

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

FABRÍCIO BASÍLIO

**“NÃO PODE SER, MAS É”
FRONTEIRAS DO SOBRENATURAL NO CINEMA BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO**

NITERÓI
2018

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

S586 Silva, Fabrício Basílio Pacheco da.
“Não pode ser, mas é” : fronteiras do sobrenatural no cinema brasileiro contemporâneo / Fabrício Basílio Pacheco da Silva ; Maurício de Bragança, orientador. Niterói, 2018.
162 f. : il.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.
Bibliografia: f. 137-149.

1. Cinema fantástico. 2. Cinema de fluxo. 3. Cinema brasileiro contemporâneo. 4. Gêneros cinematográficos. 5. Produção intelectual.
I. Título. II. Bragança, Maurício de, orientador. III. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Artes e Comunicação Social.

Bibliotecário: Nilo José Ribeiro Pinto CRB-7/6348

Ata de Defesa de Dissertação de Mestrado

Ao décimo quinto dia do mês de junho de dois mil e dezoito às 10:00 horas, no auditório localizado Rua Alexandre Moura s/nº. Bloco A sala 403 Campos Gragoatá - São Domingos - Niterói no Programa de Pós Graduação em Comunicação, reuniu-se a Comissão Examinadora designada na forma regimental pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação para julgar a dissertação, orientada pelo professor **Dr.º Maurício de Bragança** apresentada pelo aluno **Fabício Basílio Pacheco da Silva** sob o Título: **Não pode ser, mas é: fronteiras do sobrenatural no cinema brasileiro contemporâneo** como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação . Aberta a sessão pública, a candidata teve a oportunidade de expor o trabalho. Em seguida, o candidato foi arguido oralmente pelos membros da Banca, que, após deliberação, decidiu pela:

- Aprovação.
 Aprovação "com restrições"; "com exigências"; "com sugestões da banca"; "condicionada" (vide verso).
 Reprovação.

Nos termos do Regulamento Geral dos Cursos de Pós-Graduação desta Universidade, foi lavrado a presente ata, lida e julgada, conforme vai assinada pelos membros da Banca Examinadora.

Banca Examinadora:



Prof.º Dr.º Maurício de Bragança (Presidente da Banca - Orientador)
Universidade Federal Fluminense - PPGCOM - UFF



Prof.º DR.º Rodrigo Fernández Labriola
Universidade Federal Fluminense – POSLIT - UFF



Prof.º Dr.º Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Júnior
Universidade de São Paulo – ECA - USP

FABRÍCIO BASÍLIO

**“NÃO PODE SER, MAS É”
FRONTEIRAS DO SOBRENATURAL NO CINEMA BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Comunicação. Linha de Pesquisa: Estudos do Cinema e do Audiovisual.

Orientador:
Prof. Dr. Maurício de Bragança

NITERÓI
2018

FABRÍCIO BASÍLIO

**“NÃO PODE SER, MAS É”
FRONTEIRAS DO SOBRENATURAL NO CINEMA BRASILEIRO
CONTEMPORÂNEO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Comunicação. Linha de Pesquisa: Estudos do Cinema e do Audiovisual.

Aprovada em 29 de maio de 2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Maurício de Bragança - UFF

Prof. Dr. Luiz Carlos Gonçalves de Oliveira Júnior - ECA-USP

Prof. Dr. Rodrigo Fernández Labriola - UFF

NITERÓI
2018

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço ao meu orientador Maurício de Bragança, por quem tenho eterna admiração, não só como professor, mas também como um amigo que espero levar para o resto da vida. Agradeço à todas as orientações e pelo estímulo à liberdade de pensamento.

Agradeço aos professores Rodrigo Labriola e Luiz Carlos Oliveira Junior por aceitarem o convite para a banca de defesa. Também agradeço o professor Fabián Núñez e novamente o professor Rodrigo Labriola por fazerem parte da banca de qualificação e pelas considerações precisas que possibilitaram o formato final dessa dissertação.

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela concessão da bolsa de mestrado que possibilitou a realização desse trabalho. Agradeço também à Luciana e ao Nilson da secretaria do PPGCOM, que sempre foram muitos solícitos.

Agradeço a professora Maria Cristina Batalha e aos seus alunos pelo acolhimento afetuoso e pelos inúmeros aprendizados que tive na disciplina sobre a literatura fantástica ministrada no Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ.

Também agradeço muito a todos alunos que participaram da minha disciplina de estágio docência no Departamento de Cinema e Vídeo.

