster

O conceito de encenação neste texto se baseia em David Bordwell (2008), para quem “o essencial no sentido técnico do termo denota cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro” (2008, p. 33). Assim, o autor delimita *mise-en-scène* aos elementos, sua organização. De certa forma, este recorte exclui o próprio movimento da câmera, que escapa da delimitação e diz respeito a outro conceito que, segundo Bordwell (2008), é o *mise-en-shot*,<sup>9</sup> e é considerado em nossa análise inicial com *Hereditário* e *Midsommar*.

David Bordwell (2008) observa que é importante saber ver cinema de fato, voltar a observar a imagem antes de buscar interpretações simbólicas. O teórico afirma que a percepção de estilo é um desafio mesmo para os pesquisadores:

até estudiosos têm dificuldade para observar as minúcias da técnica. Quando vemos um filme, assimilamos as imagens, mas poucas vezes notamos como estão iluminadas ou compostas. Então, críticos e

estudiosos acham mais natural falar sobre o desenvolvimento psicológico dos personagens, sobre como a trama resolve conflitos e problemas ou sobre o sentido filosófico, cultural ou político do filme. (BORDWELL, 2008, p. 58).

Nas análises do gênero horror é comum identificarmos um apelo à narrativa sem a atenção necessária à imagem, estética. Todavia, cabe um olhar apurado aos elementos formais, pois os efeitos no espectador dependem de tal sinergia:

Em muitos filmes as qualidades expressivas podem ser transmitidas pela iluminação, pela cor, pela interpretação, pela trilha musical e por certos movimentos de câmera, tais como o redemoinho manchado para comunicar vertigem. Podemos distinguir entre estilo que apresenta qualidades de sentimento (o plano transmite tristeza) ou causa sentimentos no espectador (o plano me deixa triste) (BORDWELL, 2008, p. 59).

Como já abordado, nos últimos anos a tendência *found footage* foi um dos motores do gênero, dando ênfase às imagens fragmentadas, montagem mais rápida ou planos longos, sobretudo nos que simulam câmeras de vigilância, excesso de *glitches* e ruídos (ACKER, 2017; CARREIRO, 2021). A experiência se deslocou para o uso do dispositivo e quando Aster aponta para uma construção cênica que trabalha a atuação dos atores, a constituição do espaço e a relação desses com os objetos para afetar o público, essa escolha pode parecer novidade, quando de fato não é, conforme já abordado acerca das inspirações de *Hereditário* e *Midsommar*.

Nesta análise, delimitamos como focos de investigação essas categorias, relacionadas na Figura 1, sobre ressonância e transgressão (PHILLIPS, 2005):

## **O espaço filmico: construção dos planos e profundidade de campo**

Trechos para análise em *Hereditário*: o começo do filme; Annie fala sobre a família no grupo de apoio; o ritual final.

Trechos para análise em *Midsommar*: a transição da casa do namorado de Dani para o avião; a primeira refeição na comunidade da Suécia.

## **Objetos, iluminação, atuação e narrativa**

Trechos para análise em *Hereditário*: maquetes de Annie; desenhos de Charlie.

Trechos para análise em *Midsommar*: pinturas na parede do alojamento na Suécia.

## **Corpo e violência**

Trechos para análise em *Hereditário*: a morte de Charlie; a autoagressão de Peter (Alex Wolff); a imolação de Steve (Gabriel Byrne).

Trechos para análise em *Midsommar*: o suicídio assistido de idosos, o sacrifício de Christian no ritual final.

Outros elementos são elencados na discussão, mas a prioridade está nesses aspectos, e a divisão da análise se dá por esses eixos.

## **O espaço fílmico: construção dos planos e profundidade de campo**

Algo constante entre os filmes do *corpus* é o enquadramento em plano médio com efeito de profundidade. Isso permite que o personagem seja inserido em cenários internos, dando um efeito de diorama, que é uma apresentação tridimensional de objetos. Em *Hereditário*, esse propósito se associa às obras de arte em maquetes de Annie. A câmera acompanha a cena de longe, por vezes ganhando aproximação de forma lenta e perturbadora (Figura 8). Em outras, acaba se deslocando lateralmente, dando luz a algum acontecimento secundário do ambiente. Bordwell afirma que

muitos planos médios e primeiros planos em filmes de hoje evitam enquadrar os atores exatamente no centro, mas esses planos não desorientam nem são difíceis de entender, em boa parte porque a figura humana tende a ser proeminente em qualquer composição (BORDWELL, 2013, p. 235).

Na cultura Ocidental, desde a Renascença, “certa descentralização é perfeitamente aceitável.” (BORDWELL, 2013, p. 235).

Os modos de se trabalhar a profundidade de campo se transformaram ao longo dos anos no cinema, como salienta Bordwell (2013). “Mesmo uma série de figuras imóveis pode ser desdobrada gradualmente; camadas de profundidade no plano são reveladas no ritmo determinado pelo cineasta” (BORDWELL, 2013, p. 328). Ao analisar o uso de lentes de grande distância focal no cinema, Bordwell observa que “essa constituição de camadas permite que os padrões de profundidade sirvam como motivos” (2013, p. 329).

Na narração da degradação da família de Annie, a fotografia é mais quente até a morte da filha mais nova Charlie (Milly Shapiro) e se torna sombria após o acidente trágico com a menina. A profundidade de campo nos planos da casa reitera os efeitos das tonalidades distintas (Figura 2).



**Figura 2.** *Hereditário* apresenta planos abertos em ambientes fechados  
 Fonte: Capturas de tela do filme *Hereditário*.

A primeira visualização da casa da família de Annie em *Hereditário* se dá com a câmera deslizando lentamente, enxergamos a maquete e, de repente, as miniaturas são na verdade os personagens acordando. A aproximação é lenta, o som grave já evidencia que adentramos em uma realidade pesada. A técnica evidencia o uso dos objetos como propulsores da narrativa, algo que acontece nos dois filmes. Outro efeito que está presente nas duas obras é a virada de câmera de cabeça para baixo em momentos chave, salientando uma ambiência de vertigem e mudança psíquica das personagens.

Planos abertos em ambientes fechados (Figura 3) evidenciam a fragilidade e o risco das personagens. As janelas nas cabeceiras das camas do mesmo modo causam incômodo no primeiro longa, como se o perigo estivesse à espreita para se manifestar a qualquer instante. A desconexão entre os seres na tela se acentua em planos separados em diálogos: Annie tem dificuldades para se aproximar dos filhos e marido.



**Figura 3.** Ênfase em planos abertos e em profundidade de campo nos dois longas  
 Fonte: Capturas de tela do filme *Hereditário*.



Ao participar do grupo de apoio, Annie começa a narrar a história trágica da família e, semelhante ao que ocorre no início do filme, a câmera se aproxima lentamente (Figura 3). O que ela conta é forte: morte do pai por inanição, suicídio do irmão. Um contraplano evidencia a distância dela dos outros personagens, percebemos a estupefação deles, mas sem muita empatia com o que é narrado. Ela quase chora e ao elaborar o que ocorre com a família, a câmera se afasta novamente. Há poucos cortes e a atuação da atriz sustenta esse momento chave para entendermos a maldição que passa pelas gerações.

No ritual final, Peter se joga pela janela do sótão ao descobrir seu destino: a mãe quer entregá-lo a Paimon, a fim de seguir a profecia da seita que era comandada pela avó. O demônio foi responsável pela morte de Charlie para encontrar um novo corpo, agora o de um homem. O andar do jovem até a cabana onde ocorre o ritual é mais lento (Figura 4). Antes de chegar no ambiente, há uma opção por planos *plongée* que colocam o personagem em inferioridade com a situação — o que muda quando ele visualiza a representação do demônio, cuja cabeça é a do cadáver da irmã.



**Figura 4.** Peter assume o lugar da irmã e é entregue a Paimon  
 Fonte: Capturas de tela do filme *Hereditário*.

Ao visualizar a imagem do demônio, a fotografia fica mais clara, pontuando a aceitação do personagem ao destino escolhido para ele pela família. Ao final, a imagem do ambiente lembra uma das maquetes da mãe Annie e, a mesma forma será usada no ritual final de *Midsommar*: um símbolo triangular geralmente associado à representação de casa, lar, o espaço de conflito, dor e sofrimento em *Hereditário*.

Os espaços nos filmes de Aster conduzem as experiências sensíveis dos seres na tela. Em conversa com *Pelle* (Vilhelm Blomgren), este lembra da morte dos pais, se solidariza com a perda de Dani, que demonstra uma reação de choro e se encaminha ao banheiro da casa do namorado. Há uma *plongée* total e ao adentrar no ambiente, o corte em elipse já a coloca no toailete do avião para a Suécia expressando a mesma reação (Figura 5). Ambos os espaços pequenos que manifestam a sensação claustrofóbica da

protagonista que luta para esconder a dor e as evidências dela. Não há lugar para sofrer diante do namorado e amigos.



**Figura 5.** Dani chorar no banheiro demonstra a necessidade de a dor ficar na intimidade  
Fonte: Capturas de tela do filme *Midsommar*.

O banheiro é um ambiente de privacidade, íntimo, assim como Dani tenta manter o sofrimento, que não pode ser visto, uma vez que acarreta ainda mais julgamentos e perguntas sobre o que ocorreu com a família.

Em *Midsommar*, nos encontros coletivos à mesa na Suécia, a profundidade de campo é uma constante e os centros de interesse mudam conforme quem detém a palavra e se alterna entre as reações de assombro dos visitantes (Figura 6). As roupas brancas, os bordados geram um duplo sentido entre graça, simplicidade bucólica e comportamentos violentos e destrutivos das personagens.



**Figura 6.** Constância de planos em profundidade de campo nas reuniões à mesa  
 Fonte: Capturas de tela do filme *Midsommar*.

A primeira refeição do grupo na Suécia tem um tom solene — planos gerais, muita luz na paisagem de um dia de sol, o que instiga ainda mais o espectador à observação do lugar. Os movimentos de câmera são suaves, conduzindo os personagens naquela situação. A câmera se aproxima devagar e o ponto de fuga se mantém na maior parte do tempo na cabana amarela, como que apontando a importância que ela terá no decorrer da narrativa.

Novamente, assim como em *Hereditário*, o formato triangular remetendo à casa, lar, família ou igreja. A forma aparece também na *plongée* total da mesa (Figura 6). Os alojamentos com telhados tortos ao fundo contrastam com a ordem e simetria da mesa como que nos avisando que há algo de estranho ali, nem tudo está na ordem e paz que os habitantes do lugar tentam demonstrar.

### **Objetos, iluminação, atuação e narrativa**

Objetos pelo cenário servem para antecipar questões narrativas: os desenhos da menina Charlie, as obras de arte em maquete de Annie em *Hereditário*; os quadros na parede da casa de Dani e do namorado ou as pinturas de danças no dormitório coletivo de *Midsommar* (Figura 7).

Ao analisar a película de 2019, Robert Spadoni (2020) destaca que o filme de horror investe no aproveitamento das bordas do plano, o que não acontece com tanta frequência em outros gêneros. Objetos supostamente sem importância ou aleatórios funcionam como trilhas para a fruição com a trama e modulação do medo ou tensão.



Como o cinema passou a ser visto cada vez mais como uma forma de arte, os críticos preferiam filmes que evitavam detalhes insignificantes em favor de uma estética modernista e funcionalista. Aster joga esses princípios de lado quando, como outros cineastas de horror folclórico, mas indo além, ele bagunça seus cenários com adornos que se recusam a anunciar sua importância de maneiras previsíveis e confiáveis. (SPADONI, 2020, p. 716).



**Figura 7.** Maquetes em *Hereditário*; quadros e pinturas na parede em *Midsommar* — objetos em cena servem à narrativa  
Fonte: Capturas de tela dos filmes *Hereditário* e *Midsommar*.

A forma como os objetos são usados cria múltiplas camadas de leitura, o que complexifica as interpretações (Figura 7). Esses intertextos por vezes antecipam situações nas tramas, ou entram em conflito com o que aparentemente a narrativa nos mostra. Há imagens e objetos recorrentes que têm seus sentidos explicados no decorrer dos filmes, mas nem sempre de maneira didática, pois causar a dúvida é o que prepondera nessas produções.

Para identificar esses objetos e perceber seu papel no filme, o espectador precisa observar a composição fílmica. Aster não abandona completamente os *jump scares*, cortes que reforçam sustos e medo no público. Contudo, sua direção aposta mais e um jogo, um quebra-cabeças cujas peças estão espalhadas, dispersas, porém são essenciais para os níveis de leitura e interpretação que as obras demandam (Figura 8).



**Figura 8.** Os desenhos e brinquedos de Charlie já trazem a representação de Paimon

Fonte: Captura de tela do filme *Hereditário*.

Os brinquedos e objetos de Charlie, em *Hereditário*, contêm a representação de Paimon muito antes do ritual final. A habilidade da menina com os trabalhos manuais se assemelha com os dioramas produzidos pela mãe. Os objetos, as coisas, são extensões das personagens e vice-versa.

A maneira como os animais e plantas aparecem nos filmes seguem proposta semelhante à das coisas. Em *Midsommar*, as flores começam a se mover e respirar no ornamento na cabeça de Dani, lembrando um animal ofegante (SPADONI, 2020). Nessa mesma sequência, as plantas ao fundo se movem, formando rostos. O urso que já aparece no começo (Figura 7) vai revelar a função na trama no desfecho final.

No caso de *Hereditário*, Charlie corta a cabeça de um passarinho morto (Figura 9) e passa a desenhá-lo com uma coroa, em representação do demônio Paimon — que está na menina e passará ao irmão no ritual final. Formigas se espalham pela cabeça morta da garota após o acidente fatal.



**Figura 9.** Charlie em plano aberto antes de cortar a cabeça do passarinho

Fonte: Captura de tela filme *Hereditário*

Tais elementos conduzem o olhar do espectador e se entrelaçam entre ambientes escuros e labirínticos, como no primeiro longa; ou locais iluminados, abertos, com grande circulação e que, justamente por isso, causam estranhamento, como percebemos na obra que narra a ida ao ritual da Suécia.

Embora o som não seja um elemento da *mise-en-scène*, atrelado aos movimentos de câmera contribui para a criação de ambiências, o que ocorre em *Hereditário* por sons que pontuam momentos chave e que dão pistas ao espectador sobre quem os produz, como o barulho da boca feito por Charlie e que depois de sua morte permanece com a

presença do demônio Paimon. Já em *Midsommar* é a voz humana que desestabiliza: gritos, choros, cânticos.

Bordwell (2013) nos lembra que um diretor não dirige apenas a equipe ou atores: dirige também a atenção do espectador.

As pessoas varrem as imagens com o olhar, detendo-se em áreas com conteúdo elevado de informações. Elas tendem a se fixar em elementos específicos, como rostos, olhos e mãos, em características de composição vívidas e proeminentes, como áreas onde há contraste dos valores de luz ou cruzamentos de vetores, e no movimento. Uma grande parte do ofício do diretor de cinema consiste em um entendimento intuitivo de como induzir o espectador a olhar para certas partes do quadro em certos momentos. O diretor aprende que, sendo iguais a todas as outras coisas, o espectador tenderá a ficar atento ao rosto do ator, especialmente aos olhos e à boca. O diretor também aprende que uma figura imóvel, silenciosa, atenta pode chamar nossa atenção para outro personagem. (BORDWELL, 2013, p. 232).

Múltiplos primeiros planos e *closes* são explorados, bem como planos de reação, sobretudo das protagonistas (Figura 14). Elas, de alguma forma, são fios condutores da emoção do público — o que as choca, nos espanta também, embora no final ambas surpreendem com os caminhos que seguem.

## Corpo e violência

Nas oscilações entre ressonância e transgressão, os afetos corpóreos podem ser compreendidos como pontos que infringem sensações de apelo mais intenso, violentas, que de certa forma agridem os sentidos do espectador (REYES, 2016). Não se trata de pensar que a violência extrema no cinema de horror tenha surgido nos anos 2000, mas a partir da virada do milênio houve um conjunto de filme significativo nessa tendência, conforme já abordado.

As produções em estudo trazem momentos de violência e abjeção, ora de modo explícito e gráfico, em outros nem tanto, preferindo exacerbar o horror no comportamento das personagens. É o que vemos na sequência da morte de Charlie. A menina, em agonia por uma crise alérgica pela ingestão de bolo com amêndoa, coloca a cabeça para fora do carro em alta velocidade e acaba sendo atingida por um poste.

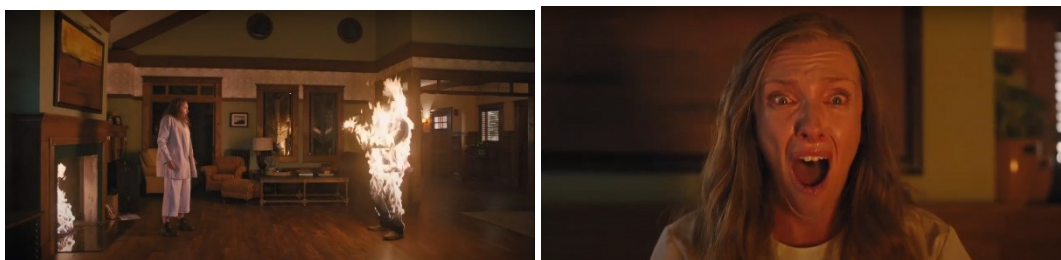
O trecho é frenético, gritos, barulho do motor, o irmão Peter ao volante. A montagem se alterna planos e contraplanos de Peter tentando acalmar a irmã na crise aguda. Ao desviar de um animal, o carro sai da pista e com a menina com a cabeça para fora do carro, acaba atingida por um poste (Figura 10). O choque é mostrado, porém o que se pontua é a reação de choque de Peter — o silêncio no carro aprofunda a tragédia do momento e que se abateu sobre a família.



**Figura 10.** A morte violenta de Charlie determina o destino de Peter  
Fonte: Capturas de tela do filme *Hereditário*.

A cabeça de Charlie, repleta de formigas, vai aparecer apenas no dia seguinte. A destruição dos corpos e, conseqüentemente da família, avança com a imolação de Steve, que ocorre em plano aberto e de forma explícita (Figura 11). A reação exagerada de Annie confirma a aposta em planos de reação e demonstra a virada da personagem que passa a revelar a adesão à seita que era comandada pela mãe. A figura paterna é praticamente inerte, pouco reage. Um dos poucos momentos em que ele tenta agir, ameaça chamar a polícia diante das atitudes da esposa, é eliminado.





**Figura 11.** Morte de Steve pelo fogo ocorre em plano aberto  
 Fonte: Capturas de tela do filme *Hereditário*.

Outro momento de violência é a autoagressão que Peter empreende logo após a morte da irmã, ou seja, a partir do instante em que o demônio passa a espreitá-lo. Sentado na sala de aula, o jovem se contorce, como se estivesse sendo puxado por alguém. Um primeiro plano salienta o que está prestes a ocorrer: o filho de Annie bate com força a cabeça na classe (Figura 12). Antes disso, um duplo sorri para ele, já dando pistas de que a outro buscando tomar o seu lugar, nesse caso, o espírito maligno que possuía Charlie.

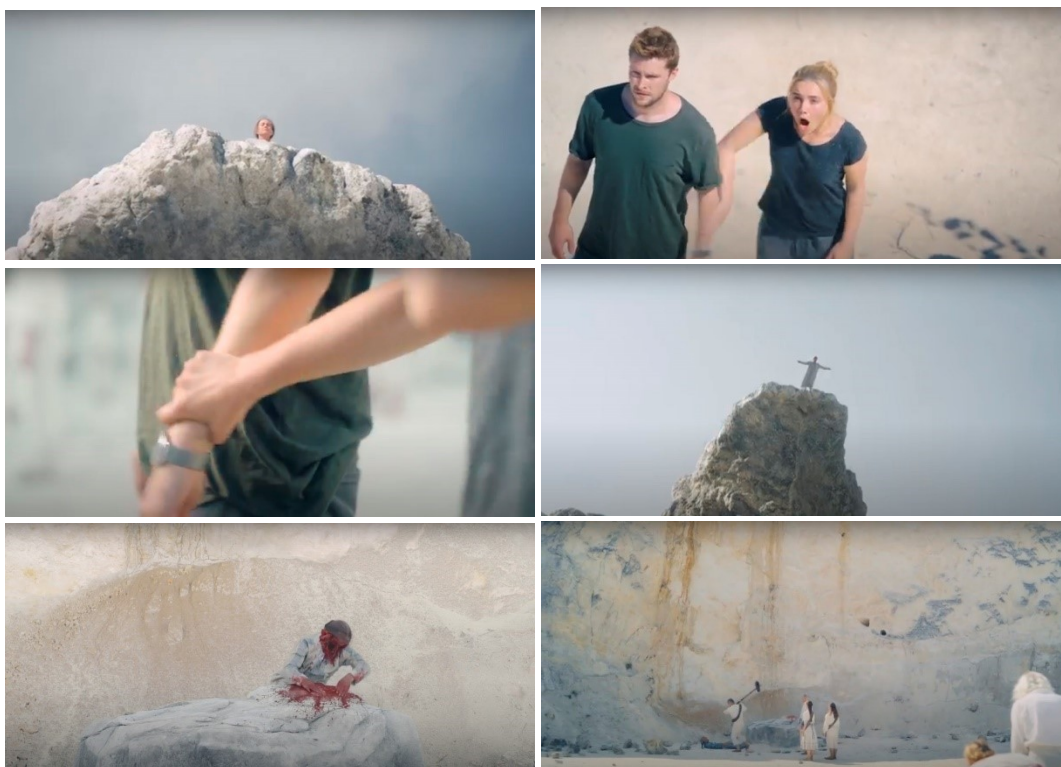


**Figura 12.** Peter passa a ser atormentado por Paimon  
 Fonte: Capturas de tela do filme *Hereditário*.

O que Xavier Aldana-Reyes (2016) denomina como estudo dos afetos no cinema de horror envolve as emoções cognitivas, ou simplesmente emoções de modo geral e as respostas afetivas, ou reflexos, como manifestações somáticas (corporais). “humores podem ser criados não apenas através de música, efeitos de filtro de lente, ângulos de câmera, iluminação ou performances, mas por meio do efeito cumulativo que uma série de movimentos narrativos podem ter sobre os espectadores” (REYES, 20016, p. 7). Essa é a estratégia recorrente dos filmes analisados: a composição dos cenários, movimentos de câmera, direção de arte, atuação dos atores, iluminação, todos esses elementos realçam as propostas das tramas.

No que corresponde às experiências somáticas com as obras, tanto *Hereditário* quanto *Midsommar* trazem momentos de extrema violência gráfica, que, pela condução do restante da *mise-en-scène* causam ainda mais desconforto. Agressões ao próprio corpo empreendida por personagens (Figura 13) ou realizada contra outros, mutilações

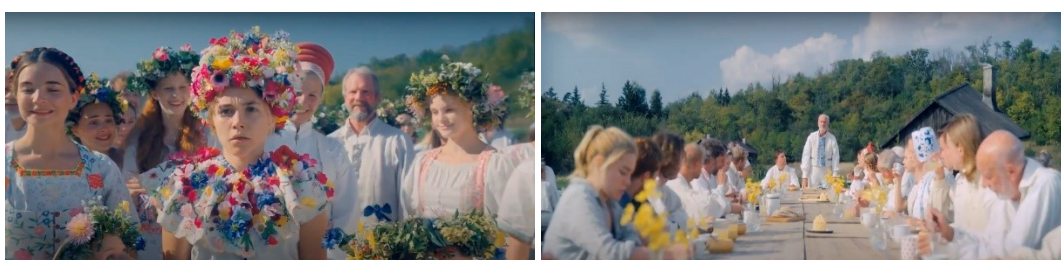
— nessas situações identificamos a conexão entre os filmes de Aster e o horror físico priorizado na contemporaneidade (cf. REYES, 2016).



**Figura 13.** Planos de reação evidenciam o espanto da protagonista em *Midsommar*

Fonte: Capturas de tela do filme *Midsommar*.

Em *Midsommar*, temos as solvências de imagens em segundo plano na sequência da confirmação de Dani como a soberana da festa (Figura 14).



**Figura 14.** Imagens ao fundo desfocadas e exploração da profundidade de campo  
Fonte: Capturas de tela do filme *Midsommar*.

Verificamos nessa obra, ainda, cenas de atuação caricata, causando estranhamento e quebra da fruição, beirando ao absurdo, como na relação sexual de Christian com Maja (Isabelle Grill), acompanhada por algumas mulheres, e no choro repleto de gritos de Dani com outras jovens, ao saber do ato do namorado. Nesse segundo momento, em particular, na reação de choro compulsivo das companheiras da protagonista na cena percebemos uma metáfora sobre o reconhecimento e compadecimento diante da dor alheia — o que ela não teve no relacionamento amoroso ou com os amigos encontrou naquele lugar distante e entre desconhecidos.

Os momentos de estranhamento podem representar ainda uma ressignificação da obra com o próprio gênero, como se houvesse um descolamento da fruição esperada para um afastamento do espectador. O riso exagerado e supostamente fora de contexto ocorre nos encontros à mesa no festival e, em *Hereditário*, é observado em membros da seita presentes no funeral da mãe de Annie, Ellen (Kathleen Chalfant). Como em tese é oposto à tristeza, o riso causa em filmes de horror certo descompasso, que em vez de relaxar a tensão a amplifica. Essas sequências abordadas sobre choro e sorriso das personagens funcionam como instantes catárticos dos afetos que se moldam ao longo dos filmes por meio do jogo cênico que busca regular a emoção do espectador em uma costura entre *mise-en-scène* e narrativa.

Na sequência final de *Midsommar*, com Dani coroada a Rainha de Maio após vencer a disputa de dança, ocorre um ritual em que os cadáveres de turistas, dos amigos de Christian serão queimados juntamente com o próprio — paralisado por efeito de ervas e colocado em uma pele de urso (Figura 15). Planos abertos, montagem mais lenta, uma trilha sonora grave marcada pela voz das pessoas que acompanham o momento. O som reforça o estranhamento do ritual.

Dentro do galpão, planos em *plongée* total salientam a forma triangular do local, uma das primeiras formas que se destacam no primeiro ritual acompanhado pelo grupo de amigos. As chamas reforçam o formato e os movimentos de câmera se alternam entre quem está dentro e as pessoas de fora, que permanecem cantando o tempo todo.

As pessoas vivas entregues ao sacrifício — dois voluntários e Christian — não deve sentir dor, pois tomaram ervas para isso. Mas quando um deles começa a gritar, do lado de fora quem assiste reage de forma semelhante, como que acompanhando a agonia (Figura 15). A dor de um é de todos. Dani, com semblante tenso, aos poucos vai se alterando até sorrir por eliminar o namorado que a fazia sofrer. Naquele lugar, o choro e a dor são coletivos, compartilhados, não há a necessidade de se esconder em um banheiro para expressar o que se sente.

Na construção cênica, planos abertos, em uma simbiose entre paisagem e pessoas, se entrelaçam com planos médios, primeiros planos e *closes*. No final, os frames do galpão em chamas e do rosto de Dani se fundem, destacando a responsabilidade dela no desfecho do mesmo, o que se confirma no sorriso de satisfação da personagem (Figura 15).





**Figura 15.** Dani entrega o namorado para o ritual final da festa da Rainha de Maio  
 Fonte: Capturas de tela do filme *Midsommar*.

A opção por rituais no final dos dois longas indica um intuito de se levar o espectador a observar detalhes, parar diante das imagens, refletir. Há uma beleza em ambas as sequências finais, um pavor ou incômodo com a violência, e uma potência acerca das escolhas de narrativas que transitam entre ressonância e transgressão, uma marca até aqui do estilo de Ari Aster.

## Considerações

Os esforços para uma análise inicial dos filmes *Hereditário* e *Midsommar* nos mostram a pertinência de estudos que busquem contextualizar a produção de horror de forma que ultrapasse investigações generalistas ou que considerem esses filmes

revolucionários. A obra do diretor Ari Aster tem despertado a atenção da crítica, causado discussões em festivais, conquistado prêmios, público, contudo, ela não cria um novo modo de fazer horror e sim reconfigura estratégias do passado e se engendra com tendências contemporâneas.

Podemos identificar que Aster promove modulações sensíveis na encenação, indo de *jump scares* às imagens assustadoras em segundo plano, algo explorado por filmes de horror recentes. Ou seja, o nova-iorquino está ligado não apenas aos clássicos das décadas de 1960 e 1970, mas relacionado da mesma forma a outras produções contemporâneas que marcam posição na valorização da encenação para a construção do horror.

Na exploração de imagens que chocam, há o que Phillips (2005) nomeou como ressonante violação — alternâncias entre os apelos emocionais e somáticos que chocam e aquilo que é familiar o canônico. De imagens violentas, repugnantes, corpos dilacerados que produzem efeitos somáticos e afetivos no espectador (REYES, 2016) à enquadramentos e movimentos de câmera que evidenciam uma encenação para o horror moldada, sobretudo, nos filmes das décadas de 1960 e 1970 — as obras de Aster se desenrolam entre esses dois polos. Na construção discursiva acerca da trajetória, o diretor busca se associar mais às produções das décadas passadas, em especial pelo poder simbólico que isso representa.

O choque não está somente nas sequências violentas e sim na obsessão em formatar uma *mise-en-scène* que se descole da extensa produção de títulos que jogaram boa parte da responsabilidade pela encenação ao dispositivo câmera. Nos referimos ao *found footage*, que reinou por mais de uma década como filão de mercado no cinema de horror mundial. Não se trata de qualquer juízo de valor, e sim da compreensão de que estamos diante de estratégias distintas. Após um período prolongado de muitos *glitches*, cortes bruscos, câmera subjetiva diegética, texturas e filtros que simulavam amadorismo, há um desejo de estética do passado, e não de qualquer passado, mas de um período em que o gênero se consolidou junto à crítica e público. Essas referências ao horror moderno (HUTCHINGS, 2004) se emulam pela *mise-en-scène* de muitos planos abertos que valorizam a atuação dos atores e profundidade de campo, aliados à exploração de objetos que enriquecem as camadas de sentido da narrativa.

As produções recentes buscam fontes diversas para o equilíbrio entre choque e reconhecimento. Por isso, o espanto de alguns críticos e audiências pouco familiarizados com a contextualização do gênero horror. Assim, cabe à pesquisa explorar esses rituais de aceitação às narrativas e estéticas do que afeta nossos corpos em níveis profundos de incômodo e desestabilização e o que é parte do contexto de uma tradição mais ampla.

## Referências

ACKER, Ana. *O dispositivo do olhar no cinema de horror found footage*. 2017. 219 p. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) — Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2017.

ACKER, Ana; MONTEIRO, Juliana Cristina Borges. Subterrâneos do horror e da tecnologia enquanto experiência em Amizade Desfeita 2 — Dar— Web. *Fronteiras*, n. 22, v. 2, p. 69-78, maio/ago. 2020.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*. Campinas, SP: Papyrus, 2008.

BORDWELL, David. *Sobre a história do estilo cinematográfico*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

CARREIRO, Rodrigo. *O found footage de horror*. São José dos Pinhais, PR: Estronho, 2021.

HUTCHINGS, Peter. *The horror film*. London: Routledge, 2004.

IUVA, Patrícia. Agenciamentos semióticos dos paratextos na esfera da autoria. *Anais do XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação*, 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Belém, set. 2019.

PHILLIPS, Kendal. *Projected fears: horror films and American culture*. Westport, USA: Praeger, 2005.

REYES, Xavier Aldana. *Horror Film and Affect: towards a corporeal model of viewership*. London: Routledge, 2016.

SPADONI, Robert. Midsommar: Thing Theory. *Quartely Review of Film and Video*, v. 37, n. 7, p. 711-726, 2020.

WOOD, Robin. *Hollywood: from Vietnam to Reagan... and beyond*. New York: Columbia University Press books, 2003.

## Notas

<sup>1</sup> Dados da bilheteria de *Hereditário* no IMDB. Disponível em: [https://www.imdb.com/title/tt7784604/?ref\\_=nm\\_film\\_dr\\_2](https://www.imdb.com/title/tt7784604/?ref_=nm_film_dr_2). Acesso em: set. 2021. Dados da bilheteria de *Midsommar* no IMDB: [https://www.imdb.com/title/tt8772262/?ref\\_=nm\\_film\\_dr\\_1](https://www.imdb.com/title/tt8772262/?ref_=nm_film_dr_1). Acesso em: set. 2021.

<sup>2</sup> Dados do IMDB. Disponível em: [https://www.imdb.com/name/nm4170048/awards?ref\\_=nm\\_awd](https://www.imdb.com/name/nm4170048/awards?ref_=nm_awd). Acesso em: set. 2021.

<sup>3</sup> Entrevista concedida à revista *TimeOut*, Lisboa, 14 jun. 2018. Disponível em: <https://www.timeout.pt/lisboa/pt/filmes/entrevista-a-ari-aster-sempre-gostei-de-coisas-subversivas>. Acesso em: set. 2021.

<sup>4</sup> Disponível em: <https://espalhafactos.com/2019/09/15/motelx-19-ari-aster-e-as-inspiracoes-de-hereditario/>. Acesso em: set. 2021.

<sup>5</sup> Disponível em: <https://robertosadovski.blogosfera.uol.com.br/2019/09/18/ari-aster-diretor-de-midsommar-nem-todo-terror-tem-sua-origem-no-mal/>. Acesso em: set. 2021.

<sup>6</sup> Disponível em: <https://www.vox.com/culture/2019/7/2/18744431/ari-aster-midsommar-interview-spoilers>. Acesso em: set. 2021.

<sup>7</sup> Disponível em: <https://www.timeout.pt/lisboa/pt/filmes/entrevista-a-ari-aster-sempre-gostei-de-coisas-subversivas>. Acesso em: set. 2021.

<sup>8</sup> Entendemos estilo a partir da definição de David Bordwell: “No sentido mais estrito, considero o estilo um uso sistemático e significativo das técnicas da mídia cinema em um filme. Essas técnicas são classificadas em domínios amplos: mise-en-scène, (encenação, iluminação, representação e ambientação), enquadramento, foco, controle de valores cromáticos e outros aspectos da cinematografia, da edição e do som. O estilo é a textura das imagens e sons do filme, o resultado de escolhas feitas pelo cineasta em circunstâncias históricas específicas” (BORDWELL, 2013, p. 17).

<sup>9</sup> Ou *mise-en-cadre*.

# Diálogos insólitos da narrativa cinematográfica *Matinta*

Suellen Cordovil da Silva

## Introdução

Matintaperera<sup>1</sup> é uma monstra que está presente em várias narrativas orais e escritas da Amazônia. Monstro “define-se, em primeiro lugar, em oposição à humanidade” (NAZÁRIO, 1998, p. 11). Assim, a monstruosidade é construída a partir de seu corpo como uma espécie de natureza maligna que atrai não num sentido “estético-erótico, mas animal-sexual, uma espécie de perversão de instinto” (NAZÁRIO, 1998, p. 13). O monstro não sabe lidar com os afetos justamente pelos conflitos dos seus desejos ambiciosos e as suas manifestações sem reciprocidade com a humanidade.

A transposição da narrativa oral para a obra *Matinta* (2010), dirigida por Fernando Segtowick, dialoga com variadas releituras da personagem Matintaperera em outras obras insólitas. Assim, neste texto, discuto as relações insólitas do curta-metragem *Matinta* (2010) sob um olhar diante dos estudos do gótico de Botting, Mary Russo, João de Paes Loureiro, entre outros. Nesse sentido, os três pontos de discussão no texto são: apontamentos iniciais do gótico amazônico; Matintaperera na literatura oral, escritas e outras artes; e uma leitura interpretativa da narrativa cinematográfica *Matinta* (2010).

A personagem lendária Matintaperera ganhou outras releituras artísticas. Antes de nos aventurar nos diálogos insólitos do curta *Matinta* (2010), reconhece-se que o espaço amazônico traz, ironicamente, monstros de sua literatura oral que o “mundo de hoje está na Amazônia, tanto quanto a Amazônia está no mundo atual” (LOUREIRO, 2016, p. 131). A Amazônia apresenta-se em diversas narrativas de níveis complexos e insólitos, que ultrapassam os limites territoriais do norte do Brasil. Nisso, contextualiza-se a palavra *insólito* que, para os estudos do professor Flávio García,

Se o insólito não decorre normalmente da ordem regular das coisas, senão que é aquilo que não é característico ou próprio de acontecer, bem como não é peculiar nem presumível nem provável, pode ser equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário, ou seja, àquilo que foge do usual ou do previsto, que é fora do comum, não é regular, é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável, inabitual, inusual, imprevisível, maravilhoso. (GARCÍA, 2007, p. 21).

Matintaperera é um ser insólito, portanto pode adotar uma diversidade de formas esquisitas e que fazem parte do sobrenatural e extraordinário nas comunidades amazônicas. No caso, ela é um componente do cenário gótico amazônico.

## Apontamentos iniciais do gótico amazônico

O gótico amazônico apresenta características peculiares para além de um nível geográfico nortista e está presente, por exemplo, em sua natureza, como uma

personagem monstruosa, multiversa e dinâmica (YONEKURA, 2019). Esse espaço revela o grito das minorias e suas formas de resistência em atuações excessivas, imbricadas para um não lugar, unívoco e estático, mas na condição de sua fluidez, e não de uma rigidez insólita ou monstruosa. Essa tendência pode ser vista em seus personagens enigmáticos e solidários, ainda que assustadores. Dessa forma, a perpetuação das narrativas orais revisita o desconhecido, ou esses personagens insólitos chamados encantarias e visagens, por essas populações nativas.

Em resumo, essas características góticas amazônicas conectam-se com a ideia de que “os excessos góticos transgrediram os limites adequados de estética, bem como a ordem social, no transbordamento de emoções que minaram as fronteiras da vida e da ficção, fantasia e realidade” (BOTTING, 1996, p. 3, tradução nossa). Essas emoções são expressas nas manifestações culturais da região, como, por exemplo, existe Cortejo das Visagens de Belém que foi criado pelo Espaço Cultural Nossa Biblioteca e com colaboração de professores das escolas Barão de Igarapé-Miri e Frei Daniel e outros autores da região e atores. Esse evento anual traz uma proximidade com a realidade social dos moradores da região amazônica, mobilizando e valorizando as leituras de obras góticas da região dentro do cemitério Santa Isabel em Belém do Pará. Esse cortejo visa celebrar, no dia 31 de outubro, Matintaperera com outras “assombrações” consagradas de Belém.

As linguagens de vivências e de estéticas amazônicas, os termos de “Visagens e encantadas” como um acontecimento “metaempírico”, que Felipe Furtado também descreve em seu verbete, assim apresenta:

De qualquer modo, quando ocorre o ato narrativo, todos eles (exteriores ou não à natureza conhecida) são efectivamente metaempíricos, ainda que uns se mantenham para sempre no domínio do sobrenatural, enquanto outros poderão vir a entrar na normalidade quotidiana do mundo objetivo (FURTADO, 2019).

Esses acontecimentos metaempíricos destacam-se por narrativas de cunho sobrenatural que se misturam com a vida cotidiana. A Amazônia, que tem o nome da lenda das “Amazonas”, mulheres guerreiras e que significava “sem seios” em grego, para manejar flechas em combates com os seus rivais. Elas já contam um ponto de vista argumentativo de linguagem feminista, que constrói direitos iguais e liberdades para as mulheres. Isso já traz a sua potência de resistência desde o seu nome, pois, quando os colonizadores viajavam pelos rios, encontraram as nativas guerreiras. Logo, batizaram o espaço da região de Amazônia.

A Amazônia é um espaço protagonista de resistências sobrenaturais em voga, assim ganha destaque em obras literárias, como o livro de onze contos chamado *Inferno verde: cenas e cenários do Amazonas* (1908), do autor nascido em Recife, Alberto Rangel, trazendo sinais de uma ambientação gótica amazônica e encaminhando-se para uma descrição excessiva e monstruosa do espaço Amazônico. Contém prefácio de Euclides da Cunha e, na sexta edição, tem o prefácio de Marcos Kruger, intitulado “Grande Amazônia: veredas”, que destaca a visão de um narrador viajante pela região desconhecida e assombrosa.



No entanto, sabe-se que o verde amazônico não é “inferno”. Nesse sentido, o que podemos dizer das queimadas e as indústrias que a exploram e passam por tirar essa diversidade natural da região, sem nenhuma contrapartida sustentável, então o que seria o “inferno amazônico”? Ouso inferir que os mergulhos nesses rios desconhecidos são vistos como contraste para a proposta religiosa Cristã de sofrimento excessivo, martírio e tormento. E, nessas imagens conceituais, a Amazônia passa a ser um inferno habitado por “demônios” que precisam ser dizimados. Diante dessa reflexão, os rios amazônicos são parte do espaço amazônico de aura misteriosa, portanto não se sabe o que se pode encontrar em suas profundezas de grande diversidade e muito menos em seus entornos. Nesse sentido, Paes Loureiro (2016) afirma que:

Ao inventar a sua paisagem, o caboclo inventa-se a si mesmo para essa paisagem. Criando um mundo novo para ser, ele se cria como ser capaz de habitar esse mundo poetizado. Tudo parece governado por forças transcendentais. A natureza participa então do sagrado, uma paisagem ideal que inclui o mundo alegórico dos mitos no sagrado espaço das encantarias. Habitada por divindades, a natureza tem na encantaria a idealidade de seu lugar ameno. O imaginário testemunha nossa liberdade de criar. Estamos colocados no lugar das manhãs do mundo. (PAES LOUREIRO, 2016, p. 130).

A natureza amazônica traz outras riquezas específicas transmutadas nas formas de outras estéticas góticas. As personagens das narrativas orais são *encantadas*, já que vivem nos contextos cotidianos e de suas vivências tradicionais. A complexidade desse limiar está nessa fusão do real e do irreal. Não existe uma “ilusão” no espaço gótico amazônico. Todos esses acontecimentos contados oralmente estão presentes, ainda que de modo insólito, para os moradores. Assim, as comunidades nativas e ribeirinhas compreendem essa paisagem como um campo habitado por “forças transcendentais” (PAES LOUREIRO, 2016, p. 130). O sagrado é parte integrante dessa obscuridade presente nas narrativas orais, que são transpostas para outras obras e mídias.

## **Diálogos de Matintaperera da literatura oral**

A monstra Matintaperera é plural, carrega múltiplas formas e seu nome tem origem na língua tupi, desmembrando o nome do ser sobrenatural. “Mati” significa assombração ou vulto insignificante e “Taperê” tem o sentido de endiabrado ou dado a ruínas. Além disso, Mati também tem a origem de uma coruja. Ou Matintaperera é uma espécie de pássaro preto, como uma andorinha, bruxa-velha, coruja chamada de “rasga mortalha”, ou ainda uma espécie de corvo, aproximando-se da personagem grega Lilith, que foi considerada a primeira esposa de Adão. O ser insólito, Matintaperera, tem uma sina hereditária. A sua maldição só pode passar de geração para geração. Segundo a dissertação “Maravilhoso e Alteridade em Narrativas da Matintaperera” (2019), de Andressa de Jesus Araújo Ramos, Matintaperera apresenta características que são:

Efetivamente esta criatura que habita as matas pode apresentar-se ou como mulher que se metamorfoseia em homem, ou como jovem que se metamorfoseia em idosa, ou vice-versa. A metamorfose, por sua vez, pode ser em animais de classes biologicamente distintas, tais como ave, anfíbio, réptil, mamífero e peixe, o que a possibilita transitar em meios

(aéreos, terrestres), (rural, urbano), podendo ser quadrúpede ou bípede. O assobio, por sua vez, estabelece-se pela alteridade (boca/ânus). Como percebemos, Matintaperera assume muitas faces, assumindo assim uma natureza plural. (RAMOS, 2019, p. 24).

A autora Andressa Ramos (2019) descreve que existe a fluidez de transmutação da personagem Matintapereira quando as suas formas de manifestações para o exterior e nas narrativas prováveis de níveis de escrita ou orais. Os estudos da professora Maria do Perpétuo Socorro Simões investigam as literaturas orais dos interiores da Amazônia Paraense a partir de seu projeto *Imaginário nas Formas de Narrativas Oraís Populares da Amazônia Paraense* (IFNOPAP), fundado em 1993. Em um artigo, ela apresenta, num sentido de literatura oral, que o sacrifício na oferta a Matinta de Taperaçu Campo, na cidade de Bragança,

Matinta é resultante da transformação humana em animal, ou seja, uma pessoa consegue metamorfosear-se em pássaro e trinar pela comunidade, o assobio é, via de regra, compreendido como um pedido, por isso ao pito segue-se uma oferta (café, tabaco etc.). (SILVA JÚNIOR, 2015, p. 86).

Outra forma de transformação da monstra é quando ela pergunta nas sombras da noite: “Quem quer? Quem quer?”. Dessa maneira, o convite de Matinta é aberto. E, se a pessoa responder sim, esse terá o “fado” de Matinta, ou seja, adotará a forma corpórea de Matinta. Assim, nota-se uma condição pactual entre a monstra e a sua próxima “vítima” ou “comparsa”. Existe esse limiar ou *clímax* de transposição corpórea da personagem insólita, como se fosse uma espécie de herança após o aceite da responsabilidade monstruosa.

Segundo Carlos Rocque, Matinta assombra as pessoas dando-lhes violentas dores de cabeça e “quando ela está rondando uma casa (sabe-se pelo assovio do pássaro que acompanha e que tem o mesmo nome). Se quiser prendê-la, espeta-se uma agulha virgem num cinto de couro e profere-se pequenas orações: Matinta prende-se por ela mesma” E, depois, deve-se gritar “Matinta, se tu queres tabaco vem amanhã”, e no dia seguinte ela vem buscar (ROCQUE, 1967 *apud* LARÊDO, 2003, p. 39).

Assobios constantes, pedidos de café e fumo são sinais de uma moradora sobrenatural nas redondezas. O som agudo traz uma sensação de calafrios em seus moradores. As comunidades perguntam após tanta cantoria: “Matinta, amanhã vem buscar o teu café e tabaco?”. Os elementos são importantes para a compreensão do modo de viver do ser. O fumo conecta-se com o elemento ar, que traz um senso de liberdade do espírito. O café preto, o líquido, é um alimento necessário para a fluidez da monstra. Em alguns momentos, pede-se cachaça. Assim, no outro dia, se alguém aparecer na sua casa pedido o tal líquido é a Matintaperera, e

O assobio ainda é uma forma de resistência e de marca identitária dessa personagem insólita que em outros casos confunde-se com o Saci. Observa-se o que o ato de doação de mantimentos para o ser insólito traz consigo. Por outro lado, o gesto de oferecer/dar (café, peixe, tabaco etc.) surge como resposta solidária aos que têm menos recursos, como os mais pobres e os idosos que vivem sozinhos. Forma de educar essa

que, pelo medo, coloca a solidariedade na ordem do dia nas comunidades rurais e urbanas da Amazônia paraense. Enfim, em lugares nos quais a vida segue tocada pelo poder criativo, explicativo e didático do mito da Matinta em suas formas variantes. (FERREIRA; NASCIMENTO, 2018, p. 16).

A Matintaperera anuncia uma atuação de solidariedade que é o ato de receber as doações por medo, mas também a narrativa oral da personagem adota um certo respeito pela sua natureza insólita, que é perpetuado de geração para geração dessas comunidades.

## **Outros registros da personagem Matintaperera**

Num diálogo com outras artes, pode-se notar autores que citam a personagem Matintaperera em seus trabalhos criativos dando outro olhar interpretativo para a monstra. O maestro paraense Waldermar Henrique (1982) trouxe o ser insólito para as suas obras musicais, como no álbum “O canto da Amazônia” (1982), que ganhou a interpretação da banda de rock chamada Mosaico de Ravena, em seu álbum de 1997. Nessa canção a monstra é vista com pé de pato e a letra finaliza com o outro nome para Matintaperera, que é Acauã, ou seja, a personagem recriada na música pode ser um pássaro que come cobras, conforme defendem Ramos e Simões (2021),

No poema escrito por Antônio Tavernard, em 1933, e musicalizado pelo maestro, pianista e compositor brasileiro Waldemar Henrique, a Matintaperera é descrita como uma “preta velha mãe maluca, pé de pato” (PEREIRA, 1982), que se transforma em um pássaro, denominado de acauã [nota de rodapé 5]. Segundo Cascudo (2012), em seu Dicionário do Folclore Brasileiro, o “acauã” (*Herpetotheres cachinnans*) é uma palavra de origem tupi wa'kawã 'id.'. Para Gonçalves Dias, no Dicionário de Língua Tupi *apud* Cascudo (2012), o pássaro, também conhecido como “macauoã”, trata-se de uma ave que mata cobras para alimentar seus filhotes e pendura as peles das serpentes na árvore em que habita, como se fosse um troféu. Na cultura indígena, os gritos do acauã são muito importantes, pois predizem a chegada de forasteiros (RAMOS; SIMÕES, 2021, p. 7).

Existem semelhanças da lenda Acauã com Matintaperera. Na dissertação “Maravilhoso e alteridade nas narrativas de Matintaperera” (2019), Andressa Ramos afirma que

defendemos que a lenda do Acauã possui alguns aspectos comuns com a lenda de Matintaperera. Elencamos três aspectos: o *primeiro* deles refere-se ao fato de ambos serem *aves*. O *segundo* é o som que ambos emitem, que além de serem perturbadores e agoniantes ao ouvido humano, trazem o agouro. O terceiro aspecto concerne à *metamorfose* do humano em animal. (RAMOS, 2019, p. 63).

Ramos descreve três aspectos de Matintaperera tornar-se a ave Acauã pelo seu nível sonoro de encantamento. Além disso, a Grande Enciclopédia da Amazônia, Carlos Rocque afirma que Acauã pode ser:

Pequeno gavião que tem como alimento preferido répteis e, especialmente, cobras. Família dos Falcanídeos (Herpetotheres cachinnans). Plumagem parda no dorso, cauda e asas ostentando faixas transversais de tonalidade mais clara na cauda, branco-amarelada no ventre e no alto da cabeça. Na mitologia é considerado portador de azar. «Parece que ouvi o canto-do-acauã» é muito usado quando nada dá certo para alguém. Por sinal o canto se assemelha a uma risada, dando, devido à superstição, desequilíbrio nervoso em quem o ouve, principalmente se fôr mulher. (ROCQUE, 1967, p. 55).

Subentende-se que Matintaperera transmuta-se em ave também. Esse sinal reverbera em outras artes, pois, a musicalidade de Matintaperera é homenageada pela banda brasileira de *heavy metal* Armahda (2013). Para essa banda, Matintaperera também tem uma canção em língua inglesa e apresenta uma pergunta emblemática para a construção do fado da monstra, que é *Who wants?* Assim, a oferta da responsabilidade da transformação para Matintaperera está registrada em outra canção novamente. E, ainda, o compositor de Música Popular Brasileira (MPB), Tom Jobim cita a personagem na letra musical *Águas de março* (1972) na sexta linha da letra da canção o que dimensiona o ser insólito em outras paragens fluídas equacionada nas metáforas da canção, em forma de “transbordamento” desse ser insólito e fronteiro. Outras obras de autores da região amazônica trabalham a personagem Matintaperera sob um outro olhar crítico da superstição e artístico no campo cultural.

Por exemplo, a obra *Visagens e assombrações de Belém* (2016), de Walcyr Monteiro, encontramos dois contos de Matintaperera. O primeiro conto é *A Matinta perera do Acampamento* (2016), que traz “a metamorfose de gente em bicho”, e o segundo é *A Matinta Perera da pedreira* (2016), que conta da vida de uma senhora idosa, Mariana, “que já fora pessoa de muitos recursos materiais, muito rica mesmo, durante a Áurea Fase da Borracha” (2016, p. 42). Porém, ela já não é mais. Desde o surgimento da exploração da borracha asiática que a captura da borracha amazônica declinou e a fortuna de Mariana, conseqüentemente, perdeu o valor e reduziu-se a uma casa pequena no recanto de Belém.

A personagem, nos dois casos, apresenta uma introdução de Walcyr Monteiro a respeito aos motivos da Matintaperera, que trata de sua incompatibilidade de adaptação com os processos de urbanização das aldeias e vilas. No caso do conto *Matinta no Acampamento* (2016), relata que, na década de 1960, os moradores da região ouviam, todas as noites, após as 12 badaladas, os assobios da Matintaperera. Até que um dia descobriram e fizeram uma “armadilha” para capturá-la. Essa forma de aprisionamento da Matintaperera ocorreu por meio dos seguintes instrumentos: uma tesoura, uma chave comum e um rosário bento. Segundo o narrador, “cerca de meia-noite abriram a tesoura, enterraram-na no quintal, no meio desta, a chave e por cima delas o terço. Após o ritual, fizeram diversas orações e esperaram dentro da casa” (MONTEIRO, 2016, p. 28).

Mais tarde, escutaram um barulho como se fosse um ronco de porco, próximo ao local do ritual. Assim, a personagem aparece como um ser cavernoso no chão. Pela manhã, encontraram uma mulher no mesmo local, como se estivesse presa. Nesse conto, os guardas-civis prendem a tal assombração, que é levada para o posto policial do bairro da Pedreira, de Belém, e lá a mulher capturada é solta, pois, segundo o delegado, não é crime se tornar Matintaperera. Assim, a monstra não pode ser presa, pois não está previsto em nenhuma lei jurídica essa violação contra a humanidade.

No segundo conto, *Matinta Perera da Pedreira* (2016), de Walcyr Monteiro, a monstra passa a ter como pano de fundo histórico a exploração da borracha e, ainda assim, não pertence a esse tempo. A monstra ultrapassa limites temporais e corporais. A personagem transmuta-se com o passar dos anos, que a fez levar para as grandes cidades e outras paragens ou aldeias. Enquanto isso, o ser insólito já ganhava outra metamorfose, devido às transformações espaciais e culturais.

O paraense Salomão Larêdo publicou o conto *Matintresh-antígona exAmazônica, o mito da Matinta Perera* (2003), que traz a visão da personagem insólita e suas confluências com as características do mito de Édipo, diante de uma estética sedutora e da paranoia contemporânea de shoppings e supermercados, entre outros lugares comerciais. Assim, “Medéia virou Matinta-Perera, levou consigo todas as presas e tornou-se a rainha da noite, amada, querida, adorada pelas detentas” (LARÊDO, 2003, p. 267). Mais adiante Larêdo descreve que Medeia possível Matintaperera, em sua transmutação, segue deixando o seu “fado” ou “herança” pela região da Pororoca

Medéia fugiu para Atenas, onde continua sendo feiticeira, bruxa, Matinta-Perera e ainda encontrou um novo amor, que leva de vez em quando para um brega na Pororoca. Mas, meia-noite, sai para seu fado e volta, ai daquela que esteja nos braços de seu amado. (LARÊDO, 2003, p. 268).

Em outro conto, *Matinta-Perera — hora do encanto — o medo de amar* (2003), apresenta uma personagem que se ramifica em outras transformações de meia-noite, de homens e mulheres que carregam a herança das possibilidades de “matintaperar-se”, “transmutar-se” com um gosto apurado de concretização dos desejos mais ardentes sexuais. É uma figura monstruosa cercada de

gritos estridentes, não se podiam distinguir se de pavor ou de prazer, diante do que acontecia entre apalpadelas e verdadeiras relações e orgias entre convidados chiques e famosos que se divertiam com aquela situação, podendo liberarem-se, arreganhando tudo que desejavam na excitação do viver. (LARÊDO, 2003, p. 21).

Na narrativa, o assobio de Matintaperera é sua característica primordial, que deixa os habitantes antigos dos centros urbanos em dúvida, pois eles confundem os assobios da Matintaperera com os dos guardas-noturnos. No caso, Matintaperera é “mesmo um fado que se revela em quem tem medo de amar” (LARÊDO, 2003, p. 37). Aqui, resvala-se nessa expressão exagerada e fora do padrão das normas, um “fado”: o Grotesco. Matintaperera é um corpo ancestral e complexo. Nos contos de Larêdo, apresenta o corpo de Matintaperera, assim como na obra cinematográfica, ao excesso e incômodo, no campo da sexualidade para a sua comunidade.

Segundo Mary Russo, em *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade* (2000), existe uma visão arquetípica do corpo feminino “como metáfora do corpo, a caverna grotesca tende a se parecer (e, no sentido metafórico mais grosseiro, identificar) com o corpo feminino anatomicamente cavernoso” (2000, p. 13). Nesse aspecto, as mulheres são comparadas às imagens tradicionais, como por exemplo “mãe terra, da bruaca, da feiticeira e da vampira, e postula uma conexão natural entre o corpo feminino (ele mesmo naturalizado) e os elementos ‘primordiais’, especialmente a terra”

(RUSSO, 2000, p. 13-14). Esses elementos corpóreos são transpostos e ressignificados nas mais variadas formas de narrativas e outras artes que Matintaperera está presente.

Assim, considera-se que Cascudo descreve Matintaperera como uma vertente do mito do saci “na sua forma ornitomórfica” (CASCUDO, 2012, p. 442). Além disso Matintaperera compreende outros significados:

uma pequena coruja, que se considera agourenta. Quando, às horas mortas da noite, ouvem cantar a mati-taperê, quem a ouve e está dentro de casa, diz logo: Matinta, amanhã podes vir buscar tabaco. — Desgraçado — deixou escrito Max. J. Roberto, profundo conhecedor das coisas indígenas — quem na manhã seguinte chega primeiro àquela casa, porque será ele considerado como o mati. A razão é que, segundo a crença indígena, os feiticeiros e pajés se transformavam neste pássaro para se transportarem de um lugar para o outro e exercer suas vinganças. Outros acreditam que o mati é uma maaiua, e então o que vai à noite gritando agoureiramente é um velho ou uma velha de uma só perna, que anda aos pulos. (CASCUDO, 2012, p. 442).

Diante dessas descrições e diálogos da personagem Matintaperera com outras mídias, pode-se amparar nos estudos da *A Teoria da adaptação*, de Linda Hutcheon (2011). A autora pode possibilitar uma ponte entre essas adaptações da lenda da Matintaperera para outros ambientes artísticos. A estudiosa considera que o prazer da adaptação “está na mistura da repetição com diferença, de familiaridade com novidade” (2011, p. 158). Ainda, afirma-se que existe uma espécie de ritual, “pois esse tipo de repetição traz conforto, um entendimento mais amplo e a confiança que advém da sensação de conhecer o que está por vir” (2011, p. 158). Todas as contações da narrativa oral de Matintaperera carregam um sentido e são ressignificados para os seus ouvintes e leitores. Os estudos da teoria da adaptação contribuem para a nossa reflexão diante do curta-metragem *Matinta* (2010).

## **A narrativa cinematográfica *Matinta***

O curta-metragem *Matinta* (2010) é uma livre adaptação da narrativa oral, que mescla fatos históricos com fictícios. Sabe-se que para alguns moradores da região Amazônica essas histórias são consideradas reais, verídicas. A adaptação da lenda para o contexto cinematográfico tem direção e roteiro de Fernando Segtowitz, e participação da atriz paraense Dira Paes, que interpreta Matintaperera, ao lado do ator paraense Adriano Barroso, que atua como o pescador Felício.

A narrativa teve a direção de fotografia de Pablo Baião. A obra ganhou o edital do Ministério da Cultura para curtas-metragens. A narrativa cinematográfica foi apresentada no festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em novembro de 2010, e ganhou os prêmios de Melhor Atriz e Melhor Som no festival de Brasília, em 2010, Melhor Curta Júri Oficial, Melhor Curta Júri Popular, Melhor Curta no Prêmio da Crítica, no Festival Amazônia Doc, em 2011, além de ter sido selecionado para o *Short Film Corner*, para o Festival de Cannes, em 2011.

O curta tem como cenário uma pequena vila de pescadores, na Amazônia. O personagem Felício, pescador, casado, apaixonou-se por Walquiria, suposta

Matintaperera. Matintaperera lança um feitiço em todos da cidade de pescadores. A narrativa conta que Helena, a esposa de Felício, moradora do lugar, fica doente, atraindo desconfiança dos moradores que possa ser feitiço de Matintaperera.

Os moradores da região começam a lidar com as intempéries da natureza, então todos começam a questionar: “Será feitiço? Assombração? É Walquiria, vulga Matinta” (MATINTA, 2010). Felício procura desesperado achar a cura para a doença. Ele vai até o local para tentar salvar a vida da sua esposa e achar paz para o coração. A comunidade une-se, curam os Tajás (usando a água que lava a carne e cachaça, para liberar o espírito guardião que vive dentro deles e espanta intrusos insólitos inesperados), batizam as crianças, benzem as portas e oram por proteção. Ele procura a curandeira, que lhe dá uma garrafada para a sua esposa. Segundo o *Dicionário Regional de Marabá*, de Noé C. B. von Atzingen (2004):

**Garrafada**, s.f. — Medicamento líquido feito com diversas ervas e para vários fins. Para que estejam prontas é necessário que fiquem ao sol e também na friagem da noite, geralmente por sete dias. (VON ATZINGEN, 2004, p. 60).

A garrafada é um componente líquido com misturas de várias ervas da região amazônica que tem a finalidade de tratar feitiço ou doenças de súbitas de ordem do sobrenatural. Em sua busca da cura, ele descobre que está apaixonado por Matintaperera.

Na cena a seguir, Helena está doente e ainda assim faz a contação da narrativa da Matintaperera para as crianças e demais moradores da região. Nesse momento, observa-se que todos estão concentrados em torno da contadora de literatura oral, assim ela resgata a personagem da Matintaperera sob uma outra leitura.

A personagem Helena conta que certa vez chegou junto com o casal na região e veio uma velha vestida de moça, e completa “vocês sabem, né, que quando esse tipo de velha insiste numa pessoa, ela é capaz de qualquer imundice, inté de fazer até feitiço” (MATINTA, 2010, min 12:00-55). A cena a seguir (Figura 1) apresenta Helena que segura uma vela, e prepara-se para contar a história de Matintaperera, configurando-se uma ambientação gótica do curta.





**Figura 1.** Contação de história de Helena  
Fonte: Captura de tela do filme *Matinta* (2010, min 12:54).

Helena começa a ter uma tosse contínua e falece, logo após contar a história de Matintaperera para as crianças e as senhoras da região. A próxima cena demonstra o velório de Helena e o conflito de olhares da curandeira da região com a vulga Matinta, enquanto Felício está no meio das duas personagens, de frente com o caixão de Helena, de costas para a câmera. Nesta cena pode-se inferir que Felício está em sua dúvida amorosa e/ou atordoado após o seu “sentimento inflamado”, ou seja, ele expressa um tom de paixão avassaladora por Walquiria/ Matintaperera.

O desejo incontrollável de Felício por Walquiria pode ter sido um encantamento ou também paixão, já que a busca corpórea dos dois é desesperadora nos últimos minutos do curta. O pescador segue ao rumo de sua entrega corpórea para Matintaperera em meio à floresta da vila de pescadores, que traz um tom de mistério para a narrativa cinematográfica. Matintaperera alimenta-se de alma e corpo, adotando esta outra máscara corpórea de suas vítimas. É uma espécie de vampira, pois leva um convite para os seus descendentes ou herdeiros desse “fado”, que é uma espécie de compromisso com os desejos do hospedeiro.

Nesse momento o pescador estabelece um pacto de desejo por ser/ter a personagem Matintaperera. Na outra cena consta o velório de Helena, que apresenta um momento de conflito com a verdade e possível motivo de morte de Helena, com os personagens Walquiria, curandeira e Felício. Observa-se que existe uma inquietação de Walquiria com a chegada da curandeira no local do velório de Helena, no centro da cena seguinte. Apresenta-se a morte de Helena, esposa de Felício, como um trampolim para Walquiria desenvolver um envolvimento pactual do corpo e desejo com Felício (Figura 2).



**Figura 2.** *Felício, Curandeira, Walquiria no velório de Helena*  
Fonte: Captura de tela do filme *Matinta* (2010, min 14:46).

A curandeira faz o ritual de “cancelamento” da Matintaperera. Walquiria foge para a mata e transmuta-se em Matintaperera, com vestimentas na cor vermelha, atraindo o desejo de Felício. Walquiria passa a ser um incômodo para o casal, Felício e Helena, tornando-se uma “monstra” na vila dos pescadores. Felício entra em conflito existencial com a presença das três: Helena (no caixão), Walquiria (do lado direito da cena) e Curandeira (do lado direito da cena).

No velório, Walquiria atrai Felício para que ele cumpra o seu pedido ardente e corpóreo. Ele nega o seu desejo amoroso. Walquiria foge para a mata e o seduz mais uma vez. Então, Felício aceita a presença de Matintaperera. Isso torna-se uma espécie de pacto de sua paixão pela monstra.

A cena a seguir (Figura 3), Walquiria está no galho de uma árvore, comparando-se a Acauã, já que traz o formato de pássaro agourento. Além disso, a personagem olha do alto para Felício, atraindo-o para os seus desejos mais obscuros, sendo assim Matintaperera abala os moradores da ilha de pescadores.



**Figura 3.** Walquiria no alto da árvore  
Fonte: Captura de tela do filme *Matinta* (2010, min 17:05).

Nessa cena, Matintaperera usa um vestido na cor vermelha e tem os cabelos soltos. A sua forma de pássaro-mulher pousa no galho e lança-se sobre o peito de Felício. Essa imagem lembra a lenda da Acauã, que assombra as suas vítimas com os seus assobios. Então, o ser insólito desaparece em meio a mata, até que Felício assume a sua maldição para sempre, aceitando a herança de transmutar-se em Matintaperera quando responde: “Eu quero”.

Assim, ele olha para a câmera. Com isso infere-se que é Felício que se torna Matintaperera, possível Walquiria. Pois, ela já denuncia no decorrer da narrativa o seu caráter “duplo” ou “ambíguo” de sua figura, isso também envolvendo uma ambientação gótica. Porém, logo depois, ela desaparece. Felício fica desesperado pelo sumiço de Matintaperera.

O desejo de sentido de afeto de Felício por Walquiria, vulga Matintaperera, está num ponto alto na narrativa cinematográfica. Os sentimentos dos personagens entram em conflito. Felício vai para o enterro de Helena. No entanto, ele continua sendo perseguido por Matintaperera/Walquiria.

Mais tarde, a personagem insólita pergunta: “Quem quer?”. A monstra resiste diante dos seus contextos de sua eliminação e amparos nas comunidades amazônicas. A herança da Matintapereira não é imposta, é por escolha de Felício. Assim, esse ser insólito tem conquistado o seu espaço ao longo dos anos, quer seja por meio de narrativas orais ou escritas.

## **Considerações**

O gótico amazônico traz algumas características peculiares da região. Isso é descrito na narrativa cinematográfica *Matinta* (2010), que descreve pontos importantes das vivências das comunidades ribeirinhas e dos povos nativos. A natureza faz parte desse processo de transmutação da personagem Matintaperera, que apresenta várias relações insólitas com outras narrativas. Porém, todos os enredos trazem a presença da Matintaperera como uma forma de resistência em seus espaços amazônicos, ou seja, ela

é vista como o outro e estranho, que também é carregada de sentidos e profundidade. Ao mesmo tempo ela procura perpetuar as suas camadas de desejos, que são infundáveis e múltiplos, dependendo do seu contexto. Por isso, ela é compreendida, aqui, como uma personagem insólita e fluída.

Matintaperera tem variantes corpóreas, esse é o seu duplo. É um ser assombroso, sedutor, do coletivo. Ela precisa das suas comunidades para existir. A monstra grita pela perpetuação de sua existência quando pergunta em tom alto na narrativa cinematográfica, como: “Quem quer? Quem quer?”. Assim, pois, nota-se que existem as suas reverberações de significado em outras narrativas.

A possível “vampira amazônica” seduz as suas vítimas, como diz Walquiria “Gosto muito de te ver, viste?”, em meio à floresta e seus mistérios de ambientação gótica, pelas suas características de aspectos de potência erótica que, segundo Paes Loureiro (2016), “[o] mundo real é imprescindível para criar a irrealidade. Temos que aceitar que o caboclo tem imaginação, mas não é um mentiroso” (2016, p. 130), integrado como ser sobrenatural, matintaperando-se, o homem — travestir-se de Matintaperera, devido a sua ânsia do desejo corpóreo da presença da monstra, mais tarde a herança torna-se encorpada ou espelhada no mesmo ser insólito, vinculando-se na imagem da mulher sem limites, atraindo degradação, imundície, morte e regeneração a partir de um convite: “quem quer?”.

Nessas paragens das encantadas e monstras detectamos que os corpos fluídos amazônicos se entrecruzam e desembocam em outras linguagens e caminhos para além do universo físico. Assim, Matintaperera aplanar-se num sentido avassalador e propenso a seguir outros convites corpóreos. A Amazônia ultrapassa os limites geográficos de suas concepções imagéticas, fluindo em outros discursos urgentes do contemporâneo, pairando e delineando em outros contextos e lugares para fora do pensado e da rigidez conceitual.

## Referências

BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.

CAMARA, Cascudo. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Ediouro, 1972. (Coleção Terrabrasilis).

FERREIRA, Rubens da Silva; NASCIMENTO, Cleide Furtado. O mito da Matinta Perera e suas formas variantes em Curuçambaba, Bujaru (Pará, Brasil). *BOITATÁ: Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL*. Londrina, v. 13, n. 25, p. 242-258, jan./jun. 2018.

FURTADO, Felipe. Metaempírico. *Dicionário Insólito Ficcional*. Disponível em: <http://www.insolitificcional.uerj.br/m/metaempirico/>. Acesso em: 25 nov. 2021.

GARCÍA, Flávio. O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: GARCÍA, Flávio (org.). *A banalização do insólito: questões de gênero literário: mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007. p. 11-23.

HUTCHEON, Linda. *Teoria da adaptação*. Santa Catarina: Editora UFSC, 2011.

LARÊDO, Salomão. *Matinta-Perera: hora do encanto: o medo de amar*. Belém: Salomão Larêdo Editora, 2003a.

LARÊDO, Salomão. *Matintresh-antígona exAmazônica: o mito da Matinta Perera*. Belém: Salomão Larêdo Editora, 2003b.

MATINTA. Direção: Fernando Segtowick. Produção: Pablo Baião, Adriano Barroso, Fernando Segtowick, Leo Zon, Bruno Jorge. Intérpretes: Dira Paes, Adriano Barroso, Nani Tavares e outros. Pará: Produtora João de Barro. 2010. DVD (20 min.). Acesso em: 27 maio 2018.

MONTEIRO, Walcyr. *Visagens e assombrações de Belém*. 6. ed. Belém: Cromos Editora, 2012.

NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Editora Arte & Ciência, 1998.

NORBERTO, Simone. Mitos ribeirinhos a lenda de Matinta Pereira nas narrativas orais de Nazaré. *Revista de Estudos de Literatura, Cultura e Alteridade-Igarapé*, v. 3, n. 2, p. 390-402, 2014.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. 5. ed. Manaus: Valer Editora, 2015.