À minha família, pelo apoio e compreensão. A minha tia Lora e ao meu tio Zé por sempre acreditarem nos “encantamentos da terra”. À minha mãe Rúbia Basílio por todo afeto e revisão do texto, pela ajuda nos momentos mais difíceis e por se revelar uma parceria nas escritas de textos sobre Alfred Hitchcock.

Aos parceiros: Ana Galizia, André Rojas, Matheus Bizzarias, Eduardo BP, Jéssica Hartmann, Leonardo Mantovani, Guilherme Farkas, Lucas Reis, Lucas Scalioni, Luiz Fernando Ulian, Renata Basílio, Ariadine Zampaulo, Guilherme Souza, Luana Farias, João Botafoguense, Otavio Lima, Max Rumjanek, Pedro White, Thiago Matioli, Vinicius Mantovi e Lais Lorenço.

Por último, agradeço a Juliana Vinuto, companheira na vida e na academia, por quem tenho total admiração e que sem seu carinho, apoio, ideias e revisão esse texto nunca teria sido possível.

*“- Que estranho! - disse a moça, avançando cautelosamente. - Que porta mais pesada!
- Tocou-a, ao falar e ela se fechou de repente, com uma batida.
- Meu Deus! - disse o homem. - Parece que não tem maçaneta do lado de dentro. Mas como?
você nos trancou aqui! Nós dois!
- Nós dois, não. Só um - disse a moça.
Passou através da porta e desapareceu.”*

I. A.Ireland

RESUMO

A garota capaz de atravessar paredes. A vila povoada de idosos, mas com o cemitério fechado. Os irmãos abandonados pelos pais em uma estrada. Essa dissertação tem o intuito de fundir teorias literárias e cinematográficas a partir da investigação de como o sobrenatural opera no cinema de fluxo. Para isso, nos apoiamos em três filmes do “novíssimo” cinema brasileiro: *A Alegria* (2011), *Histórias Que Só Existem Quando Lembradas* (2011) e *Eles Voltam* (2013). Nesse processo, inicialmente revistamos as categorias literárias procurando similaridades entre estas e nossos objetos fílmicos. Após isso, trazemos a discussão para o cinema, ponderando como o “cinema fantástico” é visto enquanto gênero cinematográfico, para em seguida balizarmos como os elementos sobrenaturais se comportam no cinema de fluxo. Nesse meio, nos dedicamos a questões como a narrativa rarefeita, a criação de um atmosfera abstrata, os silêncios e as elipses e a proposição de uma realidade ambígua. Postas essas discussões, buscamos aglutinar teorias literárias e cinematográficas na análise dos filmes propostos. Partindo da noção de que o cinema de fluxo trabalha como uma narrativa rarefeita, de acontecimentos diminutos que não necessariamente propõe uma progressão narrativa, propomos analisar os filmes por elementos ressaltados por essa estética, como o tempo e o espaço.

Palavras-chave: Cinema fantástico. Cinema de fluxo. Cinema brasileiro contemporâneo. Gêneros cinematográficos. Sobrenatural.

ABSTRACT

The girl who can walk through walls. A village populated by elderly people, but there is a closed cemetery. The brothers abandoned their parents on a road. This dissertation intends to fuse literary and cinematographic theories from the investigation of how the supernatural operates in the flow cinema. For this, we rely on three films from the "novíssimo" Brazilian cinema: *The Joy* (2011), *Found Memories* (2011) and *They'll Come Back* (2013). In this process, we initially reviewed literary categories looking for similarities between these and our film objects. After that, we bring the discussion to the cinema, pondering as the "fantastic cinema" is seen as a cinematographic genre, to comprehend how the supernatural elements behave in the flow cinema. In this context, we focus on issues such as rarefied narrative, the creation of an abstract atmosphere, silences and ellipses, and the proposition of an ambiguous reality. With these discussions in mind, we seek to bring together literary and cinematographic theories in the analysis of these films. Starting from the notion that the flow cinema works with a rarefied narrative, of subtle events that does not necessarily propose a narrative progression, we propose to analyze the films by elements emphasized by this aesthetic, as time and space.

Keywords: Fantastic cinema. Flow cinema. Contemporary Brazilian cinema. Cinematographic Genres. Supernatural.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	<i>O Jardim das Delícias Terrenas</i> , Hieronymus Bosch	49
Figura 2	<i>A tentação de Santo Antônio</i> , Bernardo Parentino	49
Figura 3	Os demônios do retábulo de Isenheim, Matthias Grunewald	49
Figura 4	Vertumnus, retato de Rodolfo II, Giuseppe Arcimboldo	50
Figura 5	<i>Caníbales preparando a sus víctimas</i> , Francisco de Goya	51
Figura 6	<i>The Premature Burial</i> , Anton Wiertz	51
Figura 7	<i>Praça (Piazza)</i> , Giorgio de Chirico	52
Figura 8	<i>The eye without eyes</i> , Max Ernst	53
Figura 9	<i>A tempestade</i> , Yves Tanguy	53
Figura 10	Máquina de costura com guarda-chuva numa paisagem surrealista, Salvador Dali	58
Figura 11	<i>Mal dos Trópicos</i> , Apichatpong Weerasethakul	136
Figura 12	<i>Mal dos Trópicos</i> , Apichatpong Weerasethakul	136
Figura 13	<i>Girimunho</i> , Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr.	136
Figura 14	<i>Girimunho</i> , Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr.	136
Figura 15	<i>A Alegria</i> , Marina Meliande e Felipe Bragança	136
Figura 16	<i>A Alegria</i> , Marina Meliande e Felipe Bragança	136

SUMÁRIO

	APRESENTAÇÃO	1
	INTRODUÇÃO	5
1	FRONTEIRAS DO SOBRENATURAL NA LITERATURA	19
1.1	Caminhos do sobrenatural no cinema brasileiro contemporâneo	19
1.2	Caminhos do fantástico na literatura	26
1.3	O fantástico contemporâneo	35
1.4	O realismo maravilhoso	40
1.5	Imagens do sobrenatural	47
2	FRONTEIRAS DO SOBRENATURAL NO CINEMA	60
2.1	Algumas questões do fantástico no cinema	60
2.2	O cinema de fluxo e o sobrenatural	71
2.2.1	<u>Medo e atmosfera</u>	78
2.2.2	<u>Silêncios e elipses</u>	87
2.2.3	<u>Realidades ambíguas</u>	96
3	SOBRENATURAL DO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: SILÊNCIOS, SUSSUROS E BERROS	103
3.1	Espaços insólitos	104
3.1.1	<u>Voltar para onde? Silêncios e paisagens insólitas em Eles Voltam</u>	108
3.2	Transculturação narrativa e espaço-tempo mítico	116

3.2.1	<u>Imagens Sussurrantes: cinema de fluxo e tempo mítico em Histórias Que Só Existem Quando Lembradas</u>	121
3.2.2	<u>A cidade, a febre e o berro: a criação de um espaço mítico em A Alegria</u>	128
	CONCLUSÕES	138
	REFERÊNCIAS	141
	REFERÊNCIAS DE FICÇÕES LITERÁRIAS	149
	FILMOGRAFIA	151

APRESENTAÇÃO

As narrativas sobrenaturais sempre proclamaram, com menor ou maior ressonância, que todo humano é um potencial ser sobrenatural¹. Entretanto, por mais que vampiros, fantasmas e afins nos mostrem que grande parte das figuras monstruosas partem de um radical humano, não são todos os humanos que têm a felicidade ou o infortúnio de passarem para o lado da exceção, do impossível, que é em suma, o que o próprio sobrenatural representa para o universo racional e científico no qual estamos alocados.

Enquanto mestrando e escritor dessa dissertação me coloco no lado da maioria, pelo menos por enquanto. Digo por enquanto porque nunca sabemos o que o futuro nos aguarda, e não nos esqueçamos que apresentar futuros improváveis é um dos joguetes favoritos do sobrenatural. Lembremos, por exemplo, do conto *O Outro*, no qual Jorge Luis Borges nos revela quando em uma tarde em Cambridge e já perto dos 70 anos de idade se encontrou com ele mesmo 50 anos mais jovem.

Desde sempre aprendemos a ter pavor das figuras monstruosas que eram capazes de nos causar medo através da ameaça a existência humana. Mas queria propor aqui uma inversão nesse exercício, pois se muitas figuras sobrenaturais partem de uma matriz humana e muitas dessas resguardam seus traços físicos e mentais, quais seriam os grandes medos desses seres? Talvez essa resposta seja mais óbvia do que parece, pois em minha opinião, o principal medo dos seres sobrenaturais é o de se deparar com um escritor/cineasta humano.