PAES LOUREIRO, João de Jesus. Meditação devaneante entre o rio e a floresta. *Arteriais: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes*, p. 120-132, out. 2016. ISSN 2446-5356. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpa.br/index.php/ppgartes/article/view/3924/3905>. Acesso em: 21 ago. 2020.

PERREIRA, Waldemar Henrique da Costa. *Música Matinta Perera*. Disponível em: [http://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=64828](http://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=64828). Acesso em: 21 fev. 2018.

RAMOS, Andressa de Jesus Araújo. *Maravilhoso e alteridade em narrativas da Matintaperera*. Dissertação (Mestrado em Estudos Antrópicos da Amazônia). Universidade Federal do Pará. Castanhal, PA, 2019.

RAMOS, A. J. A.; SIMÕES, M. P. S. G. A representação da velhice feminina em narrativas orais da Matintaperera. *Anuário de Literatura*, [s. l.], v. 26, p. 1-18, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/78279>. Acesso em: 25 nov. 2021.

ROCQUE, Carlos. *Grande Enciclopédia da Amazônia*. Letras A-B. AMEL Amazônia Editora Ltda, 1967. v. 1.

RUSSO, Mary. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SILVA JÚNIOR, Fernando Alves da. *Representação feminina no mito da Matintaperera em Taperacu Campo, Bragança (PA)*. 2014. 181 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Programa de Pós-Graduação em Linguagens e Saberes na Amazônia (PPGLS), Universidade Federal do Pará (UFPA). Bragança, PA, 2014.

VON ATZINGEN, Noé C.B. *Dicionário Regional de Marabá*. Marabá: Fundação Casa da Cultura de Projeto Usimar Cultural, 2004.

YONEKURA, Yasmim Pereira. *Vagina Dentata: o feminino monstruoso em Matinta e Um drinque no inferno*. In: SÁ, D. S. (org.). *O Gótico em Literatura Artes Mídia*. Florianópolis: UFSC, 2019. p. 283-298.

## Notas

<sup>1</sup> Existem inúmeras grafias para sinalizar o ser insólito, entre as quais pode ser “Matinta Pereira”, “Matintapereira” e/ou “Matintaperera”. Adotarei a grafia “Matintaperera” neste texto, pois baseia-se nos estudos dos especialistas em narrativas orais de Matinta, que são Andressa de Jesus Araújo Ramos, com a sua dissertação *Maravilhoso e Alteridade em Narrativas de Matintaperera*, e também o pesquisador Fernando Alves da Silva Júnior, expressos em sua dissertação *Representação Feminina no Mito da Matintaperera*, em Taperacu Campo, Bragança (PA).

# Tendências do insólito no cinema atual

*Cynthia Beatrice Costa*

O cinema e o insólito sempre caminharam juntos, das criativas adaptações de contos de fadas de Georges Méliès, ainda no século XIX, passando pelo expressionismo alemão, até as várias ondas de filmes de terror que desembocaram em uma obsessão, no século XXI, pelo que transgride, confunde, perturba. Entende-se “insólito” aqui menos como gênero e mais como um elemento ou recurso narrativo que não necessariamente evoca o sobrenatural, mas que causa estranhamento no espectador e desequilibra sua visão do mundo real. O insólito é construído na narrativa como um potencial e só se instaura, de fato, na reação do público: só será insólito o que for visto e sentido como tal.

Este levantamento das tendências do insólito no cinema atual, sobretudo de origem estadunidense e britânica, está dividido em duas partes principais. A primeira propõe um breve apanhado teórico com base nas reflexões de Tzvetan Todorov, David Roas e Flávio Garcia sobre o insólito e de André Bazin acerca do realismo e insólito no cinema. Na segunda, são propostas quatro tendências-chave do insólito cinematográfico na atualidade, cada qual com ao menos dois exemplos de filmes.

## **Breve reflexão sobre o insólito**

Tradicionalmente, ao considerá-lo na esfera literária, aborda-se o insólito como um elemento estranho, desestabilizador, em meio à narrativa, mencionado como “caráter insólito”, “fatos insólitos” ou “fenômenos insólitos” (TODOROV, 2006). Para que haja insólito, é preciso que estejam pré-estabelecidos, em nossas mentes, um “mundo natural” e um “mundo sobrenatural” (TODOROV, 2004, p. 32), afinal, não poderíamos considerar algo incomum sem confrontá-lo com o que nos parece comum.

Para que o insólito cause inquietude, é preciso que esteja inserido em determinado contexto. Um elemento insólito em um conto de fadas (um gigante morando nas nuvens, por exemplo) não equivale a um elemento insólito em meio a uma narrativa fantástica em que perdure a dúvida sobre o que é ou não real (no conto de Edgar Allan Poe, o gato preto está ou não reencarnado?). No maravilhoso e no realismo mágico, parece ocorrer uma desnaturalização do real em prol da naturalização do insólito, integrando “o ordinário e o extraordinário em uma única representação do mundo” (ROAS, 2013, p. 21). Nesses gêneros, o insólito pode ser apreendido como encantador, algo atraente e até desejável. Já no ambiente hesitante de narrativas fantásticas focadas na psicologia das personagens, em que não sabemos se há ou não sobrenatural, o insólito costuma desempenhar um papel mais perturbador.

Por sua abrangência, o insólito também pode ser entendido não como elemento narrativo, mas como um gênero guarda-chuva que se coloca em oposição ao “real-naturalismo”, como reflete Flávio Garcia:

Enquanto macro-gênero, entendemos que o insólito é composto pelo Maravilhoso, Fantástico, Sobrenatural, Estranho, Realismo

Maravilhoso, Absurdo e outros demais gêneros cujas narrativas se estruturam a partir da manifestação de eventos insólitos não ocasionais, ou seja, que funcionam como seus móveis propulsores. (GARCIA, 2008, p. 16).

A oposição ao “real-naturalismo” explica bem o insólito, pois isso significa que não estamos sempre diante do sobrenatural, mas de algo que subverte a realidade do dia a dia. Significa também que a própria narrativa com frequência se constrói sobre a dicotomia ordinário/extraordinário ao apresentar uma realidade vista como corriqueira e, em seguida, abalá-la por meio de acontecimentos inusitados. Quanto maior for essa quebra com o comum, “maior será o efeito psicológico provocado pela irrupção do fenômeno insólito nesse âmbito tão cotidiano” (ROAS, 2013, p. 114).

No cinema, o insólito dá-se de maneira um pouco diferente daquela inscrita na literatura, por dois motivos principais: 1) o cinema é com frequência apreendido como um meio realista; 2) recursos audiovisuais possibilitam a construção do insólito simultaneamente por meio do som e da imagem — uma trilha sonora dissonante, por exemplo, colabora para a composição de imagens perturbadoras ou chocantes.

O primeiro aspecto é controverso e merece uma explanação. O cinema não é apreendido como realista no sentido de só mostrar o que existe no mundo real, mas porque, quando mostra algo, esperamos que o mostre com realismo — é por isso que efeitos de computação gráfica que tornam “realistas” criaturas mágicas tendem a agradar ao público. Diferentemente do que ocorre no teatro, em que um ator pode facilmente declarar “sou um dragão” sem prejudicar o engajamento do público, no cinema esperamos que um dragão se pareça com o que imaginamos de um dragão: um animal colossal, com escamas e olhos reptilianos, cuspidor de fogo. Muito se investiu ao longo da história do cinema para que os avanços tecnológicos, desde que usados com habilidade por cineastas, permitissem o aprimoramento das narrativas: “O uso inovador dessas ferramentas singularmente cinematográficas, não as ferramentas em si, permitiu maior clareza narrativa e identificação com as personagens.”<sup>1</sup> (PICCIRILLO, 2011, n.p., tradução nossa).

Por outro lado, esse realismo possibilitado pelo avanço dos efeitos cinematográficos não está de acordo com o mundo como ele de fato é. Portanto, temos um paradoxo, pois, ao mesmo tempo em que o cinema dá uma impressão de realismo, ele pode nos afastar da realidade, já que nele “o real é visto não como algo a ser capturado pelas lentes da câmera da forma mais pura possível, mas como algo a ser construído”<sup>2</sup> (GIRALT, 2010, p 3, tradução nossa). Para a construção do insólito, portanto, o cinema é um terreno fertilíssimo, justamente porque nele realidades alternativas podem ser construídas ao bel prazer dos criadores, desde que estes estejam em domínio de suas ferramentas.

De acordo com André Bazin, o cinema seria realista porque capta a materialidade do objeto filmado: “Partindo da natureza fotográfica do cinema, fica fácil, na verdade, nos convenceremos de seu realismo. Longe de a existência do maravilhoso ou do fantástico no cinema enfraquecer o realismo da imagem, ela é sua contraprova mais convincente” (BAZIN, 2018, p. 202). Ou seja, para o crítico francês, seria possível conceber um “universo artificial” na tela, contanto que existisse “um denominador comum entre a imagem cinematográfica e o mundo em que vivemos” (BAZIN, 2018,



p. 203); a verossimilhança, portanto, seria imprescindível. Opositores à defesa de Bazin (cf. AGEL, 1982, p. 84-85), por outro lado, citam a dilatação do tempo e o uso extensivo da montagem (ou edição) como provas de que o cinema não é tão realista assim, pois manipula tempo e espaço.

O próprio Bazin percebia a artificialidade de determinada forma de fazer cinema e a criticava ferreamente. Não gostava do expressionista *O gabinete do dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920), de Robert Wiene, devido ao seu cenário claustrofóbico, concebido sob a influência do teatro e da pintura (BAZIN, 2018, p. 203). Argumentou, ainda, que o cinema hollywoodiano não era realista nem quando queria (ou se dizia) ser: “Os filmes americanos, com raras exceções e qualquer que seja o roteiro, parecem suspensos numa estratosfera onde os problemas da vida individual ou coletiva, a moral ou a política, não são evocados senão imaginariamente como a morte num romance policial” (BAZIN, 2016, p. 194).

É curiosa essa última observação de Bazin, feita em 1951, porque ela denuncia, sem querer, uma peculiaridade a respeito da construção do insólito no cinema hollywoodiano. Admitindo-se que de fato a tradição estadunidense — excetuando-se o cinema marginal — não é afeita ao naturalismo (no sentido de “a vida como ela é”), mas sabendo-se que mesmo assim o insólito se faz presente com frequência nesse cinema, pode-se sugerir que é possível criar o insólito dentro de um contexto que já é um pouco insólito quando comparado à realidade aqui de fora. Ver nas telas personagens levando uma vida sugerida como “normal” antes de algo estapafúrdio lhes acontecer possibilita o estabelecimento de um insólito particular do cinema hollywoodiano.

Um possível exemplo desse insólito que irrompe dentro de uma realidade já artificial está em *Os pássaros* (*The Birds*, 1963), de Alfred Hitchcock, baseado (vagamente) no livro homônimo de Daphne du Maurier. O comportamento bizarro dos pássaros ocorre em meio a uma atmosfera já antinatural de diálogos sempre afiados, gestos teatrais e atores impecavelmente vestidos e penteados (Figura 1). Os cortes são muitos e estratégicos, o que caracteriza o traço hitchcockiano de construção do suspense por meio da edição. O habitual de *Os pássaros* não é o habitual da vida real, mas é o habitual das comédias românticas de sua época. Ou seja: ao interromper o interlúdio de um casal tipicamente hollywoodiano com os ataques inexplicáveis das aves, Hitchcock concebe o insólito como quebra de uma “normalidade” forjada pelo próprio cinema.



**Figura 1.** Rod Taylor e Tippi Hedren encarnam o sonho hollywoodiano antes de serem atacados por pássaros pela primeira vez  
Fonte: IMDB/The Birds/Photo Gallery.<sup>3</sup>

Assim como ocorre na literatura, portanto, no cinema o insólito precisa ser minuciosamente construído no interior da obra para que possa se materializar na relação com o receptor. O insólito está inscrito apenas potencialmente no filme. Potencialmente porque, embora o texto — criações artísticas em geral entendidas aqui como textos; (cf. CUTCHINS, 2017, p. 71-87) — traga “preorientações” para que o leitor/espectador “implícito” se relacione com ele de determinada forma (ISER, 1996, p. 73), não há garantia de que essa operação será bem-sucedida. No caso de *Os pássaros*, a essa altura é seguro afirmar que o insólito se concretiza, pelo menos, para boa parte do público. Mas não é incomum que filmes queiram causar estranhamento e/ou aterrorizar sem sucesso — filmes comerciais ditos “de terror” com frequência são acusados de não provocar medo algum.

Em contrapartida, há os filmes não hollywoodianos que se consolidaram como insolitamente perturbadores. A “estética do indesejado”<sup>4</sup> (CAVALLARO, 2002) pode ser instituída cinematograficamente por meio de recursos variados. Pensemos, por exemplo, no encontro bizarro com a anã ao final de *Inverno de sangue em Veneza* (*Don't Look Now*, 1973), de Nicolas Roeg, que se dá ao final de uma longa jornada de esquisitices em meio à arquitetura labiríntica da cidade italiana; no ritmo lento do desaparecimento das jovens estudantes em *Piquenique na montanha misteriosa* (*Picnic at Hanging Rock*, 1975), de Peter Weir (Figura 2), embalado pelo som soporífero da flauta de pã; na destruição sem nexo nem empatia da casa da família em *O sétimo continente* (*Der siebente Kontinent*, 1989), de Michael Haneke; na asquerosa erotização infantil capturada pela câmera de *Inocência* (*Innocence*, 2004), de Lucile Hadzihalilovic.



**Figura 2.** A atmosfera onírica de *Piquenique na montanha misteriosa*  
Fonte: IMDB/*Picnic at Hanging Rock*/Photo Gallery.

Com base nessa breve reflexão, na próxima seção são agrupadas tendências perceptíveis no cinema insólito atual.

### **Insólito no cinema atual**

Os usos do insólito no cinema, assim como na literatura e em outras artes, mudam conforme o contexto sócio-histórico. Na atualidade, são palpáveis algumas tendências, cada qual agrupando uma quantidade relevante de filmes que alcançaram algum (ou muito) sucesso comercial e a atenção da crítica especializada.

Considera-se para esta classificação a safra cinematográfica atualíssima: os filmes citados foram realizados nos Estados Unidos e no Reino Unido em anos recentes e são, todos, distribuídos no Brasil. Cada tendência listada é exemplificada com ao menos duas obras.

### **Insólito como releitura pós-moderna**

É característica da pós-modernidade — período em que, do ponto de vista cultural, nos encontramos — apoderar-se de heranças do passado apenas para parodiá-las, subvertê-las, manipulá-las; o pós-moderno reescreve o passado em um novo contexto (HUTCHEON, 1991, p. 157).

No que diz respeito ao insólito, essa primeira tendência é bastante disseminada, já que o cinema, a produção televisiva e a produção para *streaming* têm investido fortemente em releituras do gótico, dos contos de fada, do horror cósmico e, claro, em refilmagens dos clássicos filmes de terror do século XX.

Como exemplos dessa tendência, temos os filmes *O quarto secreto* (*Elizabeth Harvest*, 2018), de Sebastian Gutiérrez, e *Maria e João: o conto das bruxas* (*Gretel & Hansel*, 2020), de Oz Perkins, que releem, respectivamente, os contos de fadas *O Barba Azul* e *João e Maria*. Não são filmes voltados para o público infantil, longe disso: ambos são perturbadores, exibindo violência gráfica e temas pesados, como assassinato em série e pedofilia. Nos dois casos, o insólito instala-se não somente como herança do maravilhoso do qual as narrativas descendem, mas como recurso narrativo em acordo com as sensibilidades do século XXI, o que se traduz na tela na forma de mulheres protagonistas que, apesar de sua aparente fragilidade física, conseguem “virar o jogo” com perspicácia ao enfrentar poderes sobrenaturais (portanto, soma-se à releitura pós-moderna a quarta tendência que será descrita adiante, do insólito feminista).

O conto de fadas pós-moderno gera efeitos subversivos porque reflete sobre a narrativa tradicional de um ponto de vista contemporâneo (BACCHILEGA, 1997, p. 23); retoma o que há de “universal” nela — o jogo sexual implícito de *O Barba Azul*, a fome e o abandono de *João e Maria* — ao mesmo tempo em que descarta antigas concepções, como a de que a bruxa é necessariamente má e de que a mulher precisa ser salva por um herói.

A releitura causa estranhamento porque o espectador reconhece a intertextualidade, mas tem de aceitar a velha história contada de outra forma. No caso de *O quarto secreto* (Figura 3), além do maravilhoso recriado, há também um elemento de ficção científica, pois a protagonista agora é clonada por seu marido cientista, que deseja reviver compulsivamente as delícias da noite de núpcias com réplicas da mesma mulher, mas sem enfrentar, depois, as agruras do casamento (cf. SYLVESTRE; COSTA, 2020).



**Figura 3.** Ciarán Hinds reencarna o Barba Azul e Abbey Lee uma de suas esposas na releitura *O quarto secreto*  
Fonte: IMDB/Elizabeth Harvest/Photo Gallery.

É a atmosfera que contribui, acima de qualquer outro recurso, para que o espectador se perturbe diante desses filmes. Nos longas de Gutiérrez e de Perkins, a ambientação estéril e o ritmo lento, marcado por longos silêncios, criam uma tensão e uma densidade que, acrescidas de alguns dos elementos mágicos trazidos de seus contos de fadas de origem, resultam em um insólito renovado.

### **Insólito como crítica social**

O insólito como crítica social elevou filmes de um gênero com frequência considerado puramente comercial — o terror — a um patamar que agrada à crítica. Não é de hoje essa tendência, uma vez que a partir da década de 1960 percebe-se palpavelmente o cruzamento entre filmes e livros de terror/horror e problemas sociais contemporâneos. Basta pensar em *Carrie, a estranha* (*Carrie*, 1976), adaptação de Brian De Palma do livro de Stephen King, que exhibe de forma crua o preconceito de classe e a desigualdade social, “expondo a falta de compaixão que permeia a sociedade e os efeitos perniciosos que ela pode ter sobre o indivíduo”<sup>5</sup> (SIMMONS, 2017, p. 126, tradução nossa).

Mais recentemente, o uso do insólito como recurso narrativo para denunciar a injustiça real enfrentada pelas minorias vem se intensificando. *Corra!* (*Get Out*, 2017), de Jordan Peele, foi um marco nesse sentido, assim como o mais recente *O que ficou para trás*, (*His House*, 2020), de Remi Weekes, que, antes de se enveredar pela tradição da casa mal-assombrada, nos coloca na situação desconfortável de habitarmos um bairro pobre do Reino Unido como refugiados africanos em luto.



Ryan Poll (2018) argumenta que, apesar de filmes de terror estadunidenses possuírem, em sua maioria, protagonistas brancos, pessoas brancas não esperam que algo horrível realmente lhes aconteça. Um afro-estadunidense envolto em horror, por sua vez, é o seu estado fundamental, do qual ele é plenamente consciente. Nesse contexto de “afro-pessimismo”,<sup>6</sup> *Corra!* (Figura 4) confirma que ser negro nos Estados Unidos é como “estar preso dentro de uma narrativa infundável de horror racializado”<sup>7</sup> (POLL, 2018, p. 70, tradução nossa). Esse horror foi evidenciado até mesmo nas críticas ao filme, que com frequência enfatizaram a mensagem dirigida a brancos liberais, como se a experiência das personagens negras não passasse de pretexto para a edificação do público branco (POLL, 2018, p. 72-73). Bizarramente, o Globo de Ouro o indicou a melhor filme na categoria comédia.



**Figura 4.** O ator Daniel Kaluuya expressa horror em *Corra!*  
Fonte: IMDB/Get Out/Photo Gallery.

*Corra!* e *O que ficou para trás* possuem elementos sobrenaturais coadjuvantes, pois o que choca neles de fato é a evidenciação de um problema social — o racismo — como algo normalizado e enraizado no dia a dia (fora da tela), questionando nossa visão do que deveria ser considerado insólito ou não. O que perturba mais: rituais macabros e casas mal-assombradas, ou a situação absurda em que de fato vive grande parte da sociedade? Assim, o insólito como crítica social coloca-se também como um insólito metarreflexivo, ironizando a si próprio.

### **Insólito estilístico**

O insólito também pode ser praticado, no cinema, como um exercício estilístico. Nesse caso, trata-se de uma estratégia deliberada do fazer fílmico em múltiplos aspectos, de forma a gerar uma experiência estética precisa.

De acordo com a teoria estética de Nelson Goodman, temos uma relação cognitiva com o mundo, pois o interpretamos (cf. JENSEN, 1973); assim, considerando sua teoria, nossa resposta à estética de um filme pode ser tanto emocional quanto cognitiva e não precisa ser prazerosa, pois “o que conta não é o prazer obtido, mas o prazer ‘objectificado’, prazer interpretado no objeto como uma propriedade dele” (GOODMAN, 2006, p. 257). Há filmes que demandam mais interpretação e aos quais a nossa resposta intelectual talvez seja mais forte do que a emocional. Parece haver aí um paradoxo, pois o cinema insólito não seria caracterizado, justamente, pelo afastamento do prosaísmo, da racionalidade, da lógica cotidiana? Sim, mas esse afastamento pode ser intelectual — o insólito estilístico parece buscar um espectador intérprete, mais do que um espectador comovido.

Esse é o caso, por exemplo, de *Puro-sangue* (*Thoroughbreds*, 2017), de Cory Finley, em que tudo parece estranhamente ordinário e extraordinário ao mesmo tempo. Duas adolescentes de famílias endinheiradas conspiram para matar o padrasto de uma delas. No fim, descobrimos que as coisas não são o que pareciam ser, deixando-nos em um estado de perplexidade. Os elementos insólitos de *Puro-sangue* não são facilmente localizáveis, pois se esparramam por vários níveis da narrativa. A interação disfuncional entre as meninas — uma delas imune a sentimentos — é calculadamente peculiar. Não à toa, o filme foi apresentado pela mídia ora como uma comédia de humor ácido, ora como um *thriller* psicológico, ou seja, uma espécie de multigênero insondável.

Exemplos mais radicais do insólito estilístico encontram-se nas obras do grego Yorgos Lanthimos e na de Robert Eggers, este segundo diretor de *A bruxa* (*The Witch*, 2015) e de *O farol* (*The Lighthouse*, 2019), preparando no momento um novo *Nosferatu*. Lanthimos e Eggers parecem nos guiar por uma experiência específica de cinema, com uma veia explicitamente autoral. Por isso mesmo, costumam angariar tanto fãs quanto detratores. Eggers é acusado de fazer um suposto cinema de terror que não é suficientemente assustador; Lanthimos, por sua vez, sofre as consequências de causar o estranhamento que causa: há quem ache seu cinema brilhantemente estranho, há quem o ache irritantemente estranho. Contudo, pode-se considerar ambos como praticantes do insólito como exercício estilístico não de forma pejorativa, mas, ao contrário, louvável. Costurar um estilo audiovisual marcante não é tarefa simples.

Em *O farol*, de Eggers, o preto-e-branco embalado pelo barulho de chuva, do mar e das gaiotas como que nos hipnotiza; quase sempre, ouve-se um vago apito de navio ao fundo. Como o protagonista, com frequência nos sentimos molhados, com frio, desconfortáveis. Temos dificuldade de seguir os diálogos verborrágicos; não temos como saber ao certo se a terrível sereia é uma alucinação (Figura 5). Trata-se mais de uma experiência confusa e enervante do que do acompanhamento de uma história propriamente dita.





**Figura 5.** A sereia bizarra de *O farol*  
Fonte: IMDB/The Lighthouse/Photo Gallery.

Já em *O sacrifício do cervo sagrado* (*The Killing of a Sacred Deer*, 2017), de Lanthimos, somos transportados a uma vivência pré-cristã de pagamento inexorável pelos nossos erros. Em um momento especialmente chocante do filme, o destino condena a adolescente no momento em que ela canta a música natalina “Carol of the Bells”. Seria uma tragédia caso as personagens não interagissem de maneira estapafúrdia. O estresse emocional gerado pelos filmes de Lanthimos vem da hostilidade cultivada entre as personagens, ao mesmo tempo em que diálogos ridiculamente fúteis nos obrigam a interpretar o tempo todo, uma combinação eficiente em sua missão de nos perturbar.

### **Insólito feminista**

A quarta e última tendência apontada nesta lista é a do insólito feminista. Trata-se de uma meia-apropriação do termo “feminismo mágico”, provavelmente cunhado por Patricia Hart ao descrever *A casa dos espíritos*, de Isabel Allende (cf. HART, 1989). O feminismo mágico desafia noções tradicionais de quem deve deter a autoridade e o poder ao apresentar a mulher como subversiva e temida pelo patriarcado, como propõe Kimberly Ann Wells (2007, p. 12) ao falar da figura da bruxa. A diferença para o “insólito

feminista” seria que, neste, não é preciso haver magia, apenas estranhamento e inquietude. Mas a mulher é, nos dois casos, agente de seu destino.

Como parte dessa tendência atual, menciono filmes como *Bela vingança* (*Promising Young Woman*, 2020), de Emerald Fennell, *Devorar* (*Swallow*, 2019), de Carlo Mirabella-Davis, e *Santa Maud* (*Saint Maud*, 2019), de Rose Glass.<sup>8</sup>

*Swallow* e *Bela vingança* não contêm nada de sobrenatural nem hesitação com relação a isso, por isso são oportunidades interessantes de percebermos um insólito que não se manifesta como experiência na vida das personagens, mas na nossa experiência de espectadores, graças a um desvio inesperado entre clímax e desfecho. Os dois filmes operam no quase-absurdo, que é enfatizado pelo emprego de cores fortes, figurinos caricaturalmente femininos e, no caso de *Bela vingança*, uma trilha sonora ironicamente sincronizada, com sucessos do *pop* como “It’s Raining Men” e “Endless Love”. Trata-se de um exemplar típico do pós-modernismo, em que o passado — no caso, a mulher gentil e graciosamente vestida — é revisitado para ser transgredido. O pós-moderno “usa e abusa desses ecos intertextuais, inserindo as poderosas alusões de tais ecos e depois subvertendo esse poder por meio da ironia” (HUTCHEON, 1991, p. 157).

A experiência insólita com *Bela vingança* (Figura 6) depende diretamente do nosso posicionamento crítico como espectadores. Se formos ingênuos, o insólito não se instaura. Isso porque o desfecho de seu enredo fabular só é percebido como absurdo se considerarmos o machismo tal qual é na realidade aqui fora, não somente na de dentro do filme. A resolução é insólita quando não acreditamos totalmente nela. Que a protagonista Cassie, a Cassandra desacreditada, sobreviva por certo tempo se vingando de homens aleatórios e depois consiga conceber um plano infalível para vingar o estupro coletivo de sua melhor amiga — mesmo que esse plano envolva a própria morte — parece mirabolante demais para ser verdade. Essa falta proposital de realismo nos alegra, pois há uma reparação, e nos inquieta, pois percebemos que essa reparação é forçada e artificial. O insólito se dá no choque irônico do que é extraordinário (reparar o mal causado à mulher) e ordinário (o mal perdura, a mulher padece).



**Figura 6.** *Bela vingança* ironiza comédias românticas  
Fonte: IMDB/*Promising Young Woman*/Photo Gallery.

Em *Devorar*, no tédio da vida de dona de casa rica e grávida, a protagonista Hunter passa a engolir objetos. A ingestão de itens não comestíveis não é, em si, o principal fator de choque. Assim como ocorre em *Bela vingança*, a situação se deteriora vertiginosamente antes de melhorar por completo. Ao se descobrir fruto de um estupro, Hunter se liberta da criança indesejada que carrega. Parece, enfim, dona de si. É a nossa desconfiança, novamente, que estabelece o insólito. Imaginamos que, em um quadro profundamente traumático de abuso por parte do pai ausente e do marido insensível, a saída de Hunter não seria fácil. A resolução pode ser sentida quase como uma complacência, um final artificialmente fabricado para acalmar os nossos corações. Portanto, não os acalma.

O efeito insólito desses filmes é gerado, portanto, por uma espécie de psicologia reversa. Queríamos considerá-los realistas, mas não conseguimos. Nós os experimentamos como contos de fadas perversos.

Em *Santa Maud*, o insólito é visceral e se sustenta, literalmente, do primeiro ao penúltimo segundo do filme. A experiência de assisti-lo é angustiante. Estamos diante de duas mulheres em profundo sofrimento: uma é obrigada pela doença a abandonar sua vitalidade de bailarina; a outra, absorvida pelo fanatismo religioso, obriga-se ao autoflagelo. Mas o que haveria de feminista nisso? A autonomia de seus corpos.

Todas as protagonistas mulheres dos filmes aqui citados compartilham da conquista do próprio corpo em suas jornadas — mesmo que de maneira póstuma, no caso de *Bela vingança*, e mesmo que isso signifique autodestruição, no caso de *Santa Maud*. No insólito feminista, a mulher ganha controle de si, ainda que de maneira absurda.

## Considerações

Após uma breve reflexão teórica, este estudo teve por objetivo elencar possíveis tendências do insólito no cinema atual, focando em exemplos estadunidenses e britânicos. De modo a sistematizá-las, foram elencadas quatro categorias principais: 1) o insólito como releitura pós-moderna; 2) o insólito como crítica social; 3) o insólito como exercício estilístico; e 4) o insólito feminista, que, diferentemente do chamado feminismo mágico, não precisa resgatar figuras folclóricas como fadas, bruxas e afins. Consoantes com o pós-modernismo, essas tendências podem estar cruzadas ou sobrepostas.

Ao abordar o insólito, o primeiro questionamento ainda diz respeito à sua natureza como elemento narrativo e/ou gênero, até mesmo um macrogênero. Pode ser entendido também como recurso narrativo, como no caso do insólito como comentário social e do insólito feminista, que o adotam deliberadamente como forma indireta de denunciar problemas e incongruências do mundo real.

O insólito cinematográfico funciona em multicamadas porque a manipulação do som e da imagem colabora para materializá-lo. Graças a um conjunto de recursos — entre os quais, ambientação, figurino, iluminação, efeitos de som, interpretação dos atores, enquadramentos e, sobretudo, a edição — eventos mostrados na tela e ouvidos na trilha sonora são construídos de modo deliberado como estranhos e/ou chocantes. A quebra com o habitual pode se dar no cinema de maneira impactante.

Aprofundar cada uma das tendências listadas é um plano de estudo futuro. Outro aspecto relevante a ser aprofundado é a recepção do insólito cinematográfico, já que este é diretamente dependente da experiência dos espectadores. Para que o insólito se instaure, é preciso que o público o vivencie como tal, reagindo com curiosidade, choque, aflição, medo, inquietude, entre outras possíveis respostas cognitivo-emocionais. O insólito, portanto, diz respeito ao processo de criação, ao produto e à recepção ao mesmo tempo, sendo possível refletir sobre ele em todas essas esferas.

## Referências

- AGEL, H. *Estética do cinema*. Tradução de Armando Ribeiro Pinto. São Paulo: Cultrix, 1982.
- BACCHILEGA, Cristina. *Postmodern fairy tales: gender and narrative strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.
- BAZIN, André. *O que é cinema?* Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: UBU, 2018.
- BAZIN, André. *O realismo impossível*. Tradução de Mário Alves Coutinho. Rio de Janeiro: Autêntica, 2016. *E-book*.
- CAVALLARO, David. *The Gothic Vision: three centuries of horror, terror and fear*. New York: Continuum, 2002.
- CUTCHINS, Dennis. Bakhtin, Intertextuality, and Adaptation. In: LEITCH, Thomas (ed.). *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Nova York: Oxford University Press, 2017. p. 71-87.
- GARCIA, Flávio. Casos do beco das sardinheiras, de Mário de Carvalho: paradigma do macrogênero do insólito. *O Marrare*, n. 8, p. 7-19, 2008.

- GIRALT, Gabriel F. Realism and Realistic Representation in the Digital Age. *Journal of Film and Video*, v. 62, n. 3, p. 3-16, 2010.
- GOODMAN, Nelson. *Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Tradução de Vítor Moura. Lisboa: Gradiva, 2006.
- HART, Patricia. *Narrative Magic in the Fiction of Isabel Allende*. London and Toronto: Associated University Presses, 1989.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 1.
- JENSEN, Henning. Exemplification in Nelson Goodman's Aesthetic Theory. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 32, n. 1, [Wiley, American Society for Aesthetics], p. 47-51, 1973.
- PICCIRILLO, Ryan A. The Technological Evolution of Filmmaking and its Relation to Quality in Cinema. *Inquiries Journal/Student Pulse*, v. 3, n. 8, 2011. Disponível em: <http://www.inquiriesjournal.com/articles/560/the-technological-evolution-of-filmmaking-and-its-relation-to-quality-in-cinema>. Acesso em: 19 fev. 2022.
- POLL, Ryan. Can One 'Get Out?' The Aesthetics of Afro-Pessimism. *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, v. 51, n. 2, p. 69-102, 2018.
- ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Uneso, 2013. *E-book*.
- SIMMONS, David. *American Horror Fiction and Class: from Poe to Twilight*. London: Palgrave Macmillan, 2017.
- SYLVESTRE, Fernanda; COSTA, Cynthia Beatrice. Adaptações de 'O Barba Azul' na contemporaneidade: literatura e cinema. *Organon*, Porto Alegre, v. 35, n. 69, p. 1-19, 2020.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- WELLS, Kimberly Ann. *Magical Feminism's Witches in Contemporary Film, Television, And Novels*. Tese (Doutorado em Filosofia) — Texas A&M University, 2007.

## Referências filmicas

- A BRUXA [*The Witch: a New-England Folktale*]. Direção e roteiro de Robert Eggers. EUA, 2015. 92 min. Som, cor.
- BELA vingança [*Young Promising Woman*]. Direção e roteiro de Emerald Fennell. Reino Unido / EUA, 2020. 113 min. Som, cor.
- CARRIE, a estranha [*Carrie*]. Direção de Brian De Palma, roteiro de Lawrence D. Cohen. EUA, 1976. 98 min. Som, cor.
- CORRA! [*Get Out*]. Direção e roteiro de Jordan Peele. EUA, 2017. 104 min. Som, cor.
- DEVORAR [*Swallow*]. Direção e roteiro de Carlo Mirabella-Davis. EUA, 2019. 94 min. Som, cor.
- O GABINETE do dr. Caligari [*Das Cabinet des Dr. Caligari*]. Direção de Robert Wiene, roteiro de Carl Meyer e Hans Janowitz. Alemanha, 1920. 76 min. Mudo, preto e branco.
- INOCÊNCIA [*Innocence*]. Direção e roteiro de Lucile Hadzihalilovic. Bélgica/França, 2004. 122 min. Som, cor.

INVERNO de sangue em Veneza [*Don't Look Now*]. Direção de Nicolas Roeg, roteiro de Allan Scott e Chris Bryant. Reino Unido, 1973. 110 min. Som, cor.

MARIA e João: o conto das bruxas [*Gretel & Hansel*]. Direção de Oz Perkins, roteiro de Rob Hayes. EUA, 2020. 87 min. Som, cor.

O FAROL [*The Lighthouse*]. Direção e roteiro de Robert Eggers. EUA/Canadá, 2019. 109 min. Som, preto e branco.

OS PÁSSAROS [*The Birds*]. Direção de Alfred Hitchcock, roteiro de Evan Hunter. EUA, 1963. 119 min. Som, cor.

O QUARTO secreto [*Elizabeth Harvest*]. Direção e roteiro de Sebastian Gutierrez. EUA, 2018. 108 min. Som, cor.

O QUE FICOU para trás [*His House*]. Direção e roteiro de Remi Weekes. Reino Unido, 2020. 93 min. Som, cor.

O SACRIFÍCIO do cervo sagrado [*The Killing of a Sacred Deer*]. Direção de Yorgos Lanthimos, roteiro de Yorgos Lanthimos e Efthymis Filippou. EUA/Irlanda/Reino Unido, 2017. 121 min. Som, cor.