Como diagnosticou tão bem Rosalba Campra (2016), o realizador de narrativas fantásticas normalmente relegou à figura monstruosa ao silêncio. Não que a criatura “do outro lado” não fale, mas a narrativa normalmente se colocou ao lado do “espaço homogêneo ou da humanidade” (2016, p. 150), relatando os sentimentos das “vítimas”, que causam identificação no leitor/espectador. Os escritores quase sempre se colocaram na posição confortável de renegar a palavra ao ser sobrenatural, e caso o leitor queira se inteirar “dessas criaturas quando se encontram do nosso lado terá que se esforçar muito.”² (2016, p. 150).

Talvez Jason Voorhees, que como sabemos é um dos monstros menos eruditos do cinema, tenha resolvido exorcizar esse medo em *Sexta-Feira 13 Parte VIII: Jason Ataca Nova York*

¹ O que é visto desde narrativas da literatura fantástica clássica como *Drácula*, de Bram Stoker; passando pelas lendas folclóricas como o Lobisomem; tangenciando a ficção científica com narrativas como *O Homem Invisível*, de H.G Wells e se tornando uma temática central dentro do cinema, como podemos ver visto, por exemplo, nos filmes de zumbis.

² Como veremos no decorrer dessa dissertação, essa proposição para a figura monstruosa remete principalmente ao gênero fantástico, no qual o sobrenatural se coloca como a irrupção do insólito em uma realidade empírica, não sendo aplicada necessariamente a outros subgêneros que tangenciam o fantástico.

(1989), quando, ao ser levado de navio do pequeno acampamento em Crystal Lake até a cidade mais movimentada do mundo, resolve ao invés de assassinar brutalmente qualquer habitante de Nova York, continuar perseguindo uma aspirante à escritora, que talvez por isso fosse vista como sua maior inimiga: “é melhor cortar o mal pela raiz” deve ter pensado ele.

Sem dúvida, não são todos os monstros que chegariam a esse raciocínio. Existe uma grande porcentagem desses seres que diante desse texto, seja em formato impresso ou virtual, o comeriam, o desintegrariam ou não dariam a mínima importância. Não podemos garantir que alguns humanos não façam o mesmo. Porém, a voz tem sido gradualmente dada aos seres sobrenaturais, problema que em parte tem sido minimizado no cinema contemporâneo, como aponta David Roas (2012) ao falar do processo de humanização do vampiro, iniciado em filmes como *Drácula de Bram Stoker* (1992) e *Entrevista com o Vampiro* (1994), processo inclusive já tratado no cinema clássico pelo fantasma do Capitão Daniel Gregg³ (Rex Harrison), que após assombrar inutilmente sua casa, pede para que a nova moradora redija suas memórias, produzindo um livro de grande sucesso.

Em vista disso, essa apresentação se revela, pelo menos em parte, um pedido de desculpas a perpetuação do silêncio da figura sobrenatural, pois mesmo diante desse panorama, promoveremos nas páginas seguintes uma abordagem científica, alternado teorias cinematográficas e literárias à narrativas de cunho sobrenatural. Por isso, se não farei uma abordagem mais inovadora, apelarei a alguns fatos insólitos “verídicos” que aconteceram comigo. Espero que estes, em alguma medida, possam ser capazes de demonstrar para o leitor natural as motivações que sempre me fizeram interessado pelo sobrenatural e também possam, quem sabe, sensibilizar alguns dos possíveis leitores insólitos.

Começo por meu nascimento. Durante a gravidez minha mãe e meu pai estavam em dúvidas quanto ao nome que me dariam. Meu pai optava pelo nome Valmireque, talvez um nome mais estranho do que qualquer criatura insólita já tenha recebido, e minha mãe por Fabrício, em homenagem a um personagem do livro *Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo. Minha mãe saiu vencedora desse embate. E anos depois, ao reler o livro de Macedo, ela reparou na última página a data 20 de agosto, mesmo dia do meu nascimento. Coincidência?

A próximo fato insólito remete a minha primeira lembrança. Devia ter uns 5 anos quando meu tio Zé colocou eu e meus três primos para assistir, em um quarto escuro e curiosamente

³ *O Fantasma Apaixonado* (1947), dirigido por Joseph L. Mankiewicz.

pintado de preto, ao filme *Cemitério Maldito*⁴ (1989). É importante ressaltar que assisti ao filme legendado sem entender uma palavra se quer só o que me lembrava era de um fantasma de corpo putrefato, que volta e meia surgia e que me deixou por anos com essa lembrança aterradora. Só fui rever ao filme alguns anos atrás, e qual não foi minha surpresa ao descobrir que a figura que tanto me assustou era na verdade um fantasma dos mais camaradas que, sem muita objetividade é verdade, tentava convencer o protagonista a não reviver seus familiares no antigo cemitério.