O SÉTIMO continente [*Der siebente Kontinent*]. Direção de Michael Haneke, roteiro de Michael Haneke e Johanna Teicht. Áustria, 1989. 104 min. Som, cor.

PIQUENIQUE na montanha misteriosa [*Picnic at Hanging Rock*]. Direção de Peter Weir, roteiro de Cliff Green. Austrália, 1975. 115 min. Som, cor.

PURO-SANGUE [*Thoroughbreds*]. Direção e roteiro de Cory Finley. EUA, 2017. 92 min. Som, cor.

SANTA MAUD [*Saint Maud*]. Direção e roteiro de Rose Glass. Reino Unido, 2019. 84 min. Som, cor.

## Notas

<sup>1</sup> No original: “The innovative use of these uniquely cinematic tools, not the tools themselves, enabled greater narrative clarity and character relatability.”

<sup>2</sup> No original: “reality is seen not as something to be captured in the purest way possible by the camera lens but rather as something to be constructed”.

<sup>3</sup> São usadas ao longo do texto fotos de divulgação encontradas nas galerias dos filmes no site IMDB.com.

<sup>4</sup> “Aesthetic of the welcome”. Dani Cavallaro a explica como “um discurso concernente às maneiras como reagimos, conceituamos e representamos as facetas mais obscuras de nossos corpos e psiques”. No original: “a discourse concerned with the ways in which we react to, conceptualize and represent the murkier facets of our bodies and psyches” (CAVALLARO, 2002, p. 1, tradução nossa).

<sup>5</sup> No original: “exposing the lack of compassion that permeates society and the pernicious effects this can have on the individual”.

<sup>6</sup> De acordo com Poll, o afro-pessimismo baseia-se na tese de que o mundo moderno foi criado a partir da escravização de negros (2018, p. 70).

<sup>7</sup> No original: “to be trapped within an unending narrative of racialized horror”.

<sup>8</sup> No 4SEG (2021), foram analisados outros filmes que podem ser lidos como parte dessa tendência. Entre eles, *Midsommar – O mal não espera a noite* (*Midsommar*, 2019) de Ari Aster, comentado por Ana Maria Acker e por Ilse M. Bussing, e *O homem invisível* (*The Invisible Man*, 2020), de Leigh Whannell, analisado por Marcio Markendorf.

## **As monstras e encantadas amazônidas: heterotopias e encantarias**

*Marisa Martins Gama-Khalil*

De um parto fluente e espesso  
Como rio caudaloso  
Vem a galope a poeta que  
Põe a língua em risco  
Aquele que goza seu avesso  
E levita no abismo (MACIEL, 2021).

### **Primeiras palavras**

Por entre as matas úmidas da Amazônia, resvalam mitos e seres encantados e desses se origina todo um imaginário misterioso, a um só tempo insólito e real, base do cotidiano do sujeito amazônico, delegando sua identidade, suas regras de existência, definindo seu olhar sobre o mundo. Demonstrarei neste trabalho que uma grande incidência na configuração mítica amazônida constitui-se por figurações femininas e que esse universo feminal já se encontra enraizado e deflagrado na natureza, especialmente na potência pujante femínea das florestas e dos rios. Em muitos casos, tais entidades, encantadoras e/ou encantadas, são configuradas por intermédio de uma figuração que se constitui pelos princípios do monstruoso.

Extraio esses seres de uma pesquisa que venho realizando com as narrativas do povo Maraguá. Essa nação indígena, conhecida como Maraguá ou Maraguá-mawe, de origem Aruak, encontrava-se no território bem antes da chegada das nações Tupis. Eles são descendentes diretos dos tapajós e deles herdaram a crença no wirapuru empalhado, espécie de amuleto da sorte, bem como a arte das cerâmicas. A religião do povo Maraguá constitui-se em uma mescla de tradições Aruak e Tupi, religião essa que tem Monãg como deus supremo. No centro de toda aldeia Maraguá há o totem Mõndagará, o qual contém o “Murũgawa, seleção de mitos tradicionais, escrito em grafismos” (YAMÃ, 2016, p. XII). Assim, temos um povo que coloca a sua força imaginal e mítica em primeiro plano, no centro do seu espaço, de sua vida, dos seus afazeres. O símbolo do povo é o peixe-boi ou Guarũguá, cuja narrativa é protagonizada pela encantada Guayara, um dos focos de estudo deste trabalho.

Com a invasão do seu espaço pelos brancos, invasão essa denominada de modo eufêmico como colonização, a nação Maraguá se dispersou, dividindo-se em vários conjuntos desterritorializados, e, na busca pela sobrevivência, alguns grupos se uniram ao povo Mawé, outros integraram-se à cultura dos brancos e passaram a ser denominados caboclos. Mas, numa atitude de resistência, alguns deles, conhecidos como os Saterê do Urariá, tendo se miscigenado como Mawé, voltaram a assumir sua identidade Maraguá. Como explica Yaguarê Yamã (2016, p. XII), o “nome Maraguá deve-se à união desses grupos com dissidentes Mawé. Sua cultura atual é uma mescla de Saterê com Maraguá”.



No presente estudo detenho-me sobre as criaturas encantadas e monstruosas femininas que habitam as florestas e os rios da Amazônia, mais especificamente sobre aquelas relacionadas às tradições míticas do povo Maraguá, dentre as quais elejo duas para verticalizar meu recorte analítico: Matĩ Tapéwera e Guayara ou Yara. Entendo que essas e outras encantadas das Amazônia emergem em uma ambientação espaciotemporal igualmente feminina e mítica configurada em rios e florestas.

## **Pelas águas e rios, um universo feminino**

A Amazônia é um espaço que abriga a maior floresta da Terra, com aproximadamente sete milhões de quilômetros quadrados de mata fechada, mata essa com pontos ainda inexplorados e, assim, portadora de muitos segredos. É também espaço dos imensos e intermináveis rios. A bacia amazônica constitui-se como o maior sistema hidrográfico do planeta. Os rios entrecruzam as matas, as matas emergem dos rios, fundem-se como espaços rizomáticos, inseparáveis, desenham uma imagem de imensidão, de magnitude. Essa amplitude de águas e flora parece gerar os pontos inexplorados da floresta e dos rios, os quais fazem irromper os imensos mistérios e propiciam a potência na configuração dos mitos, dos seres encantados, maravilhosos e muitas vezes monstruosos.

Tanto os rios como as florestas têm relações, em sua natureza e em sua força mítica, com o feminino. As águas, elemento que compõe os rios, são frequentemente apontadas como símbolo feminino. Fortes Júnior, em sua tese intitulada *Poéticas líquidas: a água, na arte contemporânea* (2006), relaciona a mulher às águas por aspectos como a fertilidade, a sensualidade e a flexibilidade. Em estudos de áreas diversas, o contexto de geração de vidas associa-se à mulher e às águas: “Mergulhar na água, ser envolvido por ela, senti-la por todo o corpo assemelha-se a estar contido no ventre da mãe. A água é uma espécie de mãe universal dos seres, dando-lhes alimento e envolvendo-os e possibilitando-lhe a vida” (FORTES JR., 2006, p. 27-28).

Da mesma forma que as águas, a força verde, úmida e pujante das florestas é também normalmente relacionada a uma simbologia feminina, especialmente a floresta amazônica, cujo nome origina-se das amazonas, mulheres míticas indígenas guerreiras e encantadas. A mata úmida da Amazônia remete à umidade fértil feminina, aquosa e gozosa.

Nesse universo aquático, telúrico, vegetal e vicejante da Amazônia, existem as encantarias. Se queremos ter uma dimensão mais exata desse espaço amazônido, devemos tratá-lo como um espaço alagado e áqueo por excelência. As águas invadem os espaços e as vidas, dotando-os de sentido. A floresta úmida transveste as águas em folhas, as folhas, em espaços úmidos por entre os quais os humanos, os animais e os encantados vivem e resistem a um mundo não encantado que os rodeia. Esse é o espaço das encantarias.

Conforme o define o escritor paraense João de Jesus Paes Loureiro, as encantarias configuram-se como um espaço que se alastra pelas florestas e, em especial, pelas águas; nele convergem camadas distintas de experiência, mundos distintos, o visível e o imaginal se conectam de modo a dispersar as diferenças e sugerir similaridades, muitas vezes não vistas pelos olhos da racionalidade. Por isso é no espaço das encantarias que emergem os encantados. Afirma Paes Loureiro: “É dessa dimensão

de uma outra realidade, que emergem, para a superfície dos rios e do devaneio, os botos, as iaras, a boiuna, a mãe-do-rio, as entidades dos fundos das águas e do tempo” (PAES LOUREIRO, 2001, p. 276). Na natureza amazônica, o sobrenatural é natural (PAES LOUREIRO, 2015, p. 219).

Em função dessa conexão de espaços de diversa natureza (muitas vezes paradoxais), esse espaço é plena heterotopia: o visível penetra no imaginal, o humano no inumano, o belo se conecta ao monstruoso, o benéfico ao maléfico. O filósofo Michel Foucault, ao projetar a noção de heterotopia, explica que ela se refere a “lugares que se opõem a todos os outros, destinados de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los. São como que contraespaços” (FOUCAULT, 2013, p. 20). As heterotopias podem agregar vários espaços em um mesmo lugar, enfeixando infinitas possibilidades de contato. Foucault explica que “[a] heterotopia tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (2001, p. 418), ou que “deveriam ser incompatíveis” (2013, p. 24). Por isso, as encantarias, em função de justaporem o natural e o sobrenatural, o visível e o invisível, o vivido e o imaginado, constituem-se como um espaço pleno de heterotopia.

Nessa linha de entendimento, são heterotópicos os encantados, míticos e metamorfos, humanos, animais e vegetais a um só tempo, já que sua natureza se imbrica à dos rios e matas. Sua corporeidade metamórfica caracteriza-se pela heterotopia.

E o que são os mitos amazônidos? Ao explicar a configuração mítica na Amazônia, Paes Loureiro trata de uma poética e revela que o mito se presentifica a partir de uma dimensão de um dizer que não precisa ser concretizado, pois o próprio dizer já garante a existência do mito. O mito, que existe entre o dito e o vivido, entre o vivido e o imaginado, entre o visível e o invisível, garante a existência de preceitos religiosos, culturais, éticos e estéticos de todo um povo. Paes Loureiro observa a relação entre mito e poética:

Na linguagem, o mito revela essa qualidade de poesia quando se apresenta como “um jeito de acontecer”, sendo um modo de ser e não do fazer, do conceber não do provocar, sem o poder executivo do fazer acontecer. Por ele tudo permanece no leve estado, fluir de uma remota luz por entre as iluminuras do instante — como nos vitrais —, instaurando esse “algo de algo” próprio do maravilhoso. (PAES LOUREIRO, 2001, p. 327).

Além dessa natureza poética do mito amazônido, importa para este trabalho pensar em sua natureza a um só tempo encantatória e monstruosa, uma vez que os seres míticos, na maioria das vezes, se materializam como guardiões da natureza e horrorizam quem se configura como ameaça, conforme veremos com as duas encantadas eleitas como objetos de estudo.

Câmara Cascudo (2012) observa que o paradigma ocidental é masculino, o que se pode verificar na tríade suprema católica — Pai, Filho e Espírito Santo —; ao contrário desse olhar masculino, a cultura indígena nasce da força do feminino, que se entranha desde os mitos às práticas cotidianas hodiernas. O indígena, desde os tempos mais primordiais, já acreditava “que tudo neste mundo tinha uma Mãe. Devia haver uma Ci para todas as espécies animais, vegetais e minerais. O Sol era a Mãe dos Videntes e não o Pai. [...] A Mãe bastava” (CASCUDO, 2012, p. 137). A figuração feminina compõe-se como uma constante na mítica e no cotidiano indígena. Há sempre uma mãe para todas as

coisas, mas nem sempre há um pai, e a mãe desenha-se como a origem de tudo, de todas as coisas.

## Um breve “monstruário” de entidades míticas femininas do povo Maraguá

Desse universo mítico feminino, surgem as encantadas e monstras, em número que muitas vezes sobrepuja os monstros masculinos. Para exemplificar, dirijo o meu olhar aos mitos da nação Maraguá. O povo Maraguá, conhecido como o povo das histórias de assombração, habita o território do entorno do rio Abacaxis, na região do Estado do Amazonas designada como Maraguapajy. Trago aqui algumas das encantadas que povoam o imaginário Maraguá. O levantamento é feito com base em dois livros de escritores da nação Maraguá: *O povo das histórias de assombrações* (2020), de Yaguarê Yamã e Uziel Guayanê, e *Murûgawa* (2016), de Yaguarê Yamã, todavia outros livros serão utilizados para enriquecer o nosso monstruário.

Nesses livros avulta a presença de entidades femininas ligadas às matas e aos rios. Yamã e Guayanê (2020) explicam que o povo Maraguá especificam alguns tipos de entidades que dão medo: existe em primeiro lugar a waurãga, que em saterê é denominada “ga’apy’sy”. As entidades dessa espécie designam as “mães-da-mata”, cuja função é proteger os lugares nos quais elas habitam. Em segundo, temos as “visajes”<sup>1</sup> ou o que os Maraguá denominam wākākã ou myrããga, que são as assombrações, seres fantasmiais destinados geralmente a fazer o mal. Em terceiro, há os “seres”, que são entidades cujos corpos assemelham muito aos dos seres humanos. Em quarto, aparecem os encantados, que não foram criados por nenhum deus ou semideus, sua natureza encantada provém do contato com a natureza e por isso explica-se que as primeiras entidades míticas são encantadas. Por último, tem-se os “waurá-kākãnema”, que são animais predispostos à manifestação das visajes, funcionando, assim, como hospedeiros de visajes. Uma mesma entidade pode incorporar mais de uma forma, como é o caso de Guayara, que é um ser e ao mesmo tempo uma encantada. E, ainda, se pensarmos que ela se transforma em Guayara depois que se joga no rio e supostamente morre, ela pode ser entendida como uma espécie de visaje. Já Matĩ Tapéwera é uma típica visaje e ao mesmo tempo pode ser entendida como um ser, quando sua forma é a de uma velha ou a de um menino, ou como um waurá-kākãnema quando assume a forma de ave visajenta. Sendo encantada, visaje, ser, mãe-da-mata ou waurá-kākãnema, todas essas formas provêm das encantarias. Sua composição corporal constrói-se pela ordem do maravilhoso, do inexplicável, das heterotopias.

Se todas elas figuram como encantarias, igualmente podemos dizer que há nelas um certo delineamento de monstruosidade, seja de forma direta ou indireta, porque todas se apresentam como seres que fogem às normas, ao que é estabelecido como normal pelos seres humanos. Foucault, em sua obra *Os anormais* (2010), esclarece que o monstro se constitui por intermédio de uma ruptura com os padrões, sejam biológicos, religiosos, jurídicos ou sociais. O monstro “é o que combina o impossível com o proibido” (FOUCAULT, 2010, p. 47). E assim são as entidades aqui estudadas.

Começamos a traçar, então, as monstruosidades e entidades das encantarias que selecionei na pesquisa, todas elas femininas ou com uma das formas assumidas com características femininas.

Pókuára é um ser visajento, um demônio feminino que habita os cantos escuros, as casas velhas. Horrenda e sedutora, chega aos desavisados que dormem nesses cantos e pergunta se quer ser seu amante ou se é inocente. Depois coloca a mão furada no nariz do sujeito, se não encaixar, morre sufocado, mas se encaixar, livra-se da morte. Contam os relatos que aqueles que encontraram Pókuára jamais acordaram ou acordaram completamente loucos.

Outra visaje é Kunhãgwéra, demoníaca. Sua história é triste e sombria. Em vida o marido a abandonou; deprimida e infeliz, enforcou-se e voltou para assombrar os homens casados ou em idade de casamento. Seu nome em Maraguá significa “coisa que era mulher”. Depois que volta do mundo dos mortos seu corpo se afigura horripilante, magra ao extremo, com “olhos esbugalhados, boca destilando sangue e com uma corda no pescoço”. Usa sempre uma flauta com a qual atrai suas vítimas. Ela imita o canto de atração de sua inimiga, Guayára, a mulher que habita as águas. Ela seria o polo negativo e Guayára o positivo; entretanto, como tudo é ambivalente e polimorfo no mundo amazônico, Guayára não é somente benéfica, pois ela, com seu poder de sedução, atrai para as águas os homens e os afoga ou os sequestra, retirando-lhes a liberdade. Falarei dela mais detidamente no próximo tópico. A metamorfose faz do corpo de Kunhãgwéra uma forma ainda humana, mas totalmente disforme e horrível.

Outra encantada visajenta é Yaguarãbóia, que se torna animalesca e monstruosa depois de comer carne de onça. A princípio ela come a carne escondida do marido, porque carne de onça é uma refeição proibida pelo povo Maraguá. Para o marido não suspeitar, ela não cozinha, come a carne crua da onça. Todo dia, quando seu marido saía, ela ia para a mata e sentia uma transformação em seu corpo. Com unhas assombrosas e fome de onça, ela caçava e comia onças todo dia. Quando ia para casa, seu corpo voltava ao normal. Um dia ela não retornou mais para casa e seu corpo transformou-se para sempre, ficando parte onça e parte gente, com um rabo pintado enorme. Aqui temos uma metamorfose que ocorre em função de uma desobediência a uma lei da mata e torna animalesco o corpo daquela que foi mulher.

A Ypuré é uma entidade visajenta conhecida como demônio dos caminhos. Junto com Kunhãgwéra e Pókuára forma o trio das mulheres demônios que perseguem os humanos. Ela tem o corpo de uma mulher bonita que esconde orelhas pontudas e rabo comprido. Apenas se mostra um ser horrífico para aqueles que matam os filhotes de animais. Nesse caso, o corpo da entidade abriga duas faces, a da beleza e a da feiura, sendo capaz de seduzir ou de causar pavor.

Juma é uma mulher gigante, com uma horrenda cabeleira, muito musculosa, chegando a medir três metros de altura. Às vezes assume a forma masculina. Protege as matas com seus semipoderes doados por Monãg, o grande deus Maraguá.

Koré-kãkãnema, ou a porca visajenta, é qualquer mulher maliciosa que, após selar um pacto com Anhãga, o diabo, transforma-se em uma enorme porca fantasmática. Dizem que “ela passa a noite inteira injerada, ou seja, vivendo como porca, e só volta a ser gente quando amanhece” (YAMÃ; GUAYANA, 2020, versão Kindle, posição 1010).

A mãe da roça tem a forma de lagarta a princípio e depois assume a configuração corpórea de um rapaz. Em sua história, temos uma moça que, um dia, ao capinar o jardim, cortou uma lagarta com o terçado. No dia seguinte, naquele mesmo lugar, encontrou um rapaz, Mano'ók. Ele, que tinha uma ferida nas costas, revela que era a

lagarta e que o corte fez com que o encanto que havia sobre ele desaparecesse. Agora deveria aparecer outra mãe da roça para cuidar daquele espaço, mas a narrativa não esclarece como ela surgiria. Com o novo corpo, de homem e não mais de lagarta, ele já não teria mais o dever de cuidar da roça. A história termina com um final que lembra os contos de fadas, pois a moça e Mano'ók se casam e são felizes. A Mãe da roça é de certa forma o que o povo Maraguá designa como Waurãga, uma espécie de mãe da mata.

A Boiuna é um dos seres míticos mais tradicionais das nações indígenas e das comunidades ribeirinhas. Na verdade Boiuna, para o povo Maraguá, é um ser duplo: são dois irmãos, as cobras grandes e pretas, Anhugã e Gutiamáwa, também conhecidos regionalmente por Zé-Boiuna e Mariquinha. Esses seres ficaram revoltados com a destruição do seu *habitat* e por isso se vingam até hoje de todos que agridem a mata e os rios. Novamente aqui temos o monstro feito de encantaria que é um protetor da natureza. Para outras comunidades indígenas, Boiuna é uma luz (os olhos da cobra) que aparece nos rios no meio da noite, confundindo-se com um navio para iluminar os caminhos de uns e sentenciar à morte outros. Ligada às águas, a sua configuração mítica atrela-se à da Guayara. Temos o caso das mitologias ramificadas, heterotópicas: um mito enredado ao outro, pluridemonstrado em multicorporalidades.

## **Guayara e Matĩ Tapéwera: encantarias e monstruosidades**

Voltemos, pois, à Guayara e à Matĩ Tapéwera, as duas entidades eleitas neste momento da pesquisa para um maior detalhamento.

Para uns, a Guayara ou Yara (Iara) ou Mãe d'água é um ser lendário brasileiro que tem ressonância com outro ser europeu, a sereia, e por isso Câmara Cascudo (2012) registra a possível europeização desse ser em sua origem.

Essa ideia de importação do mito é bem discutível: por que seria tão simples a ideia de que a nossa Yara descenderia diretamente da sereia? A mitologia comparada traz argumentos plausíveis de que os mitos similares de culturas diferentes podem ser independentes e não precisam necessariamente de uma ligação de dependência entre um e outro (WITZEL, 2010); em função dessa perspectiva de entendimento, alguns pesquisadores estudam os paralelos mitológicos, mostrando que alguns mitos se encontram em inúmeras culturas diferentes, contendo alguns elementos similares e outros distintos, como é o caso do mito da criação do mundo, do mito da inundação, do mito do sacrifício divino, dentre outros. Entendo que esse é o caso da Yara ou Mãe d'água, porquanto em muitas culturas, o homem acredita que as águas possuem uma potência feminina e, nessa linha de compreensão, configuram nesse espaço aquático um ser que cuida dele, um ser que é seu espelho e seu guardião, ser esse que geralmente é feminino.

Ainda que Cascudo defenda a europeização de nossa Yara, em uma parte do seu livro traz as considerações de Ermano Stradelli, estudioso que defende a origem da Yara não na Europa, mas atrelada a outro mito, o da Cobra-Grande. Para Stradelli ambas podem ser tomadas como sinônimos no imaginário amazônico brasileiro:

Quem a viu uma vez nunca mais pode esquecê-la. Pode não se lhe entregar logo; mas fatalmente, mais cedo ou mais tarde, acaba por se atirar ao rio e nele afogar-se, levado pelo ardente desejo de se lhe unir. É crença ainda viva tanto no Pará como no Amazonas, e é como se ouve

explicar ainda hoje pelos nossos tapuios a morte de uns tantos bons nadadores, que apesar disso morrem afogados. (STRADELLI, 1929 *apud* CASCUDO, 2012, p. 142-143).

Beleza maligna, portanto, monstruosa: seduz e mata. Essa natureza dúbia e paradoxal é muito comum no campo das figurações monstruosas, já que muitos monstros atraem para depois abater suas vítimas.

A nomenclatura Yara ou Guayara, como nomeia o povo Maraguá, provavelmente se origina do monstro das águas designado por várias nações indígenas como Ipupiara. Sua monstruosidade estaria, nesse sentido, anunciada desde o nome, relacionado a um ser monstruoso, bem como relacionada à sua corporalidade insólita e heterotópica, a qual une o que pela lógica não poderia ser unido: corpo de mulher + corpo de peixe.

O que seria o monstruoso? Como já pontuei anteriormente, entendo esse estado ou essa condição de monstruosidade não exclusivamente pelo aspecto de feiura, porém pelo aspecto de desequilíbrio/diferença/assimetria em relação a outros seres. O que foge ao normal muitas vezes é inserido no conjunto do monstruoso. Assim, por exemplo, o fato de Guayara não ter pernas e pés, e sim uma cauda de peixe, coloca-a na condição de monstruosa, ainda que o seu rosto seja o de uma mulher linda.

A história de Guayara, na tradição Maraguá, associa-se com a de seu filho, Guarũguá ou Peixe-Boi. De acordo com a narrativa “A origem do Peixe-Boi ou Guarũguá”, de Yamã e Guayanê (2020), conta a lenda que houve uma época na qual as pessoas começaram a comer peixe e os peixes a comer gente. Monãg, como é chamado Tupana (ou Tupã) em Maraguá, um dia resolveu acabar com a guerra e unir pessoas e peixes. Para isso ordenou que o peixe pirarucu Guaporé se transformasse em gente e seduzisse a bela Panãby piã, filha do líder dos Maraguá. A moça apaixonou-se por ele, mas ainda assim, ditada pelas convenções, casou-se com um indígena a quem havia sido prometida. Na noite de núpcias simulou um mal-estar para ir à beira do rio. Lá encontrou com pirarucu Guaporé, com quem se deitou, fazendo amor até o nascer do sol. Meses depois ela, grávida, foi à beira do rio e se jogou nas águas para sempre. Nas águas o seu filho nasceu, como peixe-boi, e ela se transformou em Guayara, metade humana e metade peixe. A tribo Maraguá, após esse episódio, findou sua guerra com os peixes. Depois desse dia, essa criatura encantada passou a atrair homens para seu espaço. Corpos sem vida de jovens surgem nas praias dos rios. Ambivalência da morte gozosa e horrífica.

No livro *Nós — uma antologia da literatura indígena*, Yaguarê Yamã e Lia Minapoty (2019) dividem a autoria da narrativa “Guarũguá, o Peixe-Boi dos Maraguá” e trazem outros elementos significativos dessa história que envolve a entidade Guayara. Nessa narrativa, é o malyli (pajé) que revela o desfecho da história da bela Panãby piã, seu destino metamórfico de humana a encantada:

Foi enfeitada pelos peixes e agora é esposa de Guaporé, filho do grande Piraruku, o tuxawa dos peixes. Ela foi levar o filho para o pai verdadeiro. Eu filho nunca será gente [...]. Ele se chamará Guarũguá ou peixe-boi. Esse é o desejo de Monãg, que está triste com a nossa guerra. Essa união é um pedido para que os peixes voltem a ser nossos irmãos. (YAMÃ; MINAPOTY, 2019, p. 41).

A narrativa traz ainda a informação de que o nome Guarãguá significa “feito à imagem de gente”, e de que ele é irmão do Piraguá, o boto. No livro intitulado *Ocaso de sirenas: esplendor de manatíes* (1983), Jose Durand, seu autor, seleciona inúmeras narrativas, de relatos de viajantes a narrativas literárias, nas quais figura a presença dos peixes-bois, manatis, e das sereias, e em muitas delas há a plausibilidade de certa confusão de ótica: aqueles que acreditam que viram uma sereia teriam visto um peixe-boi?

Lia Minapoty e Elias Yaguakãg, escritora e ilustrador, pertencentes à nação Maraguá, escreveram um livro dedicado às crianças, intitulado *Yara é vida* (2018). Nele, o pequeno Guapêk fica enfeitiçado com Yara após escutar sua lenda e passa a procurá-la por todas as águas: rios, lago, igarapés, cachoeiras. Mesmo com tanta obstinação nunca a encontra, até que depois de crescido, já em sua maturidade, ela aparece para ele e diz que sempre esteve ao seu lado, em todo mergulho que deu nas águas. Ele nota que Yara já não era linda e maravilhosa em função das águas estarem poluídas com agrotóxicos e lixos industrializados. A narrativa termina com Guapêk imbuído em fazer reviver Yara e a natureza ao seu redor.

A escritora Julio Dorrico registra o mesmo mito a partir da cultura de sua nação, a Macuxi. Para os Macuxi, Iara é filha de Makunaima e lidera uma nação de encantados das águas, os quais têm o dom de metamorfosearem-se em uma diversidade de seres e formas: “peixes, pedras, poços de todos os tipos” (DORRICO, 2019, p. 51). Seu aspecto é belo, mas sua ação se afigura monstruosa: o sequestro. O homem capturado não morre afogado, porém não pode mais voltar ao solo da terra, fica refém para todo o sempre. Como se pode notar, para os Macuxi, a potência metamórfica de Iara é maior, uma vez que não se restringe ao campo do humano e do animal apenas, mas envolve o campo mineral (pedras) e todos os outros campos. Iara é um ser de poderes mágicos, como uma intensa feiticeira.

Retornando às histórias míticas e assombrosas do povo Maraguá, encerramos nosso monstruário feminino com Matĩ Tapéwera ou, como é popularmente conhecida pelos ribeirinhos da Amazônia, Matinta Pereira.

Em Maraguá, Matĩ é fantasma e Tapéwera, casa abandonada. “É um espírito mau que vive em casas antigas ou abandonadas [...]. Tem três formas: a forma de uma Guaimĩ — mulher velha e ranzinza —, a de um menino maltrapilho que vive andando e aparece repentinamente vagando pelas aldeias, e a forma de um pássaro negro mais ou menos parecido com uma coroca” (YAMÁ; GUAYANÊ, 2010, versão Kindle, posição 924).

Conta-se que durante os primeiros tempos da invasão (chamada pelos livros de história de colonização) lusitana em terras amazônicas, os portugueses invadiam aldeias para aprisionar os índios e escravizá-los ou matá-los a sangue frio. Sabemos o quanto esse período foi horrendo, uma vez que os indígenas eram mortos como se não fossem seres humanos. Conta a narrativa Maraguá que certo dia os portugueses adentraram o rio Abacaxis, mas os indígenas se esconderam. Um dos portugueses conseguiu pegar uma índia velha e, para poupar a sua vida e a de seus dois netos, ela entregou o esconderijo de seus irmãos da tribo. Contudo os indígenas rapidamente conseguiram defender-se e contra-atacar, matando alguns portugueses. Na batalha um dos portugueses, antes de morrer, jogou a seguinte maldição na velha:



— Maldigo a mulher e aos seus dois netos de quem cuida. Família maldita que nos entregou nas mãos dos arigáwa. Arrependida, ela vai querer morrer, mas não conseguirá. Voltará do inferno e com seus netos compartilhará de um único corpo afligido pelas almas dos que ajudou a matar. Mesmo com um corpo só, terá três formas e seu nome será matĩ tapéwera. Viverá andarilha pelo mundo, sem descanso. Também será temida e odiada por tudo e por todos. (YAMÁ; GUAYANÊ, 2020, versão Kindle, posição 949).

E desde esse dia a mulher se transformou em um corpo metamórfico e multiforme que abriga três corpos, condenados a viver como monstros: a velha horrenda, o menino esquelético e a ave visajenta que grasna com um assobio estridente. Câmara Cascudo registra que em algumas nações indígenas os pajés têm a capacidade de se transformar à noite em Matinta; assinala também algumas histórias de mulheres jovens que se metamorfoseiam em Matintas, assumindo o polimorfismo corporal e a força monstruosa e poderosa daquela que, para salvar os seus, enfrenta a tirania dos homens.

A forma de ave, seu aspecto ornitomórfico, desencadeia diferentes interpretações nas diferentes nações indígenas. Para o povo Tupinambá, a ave deflagrada pelo corpo pluriforme de matinta encarna os mortos e anuncia maus presságios:

Essa ave passava por mensageira dos parentes falecidos e seus trinos eram interpretados como ordem do além-túmulo. Não restava dúvida de que o matim tapiera era considerada uma encarnação dos mortos. Os mundurucus, aliás, dizem- o claramente, acrescentando que mesmo que, sob semelhante forma, vinham os referidos pássaros caçar em terra. O matim tapiera gozava e ainda hoje goza de inalterável reputação entre os chiriguanos. Justificavam os guaraius o temor de certas espécies de aves, dizendo que eram oriundos de terra do seu ancestral, ou seja, da região dos mortos. (MÉTRAUX, 1979, p. 57).

Em muitas histórias, reforça-se o som aterrorizador do grasnar da ave. Na iconografia de Matinta Pereira, é muito frequente a representação de uma velha com um pássaro ou pousado sobre seus ombros ou a sobrevoar sua cabeça, entretanto é pouco comum a inserção da representação do menino, talvez pelo fato de a imagem do menino não ser tão sombria quanto a da velha e a da ave agourenta.

Matinta ou Matĩ Tapéwera configura-se como a nossa bruxa, assustadora na atualidade, mas com passado mais assustador e infeliz. Ela, que quis salvar a vida de seus netos e a sua vida, recebeu a fúria do homem branco, opressor e colonizador. Uma praga que a colocou na condição de desmorta, porque mesmo depois de morta é obrigada a vagar pelos espaços como uma visaje, uma alma penada e sofredora que é obrigada a aterrorizar quem a vê. Por ter três formas em uma (velha, menino esquelético e pássaro), seu corpo é uma plena heterotopia: um corpo que abriga três corpos completamente distintos um do outro. É, portanto, uma heterotopia descontrolada, um descompasso corporal. Matinta representa o desequilíbrio total.

Para Galvão (1976) Matinta seria uma visaje e se oporia aos curupiras e aos anhangás pelo fato de estes serem entidades das matas e Matinta frequentar lugares habitados. Esse estudioso traz ainda outra configuração de Matinta comum em algumas

comunidades: ela seria uma mulher que, ao deitar-se, deixa a cabeça na rede enquanto o corpo vagueia assombrosamente pela cidade.

A respeito de uma das principais marcas de Matinta, seu assobio, a pesquisadora Josebel Akel Fares explica:

O assobio da matinta é tão relevante quanto o tabaco e, em qualquer das formas em que se configure, ele é marca de passagem. Canto monocórdio, melancólico e em uníssono é sempre sonorizado pelas vogais altas (i e u) que coincidem com as notas agudas e, mesmo que na sua forma humanizada possa ser masculina, se relacionam à voz feminina. Cantado por seres invisíveis, pelo bico dos seres alados, pela boca da bruxa e até mesmo pelo ânus, é o condutor do terror notívago. (FARES, 2007, p. 15).

É esse assobio que deixa os que estão por perto enfurecidos a ponto de prometerem qualquer coisa, como cachaça e tabaco, para que a velha silencie a si e/ou ao pássaro que a acompanha. Quando Matinta vai cobrar a promessa e o prometido acaba sendo negado, Matinta roga uma praga e alguma desgraça enorme acontece na vida do sujeito falacioso.

Trazendo algumas das sete teses sobre o monstro enunciadas por Jeffrey Cohen (2000), iluminam-se alguns aspectos a respeito de Guayara e de Matĩ Tapéwera. Uma das teses trata do corpo cultural do monstro e entendo, nesse sentido, que os mitos sofrem variações dependendo do momento de enunciação de sua narrativa e também das condições culturais de cada região onde a narrativa emerge.

Um monstro também, de acordo com outra tese, sempre escapa e por isso ele é difícil de categorizar. Essa tese também se relaciona à tese descrita anteriormente, porque sua categorização escapa em função de ser enunciada por sujeitos de culturas diferentes. Para as diversas comunidades indígenas, ribeirinhas e brasileiras de um modo geral, há dessemelhantes representações tanto de Matĩ Tapéwera como de Guayara, inclusive variando a grafia de seus nomes. Um monstro escapa também, em meu entendimento, porque ele não é palpável totalmente em virtude de habitar a fronteira entre o real e o imaginal, um espaço de encantaria, no caso dos monstros amazônidos. Quem apalpou Matĩ Tapéwera ou Guayara? Contudo as comunidades que fazem delas uma figuração possível creem que, apesar disso, elas possuem um corpo concreto e capaz de praticar certas encantarias ou malfazejos.

Outra tese enuncia que o “monstro mora nos porões da diferença” (COHEN, 2000, p. 32). Muito pertinente essa imagem dos porões da diferença, porque traz o que o monstro significa para a sociedade: algo que, por ser diferente, anormal anômalo, insólito, precisa ser escondido em algum lugar, mas este espaço tem que ser próximo a nós (um porão, por exemplo) para nos advertir sempre. Penso que é isso que acontece no caso de Matĩ Tapéwera e de Guayara. Esta a cuidar e aterrorizar nos domínios das águas e aquela, no domínio da terra e dos céus, a apavorar quem se atreve a reclamar do som da natureza.

Uma outra tese aproxima-se muito dessa ideia de “guardar” o território: “um monstro policia as fronteiras do possível” (COHEN, 2000, p. 40). Essas fronteiras são os espaços físicos, demarcando linhas entre o proibido e o possível, e são também

imaginárias, na medida em que delineiam outras diferentes possibilidades de pensar o mundo.

## **Enfeixando histórias e ideias numa perspectiva do gótico**

Nas histórias de Matĩ Tapéwera e Guayara, reverberações góticas ressoam, em primeiro lugar pelas insólitas corporalidades que elas possuem. São corporalidades incomuns e excêntricas. Heterotopias corporais, na medida em que um corpo abriga mais de um corpo, corpos justapõem-se em um mesmo espaço, seja de peixe e de mulher, no caso de Guayara; seja de velha, menino e ave sinistra, no caso de Matĩ Tapéwera. Heterotopias monstruosas e fantasmáticas. A sobrenaturalidade desses corpos com sua natureza de fúria confirma o seu poder horrífico.

A luta entre o bem e o mal, muito incidente na narrativa gótica, encontra-se configurada na guerra entre peixes e indígenas na história de Guayara, guerra na qual, primeiramente Panãby piã é a jovem indefesa seduzida e ingênua, mas depois se transforma na sedutora e metamórfica Guayara. Na história de Matĩ Tapéwera vemos delineado em tons fortes o tema do vilão opressor colonizador, tão caro às narrativas góticas. No caso de Matĩ Tapéwera, são os portugueses assassinos e escravizadores de indígenas, e uma mulher velha, sozinha no meio dessa guerra, acaba por atrair para si a cólera do referido vilão.

Os espaços nos quais emergem as narrativas dessas encantadas são funestos, sejam as profundezas das águas em que se afogam os jovens, gozosos e horrorizados por Guayara; sejam as taperas e lugares ermos e lúgubres de onde ressoa o grasnar horrífico da ave de Matĩ Tapéwera. Tais *loci horribiles* são, na visão de Júlio França, “um elemento essencial para a produção do medo como efeito estético” (2017, p. 117). E há estética nos mitos e narrativas orais? Sim, pois o mito, como explica Paes Loureiro, “é um jorro de poesia na superfície do rio da linguagem” (2008, p. 14). A matriz de todas as poéticas — narrativas, poemáticas ou dramáticas — reside nas formas simples, como já nos ensinou Andre Jolles (1976).

É possível perceber com as narrativas do povo Maraguá que a Amazônia com suas matas, suas águas e seus seres encantados, míticos, metamórficos e monstruosos nos alertam sobre a necessidade de percebermos o nosso planeta de uma outra maneira, por meio de uma perspectiva humanizadora. As monstruosidades são necessárias ao processo de humanização. Elas talvez sejam imprescindíveis ao processo de recuperação de uma Amazônia devastada e saqueada por pessoas que insistem em “deixar a boiada passar”.

## **Referências:**

CASCUDO, Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Global, 2012.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: COHEN, Jeffrey Jerome *et al. Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.

DORRICO, Julie. *Eu sou Macuxi e outras histórias*. Nova Lima: Caos & Letras, 2019.

- DURAND, José. *Ocaso de sirenas: esplendor de manatíes*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- FARES, Josebel Akel. Imagens da Matinta Perera em contexto amazônico. *Boitatá*, Londrina, v. 2, n. 3, p. 62-77, 2007.
- FORTES JR., Hugo Fernandes Salinas. *Poéticas líquidas: a água na arte contemporânea*. Tese (Doutorado em Artes) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico; As heterotopias*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *Os anormais*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 411-422. (Ditos e escritos III).
- FRANÇA, Júlio. O sequestro do gótico no Brasil. In: FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana. (org.). *As nuances do gótico*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 111-124.
- GALVÃO, Eduardo. *Santos e Visagens: um estudo da vida religiosa de Itá — Baixo Amazonas*. São Paulo: Editora Nacional; Brasília: INL, 1976.
- JOLLES, André. *Formas simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- MACIEL, Ana Yanka. A contranarrativa de autoria feminina em cena: subversão no corpo da linguagem. In: MACIEL, Ana Yanka et al. *Primeira fagulha: literatura contemporânea escrita por mulheres em Rondônia*. Porto Velho: Editora Clube das Escritoras de Rondônia, 2021, p. 28-33.
- MÉTRAUX, Alfred. *A Religião dos Tupinambás e suas relações com as demais tribos tupi-guaranis*. São Paulo: Editora Nacional; EDUSP, 1979.
- MINAPOTY, Lia; YAGUAKÃG, Elias. *Yara é vida*. São Paulo: Kazuá, 2018.
- PAES LOUREIRO, João de Jesus. *A arte como encantaria da linguagem*. São Paulo: Escrituras, 2008.
- PAES LOUREIRO, João de Jesus. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. Manaus: Valer, 2015.
- PAES LOUREIRO, João de Jesus. *Teatro e ensaios*. São Paulo: Escrituras, 2001.
- WITZEL, Michael. *As origens do mundo mitologias*. New York: Oxford University Press, 2010.
- YAMÃ, Yaguarê; GUAYANÊ, Uziel. *O povo das histórias de assombração*. São Paulo: Cintra, 2020. Versão Kindle.
- YAMÃ, Yaguarê; MINAPOTY, Lia. Guarüguá, o Peixe-Boi dos Maraguá. In: NEGRO, Maurício (org.). *Nós: uma antologia de literatura indígena*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2019. p. 39-45.
- YAMÃ, Yaguarê. *Murûgawa: mitos, contos e fábulas do povo Maraguá*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

## Notas

<sup>1</sup> A grafia “visaje” segue a forma escrita adotada pelos autores indígenas da Nação Maraguá, como se pode verificar nos livros que figuram como *corpus* ficcional do presente estudo: *O povo das histórias de assombração* (2020) e *Murûgawa: mitos, contos e fábulas do povo Maraguá* (2016).

# Outras águas, outros rios: aproximações de elementos góticos em Bernardo Guimarães e Augusta Faro

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro

## O gótico e a literatura produzida no interior do Brasil

Em minhas pesquisas sobre a vertente do gótico,<sup>1</sup> perscruto manifestações de elementos diretamente ligados ao medo, ao terror, ao horror, à opressão, violência, patriarcalismo, escatologias e tantos outros temas muito presentes nas tradicionais narrativas góticas. Nesse *hall* de temas que marcaram a decadente sociedade aristocrática europeia do período, pontualmente cotejo como tal organicidade se manifesta em narrativas que têm como cenário o também decadente interior de São Paulo, Minas Gerais e Goiás, especialmente no momento em que a Primeira República (1889-1930) se instaura em nosso país, deixando às margens pessoas que se sustentavam com os poucos recursos obtidos através de pequenos cultivos e plantações.

Trazer questões muito pontuais para um campo de investigação que abarca dois continentes, separados por três séculos, requer fôlego, paciência, idas e vindas, porém nos possibilita descortinar um Brasil distante das capitais, mas que talvez explique nossa própria formação, afinal conforme pontua Candice Vidal e Souza (2015, p. 40), “O Brasil não é o mesmo em toda sua extensão. [...] A questão desafio dos textos dessa brasileira geopolítica é, então, definir o que há dentro do mapa”.

No caso deste trabalho, seleciono Bernardo Élis (1915-1997) e Augusta Faro (1948) como autores “dentro do mapa” e ainda inseridos, de forma rasa e às vezes empobrecida, no que se convencionou chamar de literatura sertanista.

Durante algum tempo, a historiografia literária assim classificava uma obra sertanista: presença de aspectos locais, linguagem idioletizada, bem como uma coleção de signos culturais de uma região: roupas, comidas típicas, costumes e tradições. Essa visão que classificava uma produção como sertanista, pouco ou nada acrescentou às pesquisas sobre o tema, tornando a “literatura sertanista” datada e sem perspectivas de renovação — algo que funcionou durante o indianismo e começa a perder força no Romantismo: “Nesses casos se enquadram todas as obras literárias (e de cambulhada todas as atitudes regionais ou sertanistas) que não ultrapassam o nível de coleção de signos representativos de uma região.” (VICENTINI, 1998, p. 43).

Torna-se renovadora a visão da crítica ao açambarcar aspectos regionais imiscuídos a um tratamento singular de temas próprios da vida no sertão, muito embora ainda não pudéssemos falar em uma ruptura com o cânone romântico: nesse momento, o mundo da literatura sertanista ainda era o mundo do escritor citadino, passando-se por escritor sertanista, falando também para um público citadino (VICENTINI, 1998, p. 44). Dessa forma, ainda se produziam obras “verticais” (TELES, *apud* VICENTINI, 1998, p. 44), que não levavam em conta a linguagem do “outro”. Nesse sentido, Vicentini contrapõe duas obras muito representativas sobre o sertão: *Os Sertões* e *Grande sertão: veredas*:

Euclides defende o sertanejo, sim, mas fala por ele, explica-o, interpreta-o e a sua terra e a sua luta por parâmetros seus, de homem da cidade, do litoral, do mar, homem de ciência, ex-militar e jornalista. [...] Por isso, a narração de Riobaldo em *Grande sertão: veredas* tem a importância que tem na literatura brasileira. Com ele é que o sertão virou mar. Até então, a voz do sertanejo só tinha sido, dentro dos textos literários, ou reproduzida, numa clara concessão do escritor da cidade, homem culto, frente ao homem inculto do sertão ou do campo. (VICENTINI, 1998, p. 46-47).

Hoje, nas primeiras décadas do século XXI, soa estranho falarmos em “literatura sertanista”. Tal estatuto possivelmente caberia dentro de uma marcação sincrônica muito própria e específica de um determinado momento da historiografia literária que se contentava em descrever ao invés de ressignificar. Ao ressignificarmos, atentamos para algo que se situa além do simples relato do sertão: atentamos, mais uma vez, para o elemento humano que habita o sertão.<sup>2</sup> Consequentemente, passamos a olhar para o trabalho de escritores que também se sensibilizaram e que conseguiram mostrar sua consciência de “homens do sertão”.

Essa consciência, semiotizada nas produções de certos autores, tem muito a nos dizer sobre períodos históricos brasileiros que trouxeram marcas indeléveis às nossas sociedades: o passado escravocrata, a decadência da monarquia em solo brasileiro, a extração impiedosa de minérios em Minas, as relações aviltantes que atravessaram o início de nossa atividade extrativista e da pecuária em Goiás (relações essas tão marcadas na produção de Bernardo Élis) e como as sociedades que participaram desses momentos foram muitas vezes massacradas, silenciadas e dizimadas. Ademais, a própria lexicologia de sertão, *desertanum*: fora da ordem (TELES, *apud* VICENTINI, 1998, p. 45, grifos da autora), traz a visão do colonizador, que assimilava o colonizado como alguém *em desalinho*, afinal os primeiros colonizadores, ao “descobrirem” o Novo Mundo, estranharam o solo latino. Esse estranhamento se ramificou para o interior, escalonando diferentes olhares sobre o “outro” até mesmo dentro de nosso país.

Indubitavelmente, ao falarmos da linguagem do “outro”, no caso específico da produção literária que carrega concepções de uma consciência sertanista, constatamos que alguns artistas fazem certas concessões à sua arte como forma de compensar perdas de valores essenciais. No caminho da dicotomia colonizado *versus* colonizador, os aspectos culturais, por exemplo, não aparecem como meros “marcadores” dessa escrita tida como sertanista, mas como aspectos verdadeiros de uma identidade violada, esquecida e apagada. Isso começou com Bernardo Guimarães e se estendeu a outros escritores: “Guimarães ergueu um pouco o véu desse universo, mostrando que o sertão não faz o sinal da cruz ou a benção para inglês ver, mas que o sertão indaga se Deus ou o diabo existem.” (VICENTINI, 1998, p. 47-48).

Podemos, então, iniciar certas aproximações entre o romance gótico tradicional e as narrativas regionalistas que trazem elementos do maquinário gótico, uma vez que o romance gótico do século XVIII traz um pouco do espírito de contestação contra o processo de industrialização europeia, quando correntes ideológicas como o cientificismo, o determinismo, o ultrarracionalismo ganham prestígio, adesão e espaço entre a incipiente burguesia: “Reação aos mitos iluministas, às narrativas de progresso e de mudança revolucionária por meio da razão, o gótico surge para perturbar a superfície calma do realismo” (VASCONCELOS, 2002, p. 122). Nesse cenário, os avanços do progresso

e da ciência tornam-se aviltantes e caóticos ao colocarem em dúvida não apenas a fé em Deus (conforme presenciou a decadente sociedade aristocrática), mas a própria fé no homem:

A ciência conheceu desenvolvimento nunca visto, chegando até a causar uma ‘ferida narcísica’ no homem, ao decretar que este não tinha origem divina ou heroica, mas era produto de formas mecanicistas biológicas, estando à mercê do meio ambiente em que se encontrava. (MUCCI, 1994, p. 26-27).

Ademais, esse desencantamento moderno, atravessado por um forte sentimento de instância espiritual, além da descrença no mundo progressista que não cumprira os propósitos iluministas e deixava às margens uma população desassistida, desiludida e sem esperanças de melhora, reflete-se em obras de artistas que conseguiram intuir “as intrigas do *Zeitgeist*” (ECO, *apud* MUCCI, 1994, p. 28), ao comporem obras amalgamadas pela desilusão e tristeza: “A ideia obsessiva de decadência começou a pairar em todos os ambientes que respiravam um pessimismo anunciador do fim do mundo, do Apocalipse no final do século” (MUCCI, 1994, p. 28). Tal é a recusa artística à formatação técnico-racionalista vigente, que escritores e poetas engajam-se de forma a proverem o continente europeu com um tipo de expressão artística diretamente ligada aos valores transcendentais, em que o Bem, o Belo e o Sagrado “situam-se no polo oposto da *ratio* calculista e anônima” (BOSI, 2006, p. 264, grifo do autor) e fortemente marcada pela descrença e descrédito no ser humano.

No Brasil, vemos que muito da aceção do gótico foi adotada por nossos artistas, embora sem a mesma expressividade que sua matriz europeia, o que em parte se explica pela complexidade do período. Se na Europa os artistas reagiram contra os excessos cometidos pela classe burguesa, por aqui ainda vivíamos as perversidades do sistema escravista. Destaca-se que o continente europeu vivenciava as idiosincrasias do sistema capitalista já em avançado estágio. Embora já tivéssemos, cronologicamente, inaugurado o período republicano, organicamente o sistema de escravidão ainda se fazia presente, com todas as suas consequências — ainda eram recentes as chagas do sistema oligárquico por causa da manutenção do coronelismo e da elite rural.

No tocante às artes, ainda não havíamos desamarrado os laços que nos prendiam à metrópole portuguesa. Não podíamos, ainda, falar em produção literária genuinamente brasileira. Importante sublinhar que, artisticamente, o período entre 1870 e 1890 foi dominado pelas normas estilísticas do Realismo-Naturalismo, bem como o Romantismo ainda se fazia notar em muitas produções brasileiras, até mesmo na estética realista-naturalista. Tal fora o entrecruzamento de correntes estéticas que constituiu a dinâmica finissecular, que podemos até mesmo notar elementos românticos ressurgindo sob a forma do Simbolismo “como uma revanche da subjetividade contra a objetividade, da interiorização contra a exteriorização, do indivíduo contra a sociedade.” (COUTINHO, 2004, p. 315).

Nesse entrecruzamento de correntes estéticas europeias que por aqui se manifestavam tardiamente e que, de certa forma, prepararam o advento do Modernismo, podemos notar fortes manifestações de elementos horroríficos diretamente ligados à estética gótica. Desse manancial de temas horroríficos, trago para este trabalho, “Outras águas, outros rios: aproximações de elementos góticos em Bernardo Guimarães



e Augusta Faro” a monstruosidade imbuída do patriarcalismo, tema presente nas tradicionais narrativas góticas e como tal se manifesta em Bernardo Guimarães e Augusta Faro, e ainda mais especificamente através da mitológica figura da Sereia, presente nas duas narrativas. Se somos levados a outras águas e outros rios, é pelo elemento água que inicio algumas análises. A simbologia ressalta que “a água é comparada ao caos e à matéria primeva por não possuir forma” (LURKER, 2003, p. 6). O caos e o “não possuir forma” podem nos fazer refletir a respeito dessa contundente manifestação do gótico: o patriarcalismo.

É clássica a frase da personagem Emily em *Os mistérios de Udolfo*: “Lembre-se sempre disso, minha irmã. A paixão tanto pode gerar o crime como a virtude! A escolha depende de si. Desgraçados daqueles que não conseguem moderar os tumultuosos impulsos do coração!” (RADCLIFFE, 2020, p. 198). A mocinha de Radcliffe e toda uma galeria de mocinhas perseguidas têm muito a nos dizer sobre tiranias e patriarcalismo manifestos nas seminais narrativas góticas, afinal o verdadeiro adversário das personagens femininas se encontra no sistema patriarcal, conforme pontua Maria Conceição Monteiro (2004). Esse sistema ainda se apresenta amalgamado ao espaço opressor, confinamentos, violência doméstica, paixões proibidas, repressões de toda ordem pois Emily “teme o desejo que percebe sentir por Montoni e procura reprimir sua feminilidade tanto quanto possível, controlando as emoções para assim descobrir preconceitos e corrupções que trouxeram e trazem tantas misérias ao mundo sob a égide da religião.” (MONTEIRO, 2004, p. 40).

Retomo o elemento água, comparado ao caos e à matéria primeva por não possuir forma. Emily é formada, formatada, adestrada e reprimida sob os preceitos do patriarcalismo. Assim como as lendárias sereias, figuras que transitam por espaços voláteis como as águas, não coadunados com espaços formatados, Regina, no romance *A ilha maldita*, de Bernardo Guimarães; e Yara no conto “As sereias”, de Augusta Faro, desafiam o *status quo* patriarcal ao romperem com as normas exigidas por suas sociedades.

Antes de darmos prosseguimento à leitura das narrativas, faremos breves considerações a respeito do sistema patriarcal que se impôs no Estado de Goiás, especificamente na zona rural, e como tal aparece nas obras supracitadas.

## **O patriarcalismo em *A ilha maldita* e “As sereias”**

O romance *A ilha maldita* traz elementos muito próprios das antigas contações de história. Bernardo Guimarães aproximou-se muito do gênero conto no momento em que os escritores brasileiros ainda propagavam a tendência romântica através de sua forma primeira, o romance. Vemos, em Guimarães, o conto muito próximo do “causo”, da tradição oral, da linguagem popular, em um ritmo que se aproxima da prosa entre compadres, e tudo isso apoiado no “descritivo paisagístico, mas sem fugir às tradições e lendas das terras do planalto central” (LOUSADA, *apud* TELES, 2007, p. 37).

Bernardo Guimarães estende o senso regionalista às suas narrativas com bastante fidelidade e minúcia, tendo em vista que ele vivenciava os arroubos da estética romântica. O momento requeria uma generosa dose de ufanismo e valorização dos aspectos positivos locais e costumes genuínos. Foi no campo que Guimarães extraiu inspiração para suas composições. Seus contos e romances principiam pela descrição da

paisagem equilibrada e tranquila em que se desenvolverá a narrativa. Na sequência, ele faz com que sentimentos passionais estourem nas personagens, revelando que “a euforia inicial é como a placidez aparente do sertão e do sertanejo” (CANDIDO, 2006, p. 551).

A partir da composição de personagens notadamente típicos daquela região giram as narrativas de Bernardo Guimarães, em clima de desencontros sentimentais e emocionais, evidenciando os traços presentes em grande parte dos enredos produzidos durante o Romantismo. Esses enredos, que primavam pelo senso topográfico, se desprendem da estética do Arcadismo ao contemplarem a natureza não mais em plano distante e superior ao plano da personagem, mas a ela imiscuída. Os românticos, ao contrário dos poetas neoclássicos que racionalizavam sua visão da natureza e até mesmo colocavam um anteparo entre esta e o artista, “não apenas veem coisas diferentes no mundo e no espírito, como desejam imprimir à sua visão um selo próprio e de certo modo único” (CANDIDO, 2006, p. 346).

O estilo de Bernardo Guimarães reforça as tradições familiares, os costumes regionais, a hierarquia do interior e as formas de prestígio enoveladas pela atmosfera campestre. Guimarães vai além, ao dispensar um tratamento à natureza que revelava não apenas o que se preconizava durante o Romantismo. Ele resgatou as tradições e vivências do homem do interior e os transpôs para sua obra: em seus contos e romances, à natureza se juntam a casa, a família, o caminho, a roça e a vida rotineira (CANDIDO, 2006, p. 551).

No romance *A ilha maldita*, publicado inicialmente em 1879, a metonímia do título conduz o leitor à própria maldição de Regina, em uma época que muito fortemente se atribuía às mulheres a personificação do mal. Considerada a “sereia fatal”, a insurgente, aquela que não se encaixava nos moldes de uma sociedade que exigia das mulheres o casamento e a entrega aos afazeres domésticos, na verdade Regina só queria velejar e ter suas próprias escolhas. Seu sonho era construir uma pequena embarcação e nela poder se aventurar pelas ondas e mar revolto, afinal revolto era o mar por ela a ser dominado, e não ela que não cabia naqueles preceitos patriarcais do pequeno vilarejo litorâneo.

É interessante perceber essa analogia, até porque a estética romântica, conforme visto em parágrafos anteriores deste trabalho, solicitava um tipo de construção em que personagem e natureza se imbricam de forma que aspectos da natureza determinam o comportamento da personagem, levando o leitor a crer que a ilha é maldita numa alusão à própria maldição de Regina, e aqui faço uma citação do romance a título de exemplo:

— Meo pae, que ilha é aquella, que às vezes à tarde lá se avista ao longe, tão longe que mais parece a popa de um navio, que lá se vae mar em fora ?...

Assim perguntava um rapazete de quinze a dezes annos a seo pae, velho pescador, que sentado em uma tripeça formada de uma vertebra de baleia se occupava em concertar as malhas de sua rede de pescaria.

O velho abanou a cabeça e nada respondeo.

O curioso menino prosegueio :

— Aquillo me faz cismar ; dizem que é uma ilha em roda da qual o mar está sempre a ferver, e que ninguém lá pode chegar. Tenho perguntado a todo mundo, e ninguém me sabe contar o que ella é. Dizem que é uma ilha encantada, e que não ha força de remo nem de vélas, que possa lá

fazer aproar um barco. Quando se vae chegando perto avistase uma moça muito bonita, vestida de branco, e cantando cantigas as mais lindas, que se pode imaginar ; mas ó escusado querer lá chegar ; a ilha vae fugindo, fugindo sempre. Meo pae não saberá me dizer o que vem a ser a tal ilha ?...

— Eu, meo filho ?..., talvez, — respondeo o velho hesitando ; — mas para que queres tu saber ?... — Não sei, meo pae... mas tenho tanta vontade de saber ! ... aquella ilha não me sahe do pensamento. (GUIMARÃES, 1879, p. 5-6).<sup>3</sup>

O romance nos é apresentado através do recurso *in media res*, também muito próprio da estética romântica, quando o pai explica ao filho a lenda da sereia fatal, o “causo” de Regina, a que levava os homens à loucura ou à morte, quando na verdade ela queria ter suas próprias escolhas amorosas. Embora o romance tenha como cenário o litoral, podemos notar muito da essência do modo de vida do interior e zonas rurais, o que não com pouca frequência aparece nas narrativas de Bernardo Guimarães. Ainda que não se evidenciem os costumes e elementos que poderiam marcar uma região interiorana, *A ilha maldita* exhibe uma lenda de uma figura que carrega em sua gênese questões muito ligadas ao poder patriarcal. Tanto *A ilha maldita* quanto “As sereias” trazem o tema das lendas, e mais especificamente a lenda da sereia, figura mitológica vista como sedutora perversa e então me detenho brevemente a destacar a importância das lendas.

A exacerbada credulidade em coisas do outro mundo e a fé em forças divinas há muito acompanham o imaginário brasileiro. Em *Superstição no Brasil*, Luís da Câmara Cascudo evidencia que há uma “Ciência de Deus entre o Povo” (1985, p. 309-328), ao destacar que um critério uniforme e um consenso comum regem a apreciação de certos acontecimentos e fenômenos, reforçando que o senso comum e o raciocínio popular negam que a razão possa esclarecer os princípios que norteiam o mundo. Para a sabedoria popular não há dúvidas nas indagações ou curiosidades em relação à sua Fé ou em relação à vontade de Deus. Essa Teologia do povo constitui algo como um Patrimônio, ou seja, o povo acolhe essa ideia e a perpetua, creditando em Deus suas ações e pensamentos, não se sentindo ignorante pois acredita ter alcançado, através da fé em Deus, a ciência popular. Nesse contexto, as lendas, como parte do folclore de uma sociedade, não deixam de refletir o pensamento de uma época, afinal “A lenda existe desde a formação do clã, da sociedade e os temas se desenvolvem com preocupações semelhantes em todas as culturas.” (BAYARD, 2002, p. 12).

Lembremos que, no Brasil, muito de nosso acervo lendário deriva de matrizes europeias, como se pode constatar no poema “Orgia dos duendes”, de Bernardo Guimarães, publicado em *Poesias diversas* (1865). Há, no poema, sujeitos e práticas muito presentes nas lendas europeias como feitiçaria, mágica, lobisomem, duendes, defuntos, capeta, sapo-inchado, mula-sem-cabeça, sentenciando que o poema de Guimarães “é assim mais um elo na longa tradição lusitana que faz uma elipse do sabá: no poema, estão presentes tanto os elementos do mito quanto os do rito” (SOUZA, 1993, p. 191). Esses elementos e práticas presentes em “Orgia dos duendes” também se apresentam em várias narrativas de Guimarães, denunciando um autor que atestou o enraizamento do imaginário demonológico europeu nos sertões brasileiros. Temas recorrentes em sua obra, como cabeças e mãos cortadas em “Uma história de Quilombolas” (1871), integravam rituais da magia europeus, “sendo parte importante do

imaginário tecido em torno do sabá das bruxas” (SOUZA, 1993, p.191). Imbuído do sentimento de interiorização do *eu* imiscuído à natureza, a estética romântica de Bernardo Guimarães desnudou o espírito humano relacionado ao seu ambiente, retratando o homem do sertão em suas particularidades e herdeiro de tradições antigas, lendas, abusões e mistérios. O medo e os elementos próprios das narrativas góticas europeias presentes em vários contos de Bernardo Guimarães advêm do contato do autor com escritores que fizeram o percurso Brasil — Europa. Soma-se a isso a vinda de brasileiros de outros estados para o Centro-Oeste e que contribuíram para disseminar antigas lendas europeias.

No caso das sereias, muitos egressos de Portugal vinham das regiões do Minho e Alentejo, onde a lenda das mouras encantadas era muito forte. De acordo com Cascudo, as mouras encantadas

Eram filhas de Reis ou de príncipes mouros, reféns de soberanos cristãos, deixadas na terra portuguesa para vigiarem tesouros escondidos até que voltassem a dominar. Cantavam as Mouras nas ameias sinistras dos castelos em ruínas, e, em sua maioria, nas fontes tímidas, nos rios e regatos, pedindo que um homem de coragem lhes quebrasse o encanto secular. Animais terríveis guardam-nas. Quem vencesse, teria fortunas incríveis, e a Moura, tornada mulher, seria a esposa doce e ideal. O canto das mouras era uma longa alusão ao ouro, pedrarias e armas espelhantes que dormem dentro de rochas ou torreões esborcinados. As Mouras dormiam encantadas ou estavam sob formas apavorantes. Quase sempre serpentes enormes. (CASCUDO, 1947, p. 169).

Nas produções literárias lidas neste trabalho, ressaltamos que, tanto em Guimarães quanto em Faro, a lenda da sereia toca, por vias diferentes, na questão do patriarcado, o que nos leva a cotejar uma visão das sociedades retratadas nas duas histórias, sociedades estas ainda afeitas ao sistema oligárquico que durante anos prevaleceu em Goiás.

Com o início da República, criou-se no Brasil uma sociedade dividida entre os senhores de terra e seus “agregados”, incluindo trabalhadores em condição análoga à escravidão, prestadores de serviço, capatazes, esposa e filhos. Gesta-se, nessa sociedade, um tipo de poder exercido pelos autointitulados coronéis (fazendeiros que detinham terras, certa influência política e controle da produção agrícola) que obrigavam todos ao seu redor prestarem máxima obediência. Gilberto Freyre (2006) usa o termo “patriarcalismo agrário ou rural” e que vai além de uma visão misógina, ou seja, esse patriarcalismo se impõe como um complexo sistema cuja rede se alastra para outros domínios e regiões que não unicamente o meio rural, e aqui ressaltamos o fato de que o patriarcalismo ultrapassa até mesmo questões misóginas, afinal

o patriarcado não se resume a um sistema de dominação, modelado pela ideologia machista. Mais do que isto, ele é também um sistema de exploração. Enquanto a dominação pode, para efeitos de análise, ser situada essencialmente nos campos político e ideológico, a exploração diz respeito diretamente ao terreno econômico. (SAFFIOTI, 1987, p. 50).

Vemos, no Brasil, que em torno dessa sociedade patriarcal iniciou-se um sistema social, econômico, político e trabalhista regido pelo mandonismo, assédios, opressão, oligarquismo e violência, afinal “o patriarcal tende a se prolongar no paternal, no paternalista, no culto sentimental ou místico do pai ainda identificado, entre nós, com imagens de homem protetor, de homem providencial, de homem necessário ao governo geral da sociedade” (FREYRE, 1968, p. 521), e aqui destacamos uma importante questão entre as duas narrativas uma vez que ambas nos oferecem personagens femininas que seguem suas escolhas, que não buscam na figura masculina providências para suas ações, portanto, perigosas aos olhos de suas comunidades.

Por fim, não tendo a sociedade local conseguido confinar a “aquosa” e volátil Regina nos moldes patriarcais, confina-se sua memória em uma ilha, o que já nos é bastante sugestivo: ilha, local afastado do continente, reino dos mortos na tradição celta, local que retém condutas falhas vide *A Tempestade*, de Shakespeare, a utopia de Gulliver (LURKER, 2003).

Notamos essa organicidade no conto “As sereias”, de Augusta Faro. O primeiro parágrafo nos dá mostras disso:

Yara casou virgem, embora a cidade e seus arredores, com aquelas mulheres decrépitas de maus amores ficassem sob as sombras das mangueiras batendo queixo e com os corpos porejados de veneno, falando entre si que a moça já estaria com o ventre todo enrolado de modo que escondesse, entre escapulários e depurativos, algazarra da nova vida que pulsava no meio dos seios, prometendo escapular em poucos meses. (FARO, 2001, p. xx).

O nome Yara já nos possibilita certos paralelos entre a personagem de Augusta Faro e Uiara, mito amazônico, e aqui cito Osvaldo Orico em *Mitos Ameríndios e credices amazônicas*:

O Brasil tem um segredo na sua natureza: é o mistério das uíaras. A beleza misteriosa dos nossos lagos e rios, sobretudo daqueles que ficam entre as grandes florestas do norte, criou no espírito dos naturais essa visão ao mesmo tempo arrebatadora e páfida, que sobrevive em nossa tradição como imagem interessante sob qualquer aspecto que apresente. (ORICO, 1975, p. 68).

Podemos observar que Uiara, figura do lendário aquático, promoveu no imaginário popular, assim como a figura mitológica da sereia, a ideia de sedução, “gênio feminino e misterioso das águas, a sereia fluvial” (ORICO, 1975, p. 68), muito próxima inclusive do mito grego, metade mulher e metade peixe que seduziu Ulisses, ou nas palavras de Olavo Bilac em “Sobre algumas lendas do Brasil”:

Quem olha descuidadamente o espelho do rio ou da lagoa, vê a iara na sua deslumbrante formosura: ela abre os olhos num páfido convite, atrai a vítima, leva-a para o fundo do seu palácio encantado e mata-a no arrebatamento delicioso das núpcias funestas. (BILAC, 1996, p. 1019).

Interessante notar que tanto Regina, de Bernardo Guimarães, quanto Yara de Augusta Faro, são vistas nas comunidades em que habitam como as fora-do-padrão, a começar pelas ascendências: Regina aparece, ainda bebê, na praia do pequeno vilarejo após uma noite de tempestade. Uma onda a leva até a areia e a pequena menina é acolhida por D. Felisbina. Yara, de Augusta Faro, também é adotada por Donana Cabriola, como se isso simbolizasse para aquelas comunidades retrógradas um não pertencimento.

Yara apaixonou-se por um forasteiro que passava pela cidade após oferecer-lhe um copo d'água — curiosamente a água. Todas as tardes, o casal apaixonado encontrava-se nas pedras à beira de um rio. Preferiam aquele local pois, conforme Yara relata, ali eles recebiam visitas de várias sereias, e aqui pontua a primeira investida da população contra Yara, vista como possuidora de forças estranhas e poderes desconhecidos, podendo assim trazer malefícios para o lugarejo.

Todos se voltam contra o casal, contra Yara e seu noivo, exceto o padre ao ponderar que a força do amor tem poderes encantatórios. O casal confirma o matrimônio e nove meses depois Yara dá à luz. Ainda no período de resguardo, outro fato insólito irrompe: os cabelos da moça crescem desmesuradamente, a ponto de ela precisar cortá-los a cada semana, quando voltavam a crescer até o chão. Porém, após a morte do filho e depois do marido, os cabelos de Yara crescem de tal forma que invadem a casa, as ruas e a pequena cidade. Se antes ela era vista como malsinada, agora ela é vista como a mãe enlouquecida. O crescimento de seu cabelo era proporcional à sua resignação e ao seu conformismo, e aqui pontua-se a sutileza de Augusta Faro. Se em Bernardo Guimarães, a insurgência de Regina se dá porque ela não aceita seguir o modelo de moça casadoira, no conto de Augusta Faro, Yara é insurgente porque seus sentimentos são estranhos: a malsinada que vê sereias quando está feliz, ou a louca ao apresentar os cabelos crescendo na mesma proporção que sua dor. Por fim, a narrativa de Faro tem seu desfecho também na água: aos olhos da população (que até então nunca vira as sereias), Yara caminha até o rio. Lá, várias sereias de longos cabelos a encontram e todas desaparecem nas águas do riacho na presença dos moradores da pequena cidade, quando então todos veem as sereias levando Yara para o fundo do rio:

Diante da multidão, Yara se desvaneceu também, embrulhada nas brumas da manhã que nascia, enquanto o coro de vozes se distanciava, o sol veio aparecendo e todos viram, atônitos, que nada havia no rio, a não ser as pedras costumeiras e toda a paisagem de sempre. (FARO, 2001, p. 101).

Posso, então, a título de considerações finais, ratificar que as duas personagens, ao substituírem o domínio que as sociedades impunham a elas por suas próprias escolhas e sentimentos, colocam em xeque os fundamentos do cânone patriarcal: não escolher, não sentir, não demonstrar. Assim como a água, que é fluida, não tem forma e não se prende, Regina e Yara, sereias ou fatais, imbuídas de suas escolhas e donas de seus destinos, nos trazem inquietações muito atuais, questionamentos e uma cruel percepção de nossas sociedades, nas quais o fundamentalismo e o silêncio parecem ter retomado a ordem das coisas. Fecho este texto com uma citação de Michele Petit em *A arte de ler ou como resistir à adversidade*:

A literatura, em particular, sob todas as suas formas (mitos e lendas, contos, poemas, romances, teatro, diários íntimos, histórias em quadrinhos, livros ilustrados, ensaios), fornece um suporte notável para despertar a interioridade, colocar em movimento o pensamento, relançar a atividade de simbolização, de construção de sentido, e incitar trocas inéditas. Muito além de uma ferramenta pedagógica, a literatura é aqui uma reserva da qual se lança mão para criar ou preservar intervalos onde respirar, dar sentido à vida, sonhá-la, pensá-la. (PETIT, 2017, p. 284).