O próximo fato insólito que presenciei vem das visitas que minha avó e minha tia Lora faziam regularmente ao cemitério para limpar o túmulo do meu avô, levando muitas vezes as crianças da família, que aparentemente não tinham nada melhor para fazer. Em uma dessas visitas, eu deveria ter por volta de 10 anos, eu e meu primo Daniel pulávamos de jazigo em jazigo, quando nos deparamos com um osso enorme, com no mínimo 40 centímetros de comprimento e que naquele momento foi identificado por minha avó como sendo de um cachorro. Pintamos o osso com tinta azul, que não lembro onde achamos, o levamos para casa. No dia seguinte, estranhamente, o osso azulado desaparecera. Anos depois lembrando do ocorrido, eu e meu primo tivemos um estalo: se o osso era de um homem ou de um animal nunca saberemos, mas com certeza não era de um cachorro.

O último fato é mais recente. Morava ainda em Carapicuíba (SP) e voltava um domingo à noite de uma sessão do filme *Atividade Paranormal* (2007). Já passava da meia-noite e as ruas estavam escuras e desertas. Eu andava sempre ressabiado, lembrando do filme e preocupado com a minha segurança, já que Carapicuíba é conhecida pelos altos índices de assaltos. Finalmente cheguei a ponta da minha rua, lugar que sempre foi para mim um porto seguro, porém resolvi, não sei por qual motivo, olhar para o alto de um poste, e o quão grande não foi meu susto ao visualizar uma enorme coruja branca, que olhava fixamente para mim. Como muitos sabem, Carapicuíba é uma cidade de urbanização desordenada e com pouquíssimas árvores, o que diga então de uma fauna mais densa. Ver uma coruja ali, naquele momento, era como se deparar com o estranho cavalo branco do conto *Verão*, de Julio Cortázar, que sem explicação aparece no quintal de uma família. Era a comprovação de que algo que fugia a ordem estava acontecendo naquele momento. Por mais que tenha perguntado

⁴ Adaptado do livro homônimo de Stephen King, o filme apresenta uma família que se muda para uma casa próxima a um antigo cemitério. Após acontecimentos estranhos que resultam na morte do gato e do filho mais novo desta família, o patriarca utiliza o cemitério para reviver seus entes queridos, que voltam à vida, mas não sem trazerem consigo um componente macabro.

posteriormente, nunca soube de outro habitante que tenha visto uma coruja em qualquer outro ponto da cidade.

Após isso, não me deparei com nenhum outro evento sobrenatural. E assim, a dissertação de mestrado que se segue é inteiramente articulada por teorias, filmes e livros, produzidos por habitantes de um espaço realista. Por isso, aos que tiverem vontade de virar a próxima página, desejo uma boa leitura.

INTRODUÇÃO

Uma tarde - estávamos nos primeiros dias de abril - ela chegou à nossa casa. Empurrou com naturalidade o portão que vedava o acesso ao pequeno jardim, como se obedecesse a hábito antigo. Do alpendre, onde me encontrava, escapou-se uma observação desnecessária: - E se tivéssemos um cachorro?
(Elisa, de Murilo Rubião)

Pensando bem, concluí que somente a morte poria termo ao meu desconsolo. Firme no propósito, tirei dos bolsos uma dúzia de leões e, cruzando os braços, aguardei o momento em que seria devorado por eles. Nenhum mal me fizeram. Rodearam-me, farejaram minhas roupas, olharam a paisagem, e se foram. Na manhã seguinte regressaram e se puseram ansiosos diante de mim. - O que desejam, estúpidos animais?! - gritei, indignado. Sacudiram com tristeza as jубas e imploram-me que os fizesse desaparecer: - Este mundo é tremendamente tedioso - concluíram.
(O Ex-mágico da Taberna Minhota, Murilo Rubião)

Uma garota capaz de atravessar paredes. Dois adolescentes de classe média alta abandonados por seus pais em uma estrada. Um vilarejo habitado unicamente por idosos, mas com o cemitério fechado. Essas sinopses são de três filmes do cinema brasileiro contemporâneo: *A Alegria*, de Felipe Bragança e Marina Meliande, *Eles Voltam* (2013), de Marcelo Lordello e *Histórias Que Só Existem Quando Lembradas* (2012), de Julia Murat. Principais objetos dessa dissertação, os filmes causam, até mesmo pelo resumo de suas tramas, certo estranhamento, pois relatam situações não usuais, capazes de romper de diferentes maneiras com as fronteiras estabelecidas por uma ideia habitual de realidade. Diante disso, a primeira questão que fazemos nessa dissertação é: como nomear esses eventos?

Para responder a essa pergunta poderíamos em primeira instância lançar mão de uma série de palavras sinônimas, que tentam qualificar o que supostamente não existe: o impossível, o extraordinário, o sobrenatural e uma profusão de palavras com o prefixo “in”⁵, da qual, como veremos adiante, se destaca o termo insólito⁶. Em segunda instância poderíamos fazer uso de categorias mais institucionalizados pelos meios de comunicação ou pela crítica acadêmica, como por exemplo: o fantástico, o metaempírico, a fantasia, o maravilhoso, o estranho, além de formas de adjetivação do real: o realismo fantástico, o realismo maravilhoso, o realismo mágico ou o realismo animista. Mas por qual dessas categorias optar? Poderíamos usar a mesma rubrica para nomear o ato de se tornar intangível e o abandono misterioso de dois adolescentes? Ou

⁵ Outras palavras com o prefixo “in” são: incomum, inverossímil, incomodo, incongruente, infinito, incorrigível, incrível, irreal, etc.

⁶ Palavra menos desgasta (acadêmica e culturalmente) que a nomenclatura fantástica, o “insólito” tem sido usada frequentemente pela crítica literária para nomear uma série de formas narrativas conectadas pela irrupção de algo incomum.

ainda a naturalização da entrada de uma invasora em uma casa e um mágico capaz de tirar do bolso doze leões? Não seriam eventos de ordens distintas?

Discutindo a utilização do termo “fantástico”, categoria mais recorrente na crítica literária e cinematográfica, Flavio García (2012), sugere que este pode ser usado tanto como substantivo (“o fantástico na obra de fulano”) quanto como adjetivo (“narrativa fantástica, literatura fantástica”)⁷. Se colocando ao lado dessa discussão, García opta pela categoria “insólito ficcional”⁸, por ele empregada como forma de nomear uma espécie de macrogênero, associado a uma “arquitetura sistêmica” que se opõe ao sistema “real-naturalista”. O autor esclarece que “variáveis entre si por suas singularidades, esses gêneros ou subgêneros se agrupariam a partir da irrupção do insólito, comum a todos eles.” (2012, p. 15). E aqui podemos ver García enumerar suas principais categorizações, que para o autor estão presentes:

na produção ficcional do Maravilhoso – clássico ou medieval (LE GOFF, 1989) -, do Fantástico – genológico (TODOROV, 1992; FURTADO, 1980) ou modal (FURTADO, 2011; BESSIÈRE, 2001) -, do Estranho – todoroviano (TODOROV, 1992) ou freudiano (FREUD, 1996) -, do Realismo Mágico (ROH, 1927), Realismo Maravilhoso (CARPENTIER, 1966 e 1987; CHIAMPLI, 1980) ou Realismo Animista (PEPETELA, 1997), variando a adjetivação a partir do lugar do qual o crítico fala -, do Absurdo (RIBEIRO, 1996), do sobrenatural – que Todorov propõe a ser a atualização contemporânea do Maravilhoso (2012, p. 14).

Um deslocamento importante que essa abordagem permite é partilharmos da conceituação literária da categoria mais utilizada em ambos os meios: o fantástico⁹. Historicamente o nascimento do fantástico remete ao contexto europeu do século XVIII. Gestada no “século da razão” a literatura fantástica surge como forma de transgressão da tradição literária realista e do pensamento iluminista¹⁰, que pautavam o real a partir do

⁷ Exemplifica muito bem os usos morfológicos do termo a distinção que o radialista Almirante fez em seu extinto programa de rádio “Incrível, Fantástico, Extraordinário”. *Incrível, Fantástico, Extraordinário* é usado primeiro como substantivo para o nomear o programa que relata causos sobrenaturais. Entretanto, *Incrível, Fantástico, Extraordinário* também era o efeito de Guarafina, analgésico patrocinador do programa, e aqui então vemos o uso do termo como adjetivo. Para saber mais sobre o programa: <http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/banco-de-dados/18-radiofonia/58-incrivele-fantastico-extraordinario>. Acesso em 22.04.2018.