## Referências

- BAYARD, Jean-Pierre. *História das lendas*. Ed: Ridendo Castigat Mores. 2005. Disponível em: [www.jahr.org](http://www.jahr.org). Acesso em: 3 fev. 2022.
- BILAC, Olavo. *Olavo Bilac: obra reunida*. Organizado por Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul; São Paulo: FAPESP, 2006.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.
- CASCUDO, Luís da Câmara. Da Teologia Popular. In: CASCUDO, Luís da Câmara. *Superstição no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1985. p. 427-436.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 2004. v. 4
- FARO, Augusta. As sereias. In: FARO, Augusta. *A friagem: contos*. São Paulo: Global, 2001. p. 81-102.
- FREYRE, Gilberto. *Como e porque sou e não sou sociólogo*. Brasília: Universidade de Brasília, 1968.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. São Paulo: Global, 2006.
- GUIMARÃES, Bernardo. *A ilha maldita*. Rio de Janeiro: B. L. GARNIER, 1879. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3079>. Acesso em: 19 jan. 2022.
- LURKER, Manfred. *Dicionário de Simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MONTEIRO, Maria Conceição. *Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.
- MORAES, Antônio Carlos Robert de. O sertão: um “outro” geográfico. *TERRA BRASILIS* — Revista de história de pensamento geográfico no Brasil. Anos III-IV, n. 4-5, Território, 2002-2003 Rio de Janeiro, p. 11-23.
- MUCCI, Latuf Isaias. *Ruína e simulacro decadentista: uma leitura de Il Piacere, de D’annunzio*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.
- ORICO, Osvaldo. *Mitos ameríndios e credences amazônicas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- PETIT, Michèle. *A arte de ler ou como resistir à adversidade*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- RADCLIFFE, Ann. Os mistérios do castelo de Udolpho. *LeLivros*, c2020. Disponível em: <http://lelivros.love/book/baixar-livro-os-misterios-do-castelo-de-udolfo-ann-radcliffe-em-pdf-epub-mobi-ou-ler-online/>. Acesso em: 2 fev. 2022.
- SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.

SOUZA, Laura de Mello e. *Inferno Atlântico: demonologia e colonização: séculos XVI-XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

TELES, Gilberto Mendonça. *O conto brasileiro em Goiás*. Goiânia: Editora da UCG, 2007.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

VIDAL E SOUZA, Candice. *A pátria geográfica*. Sertão e litoral no pensamento social brasileiro. Goiânia: Editora UFG, 2015.

VICENTINI, Albertina. O sertão e a literatura. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 1, n. 1, p. 41-54, jan./jun. 1998. Disponível em: [https://www.revistas.ufg.br/index.php?journal=fchf&page=article&op=view&path\[\]=1778](https://www.revistas.ufg.br/index.php?journal=fchf&page=article&op=view&path[]=1778). Acesso em: 16 jan. 2022.

## Notas

<sup>1</sup> Parte deste trabalho consta em minhas pesquisas realizadas durante o desenvolvimento de minha tese: “Um *ser tão* assombrado: manifestações do gótico no regionalismo brasileiro do Romantismo ao Modernismo”. CARNEIRO, Fabianna Simão Bellizzi. *Haunted hinterland: Gothic manifestations in Brazilian literature from Romanticism to Modernism*. 2017. 171 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

<sup>2</sup> Sublinha-se que a etimologia sertão outorga um pensamento geograficamente construído, que confina pessoas e suas identidades sociais e culturais somente naquele espaço, espaço esse que não pode se harmonizar à ideologia dominante, ou seja, “O sertão se repõe, assim, como uma espécie de pecado original do berço colonial de nossa formação, sofrendo requalificações a cada época e recebendo atribuições e qualificações próprias aos interesses em pauta” (MORAES, 2002, p. 20). Destarte, silenciam-se pessoas e cultura do sertão de acordo com as vicissitudes perpetradas pelos que dominam o espaço. MORAES, Antônio Carlos Robert de. O sertão: um “outro” geográfico. *Terra Brasilis – Revista de história de pensamento geográfico no Brasil*. Anos III-IV, n. 4-5, Território, 2002-2003 Rio de Janeiro, p. 11-23.

<sup>3</sup> Foi respeitada a grafia original.



## Gótico brasileiro: uma irresistível contradição em termos

Júlio França

A Fernando Monteiro de Barros, *in memoriam*, a quem todos nós devemos o lampejo que iluminou o caminho.

A distinção conceitual entre “Gótico no Brasil” e “Gótico brasileiro” tem ocupado alguns membros do Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico nos últimos anos. O primeiro termo é normalmente empregado quando se quer observar as marcas das narrativas góticas em obras de nossa literatura, enquanto o segundo sinaliza as peculiaridades do desenvolvimento deste modo narrativo no contexto cultural brasileiro, buscando ressaltar os traços próprios e característicos do Gótico em nosso país. O objetivo deste ensaio é dar prosseguimento a esse debate iniciado pelo saudoso Fernando Monteiro de Barros (2014), o primeiro a propor que se pensasse a existência de um *Brazilian Gothic*.

Em 2018, no simpósio do Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico na ABRALIC, tive a oportunidade de debater com Fernando Barros sobre a pertinência dessa distinção, argumentando que os elementos que vêm sendo arrolados como característicos do “Gótico brasileiro” seriam ou típicos das poéticas góticas como um todo; ou de vertentes mais gerais, como o “Gótico pós-colonial”; ou seriam apenas traços superficiais, de cor local. Minha crítica acabou por se transformar em um artigo (cf. FRANÇA, 2018), no qual eu defendia que nosso entendimento do *Brazilian Gothic* se baseava apenas em elementos circunstanciais: particularidades topográficas e descrições de hábitos e costumes idiossincráticos de uma determinada cultura, nada havendo que fosse específico a um modo narrativo exclusivamente brasileiro. Procurei demonstrar que a comparação entre um suposto “Gótico brasileiro”, presente em obras de escritores como Cornélio Pena e Lúcio Cardoso, e o *Southern Gothic* revelava que ambos eram, efetivamente, encarnações do “Gótico pós-colonial”. Eu colocava em dúvida, portanto, a possibilidade de se descrever o “Gótico brasileiro” a partir de elementos que lhe fossem inerentes e exclusivos. Afinal, conforme a nossa própria concepção de Gótico como um modo narrativo transnacional e convencional, ele é, pela força de suas convenções, uma estrutura narrativa vazia, a ser preenchida com os medos, com as angústias e os horrores de cada local e de cada momento histórico.

Meu entendimento da questão era de que a busca por elementos típicos do “Gótico brasileiro” vinha se convertendo em um desvio de meta para aqueles que se dedicam ao estudo dessa literatura em nosso país: quando se busca o que há de brasileiro no Gótico, aprende-se não sobre o Gótico, mas sobre o Brasil. Mesmo sem desconsiderar a validade de tais pesquisas, defendi que alguém interessado na poética gótica em si mesma colheria mais frutos se a pensasse desvinculada de suas formações nacionais, admitindo que concepções de mundo semelhantes geram concepções artísticas igualmente semelhantes, a despeito de latitudes e longitudes.

Minha posição foi objeto de uma bem-argumentada crítica de João Pedro Bellas (2020), no artigo “Gótico brasileiro: uma proposta de definição”, publicado na edição da revista *Organon* organizada por Fernando Monteiro de Barros e Claudio Zanini. Respondendo ao meu artigo, Bellas discordava de meu diagnóstico e postulava que mais

importante do que o trabalho de identificação e mapeamento da presença do Gótico no Brasil era a descrição do modo pelo qual “os *topoi* do gótico são apropriados e repensados pelos escritores brasileiros” (BELLAS, 2020, p. 9). Para ele, um estudioso do Gótico no Brasil teria interesse justamente na confluência entre uma estrutura formal recorrente e “elementos temáticos próprios a determinados contextos culturais” (BELLAS, 2020, p. 6).

Descreverei em mais detalhes seus argumentos mais adiante, bem como procurarei estabelecer as minhas concordâncias e discordâncias com seu pensamento. Inicialmente, porém, gostaria de propor uma breve explanação do conceito de Gótico com o qual trabalhamos, de maneira a fundamentar as discussões em torno das particularidades de suas manifestações no âmbito da literatura brasileira.

## Uma noção trans-histórica de Gótico

Ainda que, do ponto de vista da historiografia literária mais tradicional, o Gótico seja visto como um estilo de época restrito à Europa, especialmente ao Reino Unido dos séculos XVIII e XIX, é fácil observar que a amplitude, a permanência e a pujança cultural da maquinaria gótica estendem-se até a contemporaneidade nas mais diversas mídias artísticas (cf. PUNTER, 1996; GROOM, 2012; BOTTING, 2014). A história do Gótico confunde-se com a própria história da narrativa ficcional moderna: do *roman* setecentista, passando pelos romances e contos românticos, pela literatura decadente *fin-de-siècle*, pelo modernismo norte-americano, pelas chamadas literaturas de entretenimento do século XX, até chegar ao cinema e às narrativas intermediárias do mundo contemporâneo. Sob uma perspectiva literária, compreender o desenvolvimento das principais formas narrativas ficcionais modernas — o romance e o conto — significa estabelecer suas ligações com suas raízes góticas e seus desdobramentos.

Como um fenômeno fundamentalmente moderno, as obras góticas trazem as marcas profundas que o Iluminismo imprimiu no pensamento ocidental. Estão lá, elaboradas em figuras e imagens literárias, tanto as fissuras que a razão criou nas concepções teológicas de mundo quanto os velhos terrores que as Luzes não conseguiram eliminar e os novos horrores produzidos pela ciência e pela tecnologia. No século XVIII, enquanto o pensamento empirista desalojava progressivamente as crenças religiosas da condição de modo preponderante de explicação do universo e a literatura ia se tornando cada vez mais realista e obcecada pelas minúcias da vida burguesa, os escritores góticos operaram uma resistência — que então parecia anacrônica e ultrapassada —, explorando as ambivalências da razão e dos sentidos. Ao permitir o voo da imaginação e preencher com mistérios e elementos sobrenaturais as lacunas do pensamento científico, o Gótico representou uma contraparte à ordem natural das coisas conforme definida pelo realismo (cf. BOTTING, 2014, p. 22).

Fomentando o medo, o assombro e o maravilhamento, a literatura gótica, em suas origens, investiu em sentimentos e em sensibilidades rebaixadas pelo ideário iluminista (cf. STEVENS, 2000, p. 9). Contudo, o Gótico sempre foi um terreno ambivalente. Se escritores como Horace Walpole exploravam as brechas do pensamento racional, outros, como Ann Radcliffe, faziam a apologia da razão para curar os males do excesso de sentimento — ainda que explorassem, à exaustão, supostos eventos sobrenaturais e arroubos passionais. As narrativas góticas serviram, portanto, como formas literárias capazes de figurar tantos os temores do excesso quanto os da ausência de conhecimento.

Uma profunda desilusão com os rumos da humanidade é o efeito mais perceptível da relação complexa, ambígua e tensa entre o ser humano moderno e nossas capacidades de conhecer a realidade — e de transformá-la, para melhor. A tensão entre os riscos da ausência e os do excesso de conhecimento tomou forma de uma linguagem artística repleta de convenções estilísticas e temáticas que não tem por objetivo produzir representações realistas do mundo. As narrativas góticas caracterizam-se por seu profundo e consciente caráter ficcional — a verossimilhança é produzida não por meio do respeito às leis da probabilidade, mas através de técnicas narrativas, entre as quais se destacam, por exemplo, os mecanismos de mútua corroboração de narrativas em moldura (cf. PUNTER, 1996, p. 137), capazes de gerar tanto a legitimação dos eventos metaempíricos<sup>1</sup> no plano da diegese quanto o embate dialógico entre visões de mundo discordantes.

Por não seguir as convenções do realismo, o Gótico é constantemente confundido com uma forma artística alienada. Contudo, as grandes questões políticas, sociais e culturais manifestam-se nas tramas góticas, mas por meio de figurações, recursos simbólicos e outros processos convencionais de criação artística. Muito da força da literatura gótica está justamente em sua violação programática dos parâmetros do realismo tradicional, ao apresentar eventos, enredos e personagens que estendem ou desafiam a visão de mundo de seus leitores. A ficção gótica dá assim continuidade a uma prática primordial do ser humano: usar a faculdade da imaginação para produzir narrativas que nos ajudem a lidar com nosso assombro diante da realidade que nos cerca.

Ao romper com as convenções realistas e investir no desconhecido e nas facetas sombrias da mente humana, a literatura gótica tornou-se uma tradição artística que codificou modos de figurar os medos e de expressar os interditos de uma sociedade. Longe de ser uma fuga da realidade, portanto, o Gótico, suas convenções, seus “maneirismos” e seus prazeres estéticos negativos (o sublime terrível da tradição burkiana, o grotesco, o art-horror etc.) são resultados diretos da visão de mundo crítica — eivada por um sentimento avassalador de degradação e de ruína civilizacional — que lhes enforma.

O que se chama de literatura gótica é, pois, a consubstanciação de uma visão de mundo sombria — cética, em alguns casos; francamente pessimista, em outros — em uma forma literária que se caracteriza por uma série de convenções narrativas. Entre os muitos elementos convencionais dessa tradição, três se destacam por sua importância e recorrência para a estrutura narrativa e a visão de mundo góticas. São eles:

(i) o ***locus horribilis***: a literatura gótica caracteriza-se por ser ambientada em espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam, o caráter e as ações das personagens que lá vivem. Os ambientes podem variar conforme o contexto cultural de cada narração, mas tanto as regiões selváticas quanto as áreas rurais e os grandes centros urbanos são descritos, de modo objetivo ou subjetivo, como locais aterrorizantes. Os *loci horribiles* da narrativa gótica são um elemento essencial para a produção do medo como efeito estético, ao expressarem a sensação de desconforto e estranhamento que as personagens — e, por extensão, o ser humano moderno — experimentam ante o espaço físico e social em que habitam.

(ii) a **presença fantasmagórica do passado**: sendo um fenômeno moderno, a literatura gótica carrega em si as apreensões geradas pelas mudanças ocorridas nos modos de percepção do tempo a partir do século XVIII. A aceleração do ritmo de vida e

a urgência de se pensar um futuro em constante transformação promoveram a ideia de rompimento da continuidade entre os tempos históricos. Os eventos do passado não mais auxiliam na compreensão do que está por vir: tornam-se estranhos e potencialmente aterrorizantes, retornando, de modo frequentemente fantasmagórico, para afetar as ações do presente. Uma de suas formas de enredo mais recorrentes apresenta o protagonista sendo vitimado por atos pretéritos perpetrados por ele ou por um membro de sua família.

(iii) a **personagem monstruosa**: na narrativa gótica, vilões e anti-heróis são costumeiramente caracterizados como monstruosidades. As causas atribuídas à existência do monstro são variáveis — psicopatologias, diferenças culturais, determinantes sociais, a *hybris* do homem de ciência, entre outras. Do ponto de vista cultural, os monstros ficcionais são a corporificação metafórica dos medos, dos desejos e das ansiedades de uma época e de um lugar (cf. COHEN, 1996), e uma de suas principais funções na narrativa gótica é encarnar a alteridade, estabelecendo, para um determinado tempo e espaço históricos, os limites entre o bem e o mal, o humano e o inumano, a razão e a loucura etc.

Isoladamente, o *locus horribilis*, a presença fantasmagórica do passado e a personagem monstruosa não são, em si mesmos, traços exclusivos da literatura gótica. No entanto, quando aparecem em conjunto e sob o regime de um modo narrativo que emprega mecanismos de suspense com objetivo expresso de produzir efeitos estéticos negativos, esses três aspectos podem ser descritos como as principais convenções da narrativa gótica.

Tal conceituação do Gótico — como uma tradição artística transnacional que codificou um modo ficcional de representar o Mal, ao figurar os medos e expressar os interditos de uma sociedade — permitiu, de maneira um tanto paradoxal, pensar nas duas categorias anteriormente mencionadas, “Gótico no Brasil” e “Gótico brasileiro”, e fomentou, entre muitos pesquisadores, a busca por peculiaridades do desenvolvimento desse modo narrativo no contexto cultural brasileiro.

## **Gótico no Brasil, Gótico brasileiro: uma polêmica**

Avaliando a questão de ser ou não possível defender a existência de “uma tradição da literatura gótica com traços distintamente brasileiros, ou se os exemplares dessa vertente literária no Brasil consistem apenas em uma apropriação de elementos formais e temáticos alheios à cultura brasileira”, João Pedro Bellas (2020, p. 2) recuperou a resposta positiva dada à questão por Fernando Monteiro de Barros (2014). Embora considere os argumentos de Barros insuficientes, Bellas tende a concordar<sup>2</sup> que o “Gótico brasileiro” pressupõe cenários e aspectos culturais do Brasil como pano de fundo, e que, conseqüentemente, um estudioso do Gótico no Brasil teria interesse justamente na confluência entre uma estrutura formal recorrente e “elementos temáticos próprios a determinados contextos culturais” (BELLAS, 2020, p. 6).

Bellas construiu sua argumentação a partir de Antonio Candido (1989), para quem o estudo das literaturas nacionais latino-americanas envolveria, necessariamente, discutir a questão da influência recebida dos países colonizadores, e da noção de **transculturação narrativa**, fenômeno descrito por Ángel Rama (2008) e adotado por Justin Edwards e Sandra Guardini Vasconcelos (2016) para tratar do que chamaram de

“tropicalização do gótico”. Por fim, o articulista também dialoga com o estudo de Xavier Aldana-Reyes (2017) sobre os tortuosos caminhos do Gótico na Espanha.

Bellas acredita que minha conclusão cética em relação à possibilidade de um “Gótico brasileiro” está calcada em uma perspectiva metodológica muito estreita, pois baseada apenas em aspectos formais das narrativas. Para ele, a descrição de um “Gótico brasileiro” dependeria, necessariamente, da consideração de uma confluência da forma mais geral do Gótico com aspectos temáticos específicos — e estes, sim, deveriam estar mais alinhados a uma cultura particular, local. Além disso, ele entende que a obra que elegi para sustentar minha posição, *Fronteira* (1935), não é a mais adequada para refletirmos sobre a questão, uma vez que o romance de Cornélio Pena tem semelhanças muito claras com o Gótico sulista americano — o que teria facilitado meu argumento de que o “Gótico brasileiro” e o *Southern Gothic* seriam variantes de um Gótico pós-colonial.

Bellas defende que as semelhanças entre Brasil e Estados Unidos, especialmente no que diz respeito ao passado escravocrata, não tornam os elementos menos brasileiros, mas, ao revelar as similaridades dos processos históricos dos dois países, apenas indicam a existência de ansiedades comuns — o que explicaria por que alguns temas do Gótico brasileiro são semelhantes aos do Gótico sulista americano. Além disso, observa ele, mesmo “que seja concedido que vertentes como o gótico brasileiro possam ser descritas, via de regra, como ramos do gótico colonial, há que se dizer que esta é uma classificação mais vaga e demasiadamente generalista” (BELLAS, 2020, p. 5), o que implicaria dizer que a existência dessa categoria não provocaria a inexistência de um “Gótico brasileiro”.

Sua maior crítica à minha proposição, contudo, é seu entendimento de que exagero na consideração dos aspectos convencionais do Gótico, tratando o modo artístico “como uma casca vazia, que seria preenchida com os medos e as ansiedades das mais variadas épocas e localidades” (BELLAS, 2020, p. 6). Para o articulista, não obstante a validade dessas descrições formais, permaneceria sendo de pleno interesse “esclarecer por que um determinado modo discursivo se mostrou mais adequado para dar conta de certos temas” (BELLAS, 2020, p. 6), um dado que se relaciona a toda uma pujante reflexão sobre o tópico das influências entre as literaturas.

É neste ponto que Bellas traz para a discussão os trabalhos de grandes críticos literários da América Latina, como Ángel Rama e Antonio Candido, para quem o estudo das literaturas nacionais latino-americanas envolveria necessariamente discutir a questão dos influxos recebidos dos países colonizadores. Os modelos de expressão empregados por nossos escritores não são criações particulares, e a consciência da dependência cultural é condição e ponto de partida para que se possa encarar o problema das influências com maior naturalidade, inclusive estabelecendo uma rede de mão dupla. Bellas cita Antonio Candido (1989, p. 154): “O caminho da reflexão sobre o desenvolvimento conduz, no terreno da cultura, ao da integração transnacional, pois o que era imitação vai cada vez mais virando assimilação recíproca”.

Bellas procura se aproximar do tratamento dado por Xavier Aldana Reyes (2017, p. 23) a seu estudo da literatura gótica nas fronteiras espanholas: “Estou muito mais interessado nas sinergias entre Espanha e o Gótico considerado como um modo transnacional para o qual os espanhóis se voltaram, de modo consistente, desde o fim do século XVIII”.<sup>3</sup> Nos termos de Bellas (2020, p. 8), isso implicaria não apenas “identificar e mapear a presença do gótico no Brasil”, mas “descrever de que modo os *topoi* do gótico são apropriados e repensados pelos escritores brasileiros” (BELLAS, 2020, p. 8), de

maneira a mostrar que teria ocorrido em nossa literatura algo similar ao que Julio Cortázar (2001, p. 80) identificou na literatura argentina: “recebemos a influência gótica sem cair na ingenuidade de imitá-la exteriormente”.

Essa “tropicalização do gótico” (cf. EDWARDS; VASCONCELOS, 2016), isto é, sua transculturação em terras brasileiras, teria começado a se dar já no século XIX. “Meditação” (1846), de Gonçalves Dias, e “O navio negreiro” (1869), de Castro Alves, são alguns dos exemplos arrolados por Bellas como ilustrações de como seria possível observar a tensão entre o geral e o particular, entre os modelos formais vindos da Europa e os temas ligados à vivência brasileira no Oitocentos.

A demonstração analítica que Bellas (2020, p. 13) fará, todavia, será a partir de uma obra de meados do século XX, “Meu tio o Iauaretê” (1961), de Guimarães Rosa, em que se destaca a utilização idiossincrática que o narrador faz de várias estratégias formais e de *topoi* góticos — o personagem metamorfo; sua relação metonímica com o *locus horribilis*; a atmosfera taciturna e tensa; a produção do medo como efeito estético; os mecanismos de suspense. O ensaísta defende que, na narrativa rosiana, há uma ressignificação desses elementos góticos à luz do tema que a narração desenvolve. Em suas próprias palavras:

Rosa opera uma síntese bem-sucedida entre os elementos formais do gótico e elementos específicos da cultura brasileira, notadamente ligados à nossa herança indígena. Sendo assim, além de reunir elementos mais gerais do gótico, como estratégias narrativas de suspense e o emprego de um campo semântico associado ao terror e a morte, “Meu tio o Iauaretê” promove uma adaptação dos componentes essenciais dessa poética às circunstâncias locais. Especificamente, é interessante notar que a questão do passado que retorna para assombrar o presente é estritamente ligada à visão de mundo indígena que é trabalhada na obra, assim como a personagem monstruosa — no caso, o metamorfo, um dos *topoi* clássicos da ficção gótica — é retrabalhada de acordo com essa mesma cosmovisão: o protagonista é capaz de se transformar em onça. (BELLAS, 2020, p. 10).

O conto seria, para Bellas, um exemplar significativo do “Gótico brasileiro”, ao passo que a categoria “Gótico colonial” é insuficiente para dar conta das particularidades da narrativa de Rosa, que não se esgota na temática recorrente dos processos violentos de colonização criando monstruosidades.

Antes de responder à proposta de definição de “Gótico brasileiro” postulada por Bellas, gostaria de retomar os fundamentos de sua argumentação — em relação aos quais, adianto, não tenho maiores discordâncias. Meu objetivo será apenas demonstrar que a aceitação da noção de transculturação narrativa não invalida as preocupações que externei em relação à validade da categoria “Gótico brasileiro”.

## **A transculturação do Gótico**

Inicialmente proposto pelo antropólogo cubano Fernando Ortiz (1983), o termo **transculturação** surgiu como uma tentativa de abarcar os complexos fenômenos de simbiose entre duas culturas. Ángel Rama (2008) foi quem trouxe o conceito de Ortiz

para o campo dos estudos literários, utilizando a noção de **transculturação narrativa** para descrever as diversas fases de transição decorrentes do choque entre duas culturas: inculturação; desculturação; exculturação; neoculturação; e reaculturação, termos cujas especificidades conceituais escapam ao escopo e aos objetivos do presente ensaio (cf. REIS, 2021).

De modo geral, contudo, podemos afirmar que pensar a presença do Gótico na literatura brasileira sob o prisma da transculturação significa atentar para os processos de assimilação, incorporação e acomodação de influxos culturais externos em contato com os elementos da cultura local. Como Rama observa, as sociedades latino-americanas, em seus processos de formação identitária, destacaram elementos culturais europeus e norte-americanos de seus contextos originais, de maneira a tornarem-nos próprios. Esse processo de remanejamento cultural é complexo, envolvendo uma ampla gama de perdas, seleções, assimilações e redescobertas, mas, ao conceder alguma margem de inventividade a nossos escritores, daria forma, por fim, a uma híbrida literatura local — o “Gótico brasileiro” — resultante da tensão dicotômica entre as forças regionalistas e cosmopolitas.

É nesse ponto que vale a pena articular as reflexões de Rama com as de Antonio Candido (1989), sobretudo quando o crítico brasileiro reflete acerca da repercussão da consciência da dependência cultural sobre a mente do escritor local, isto é, o reconhecimento de se fazer “parte de uma cultura mais ampla, da qual participamos como variedade cultural” (CANDIDO, 1989, p.153). O autor de “Literatura e subdesenvolvimento” faz ver, assim, que o regionalismo é uma importante força plasmadora em nossa literatura desde a sua primeira fase, pitoresca e decorativa, quando cumpriram um primeiro passo no descobrimento e no reconhecimento das coisas do Brasil.

Em grande medida, a pergunta *quando se passa do “Gótico no Brasil” para o “Gótico brasileiro”* — resultado dos trabalhos de mapeamento das diversas manifestações do Gótico em nossa literatura, feitos por diversos pesquisadores, entre os quais me incluo — pode ser refeita nos termos propostos por Candido: quando é que saímos da primeira fase pitoresca do regionalismo? Quando atingimos a segunda fase, a da consciência da crise da dependência? E quando, finalmente, transcendemos rumo à terceira fase, a do “Gótico brasileiro” propriamente dito?

O estudo de Xavier Aldana Reyes (2017) sobre o Gótico na Espanha, por suas claras analogias com as pesquisas desenvolvidas no Brasil, ajuda-nos em uma perspectiva comparatista bastante proveitosa. De modo semelhante ao que ocorreu em nosso país, o entendimento amplamente aceito até muito recentemente era o de que não houve uma tradição gótica em terras espanholas. O Gótico sempre foi tratado como uma forma inautêntica, não obstante a Espanha ter servido de *locus* para muitas narrativas góticas britânicas. Sem ser culturalmente sancionado, acabou sendo ignorado, desabonado ou mesmo julgado pernicioso, fosse a partir de critérios de mérito artístico, fosse por questões de nacionalidade. O trabalho de Aldana Reyes vem justamente desfazer esse engano e mostrar que os tropos, as personagens e os enredos do Gótico se ofereceram com uma linguagem artística liberadora e expressiva para muitos autores espanhóis.

O modo narrativo gótico, para Aldana Reyes (2017, p. 11), é facilmente adaptável às tendências literárias e psíquicas de um povo, até o ponto que essa assimilação faz com

que sequer seja reconhecido como tal. Esse fenômeno foi também por nós reconhecido na literatura brasileira, na qual o emprego da denominação “gótica” para algumas narrativas é extremamente recente — ainda que suas manifestações literárias não o sejam. Observar os traços do Gótico em literaturas cujas historiografias jamais lhe concederam a possibilidade de existência viabiliza a percepção de relações intertextuais até então não contempladas, além de ajudar a situar autores à margem das correntes hegemônicas de nossa literatura em um contínuo de autores e obras tributárias da tradição das poéticas negativas — e, naturalmente, nos leva a refletir sobre as escolhas desses escritores que optaram por tal meio de expressão (cf. REYES, 2017, p. 22).

Para Aldana Reyes (2017, p. 11), quando se compreende o Gótico como uma forma de adaptação cultural, tem-se a oportunidade de se livrar daquelas amarras que os modelos comparatistas baseados na influência estabelecem — as de se pensar o Gótico sempre em função de parâmetros externos. Consequentemente, seria somente quando se vislumbrasse a possibilidade de um “Gótico espanhol” — proveniente de modelos externos, mas desenvolvido de um modo próprio — é que se poderia falar em um autêntico modo transnacional.

O desafio, porém, reside no fato de que a linha entre o caráter nacional, o transnacional e o internacional é extremamente tênue, justamente pela condição do Gótico — uma linguagem artística importada, mas que pode ser reciclada e mesmo desenvolvida em países onde não foi originalmente criada, como bem observa Aldana Reyes (2017, p. 22). As noções de transculturação narrativa e dependência cultural podem, assim, nos ajudar a entender que os modelos de expressão empregados por nossos escritores não são criações idiossincráticas. Tal fenômeno é bastante claro em nossa literatura, e poderíamos tomar como exemplo os casos de José de Alencar e Álvares de Azevedo. Os dois escritores estiveram à frente de modelos de projetos literários apenas aparentemente antitéticos; em verdade, eram muito semelhantes em seus fundamentos, uma vez que ambos apostavam em poéticas literárias vigentes na Europa do início do XIX — o Indianismo e o Gótico. Apenas a primeira, porém, foi considerada aclimatável ao nosso país e deu origem a um programa nativista de literatura brasileira que se tornaria hegemônico. A segunda, prejudicada pela morte do poeta ainda tão jovem, foi marcada com o estigma da incompletude e da inadequação.

É a partir da consciência das sutilezas e fugacidades entre as fronteiras do nacional e do estrangeiro, entre o regional e o cosmopolita, que eu gostaria de pensar a possibilidade de um Gótico brasileiro dentro do campo conceitual da transculturação narrativa.

### **Uma contradição em termos**

Não tenho por que discordar do argumento de Bellas (2020, p. 6) de que o interesse de um estudioso do Gótico no Brasil poderia ser justamente a confluência entre uma estrutura formal recorrente e os elementos temáticos próprios a determinados contextos culturais. Nesse sentido, a consolidação de um “Gótico brasileiro” se daria quando ocorresse a assimilação dos modelos externos, e é exatamente aqui que residia uma questão central em meu artigo de 2018: quando eu me perguntava pela validade de se pensar as marcas de um Gótico efetivamente brasileiro, eu queria justamente entender quando — e se — se passava do “Gótico no Brasil” para o “Gótico brasileiro”, isto é,



quando o Gótico deixava de ser uma mera emulação de um gênero, ou mero pastiche, para ser uma reação idiossincrática aos fenômenos da modernidade, capaz de aproximar escritores tão distintos como Charles Maturin, William Faulkner e Guimarães Rosa. Nas palavras de Antonio Candido, citado pelo próprio Bellas, interessava-me, pois, entender quando seria que os autores brasileiros se valeriam do Gótico “para representar problemas do seu próprio país, compondo uma fórmula peculiar”, em que “não há imitação nem reprodução mecânica” (CANDIDO, 1989, p. 154).

Quando questionei a possibilidade de um “Gótico brasileiro”, eu não estava me referindo a alguma particularidade da dependência cultural brasileira, mas apenas chamando atenção para a própria concepção de Gótico que tem estruturado as pesquisas contemporâneas sobre o tema. Desde os anos 1980, a literatura gótica vem sendo pensada como um modo narrativo transmidiático, transnacional e trans-histórico (cf. WARWICK, 2007, p. 6), isto é, como uma linguagem artística compartilhada pela humanidade na era moderna. A consideração de particularidades nacionais e o esforço de estabelecer uma tradição nacional do Gótico, portanto, talvez não sejam as melhores estratégias para se estudá-lo. Algo com que, creio, Aldana Reyes (2017, p. 6) concordaria, pois, ao citar Catherine Spooner (2006), ele diz: “o Gótico é, em si mesmo, uma forma revivalista. Em suas manifestações contemporâneas, ele continua a desenvolver diversos temas que são tão relevantes hoje em dia quanto o eram no tempo de Walpole.”<sup>4</sup>

O primeiro dos temas revivalistas do Gótico enumerados por Spooner (2006, p. 8) é justamente o do passado fantasmagórico, isto é, o legado que ações de tempos pretéritos interpõem ao presente. Lembremo-nos então de Fernando Monteiro de Barros (2020) e de seu entendimento de que a literatura gótica se caracterizaria, fundamentalmente, pela experiência da permanência do passado como um tipo de fantasmagoria. Se pensarmos a assombração como “uma espécie de erro contextual no qual o passado se articula desconfortável e ameaçadoramente no presente” (FOSTER, 2020, p. 342), as histórias góticas são, em última instância, histórias de assombrações, estruturadas como manifestações de um anacronismo perturbador, em que algo de um outro tempo persiste em uma temporalidade que não é a sua. Se, por um lado, a articulação entre passado e presente é a função precípua do mecanismo da memória, por outro, a assombração seria uma espécie de experiência patológica que se manifestaria na incapacidade do sujeito em perceber a memória apenas como reminiscência do passado — a vítima de uma assombração percebe o passado em um lugar errado, ou, melhor dizendo, em um momento errado (cf. FOSTER, 2020, p. 343).

As narrativas góticas exploram essa sensação de desorientação cognitiva e contextual característica da modernidade, sensação nascida da percepção da presença simultânea de duas temporalidades — o sentimento da ruína, nos termos de Barros (2020). Não apenas europeus ou americanos, mas todos aqueles que experimentaram o fenômeno profundamente moderno de estar fisicamente em uma temporalidade, porém afetivamente conectados a outro tempo, são sujeitos, pois, de uma experiência fantasmagórica. As ruínas, na narrativa gótica, são símbolos de como os sujeitos modernos estão sempre tomados por uma nostalgia, por uma vontade de retornar a um lugar que não é um espaço, mas um lugar no tempo — o passado. O passado que retorna, contudo, não é um passado irreal, porque nunca foi sequer efetivamente passado. Góticas são as narrativas que nos fazem experimentar o assombramento constante e a pervasiva sensação de estar fora do presente, fora do tempo das ações que importam.

Quando aludi, em meu artigo de 2018, às relações de Allan Poe com a literatura gótica estadunidense, foi com o intuito de demonstrar que o Gótico precisa ser pensando menos como um caso de dependência cultural de literaturas marginais e mais dentro da chave do papel incontornável que a tradição interpõe a qualquer escritor. Poe bebeu das fontes europeias como quem mergulhava, conscientemente, em uma tradição puramente literária — à parte de questões do nacionalismo literário.<sup>5</sup> Uma análise de elementos da prosa de Allan Poe revela que alguns aspectos considerados como caracteristicamente poeanos<sup>6</sup> são amplamente partilhados pelo Gótico em sentido lato, o que nos leva a supor que o escritor de Baltimore tenha se valido das convenções da poética como um *template*, uma estrutura narrativa vazia a ser preenchida com os medos, com as angústias e os horrores de cada local e de cada momento histórico.