⁸ Termo inclusive que foi usado por nós em monografia defendida em 2015. Para saber mais acesse: <http://www.rascunho.uff.br/ojs/index.php/rascunho/article/view/124>

⁹ Como veremos no primeiro capítulo, o fantástico é visto ora como gênero literário, ora como modo narrativo. Como gênero narrativo, o fantástico remete a obras que partem de um real reconhecível pelo leitor para inserir um elemento sobrenatural, e como modo narrativo engloba as mais variadas formas de se tratar o sobrenatural, inclusive gestos que não tem o real como ponto de partida, como, por exemplo, o maravilhoso. Aprofundaremos essas questões no decorrer da dissertação.

¹⁰ Entretanto, é sempre bom lembrar que: “a evolução das idéias iluministas não se deu de forma linear e que permanecia entre os camponeses iletrados um fundo comum de contos de tradição oral e acumulados através dos séculos que migravam para outras camadas da sociedade, mesclando as diferentes correntes culturais da época. Esses camponeses, no início da França moderna, vivam em um mundo onde madrastas, pais desumanos e

empirismo racionalista e cientificista. Enquanto na idade média o sobrenatural (demônios, anjos, fadas, duendes) conviviam com o imaginário cotidiano, a partir do século XVIII a realidade passa ser identificada com a evolução da razão científica, no qual “todo sentido deve ser esgotado, já que tudo que é real pode ser representado, ou então não pode existir.” (BATALHA, 2003, p. 03).

A impossibilidade de estabelecer os limites entre a razão e a desrazão que a literatura fantástica encena encontra sua ressonância em um certo universo mental que se instala no final do século XVIII. Na verdade, o culto a razão não conseguiu apagar a curiosidade dos mistérios, embora esta curiosidade tenha permanecido secreta até os idos de 1750, quando surgem as descobertas científicas e ela é então reativada (BATALHA, 2003, p. 04).

A imposição desse projeto produziu lacunas que não poderiam ser preenchidas pelo pensamento científico, mas que não seriam apagadas facilmente: “O Iluminismo deita suas ‘luzes’ sobre um mundo povoado de forças estranhas que instigam a imaginação.” (BATALHA, 2003, p. 04). E nesse meio, o fantástico traz à tona questões promovidas pela modernidade para expressar um mundo repleto de contradições entre o que é real e o que é irreal, surgindo como forma de revelar pulsões no homem que estavam ocultadas por trás de um véu de racionalidade. Assim, o fantástico e toda uma gama de subgêneros que lhe acompanham surgem, então, como uma revanche do irracional, com o intuito de criar efeitos desorientantes a partir de diferentes níveis de subversão da realidade.

Esse fantástico impulsionado pela produção literária e, muitas vezes, nomeado como fantástico tradicional, toma fôlego com a escola romântica e se caracteriza pela irrupção de um elemento sobrenatural em um universo até então real, o que ocorre normalmente por uma transgressão no nível textual semântico¹¹: vampiros, fantasmas, mortos-vivos, duplos malignos, demônios, objetos mágicos, poções e toda sorte de eventos insólitos, que buscam criar um “efeito negativo” a partir de um descompasso com a realidade, o que é visto com robustez até hoje no cinema.

Para criar esse efeito a narrativa fantástica se recobre de artimanhas, exigindo uma atitude específica do leitor/espectador, e caso este não seja “capaz de identificar que tipo de atitude o texto espera dele, a realidade erigida pelo texto pode se desmoronar a cada linha” (CAMPRA, 2016, p. 74). A ideia de verossimilhança se divide em pelo menos em duas

brutalidades diversas ocorriam em nome da luta pela sobrevivência, conforme revelam as histórias recolhidas por Perrault” (BATALHA, 2003, p. 67-68).

¹¹ Porém, como David Roas não nos deixa esquecer: “deve-se levar em conta que a transgressão no nível linguístico não é alheia à literatura fantástica do século XIX.” (2013, p. 69).

prerrogativas¹²: uma formada pela “opinião pública” e outra que se conforma as regras do gênero (CAMPRA, 2016). Dessa forma, ao contrário da verossimilhança realista que não necessita ser provada, o fantástico “ao afirmar a coexistência de duas ordens previamente definidas como inconciliáveis não pode contar com essa aceitação sem condições” (p. 76). Essas estratégias necessitam provar um real empiricamente verificável, no qual: “Não é tanto a transgressão em si que deve sujeitar-se às leis da verossimilhança (o próprio conto assegura que se trata de algo impossível), mas as condições em que ela acontece.” (CAMPRA, 2016, p. 77). O que queremos apontar com isso é que a relação com o real é essencial não apenas para o fantástico, mas também para outros gêneros que giram ao seu redor. Como veremos durante a dissertação, o real pode, por exemplo, ser refutado na diegese como ocorre no maravilhoso ou ser incorporado a maravilha como no real maravilhoso.