A analogia com o caso de Poe talvez possa também ser feita, *mutatis mutandis*, com o de Guimarães Rosa. Na instigante leitura que faz de “Meu tio o Iauaretê” — quando ressalta a exploração do tema do Outro monstruoso e descreve o protagonista como um descendente dos indígenas, massacrados durante o processo de colonização —, Bellas não deixa de reconhecer no conto as marcas do Gótico colonial, ainda que entenda que o emprego da categoria para descrever a narrativa rosiana falharia em evidenciar as principais nuances da narrativa, somente percebidas, segundo ele, quando se assume um ponto de vista mais local. Talvez caiba então aqui dizer que Rosa — assim como Poe — reconheceu a potência das formas e convenções góticas e se deu conta de que elas poderiam ser artisticamente manipuladas, oferecendo-se tanto à emulação quanto à paródia. Ele também viu o Gótico como uma linguagem artística, maleável, uma matéria prima a ser trabalhada, uma oportunidade de conectar a literatura brasileira a uma tradição literária universal.

Tanto no caso do autor Guimarães Rosa como no caso de Allan Poe, talvez sejamos levados a vislumbrar um “Gótico brasileiro” e um “Gótico estadunidense” por força do extraordinário talento de ambos os autores — ambos escritores de muitos recursos técnicos e marcos nas literaturas das duas nações americanas. T. S. Eliot (1989) lamentava que elogiássemos em um artista os aspectos de sua obra nos quais ele menos se assemelhava a qualquer outro, enquanto perdíamos de vista o que havia de assimilação da tradição. O mesmo raciocínio poderia ser estendido para as supostas variantes nacionais da literatura gótica: a busca pelo que é essencialmente individual, pelo que separa o Gótico brasileiro do Gótico *tout court*, impede-nos de apreciar que as passagens mais individuais e mais artísticas de uma obra podem ser aquelas em que os escritores ancestrais revelariam mais vigorosamente sua imortalidade. É quando melhor compreendemos o papel decisivo das convenções de gênero na composição de uma obra literária, pois “qualquer obra, por mais inovadora que se pretenda, constitui predominantemente uma reformulação de elementos utilizados, limitando-se de fato a adotar esquemas combinatórios e organizativos um pouco diferentes” (FURTADO, 2018, p. 23).

Em sua recente tese de doutorado, Rogério Sáber (2020) fez, a partir de críticos como Leslie Fiedler, Charles Crow, Eric Anderson e Irving Malin, uma arguta enumeração dos temas e tropos básicos da literatura gótica estadunidense:

O panorama traçado por Fiedler funda as bases para a descrição de temas da literatura gótica americana, dentre os quais se destacam também: a) a descrença no projeto progressista americano [...];

b) a exposição da violência contra nativos e negros [...]; c) as relações entre raça e poder [...]; d) a representação calvinista do cenário natural, índice da existência e atuação do mal [...]; e) questões raciais como a etiologia das ansiedades da sociedade americana [...]; f) a representação de vilarejos e pequenas cidades como cenários de violência [...]; g) o narcisismo familiar e a família como instituição opressora [...]; h) a clausura doméstica em cenários rurais [...]; i) a zumbificação existencial [...]; j) a fuga factual ou simbólica de cenários opressores e decadentes [...]; k) a interferência opressora do passado sobre o presente [...]; l) a denúncia da “lógica desumanizadora” [...] do capitalismo e de instituições sociais, como o matrimônio. (SÁBER, 2020, p. 77).

Pergunto-me, novamente, como fiz no artigo de 2018: esses traços distintivos não são compartilháveis entre inúmeras supostas outras tradições “nacionais” do Gótico mundo afora? Permanece incerta para mim a possibilidade de estabelecer uma tradição de um “Gótico brasileiro” que seja dotado de características próprias que não se façam presentes mais em nenhuma outra parte do mundo.

É nesse sentido que entendo que deveríamos ser cautelosos em nossas descrições da tropicalização do Gótico. Assim, quando me concentro nos traços formais das narrativas, não pretendo negar os elementos de “cor local”, mas procuro estar atento para não os superestimar como sendo as autênticas idiossincrasias do “Gótico brasileiro” — quando, na verdade, são as idiossincrasias do Brasil.

Ao optar por não desenvolver uma ideia de um *Brazilian Gothic*, não estou tampouco afirmando que o Gótico no Brasil é mero pastiche. Estou propondo, em contrapartida, que escritores como Guimarães Rosa ou Cornélio Pena estão reagindo a fenômenos da modernidade do mesmo modo que William Faulkner, Vladimir Odoyevsky, Gaston Leroux e Arthur Machen o fizeram. Estou sendo coerente com o conceito de Gótico com que trabalho, aquele que me permite afirmar que o castelo não é um elemento essencial do Gótico; o castelo é apenas o espaço do Gótico britânico setecentista por excelência, que figurava o tema profundo — e, este sim, essencial — da permanência do passado.

A expressão “Gótico no Brasil”, portanto, pode levar a menos desentendimentos do que “Gótico brasileiro”. Naturalmente, nada impede que nos refiramos a um Gótico brasileiro, desde que em modo semelhante ao que empregamos quando utilizamos a expressão “Romantismo brasileiro”, isto é, não como afirmação de uma índole ímpar da literatura brasileira, mas como a indicação de quais traços do Romantismo se manifestaram em nossa literatura.

No terreno das hipóteses, é claro que não é possível negar que, neste exato momento, possa estar sendo forjado algo que mereça vir a ser chamado de Gótico brasileiro. No momento, porém, acho que falar em Gótico brasileiro, ao mesmo tempo que falamos no caráter trans-histórico dessa poética, é uma contradição em termos — ainda que irresistível. A tarefa ainda preponderante é a de descrever o modo como o Gótico se manifestou no Brasil, resgatando, em primeiro lugar, não apenas o termo, mas uma poética que, embora tão instrumentalizada por nossos escritores, foi tão relegada pelos críticos. Essa me parece ainda ser a maior contribuição a qual um estudioso do Gótico na literatura brasileira pode aspirar.

## Referências

- BARROS, Fernando Monteiro de. Do castelo à casa-grande: o “Gótico brasileiro”, em Gilberto Freyre. *Revista Solettras*, São Gonçalo, n. 27, p. 80-94, jan./jun. 2014.
- BARROS, Fernando Monteiro de. O Gótico e a vampirização da história. *Organon*, Porto Alegre, v. 35, n. 69, p. 1-14, 2020.
- BELLAS, João Pedro. Gótico brasileiro: uma proposta de definição. *Organon*, Porto Alegre, v. 35, n. 69, p. 1-15, 2020.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. 2. ed. London: Routledge, 2014.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ática, 1989. p. 140-162.
- COHEN, Jeffrey Jerome (ed.). *Monster theory: reading culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- CORTÁZAR, Julio. Notas sobre o gótico no Rio da Prata. In: CORTÁZAR, Julio. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 71-80. v. 3.
- EDWARDS, Justin; VASCONCELOS, Sandra Guardini. Introduction: tropicalizing gothic. In: EDWARDS, Justin; VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Tropical gothic in literature and culture: the Americas*. New York: Routledge, 2016. p. 1-12.
- ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: ELIOT, T. S. *Ensaíos*. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.
- FOSTER, Michael Dylan. Haunting Modernity: Tanuki, Trains and Transformation in Japan. In: WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (ed.). *The Monster Theory Reader*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020. p. 330-357.
- FRANÇA, Júlio. Ainda sobre o Gótico no Brasil: o caso de *Noite na taverna*. In: WERKEMA, Andréa (org.). “Cuidado, Leitor!” *Álvares de Azevedo e a crítica contemporânea*. São Paulo: Alameda, 2021. p. 89-116.
- FRANÇA, Júlio. “Gótico no Brasil”, “Gótico Brasileiro”: o caso de Fronteira, de Cornélio Pena. In: *Anais eletrônicos do XVI Encontro ABRALIC*, 2018. p. 1097-1103.
- FURTADO, Filipe. *Demônios íntimos: a narrativa fantástica vitoriana (origens, temas, ideias)*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2018.
- FURTADO, Filipe. Metaempírico. In: REIS, Carlos *et al.* *Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF)*. Rio de Janeiro: Dialogarts. Disponível em: <http://www.insolitificcional.uerj.br/site/m/metaempirico/>. Acesso em: 17 dez. 2021.
- GROOM, Nick. *The Gothic: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del azúcar y del tabaco*. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.
- PUNTER, David. *The literature of terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day*. Essex: Longman, 1996. v. 2.
- RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. 2. ed. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.
- REIS, Livia. Transculturização. In: JOBIM, José Luís; ARAÚJO, Nabil; SASSE, Pedro Puro (org.). *(Novas) Palavras da Crítica*. Rio de Janeiro: Edições Makunaíma, 2021. p. 761-775.
- REYES, Xavier Aldana. *Spanish gothic: national identity, collaboration and cultural adaptation*. London: Palgrave Macmillan, 2017.
- SÁBER, Rogério Lobo. *O gótico familiar de William Faulkner e Lúcio Cardoso: formas e dinâmica da opressão*. 2020. Tese (Doutorado em Estudos Literários) — Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

SPOONER, Catherine. *Contemporary Gothic*. London: Reaktion, 2006.

STEVENS, David. *The Gothic tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

WARWICK, Alexandra. Feeling Gothicky? *Gothic Studies*, v. 9, n. 1, p. 5-15, 2007.

## Notas

- <sup>1</sup> Proposto por Filipe Furtado, o termo **metaempírico** procura caracterizar uma vasta esfera de eventos ocorrentes no domínio específico da ficção. Reporta-se não apenas ao sobrenatural, mas a todas as ocorrências radicadas no imaginário, sustentadas por crenças nunca sujeitas ao ônus da prova, e que, assim, “eximem-se por completo ao veredito das percepções sensoriais ou a qualquer outro tipo de verificação intersubjetiva, não sendo a alegação da sua eventual existência comprovável de forma universalmente válida” (FURTADO, 2021).
- <sup>2</sup> Barros voltaria ao tema em “O Gótico e a vampirização da história” (2020), publicado na mesma edição da *Organon* em que Bellas publicou o seu artigo. Sobre essa nova reflexão de Fernando, escrevi o ensaio “A ansiedade da ruína: sobre a vampirização da história e a literatura gótica”, ainda no prelo, a ser lançado em 2022, no livro em homenagem ao professor Monteiro de Barros.
- <sup>3</sup> No original: “I am much more interested in the synergies between Spain and the Gothic as a transnational mode to which the Spanish have consistently turned since the late-eighteenth century”.
- <sup>4</sup> No original: “the Gothic is in itself a revival form. In its contemporary manifestations, it continues to develop a number of themes that are as relevant today as they were in Walpole’s time.”
- <sup>5</sup> Assim como, convém lembrar, o pai espiritual do Gótico no Brasil, Álvares de Azevedo, que não era um entusiasta da ideia de que uma literatura nacional se construía por meio de rompimentos radicais com a literatura universal, nem mesmo com a literatura portuguesa (cf. FRANÇA, 2021).
- <sup>6</sup> Poderíamos aqui enumerar alguns: (i) a personagem monstruosa – entes, sobrenaturais ou não, que encarnam algum comportamento transgressivo ou alguma alteridade radical; (ii) o *locus horribilis* – espaços narrativos que são caracterizados como “lugares maus” e que determinam o comportamento das personagens ou são por elas determinados; (iii) a fantasmagoria do passado – eventos pretéritos traumáticos que interferem e condicionam o comportamento das personagens no presente; (iv) os narradores autodiegéticos, paranoicos, não confiáveis e donos de uma sensibilidade mórbida, que narram, muitas vezes, em modo de fluxo de consciência; (v) os focos narrativos que enquadram o mundo narrado por detrás de um filtro de culpas, remorsos e arrependimentos, desrealizando e distorcendo mesmo os fenômenos mais corriqueiros; (vi) os enredos labirínticos que reforçam a atmosfera de clausura, perseguição e desorientação experimentada pelas personagens; (vii) o emprego persistente de campos semânticos ligados à escuridão, ao fantasmagórico, ao lúgubre, à morte etc.; (viii) as temáticas que exploram a imanência do Mal, seja presente em personagens específicas ou disperso entre todas as personagens e espaços narrativos.

## O gótico: “uma história” (da vampirização, talvez...)

Cido Rossi

O presente texto constitui uma das minhas homenagens ao querido professor doutor Fernando Monteiro de Barros, acadêmico do Gótico e amigo falecido recentemente. O foco dessa minha homenagem é o lado *acadêmico do Gótico* de Fernando, de modo que o celebrarei ofertando, à sua memória, uma problematização de suas ideias sobre o Gótico à maneira mais sofisticada permitida até o momento por qualquer Teoria à disposição nos Estudos Literários e nos estudos de ficção: desconstruindo-as. Ciente de que o verbo *desconstruir* e o substantivo *desconstrução* podem, no meio acadêmico brasileiro e mesmo passados mais de cinquenta anos do surgimento da Desconstrução derridiana, ainda deter algum tipo de conotação negativa, clarifico que desconstruir não é destruir, anular ou lançar anátemas; desconstruir é fazer os signos significarem *ad infinitum*, sem limites, fora de qualquer limitação conceitual que os confine. É também, e portanto, uma forma de homenageá-los, de ser hospitaleiro para com eles, de hospedá-los. Antiquário da palavra, da literatura e do Gótico que era, Fernando certamente apreciaria ter suas ideias problematizadas nessa perspectiva, que é herdeira do método socrático, o mais clássico de que dispomos.

Por certo que não serei ortodoxo em meu *modo socrático de problematização*, visto que sou do partido de que Sócrates é uma personagem de Platão e, como tal, uma composição metaficcional, ao mesmo tempo ficção na qualidade de personagem e pensador da ficção em sua obsessão com mitos, poetas e Homero. Serei, sim, um problematizador socrático shakespeareano, ou, se se preferir, um *problematizador socrático gótico*. Afinal, como deixa claro o velho Walpole no segundo prefácio a *Otranto*, “O grande mestre da natureza, Shakespeare, foi o modelo que copiei” (1996, p. 21). E por que Shakespeare é o modelo que, socraticamente, também copiarei? Porque tratarei aqui de *encenação*. Encenação do Gótico; encenação da História. E porque tratarei também de vampirização, sendo Shakespeare o grande vampiro elizabetano, pois não é segredo para ninguém que o Bardo também copiou — que é a cópia senão uma forma de vampirização? — Holinshed, Grammaticus e versos inteiros, *ipsis litteris*, de Sêneca.

Não contarei aqui uma História do Gótico; ao contrário, problematizarei justamente as ideias de *História* e de *Gótico* quando tomadas em uma relação dialética pautada por oposição e hierarquia, o que lhes condiciona a uma falsa adequação mútua, simetria e coetaneidade. Minha tese é a de que o Gótico não depende da História para existir enquanto fenômeno estético, artístico, literário, ficcional e social, logo, ele não é e não pode ser *datado*; ao mesmo tempo em que a História, apesar de gótica ao longo da maior parte de seu influxo, também não depende do Gótico para ser *História*. Todavia, eles cocriam-se um ao outro em um processo de permanente iteração.

Sem perder de vista estas explicações iniciais, problematizarei desconstrutivo-socraticamente as ideias contidas no artigo “O Gótico e a vampirização da História”, de autoria do querido Fernando Monteiro de Barros, publicado em 2020 no volume 35, número 69, da revista *Organon*. Esse artigo é resultante de uma fala proferida por ele no dia 29 de agosto de 2019 em uma mesa redonda ocorrida por ocasião do *III Seminário*

de *Estudos do Gótico* (III SEG), realizado em Porto Alegre. No texto resultante dessa fala, a premissa de Fernando é a seguinte:

O ano de 1764 assinala o surgimento do romance gótico com a publicação de *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole. Confrontando os valores do Iluminismo da época, o romance de Walpole estabelece os pressupostos do que se constituirá como um dos mais duradouros gêneros da ficção ocidental. A presença da História é essencial tanto para o gênero quanto para o modo gótico, trazendo o elemento do passado que assombra o presente na modernidade, a partir de cenários que remetem à Idade Média ou pelo menos ao Ancien Régime. Entretanto, a História é representada de forma teatralizada, no que ela sinaliza a condição dramática moderna de um mundo desprovido de sentido onde o que permanecem são simulacros e fantasmagorias. Nesse sentido, o Gótico se utiliza da História de forma desautorizada, vampirizando-a (BARROS, 2020, p. 1).

Para desenvolver tal premissa, montar seu argumento e chegar às conclusões de que a “História é essencial tanto para o gênero quanto para o modo gótico” e “o Gótico se utiliza da História de forma desautorizada, vampirizando-a”, Fernando recorre a um aparato teórico-crítico bastante sofisticado: asserções de Fred Botting, David Punter, Jerrold Hogle e Júlio França, teóricos contemporâneos do Gótico; os críticos Anatol Rosenfeld (no ensaio “Shakespeare e o pensamento renascentista”) e Octavio Paz (em *Signos em rotação*); e os filósofos Jean Baudrillard (em *Simulacros e simulação*), Giorgio Agamben (em *Estâncias*) e, principalmente, Walter Benjamin (em *Origem do drama barroco alemão*).

Articulando esse conjunto de referências de maneira exemplar e alicerçando-se com toda força e confiança no único nome relevante da Escola de Frankfurt, Walter Benjamin — que não era tão frankfurtiano assim, como se sabe —, Fernando desenvolve sua argumentação de modo a aproximar o drama barroco alemão do século XVII conforme teorizado pelo filósofo — para quem tal fazer artístico dramatiza “um mundo vazio” (BENJAMIN, 1984, p. 162), ou seja, representa o surgimento da modernidade, a qual esvazia o signo de seus valores e sentidos transcendentais adquiridos desde a Grécia clássica até a Idade Média — ao Gótico setecentista, aquele praticado por autores como Horace Walpole, Ann Radcliffe e Matthew Lewis, dos “quadros dos antepassados, móveis antigos, cetros, coroas, tronos, espadas e punhais, eivados de fantasmagoria” (BARROS, 2020, p. 8-9). O objetivo único dessa aproximação é chegar às seguintes conclusões e postulados:

A partir das considerações expressas até aqui, arriscamos dizer que o Gótico — tanto enquanto gênero quanto como modo — faz uso da História a seu bel prazer, como bem quer, sem pedir licença, em uma relação parasitária com a mesma. O Gótico não dialoga com a História, mas sim vampiriza-a. O Gótico, ao fazer uma pilhagem desautorizada da História por meio do pastiche ou da paródia, converte-a em franja fúnebre e condena-a ao estatuto do simulacro. A História é aprisionada pelo Gótico e, ao ser por ele vampirizada, se converte em fantasmagoria.

Neste sentido, considerando o Gótico como uma poética da modernidade que apresenta profundas afinidades com o Barroco alemão, pensamos que para que haja a presença do Gótico seria preciso

haver a presença de signos da História, em sua condição de avatar do mundo recalçado pela modernidade iluminista. [...]

Destarte, em nossa opinião, pensamos que provavelmente não haveria a presença do Gótico em filmes sobre “a volta dos mortos-vivos” ou em filmes de zumbis, pois o Gótico parece precisar de cenários que tenham a marca da História. História ocidental, do mundo europeu e suas margens e fronteiras, bem como do mundo europeu transplantado para as Américas. Um “Gótico asiático” nos soa improvável, ao passo que o mesmo não se poderia dizer sobre o Gótico latino-americano, o Gótico sul-estadunidense e o Gótico brasileiro, pois tanto o Brasil, quanto a América Latina e o sul dos Estados Unidos apresentam um forte legado da contraparte do mundo medieval no Novo Mundo, a herança de uma colonização baseada em um etos senhorial e estamental. Pois tal História fantasmática gótica parece necessitar das galas e dos atavios das classes sociais outrora poderosas e que, na modernidade industrial, se encontram derrotadas e não mais hegemônicas: a aristocracia e o alto clero católico. Assim, em nossa opinião, o Gótico parece necessitar desse elemento de choque de um passado ligado à tradição que assombraria o mundo democrático moderno.

Dentro dessa mesma clave, o Gótico nos parece ser incompatível com temas, cenários e personagens prosaicos. Os *loci horribiles*, espaços do medo onde se desenrolam os enredos góticos, são notórios por trazerem a marca da História e do passado: castelos, abadias, mosteiros, criptas, cemitérios, ou seja, cenários marcados pela cultura, portanto. A natureza por si só, por mais assustadora que seja (uma floresta densa, montanhas ameaçadoras, mares revoltos e bravios), em nossa opinião não traria sozinha a marca do Gótico, pois, segundo as hipóteses aqui desenvolvidas, este necessitaria da presença da História. (BARROS, 2020, p. 9-10, grifo do autor).

Diante de tais posições deduz-se, sem qualquer margem para dúvida, que, para Fernando, a História é uma vítima do Gótico, o qual a usa a seu bel prazer, sem pedir licença e de maneira parasitária, vampirizando-a, pilhando-a, desautorizando-a e condenando-a ao simulacro — observe-se que, para Fernando, o simulacro é uma punição. Mais do que um pai opressor, ou um vilão aristocrático, o Gótico seria também uma espécie de viking enquanto a História seria uma donzela indefesa. A imagética do Gótico representado pelos vikings cai muito bem ao gênero-modo, que é bárbaro por natureza e definição, tendo sido inventado por britânicos, germânicos e escandinavos; já a imagética da História como donzela indefesa, bem... neste caso, depende de como se entende *História*.

Além disso, uma vez que a relação abusiva do Gótico com a História é de ordem parasitária, ao ponto de ele *depende* — *necessitar* é a palavra usada por Fernando — da História, há aí, latente, um interessante caso de Síndrome de Estocolmo, tendo em vista que a História não deu, na argumentação do pesquisador, nenhum indício de resistência contra seu agressor. Ao contrário, permitiu não só que ele existisse, como também se desenvolvesse como seu parasita, alimentando-o, como ocorre em toda relação de parasitismo, de modo simbiótico — ou seja, *dele se beneficiando também*, mas isso Fernando não escreveu em seu texto. A ideia da Síndrome de Estocolmo serve muito bem ao Gótico, pois enfatiza sua ascendência bárbara, bem como seu caráter violento.



Esse caráter violento, esse barbarismo tão próprio e adequado ao Gótico, sua identidade, raça, cor, gênero e credo, seu DNA e seu espírito, parecem incomodar profundamente a Fernando. Observemos com redobrada atenção o conjunto de palavras por ele utilizado para se referir à relação do Gótico com a História:

faz uso da História a seu bel prazer, como bem quer, sem pedir licença, em uma relação parasitária com a mesma. O Gótico não dialoga com a História, mas sim vampiriza-a. O Gótico, ao fazer uma pilhagem desautorizada da História por meio do pastiche ou da paródia, converte-a em franja fúnebre e condena-a ao estatuto do simulacro. A História é aprisionada pelo Gótico e, ao ser por ele vampirizada, se converte em fantasmagoria. (BARROS, 2020, p. 9).

“Usar ao bel prazer”, “parasitar”, “vampirizar”, “pilhar”, “desautorizar”, “condenar ao simulacro”, “aprisionar”, “converter em fantasmagoria”. Todas essas expressões foram usadas no texto em suas conotações puramente negativas, negativas não no sentido de uma estética negativa, a alteridade da estética positiva do Belo e Bom, tão cara a Edmund Burke, primeiro filósofo do Gótico, e sim no sentido ético-moral judaico-cristão, tão estimado pela metafísica ocidental, de ruim e maléfico por oposição ao que é bom e benéfico. Note-se que há um juízo de valor advindo desses lexemas: o Gótico é *o Mal* por oposição ao Bem, e isso lhe torna ética e moralmente inferior à História. Fernando estabelece uma relação dialética entre Gótico e História, uma relação de oposição e hierarquia pautada pelo poder da violência. O Gótico é o Mal, a História é o Bem; o Gótico é o vilão, a História é a vítima; o Gótico é ética e moralmente inferior à História, mas lança mão da violência e barbarismo que o caracterizam para explorá-la, constantemente usando-a, pilhando-a, desautorizando-a, vampirizando-a e parasitando-a, rebaixando-a ao ponto de torná-la, então, mera escrava ou reles prostituta. Fernando está, obviamente, criticando o Gótico por ele ser *gótico*. Corroborando esse entendimento, em outras passagens de seu texto encontramos as seguintes afirmações:

no Gótico teria que haver uma fusão do sinistro com o imponente, do tenebroso com o grave, em um tom melancólico e com marcas de solenidade. Pensamos que o Gótico precisa estar ancorado no sublime. Acreditamos que o tom imitativo alto relacionado à tragédia por Aristóteles precisaria estar presente para gerar a grandeza trágica e a melancolia precípuos ao Gótico. O imitativo baixo aristotélico que podemos relacionar a espaços, temas e personagens da burguesia, da classe média, do proletariado, ou seja, a espaços, temas e personagens prosaicos, não teria a marca do Gótico, em nossa opinião. Pois, para que haja Gótico, nos parece ser preciso que haja um certo *élan* — proveniente da História, do choque da tradição com a modernidade, da solenidade, da aristocracia — e daí viria o *pathos* do Gótico. O enredo tradicional do Gótico, a ruína do patriarcalismo, é, sabidamente, de cunho senhorial e aristocrático. [...]

No Gótico, a partir do que expusemos aqui, seria necessário, portanto, haver a presença da cultura e da História, seria necessário o choque entre a tradição e o passado recalcados, de um lado, e a modernidade, de outro. O Gótico é intrínseco à modernidade e, pela junção de aristocracia com monstruosidade, apresenta uma nostalgia da aura. Pois o Gótico não é apenas sombrio, tétrico e assustador: ele precisa ter

certa poeticidade na melancolia e na grandeza trágica de seus cenários majestosos, labirínticos e arruinados. (BARROS, 2020, p. 11-13).

“[N]o Gótico *teria* que haver”, “o Gótico *precisa* estar”, “para que haja Gótico, nos parece *ser preciso*”, “No Gótico [...] *seria necessário*”, “o Gótico [...] *precisa ter*”. Essas palavras de ordem proferidas em tom de reprimenda indicam, na crítica que Fernando constrói, tudo o que, em seu entendimento, falta ao Gótico: ao Gótico falta fusão do sinistro com o imponente, do tenebroso com o grave, do tom melancólico com as marcas da solenidade; ao Gótico falta o sublime (e esse sublime não é o sublime burkeano, mas o Belo e Bom gregos, a simetria); ao Gótico falta o tom imitativo alto relacionado à tragédia por Aristóteles; ao Gótico falta a *presença* da cultura e da História; ao Gótico falta o choque entre tradição e passado recalçados e modernidade (ainda que o Gótico seja intrínseco à modernidade); ao Gótico falta poeticidade, melancolia e grandeza trágica.

Em suma, ao Gótico falta *um certo élan*, um movimento súbito, espontâneo; um impulso, uma emoção; a vivacidade; um entusiasmo criador; a *inspiração* (HOUAISS; VILLAR, 2001). Em outras palavras, no entendimento de Fernando, ao Gótico falta o poético no sentido da assim chamada Grande Arte, a erudição, a aura — já que, segundo o mesmo Fernando, o Gótico apresenta uma “nostalgia da aura” (BARROS, 2020, p. 13). Sim, falta ao Gótico a *aura*; a mesma aura desarticulada por Walter Benjamin em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”; o mesmo Walter Benjamin sobre o qual Fernando ancora todo o argumento do artigo cujas ideias estão sendo aqui problematizadas; o mesmo Walter Benjamin que um dia escreveu que “*com a reprodutibilidade técnica [ou seja, com a PERDA da aura], a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária*” (1987, p. 171, grifos do autor).

E quem ou o que poderia corrigir todas essas faltas, todas essas falhas, até mesmo a ausência do *élan* e da aura? Na conclusão de Fernando, a História. Por mais vilipendiada que seja pelo Gótico, a relação abusiva que mantém com ele por meio do parasitismo, sua Síndrome de Estocolmo, é o que faz da História a controladora, a domadora, a domesticadora do Gótico ao lhe adicionar o que, no entendimento de Fernando, lhe falta: os valores aristocráticos. É nesse sentido que a “História é essencial tanto para o gênero quanto para o modo gótico” (BARROS, 2020, p. 1). Nova relação dialética, de hierarquia, oposição e poder, se estabelece aqui: o Gótico é burguês, espacial, temático, classe média, proletário, prosaico; a História é nobre, aristocrática, solene, grande, majestosa, temporal, estrutural, poética. O Gótico é inferior à História porque lhe falta a nobreza, e a História é superior ao Gótico justamente por detê-la. Todavia, delicada, frágil e indefesa, características que lhe são conferidas pela sua posição social, a História é brutalizada pelo Gótico, que a domina, submete, parasita, pilha etc. Em dado momento de seu texto, Fernando cita um soneto de Gregório de Matos, para quem, segundo ele, “a burguesia ataca a nobreza e rouba-lhe o poder” (BARROS, 2020, p. 12). Fernando parece concordar com esse modo de pensar do poeta barroco, haja vista tudo que foi citado e discutido até aqui.

E assim o Gótico, o burguês ladrão, ataca a nobre e altiva História e lhe rouba o poder, escravizando-a e prostituindo-a. Que poder? Seu poder aristocrático: seu cetro, sua coroa, seu manto, seu trono, sua solenidade, sua grandeza, sua singularidade, sua onipotência, sua *superioridade*. No entanto, enigmaticamente, como ocorre em toda

relação parasitária, a História se apaixonou pelo Gótico, esse plebeu, esse rufião, e dele não consegue se libertar por estar certa de que será capaz de domá-lo, domesticá-lo, melhorá-lo, catequizá-lo, talvez convertê-lo ou transformá-lo em algo melhor em termos ético-morais — já que ela é dialeticamente melhor do que ele nos quesitos ético-morais e na classe social —, submetendo-se, para isso, a toda e qualquer agressão, violência, barbarismo e vilipêndio em nome de tal crença porque ela é bela e boa (também recatada e do lar, adiciono), nobre, elevada, melhor, superior, *aristocrática*, sendo indiferente que sua submissão caracterize uma Síndrome de Estocolmo, a qual só confere ainda mais força ao viking Gótico. Como se diz no jargão popular e, infelizmente, com todas as conotações pejorativas da expressão, a História se tornou “mulher de malandro” nesse enredo às avessas do *Pigmaleão* de Bernard Shaw.

Mas, *que História é essa?* De que História estamos falando aqui? Qual é, afinal, o *conceito* de História utilizado por Fernando para que ele a idealize de modo tão *naïve* e a tenha colocado em situação tão desprivilegiada em relação ao Gótico e, com isso, tornado o último a entidade mais desavergonhada, vil, abominável e espúria que já existiu? Fernando deixa claro, em “O Gótico e a vampirização da História”, de qual História está tratando — “História ocidental, do mundo europeu e suas margens e fronteiras, bem como do mundo europeu transplantado para as Américas” (BARROS, 2020, p. 10) —, mas não nos revela qual o seu entendimento, a conceitualização, de História que está mobilizando na arquitetura de sua argumentação. Por outro lado, ele nos presenteia com pistas, e pistas bastante claras, com sentidos muito bem delineados e definidos, de sua compreensão dessa episteme. Rastremo-las.

Claro está que Gótico e História são entidades praticamente personificadas no texto de Fernando, como se fossem personagens de uma *peça teatral* — *teatro* e *drama* são palavras que perpassam o todo do artigo em questão. Seria essa peça teatral de costumes como o *Pigmaleão* de George Bernard Shaw que mencionei, uma das obras que dá origem ao dramalhão mexicano e às novelas de televisão brasileiras? Não. Definitivamente, não no entendimento de Fernando. Para ele, em sua invocação benjaminiana, Gótico e História atuam em uma tragédia barroca alemã do século XVII fortemente influenciada pelo *Hamlet* de Shakespeare, “considerado o primeiro drama moderno, [...] a primeira obra literária ocidental a apresentar a perda de centro e de sentido do mundo novo da modernidade” (BARROS, 2020, p. 4), ainda que *Hamlet* seja, de acordo com todos os historiadores da literatura inglesa, a obra-prima da Renascença, e não da modernidade, britânica — a menos que se queira defender o argumento de que a modernidade britânica teve início no século XVII, asserção que, em minha experiência como professor e pesquisador da literatura, ficção e cultura britânicas, é temerária, ainda que instigante. Mas deixemos o príncipe da Dinamarca e Shakespeare de lado por um instante e voltemos à tragédia barroca alemã. Nessa tragédia,

a História se converte em teatro. Neste teatro, os objetos adquirem uma carga simbólica representacional máxima. O cetro, a coroa, o manto, o trono são mostrados como alegorias da História. O príncipe barroco, acometido de loucura e tomado pela crueldade, sinaliza a experiência humana do desamparo máximo da criatura em um mundo que já perdeu o sentido. (BARROS, 2020, p. 6).

Há um certo tom de pesar, de decepção, por parte de Fernando quando ele faz essa e outras constatações relacionadas à História, ao alvorecer da modernidade e à

relação abusiva/parasitária entre Gótico e História, um pesar semelhante ao que encontramos em Adorno e Horkheimer, por exemplo, mas não em Benjamin; aliás, jamais em Benjamin, o grande celebrador da perda da aura. Vejamos as outras constatações, inclusive aquelas que nos revelam como Fernando lê o próprio Benjamin, fundamento principal de sua reflexão:

o conceito benjaminiano de alegoria barroca [...] possui estreita relação com o esvaziamento do signo a partir do surgimento da Idade Moderna [...]

É digna de nota a citação que Benjamin faz de Konrad Burdach, em que este diz que a contrapartida do Homem da Renascença é “o Homem Gótico, que desempenha hoje um papel perturbador e que prega suas peças fantasmagóricas até mesmo no universo intelectual de historiadores respeitáveis” (BENJAMIN, 1984, p. 63), o que parece sinalizar o caráter saturnino e crepuscular da modernidade, tão bem alegorizado pelo Gótico.

Tanto no Barroco como no Gótico a História comparece, portanto, como cenário teatral. (BARROS, 2020, p. 7).

Na modernidade, mundo esvaziado de sentido, reinam as alegorias. [...]

No espaço e nos objetos, Benjamin proclama esta visão moderna da História como fantasmagoria, preponderante no Barroco alemão — e que terá fortes reverberações na literatura gótica surgida no século XVIII. “Os Príncipes, nascidos para a púrpura, ficam enfermos quando estão sem cetro”, cita Benjamin. [...]

Em um mundo esvaziado de sentido, reina a espectralidade. (BARROS, 2020, p. 8).

o Gótico — tanto enquanto gênero quanto como modo — faz uso da História a seu bel prazer, como bem quer, sem pedir licença, em uma relação parasitária com a mesma. [...]

O Gótico não dialoga com a História, mas sim vampiriza-a [...]

O Gótico, ao fazer uma pilhagem desautorizada da História por meio do pastiche ou da paródia, converte-a em franja fúnebre e condena-a ao estatuto do simulacro. [...]

A História é aprisionada pelo Gótico e, ao ser por ele vampirizada, se converte em fantasmagoria. [...]

considerando o Gótico como uma poética da modernidade que apresenta profundas afinidades com o Barroco alemão, pensamos que para que haja a presença do Gótico seria preciso haver a presença de signos da História, em sua condição de avatar do mundo recalçado pela modernidade iluminista. (BARROS, 2020, p. 9).

O Gótico parece precisar de cenários que tenham a marca da História. História ocidental, do mundo europeu e suas margens e fronteiras, bem como do mundo europeu transplantado para as Américas. [...]

Os *loci horribiles*, espaços do medo onde se desenrolam os enredos góticos, são notórios por trazerem a marca da História e do passado: castelos, abadias, mosteiros, criptas, cemitérios, ou seja, cenários marcados pela cultura, portanto. [...]

A marca do Gótico [...] necessitaria da presença da História. (BARROS, 2020, p. 10).

Para que haja Gótico, nos parece ser preciso que haja um certo *élan* — proveniente da História. [...]

Também no Gótico do século XIX, e até os nossos dias, temos tido a presença de um outro espaço, não ligado exatamente às edificações históricas como castelos, mansões, mosteiros ou criptas, mas igualmente marcado pela História. Trata-se da grande cidade moderna da era industrial [...]. o cenário urbano se apresenta como goticamente claustrofóbico, e também, ao mesmo tempo, dotado das mesmas qualidades de grandiosidade, majestade, solenidade e imponência das construções do passado. [...] Aqui, também, no cenário da grande metrópole urbana, nos parece haver certa grandiosidade trágica tão cara ao Gótico, onde a História também exhibe os seus detritos e suas ruínas. (BARROS, 2020, p. 11).

Mesmo quando não são dândis, os monstros góticos urbanos, geralmente, não participam do esquema de trabalho e produtividade do capitalismo, sendo, portanto, considerados marginais, ociosos e perversos como os aristocratas. Aristocratas de espírito, como os dândis decadentistas, e também, como estes, fantasmas da História, em seu anacronismo face ao mundo moderno. (BARROS, 2020, p. 12).

No Gótico [...] seria necessário [...] haver a presença da cultura e da História. (BARROS, 2020, p. 13).

Lembrando que estamos aqui no processo de rastreamento de pistas que possam clarificar o entendimento de História para Fernando, três dessas constatações chamam particular atenção:

O Gótico parece precisar de cenários que tenham a marca da História. História ocidental, do mundo europeu e suas margens e fronteiras, bem como do mundo europeu transplantado para as Américas [...].

Os *loci horribiles*, espaços do medo onde se desenrolam os enredos góticos, são notórios por trazerem *a marca da História e do passado*: castelos, abadias, mosteiros, criptas, cemitérios, *ou seja, cenários marcados pela cultura, portanto*. (BARROS, 2020, p. 10, grifos nossos).

No Gótico [...] seria necessário [...] haver *a presença da cultura e da História*. (BARROS, 2020, p. 13, grifos nossos).

E eis que as pistas começam a elucidar a questão: a nobre e aristocrática personagem História, que não só participa como vítima, mas também se transforma no palco de uma tragédia barroca alemã do século XVII, alegorizada, espectralizada e esvaziada de sentido, vilipendiada e brutalizada pelo plebeu/burguês Gótico, é a *História europeia*, e não exatamente a História ocidental como Fernando afirmou. E como a Europa concebe e conta a sua História? Em geral, e tradicionalmente, de modo cronológico, portanto linear, ordenado e progressivo. Mas não é só isso. A História só é História se estiver junto da cultura. De fato, deve haver “*a presença da cultura e da História*”. Qual cultura? Por analogia, a cultura europeia. E como a Europa concebe sua cultura? Em geral, e tradicionalmente, por meio do par dialético natureza e cultura, no qual, pela lógica da hierarquia e oposição que rege as relações dialéticas, a cultura se

sobrepõe à natureza por deter o poder civilizatório sem, no entanto, erradicá-la, pois é da natureza que a cultura extrai, parasitariamente, sua subsistência.

Enfim, tem-se o *eurocentrismo histórico-cultural* em cena aqui. A perspectiva do colonizador, não do colonizado. Os vencedores, não os vencidos. A aristocracia, não a plebe e menos ainda a burguesia. O poético, não o prosaico. O valorizado como moral e eticamente superior, não o taxado de selvagem, bárbaro e por isso inferior. Todavia, como fica o vilão, plebeu, burguês, vândalo, bruto, violento, usurpador, vil, baixo, prosaico, vilipendiador, rufião e viking Gótico? Ele não é europeu também? Sim, com certeza é. Seu sangue é incontestavelmente europeu, bem como sua História e cultura. No entanto, o Gótico tem um problema que faz toda a diferença e que o torna outro, problema esse que, de modo consciente ou inconsciente, era relevante em termos acadêmicos para Fernando, tão relevante ao ponto de estar psicanaliticamente recalcado em seu texto e nele pautar a relação dialética entre Gótico e História.

Sim, o Gótico tem certo grau de nobreza, mas esta advém única e exclusivamente dele ter *nascido e crescido* na Europa, lugar que o imaginário das Américas foi condicionado a idealizar e naturalizar como nobre e de onde provém toda e qualquer forma ou manifestação de nobreza. Entretanto, o Gótico é nobre *pero no mucho*, nobre, mas menos nobre porque, mesmo entre os nobres, há aqueles que são mais nobres que os outros. O problema do Gótico é a sua *estirpe*, a linhagem familiar a que pertence; e não há valor mais sagrado para qualquer nobre do que essa linhagem, pois é ela que define seu grau de nobreza. Exploremos um pouco essa questão.

Quem instaurou as ideias europeias de *História* (cronológica-linear) e *cultura* (por oposição à natureza)? A Roma antiga. Em sua política de expansão, Roma incorporou a maior parte do território que hoje é chamado de Europa. Uma vez romanizado, esse território ganhou uma História e uma cultura *romanas*. Como tal, alguns de seus habitantes passaram a ter a oportunidade de participar da realeza e assim o fizeram, sacrificando para isso suas próprias Histórias, culturas, povos e línguas. Pelos serviços prestados ao imperador, receberam vastas extensões de terra. Junto da terra veio o que realmente lhes interessava: o poder político e militar. Tornaram-se, com isso, aristocratas, majestosos e nobres por definição, já que suas linhagens passaram a remontar aos patrícios, senadores e mesmo aos próprios imperadores romanos. Itália, França, Espanha e partes da Alemanha, para ficar apenas entre os países mais conhecidos, se constituíram dessa forma.

Houve, no entanto, alguns territórios europeus que não se permitiram deixar dominar por Roma, e com ela lutaram por séculos para manter a liberdade e independência, bem como preservar suas Histórias, culturas e línguas. Nesses locais, Roma nunca conseguiu se estabelecer totalmente, nem mesmo depois de utilizar a sua arma ideológica mais poderosa: o cristianismo católico. Britânia, Germânia e Escandinávia foram esses territórios. Ao perceber que essas localidades não adeririam à sua política expansionista, Roma progressivamente as declarou bárbaras e selvagens, ou seja, sem História e sem cultura, não civilizadas. Por certo que esses lugares tinham suas próprias organizações sociopolíticas, em geral calcadas em valores como honra e heroísmo em batalha, os quais eram importantes entre os romanos também, mas não tão importantes quanto riqueza, dominação, política e militarismo. Britânia, Germânia e Escandinávia pouco ou nada se adequavam a esses princípios, logo, não eram romanas, não eram nobres.

Britânia, Germânia e Escandinávia são os lugares onde o Gótico nasceu; nessas regiões estão as suas raízes, o seu sangue, o seu DNA e o seu espírito. Nobre por ser europeu, o Gótico é menos nobre entre os nobres por não ser de estirpe romana, visto que até mesmo a arquitetura gótica surgiu, no século XII, como reação ao legado arquitetônico greco-romano (WORRINGER, 1920). Com o passar dos séculos, essas polarizações foram se acentuando ao mesmo tempo em que sendo interiorizadas e absorvidas pela História e cultura europeias. No século XVIII, quando o Gótico retorna como gênero e modo ficcionais, já não havia mais diferença entre ser plebeu/burguês e não ser de estirpe romana, pois só é realmente nobre o que é de linhagem que remonta à Roma. O que não tem essa linhagem é não apenas bárbaro e incivilizado, mas também inferior e ruim. Por consequência, falta ao Gótico a estirpe, o sangue azul, o aristocrático, a nobreza, e o fato dele ter ressurgido, enquanto estética literária, no século XVIII britânico pelas mãos de um nobre — Horace Walpole, quarto Conde de Orford —, ou ter sido praticado, no século XIX britânico, por outro nobre — George Gordon Byron, sexto Barão Byron, ou Lord Byron — em nada muda seu *status* inferior.

De posse do entendimento epistemológico de História — e de Gótico, por consequência — para Fernando, é hora de pensarmos o Gótico diante de tal compreensão. Partamos, para essa empreitada, do conceito de teatralização e de signo da Escola de Frankfurt, o contexto filosófico a que comumente se insiste em inserir Walter Benjamin — é o Benjamin convenientemente inserido nesse contexto que Fernando invoca para sustentar todo o seu argumento sobre a relação do Gótico com a História, como já mencionado alhures.

Assombrados pelo espectro de Marx, os membros e seguidores da Escola de Frankfurt entendem teatralização como *esvaziamento do signo*, ou *esvaziamento do sentido*, a partir da antiga e já desgastada discussão filosófica sobre o par conceitual transcendente-imanente. Do lado do transcendente estaria, por exemplo, a Idade Média, Dante Alighieri e sua *Divina comédia* — Fernando menciona todos esses em “O Gótico e a vampirização da História” —; do lado do imanente estaria, por exemplo, a modernidade, Shakespeare a seu *Hamlet* — todos igualmente mobilizados por Fernando no referido ensaio.

A História do Gótico de Fernando começa na modernidade, e ele nada diz sobre essa História nos contextos da Idade Média ou da Antiguidade, mesmo sabendo, como grande pesquisador do Gótico que era, que *Gótico* é muito mais um rótulo, uma *convenção*, do que a denominação exclusiva de um conceito ou estética, e um rótulo que, como tal, já teve vários outros nomes ao longo da História das artes, da literatura e da ficção (Baixa Idade Média, Idade das Trevas, Barroco etc.). No contexto imanente da modernidade, signo e sentido são convenções, pois indiferente se com ou sem sentido, o signo, feito de só-significantes, continua significando, pois significar *lhe* é imanente. Logo, a premissa do esvaziamento do signo/sentido só é válida se se parte do pressuposto de que foi atribuído algum sentido ao signo. A atribuição de sentido ao signo é sempre e invariavelmente feita por alguém, um alguém, como ensina Foucault (1995), que detém o *poder* para isso, o *poder sobre o discurso*. Na Grécia clássica foram os filósofos que se apropriaram desse poder; na Roma antiga foram os políticos; na Idade Média foi a igreja católica. Na modernidade, com a ascensão da burguesia, do industrialismo, da Ciência e do gênero romance na ficção, esse monopólio do sentido foi colocado sob suspeita pela insurgência da mídia e absorvido por um processo de resignificação que resultou no signo poder significar livremente, como na época de Homero e antes dele.

Ocorre, no entanto, que essa liberdade do signo é sumamente perigosa, pois transforma tudo que condiciona ou condicionou o sentido em instituição, denunciando que este foi manipulado de forma a se tornar convenção que trabalha para a manutenção do poder e seus detentores. Nesse escopo, a liberdade do signo se torna uma inimiga a ser combatida justamente porque coloca em xeque o poder advindo daqueles que detêm o poder sobre o discurso, bem como seus mecanismos de pervivência (a institucionalização e a convencionalização).

Ora, ninguém quer perder o poder sobre o discurso, nem marxistas e nem liberais, nem frankfurtianos e nem pós-estruturalistas, nem aristocratas e nem burgueses, nem a História e nem o Gótico. Mas aí é que está: o poder sobre o discurso só existe se se cria uma dupla oposição hierárquica, a primeira entre significante e significado, e a segunda entre estes e o referente. Se se desarticula essa dupla oposição hierárquica — como na afirmação de que *o signo é feito de só-significantes*, por exemplo —, o poder sobre o discurso ou deixa de existir ou se torna jogo aos moldes das brincadeiras *Escravos de Jó* e *Batata Quente*, passando de mão em mão sem se fixar nas mãos de ninguém. É contra essa problemática que o Iluminismo, o Positivismo, o movimento realista, o Marxismo na sua vertente materialista histórica, os Modernismos e os Estruturalismos — todos tentativas de reestabelecer e/ou recuperar o poder de determinar o sentido do signo, o poder sobre o discurso — vêm lutando desesperadamente. Do outro lado do front, na defesa e contra-ataque pela manutenção da liberdade do signo em significar, estão o Gótico, os Romantismos, o Fantástico, a Fantasia, os Pós-modernismos e os Pós-estruturalismos.

Voltemo-nos ao Gótico especificamente. Olhemos para a sua *História*.

Se se historiciza o Gótico — independente de se entendê-lo como gênero e/ou modo — a partir da publicação de *O castelo de Otranto* (*The Castle of Otranto*, 1764), de Walpole, como faz Fernando em seu ensaio na esteira dos vários pensadores do Gótico e filósofos que invoca, se institucionaliza e se convencionaliza, logo se condiciona, esse fazer estético-artístico-ficcional. Sua significação é limitada ao sentido preso pela dupla dialética do significante-significado e do signo-referente, e ele é, assim, encarcerado nas jaulas de um determinado poder sobre o discurso, o poder do historiador/crítico que o aborda. Sob esse olhar, só existe *um* Gótico, e ele é literário, datado e localizado: de 1764 a 1820, na Inglaterra. Esse é o Gótico de Fernando em “O Gótico e a vampirização da História”.

Para que um teórico ou historiador do Gótico sustente tal argumento, é preciso que desconsidere partes do próprio *O castelo de Otranto*, a obra que funda o gênero-modo dentro dessa perspectiva, marcadamente seu segundo prefácio, de autoria do próprio Walpole, em particular a passagem outrora citada na qual se lê que “O grande mestre da natureza, Shakespeare, foi o modelo que *copiei*” (1996, p. 21, grifo nosso). De modo mais objetivo: para se sustentar o argumento de que só existe um Gótico, datado e localizado, *histórico*, ou *dependente da História*, é preciso fazer vistas grossas à declaração de Walpole, responsável por reviver essa estética e fazer ficcional na modernidade, de que o Gótico é pura *encenação*: encenação da História, encenação da natureza e da cultura, encenação do medo, encenação do terror e do horror, encenação do ato de narrar. Para se sustentar o referido entendimento, é preciso se esquecer — convenientemente, como faz Octavio Paz na citação feita por Fernando: “Com efeito, o homem moderno começa a falar pela boca de Hamlet” (PAZ, 2005, p. 19) — de que



Shakespeare está *encenando* a liberdade do signo pela boca de Hamlet, ou seja, deixando a *decisão* do sentido à plateia, à audiência, aos leitores, e não condicionando o signo/sentido ao que quer que seja — quem *ouve/lê* o monólogo do ser ou não ser de Hamlet senão a plateia, a audiência, os leitores, os quais *se tornam* o próprio Hamlet nesse momento? Hamlet coloca a questão — “Ser ou não ser, eis a questão” (SHAKESPEARE, 1999, p. 61) — e a desenvolve retoricamente, mas quem é convidado ou convocado a respondê-la pela sua simples colocação é o sujeito que a ouve/lê.

Não, o sujeito moderno não começa a falar pela boca de Hamlet. O ser humano começa a tomar consciência de que é livre para atribuir o sentido que desejar ao signo pela boca de Hamlet. É o Hamlet de Shakespeare quem autoriza e incita a libertação do signo/sentido. Afinal, não se pode esquecer que Hamlet é também ator, além de personagem e príncipe da Dinamarca, na peça do Bardo, e nessa condição ele *encena* a significação, não a dramatiza ou teatraliza, e aqui há de se fazer uma distinção de nuances entre esses três termos: *encenar* é mostrar; *dramatizar* é atribuir sentido (institucionalizar e convencionalizar, portanto); *teatralizar* é exercer poder sobre o discurso, é escolher o que merece e o que não merece ser encenado e dramatizado. Encenar permite que o signo signifique livremente, que gere e subverta sentidos como desejar, enquanto dramatizar e teatralizar o condicionam, o decidem, o prendem nas masmorras do poder de quem atribui sentido (quem o dramatiza) e/ou de quem controla o discurso (quem o teatraliza — teatralizar é o mesmo que *tornar Teatro*).

Shakespeare, capitalista de mercado *avant la lettre* que era (BURGESS, 2002), apropriou-se dos mecanismos de poder (dramatizar e teatralizar) para, ao contrário do que fazem os capitalistas de mercado contemporâneos, libertar o signo por meio da encenação — e a razão dessa atitude do Bardo permanece mistério. Em outras palavras, Shakespeare, por meio de seu fazer teatral, distribuiu o poder sobre o discurso, o poder de gerar e subverter sentidos, a todos os espectadores e leitores, ao público, e com isso fez a máquina do poder girar ao contrário em seus próprios gonzos sem, no entanto, destruí-la, mas dela extraindo o impensável, o extraordinário, outras dimensões e entendimentos possíveis da realidade física e metafísica.

Ora, não é fortuito ou aleatório que Shakespeare tenha sido a fonte eleita por Walpole para ressuscitar o Gótico enquanto estética e gênero-modo de fazer ficção e arte em um dado momento histórico da sociedade, da Arte e da política ocidentais. Ao invocar o Bardo como o modelo que *copiou*, Walpole deixa claro que há muito mais por trás daquilo que ressuscitara do que meras instituições e convenções, do que uma História linear, ordeira e progressista, que caminha da modernidade para frente e convenientemente se esquece ou reprime o que lhe antecedeu, taxando esse pretérito com pechas simplórias como *transcendente*, *teocêntrico*, *orgânico*, como se antes da modernidade tudo fosse linear, organizado e fechado em si mesmo. Ao afirmar que copiou Shakespeare, Walpole deixa entrever que a cópia, o ato de copiar, o qual pode ser entendido como um modo de vampirismo — a cópia vampiriza o original, suga-lhe a essência vital, sua originalidade, e transforma sua aura em reprodução —, era de seu particular interesse (da mesma forma que vampiros são de particular interesse para o Gótico).

Quando olhamos com atenção a obra do Bardo, notamos que também ele era um exímio copiadador: as cenas mais impactantes do enredo de *Tito Andrônico* (*Titus Andronicus*, 1588-1593), sua primeira obra, são integralmente extraídas ou devidamente

adaptadas do *Tiestes* (*Thyestes*, I d.C.), de Sêneca; do mesmo *Tiestes* advém a ideia do fantasma do pai de Hamlet, inclusive sua posição cênica na peça homônima, e da presença da bruxaria entendida como magia negra em *Macbeth* (1606). Também em *Macbeth* encontramos a História transformada em ficção, já que o enredo dessa peça — e também os enredos de *Rei Lear* (*King Lear*, 1606) e *Cimbelino* (*Cymbeline*, 1611) —, bem como os nomes das personagens principais, todas figuras históricas, foi extraído por Shakespeare do *Holinshed's Chronicles* (1577), compêndio historiográfico da Inglaterra, Escócia e Irlanda organizado pelo cronista inglês Raphael Holinshed (1525-1582). E não vamos tocar aqui no sacrossanto *Hamlet* (1599-1601), cuja personagem principal foi extraída da lenda de Amleth preservada pelo cronista Saxo Grammaticus (1150-1220) no seu *Gesta Danorum* (séc. XII).

Por trás de Walpole está Shakespeare, e por trás de Shakespeare está uma longa linhagem de outros artistas e autores que remonta a Sêneca, todos copiados, todos reproduzidos, vampirizados e destituídos de suas auras pelas mãos, primeiramente, do maior nome da ficção ocidental, e, secundamente, por aquele que, copiando o que já era cópia, ressuscitou o Gótico em plena Inglaterra setecentista, tomada pelo Iluminismo importado da França. Que História temos aqui, então? Com que História o Gótico flerta? História de que? Das mentalidades? De acontecimentos? Da modernidade apenas? Da literatura? Da ficção? A qual História Fernando de fato se refere ao torná-la vítima do Gótico? Uma grande História do ato de copiar?

Parece que o Gótico ressuscitado por Walpole é apenas mais uma ocorrência dessa longa História da cópia, essa História paralela a tudo, aos fatos e às ficções, que vem nos lembrar, fantasmagórica, de uma das asserções mais odiadas e combatidas na Teoria da Literatura e na Filosofia do século XX, qual seja a de que a cópia pode ser melhor do que o original, o que coloca sob suspeita a própria ideia de *original*, de *origem* e, por consequência, de *linhagem* e de *estirpe*. E aqui entramos em uma seara perigosa, mesmo insuportável, àqueles que desejam desesperadamente ter ou manter qualquer poder sobre o discurso e sobre o signo/sentido: e se toda a História — seja ela dos fatos ou das ficções, das sociedades ou das literaturas — fosse apenas uma longa história do ato de copiar, ou da tentativa de controlar o fenômeno da cópia? Já na Grécia clássica encontramos uma palavra para *cópia*, presente em Platão inclusive, e proferida pela boca de Sócrates: *fantasma* (*φάντασμα*), uma imagem que permanece impressa no aparelho psíquico, daí *fantasmático*, o que se replica, o que se permite copiar. Para além disso: e se toda a História não passasse de *encenação* de fatos e ficções? Pois, o que é um fato senão o conjunto de suas diversas narrativas? E o que é a ficção — as literaturas, por exemplo — senão o resultado de um imenso conjunto de discursos que a precede e sucede?

Qual o lugar do Gótico dentro disso tudo? Exercer poder sobre o discurso — limitar a significação do signo, portanto — ou encenar o que há por trás do poder, do discurso, da própria História linear, da literatura, da ficção, da condição humana, e com isso contribuir para a liberdade do signo ao distribuir o poder da geração e subversão de sentidos a todos que têm contato com esse gênero-modo estético-ficcional? Ser mais um gênero-modo na longa História da ficção ou ser um fazer ficcional de resistência e crítica a essa mesma História? Nessa perspectiva, torna-se difícil circunscrever o Gótico a uma História linear a partir de *Otranto*, ou torná-lo epistemológica e artisticamente dependente de qualquer História, tendo em vista que o próprio *Otranto*, em sua

invocação e declarada influência de Shakespeare por parte de seu autor, desautoriza tal condicionamento.

Por trás dos cânones literários e ficcionais, e por trás da História linear e oficial — que é sempre escrita pelos vencedores, os principais manipuladores das narrativas de um fato —, há uma outra História, a História dos encobrimentos, escolhas e repressões que foram necessárias às instituições e convenções que se estabeleceram por meio do poder sobre o discurso — e nesse ponto não há nenhuma diferença entre a modernidade, a Idade Média, a Roma antiga e a Grécia clássica. Essa *outra História*, que é também uma *História outra*, nunca deixou de se mostrar, mas foi sempre combatida pelas instituições e convenções detentoras do poder, as quais, para mantê-lo, sacrificaram sem o menor pudor ou cerimônia a liberdade do signo. E onde essa História outra/outra História se mostrou ao longo do tempo? Na literatura, na ficção, nas artes. De que maneira? Por meio da *encenação* da condição humana, de suas crenças, instituições, convenções, Histórias, pensares, todos cópias de cópias, de cópias..., simulações de simulacros que revelam apenas duas coisas: “não há mais realidade além como aquém dos limites do perímetro artificial” (BAUDRILLARD, 1991, p. 23) e “a essência humana como irracionalidade congênita” (CHAUI, 1987, p. 44). Em outras palavras, por meio de seus fantasmas — que não cansam, fantasmáticos, de se repetir.

No entanto, a cada vez que esses fantasmas se repetem adicionam algo novo à cópia resultante, melhorando-a e distanciando-a cada vez mais de um pretense ou mítico original: uma verdade, uma mentira, uma omissão, um fato, uma ficção, o relato de um fato, as vozes da ficção, um olhar, um espaço, um tempo. O nome disso é iterabilidade, a repetição que adiciona significação ao que se repete exatamente porque se repete, ao mesmo tempo um complemento e um excesso. É disso que tanto História quanto Gótico são feitos, e não há nenhum tipo de relação subserviente entre um e outro, sendo um o reflexo invertido do outro, estando em um o que falta ao outro, um perpassando e cocriando o outro. Note-se que tal compreensão choca-se frontalmente com os alegados esvaziamento do signo e esvaziamento do sentido tão denunciados e temidos por modernistas, frankfurtianos, marxistas, certas alas pós-modernistas e por Fernando em “O Gótico e a vampirização da História”.

Em suma, e para concluir o presente texto: a História do Gótico é a História dos fantasmas da humanidade, das cópias iterativas que compõem a condição humana e, como tal, é muito anterior a *Otranto* já que não linear e nem circular, mas helicoidal; o Gótico, assim como qualquer História, pertence aos perímetros da ficção, logo, não há divisão, separação ou relação dialética entre Gótico e História; o Gótico pertence ao grupo dos libertadores do signo/sentido, sendo um dos inimigos combatidos pelos que desejam manter o signo e a geração e subversão de sentidos sob ditaduras hierárquico-opositoras como significante-significado e signo-referente. Viking que é, copiadador/copista e vampiro, o Gótico reage àqueles fazendo

uso da História a seu bel prazer, como bem quer, sem pedir licença, em uma relação parasitária com a mesma. O Gótico não dialoga com a História, mas sim vampiriza-a. O Gótico, ao fazer uma pilhagem desautorizada da História por meio do pastiche ou da paródia, converte-a em franja fúnebre e condena-a ao estatuto do simulacro. A História é aprisionada pelo Gótico e, ao ser por ele vampirizada, se converte em fantasmagoria. (BARROS, 2020, p. 9).

Feliz da História, que é assim utilizada pelo Gótico e com isso faz algum sentido; e feliz do Gótico, que é a própria possibilidade da História.

## Referências

BARROS, Fernando Monteiro de. O Gótico e a vampirização da História. *Organon*, v. 35, n. 69, p. 1-14, 2020. DOI: 10.22456/2238-8915.108013.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 165-196 (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BURGESS, Anthony. William Shakespeare. In: BURGESS, Anthony. *A literatura inglesa*. São Paulo: Ática, 2002. p. 89-99.

CHAUÍ, Marilena. Sobre o medo. In: NOVAES, Adauto (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 35-75.

FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 231-249.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 1106, “elã”.

PAZ, Octavio. Verso e prosa. In: BURGESS, Anthony. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 11-36.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1999.

WORRINGER, Wilhelm. *Form Problems of the Gothic*. New York: G. E. Stechert & Co., 1920.

## Sobre os autores

**ALEXIA RODRIGUEZ** é bacharela em Publicidade e Propaganda pela Universidade Luterana do Brasil (ULBRA). Tem interesse em pesquisa nos temas: cinema, literatura, animação e horror.

**ANA MARIA ACKER** é doutora em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora nos cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda da Universidade Luterana do Brasil (ULBRA) e coordenadora do curso de Jornalismo EaD da ULBRA. Docente EaD de Comunicação Institucional, Publicidade e Propaganda e Relações Públicas no Centro Universitário Leonardo Da Vinci (UNIASSELVI). Desenvolve pesquisa sobre o gênero horror, experiência estética e tecnologia. Possui interesse nos seguintes temas: cinema brasileiro, audiovisual e educação, jornalismo e cultura digital. É autora do livro *Experiências estéticas do futebol no cinema brasileiro* (Editora Appis, 2018).

**CIDO ROSSI** é professor de Literatura Inglesa na Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita, em Araraquara (UNESP-AR), onde também concluiu sua graduação, mestrado e doutorado. Atua no curso de graduação em Letras e no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da mesma instituição. Atualmente, desenvolve pesquisas e orientações sobre o Gótico, o Fantástico e a Fantasia sob as perspectivas da Desconstrução derridiana, da Psicanálise freudiana-junguiana e dos pós-estruturalismos. É líder do grupo de pesquisa *Vertentes do Fantástico na Literatura* (UNESP-CNPq) e membro dos grupos de pesquisa *Estudos do Gótico* (UERJ-CNPq) e *Nós do Insólito* (UERJ-CNPq). É pesquisador Produtividade em Pesquisa do CNPq – nível 2

**CYNTHIA BEATRICE COSTA** atua como professora do curso de Tradução da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e é membro permanente do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia (PPGELIT-UFU) e da Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina (PGET-UFSC). Formou-se mestre em literatura e crítica literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Atualmente, desenvolve pós-doutorado na Universidade de São Paulo (USP), sob supervisão de Lenita Maria Rimoli Pisetta, com pesquisa sobre a adaptação cinematográfica de clássicos da literatura. É pesquisadora do grupo de pesquisa *Narrativa e Insólito*, da UFU.

**ÉVERTON BARBOZA** é bacharel em Jornalismo e licenciado em Letras pela Universidade Luterana do Brasil (ULBRA). É jornalista e tem interesse em pesquisas de cinema, horror e violência. Possui experiência profissional com assessoria de imprensa, produção e edição de conteúdo.

**FABIANNA SIMÃO BELLIZZI CARNEIRO** é mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e doutora em Estudos Literários pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É professora adjunta do Instituto da Linguagem da Universidade Federal de Catalão (IEL-UFCat), onde também atua como coordenadora do curso de licenciatura em Letras Português, e Vice-Coordenadora do curso de licenciatura em Letras Português-Inglês. É membro permanente do Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Goiás

(PPGEL-UFMG). É pesquisadora do grupo *Estudos do Gótico* (UERJ-CNPq). Suas pesquisas têm ênfase em Estudos literários, Literatura comparada e Literatura fantástica, por meio de temas como: literatura e alteridade, identidade e cultura e pensamento social e político brasileiro.

**JÚLIO FRANÇA** é professor associado de Teoria da Literatura do Instituto de Letras (ILE-UERJ) e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PGLetras-UERJ). Tem doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com pós-doutorado na Brown University (2014-2015). Bolsista do programa Prociência (UERJ-FAPERJ), é coordenador do grupo de pesquisa *Estudos do Gótico* (UERJ-CNPq) e coeditor do periódico acadêmico *Abusões*. Seu último livros publicados são *As Artes do Mal; textos seminais* (2018), *Sobre o medo: o mal na literatura brasileira novecentista* (2020) e *Matizes do Gótico; três séculos de Horace Walpole* (2020).

**LUCIANA COLUCCI** é professora associada do Departamento de Estudos Literários da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (DEL-UFTM), em Uberaba. Tem experiência na área de Letras — Ensino, Pesquisa, Extensão, Internacionalização e Gestão —, com ênfase em Literaturas de Expressão de Língua Inglesa, atuando principalmente nos estudos relacionados ao Gótico com foco na categoria espaço. É fundadora e coordenadora do Laboratório Interdisciplinar de Estudos do Gótico “Sandra Guardini Vasconcelos” (LIEG/SGV). Integra o grupo de pesquisa *Estudos do Gótico* (UERJ-CNPq) e o grupo de pesquisa sobre *Espaço, Literatura e outras Artes — TOPUS* (UnB-CNPq). Possui relevante experiência na área de gestão universitária, atuando em vários níveis de administração no período de 2008 até o presente momento.

**LUIZ NAZARIO** é professor titular na área de Cinema na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo (USP), com a tese: *Imaginários de destruição: o papel da imagem na preparação do Holocausto*, com pesquisas sobre o cinema nazista realizadas na Deutsche Kinemathek e em outros arquivos da Alemanha entre 1990 e 1994. Bolsista de Produtividade do CNPq entre 2003 e 2018, com as pesquisas *Animação Expressionista e Cinema e Holocausto*, publicou diversos livros, entre os quais *Da natureza dos monstros* (Artes & Ciência, 1998); *As sombras móveis* (Editora da UFMG, 1999); *Autos-de-fé como espetáculos de massa* (Humanitas, 2005); *Todos os corpos de Pasolini* (Perspectiva, 2007); e *O cinema errante* (Perspectiva, 2013).

**MARISA MARTINS GAMA-KHALIL** possui doutorado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita, Araraquara (UNESP-AR) e pós-doutorado pela Universidade de Coimbra (UC). É professora titular da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), atuando na graduação em Letras, no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGELIT-UFU) e no Mestrado Profissional em Letras; líder do grupo de pesquisas em *Espacialidades Artísticas — GPEA* (UFU-CNPq); pesquisadora de Produtividade em Pesquisa do CNPq; investigadora do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra; líder do grupo de trabalho da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL) *Vertentes do Insólito Ficcional*.

**PAOLA ALTNETER** é graduanda em Jornalismo na Universidade Luterana do Brasil (ULBRA). Possui interesse profissional em edição de livros e produção de conteúdo.

**PEDRO SASSE** tem doutorado em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É membro dos grupos de pesquisa *Escritos Suspeitos: estudos sobre a narrativa criminal* (UFU-CNPq), *Estudos do Gótico* (UERJ-CNPq) e *Interferências: literatura e ciência* (UFU-CNPq). Atualmente desenvolve a pesquisa de pós-doutorado intitulada “O caráter intermediático dos gêneros da ficção popular: horror, ficção científica e narrativa criminal”, na Faculdade de Formação de Professores da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (FFP-UERJ), sob supervisão da Prof.<sup>a</sup> Maria Cristina Ribas. Possui experiência na área de Literatura brasileira, Teoria literária e Literatura comparada, com ênfase em: literatura criminal, literatura distópica, literatura gótica e terror.

**SUELLEN CORDOVIL DA SILVA** é doutora em Letras pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM); professora adjunta na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA), lotada no campus de Marabá, no Instituto de Letras, Linguística e Artes (ILLA), na Faculdade de Línguas Estrangeiras e Tradução (FALET); áreas de interesse de pesquisa: Tradução, Literatura de Língua Inglesa, Cinema, Literatura fantástica e Histórias em quadrinhos.

## Sobre o 4SEG

O panorama de estudos de narrativas de horror transformou-se significativamente nos últimos anos, afastando-se de uma posição marginal no campo da crítica para ocupar um lugar mais próximo ao centro. O horror deixa de ser percebido apenas como literatura de massas, um produto de consumo, e começa a ser desmontado, em sua maquinaria, como um potente campo de discussão política e estética.

Vertentes da crítica reflexiva, por exemplo, demonstram o aumento de produção e consumo de narrativas apavorantes em contextos de instabilidade política. Os monstros, nesse cenário, acabam por metaforizar os terrores acerca da possibilidade de ameaças individuais e/ou coletivas. Ficções científicas das décadas de 1950-1960, em franca associação com a catástrofe e o horror, colocavam em movimento criaturas invasoras e dominadoras, dispostas à destruição local ou global. Por sua vez, histórias de horror dos anos 1970, situadas no espaço urbano e prosaico, imprimiam no imaginário uma percepção de proximidade do perigo. O gótico, nada alheio a esse movimento, assume um aspecto proteico de apresentação.

A abordagem crítica é bastante diversa — há os que considerem o gótico um gênero, um modo narrativo, um estilo, um movimento. Tal fecundidade também pode ser percebida nos olhares que percebem o gótico em outros tipos de espacialidades, situadas fora do contexto inaugural, isto é, da topografia do medievo europeu representada por castelos, abadias e construções arruinadas. Há estudos que investem em leituras do gótico em contextos rurais, a partir de narrativas que se desenrolam em fazendas e espaços interioranos, antes tidos como bucólicos. Outras frentes demonstram o modo como a floresta tropical e sua natureza sublime deixam de ser meramente contemplativas, fonte de prazer para os românticos, para tornar-se um vetor de crimes sombrios. Não se pode esquecer, ainda, da perspectiva colonial, que constrói e identifica o gótico em cenários nacionalistas. Resta saber se na esteira das novas configurações e concepções críticas do horror, o gótico também estaria criando aderência às ideias de uma categoria pós-gótica.

O Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico — CNPq, criado em 2014, procurando fertilizar ainda mais os estudos e os debates em torno do gótico, promoveu o 4º Seminário de Estudos do Gótico, de 24 a 27 de agosto de 2021, na Universidade Federal de Santa Catarina, com apoio do Programa de Pós-graduação em Literatura (PPGLit) e do Núcleo Interdisciplinar de Estudos Góticos (NIGHT). Essa edição do evento aconteceu de forma *online*, devido aos protocolos adotados durante a pandemia de covid-19.

Acompanhando as propostas das edições anteriores na Universidade Federal do Triângulo Mineiro (2014 e 2017) e na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2019), o 4SEG teve como propósito aproximar pesquisadores/as interessados/as nos seguintes temas: Gótico, Horror, Insólito, Fantástico, Ficção Científica, Decadentismo. A programação do 4SEG incluiu conferências, mesas-redondas e sessões de comunicação virtuais.