Notamos até aqui a heterogeneidade de situações e as dificuldades de se nomear o que foge as rédeas da realidade. É no meio desse debate terminológico que essa dissertação se coloca, e buscando contornos mais claros para esses termos nos abrigaremos na teoria literária, com o intuito de estudar as fronteiras do sobrenatural no cinema brasileiro contemporâneo. Essa decisão metodológica hospeda pelo menos três motivações: primeiro, a necessidade de buscar outras fontes que não as cinematográficas, dado o pequeno número de teorias cinematográficas robustas que dão conta de nossos objetos; segundo, o fato do campo literário ser o meio teórico mais bem estabelecido e o que mais produz academicamente sobre os temas do insólito; e por último, sem omitir, as tensões que esse diálogo sempre acarretou.

Com isso, não pretendemos nos distanciar dos códigos cinematográficos, pois, respeitando as singularidades que cada uma das matrizes possui, propomos um cotejo entre teorias da literatura e do cinema. Mistura que os próprios filmes apontam em seus recursos narrativos, estéticos e, muitas vezes, nas referências que se utilizam para a elaboração de seus projetos, ou seja, partimos do que os próprios filmes emanam para correlacionar cinema e literatura.

¹² É dentro desse território que Carlos Reis (2012) sugere, a partir da polissemia do termo “insólito”, um sobrenatural moldado em condições que cada gênero permite: Não há, nos textos literários, um insólito em absoluto ou abstrato, ou seja, fora de contexto; há um insólito (ou até vários insólitos) que os românticos elaboram no quadro mental e cultural do romantismo, como há um insólito barroco, um insólito realista, um insólito surrealista, insólito pós-modernista e assim por diante”. (2012, p. 55). Reis exemplifica isso a partir do clímax do romance realista *Os Maias*, de Eça de Queiroz. Neste temos um casal, Carlos de Maia e Maria Eduarda, que se descobrem irmãos separados na infância pela mãe. Para Reis, esse fato corrói o ordinário e a verossimilhança que parecia inabalável: “incompatíveis com a subversão de uma ordem que o tempo do racionalismo positivista reforçava, como crença e como filosofia de vida aparentemente inatacáveis.” (2012, p. 56).

Proposta que não é novidade para o tema, já que a maioria dos autores que tratam do “cinema fantástico”¹³ não deixam de fazer referências a teorias literárias. Obviamente, essa aproximação entre cinema e literatura gera riscos, um deles, sem dúvida o mais desafiador, é o de tensionar as categorizações literárias aos filmes problematizando as particularidades de cada meio. Ainda assim, acreditamos que esse cotejo traga aos estudos do cinema fantástico muito mais ganhos do que perdas, pois um consenso entre os pesquisadores é o fato do arcabouço teórico em torno do sobrenatural ser muito mais denso e problematizado no campo literário do que no cinematográfico¹⁴.

Claro que ambos os meios possuem suas especificidades, pois quando nos deparamos com uma narrativa audiovisual nossa atenção primeiramente se dedica ao contexto demonstrativo e não ao contexto verbal (PELLEGRINI, 2003). Porém, como nos aponta Ismail Xavier (2003), por mais que narrativa verbal e narrativa visual tenham suas particularidades, as matrizes se assemelham no que diz respeito a presença de uma narrativa e a articulação de suas categorias: tempo, espaço, personagem e ação. Xavier nos mostra que a narrativa pode ser decantada de cada linguagem por noções como trama e fábula, sem que para isso precisemos considerar as particularidades de cada meio. Ou seja, segundo o autor, podemos descrever certos procedimentos narrativos “sem levar em conta se o que se usa são palavras ou imagens (2003, p. 65). Diz ele:

O filme narrativo-dramático, a peça de teatro, o conto e o romance têm em comum uma questão de forma que diz respeito ao modo de disposição dos acontecimentos e ações das personagens. Quem narra escolhe o momento em que uma informação é dada e por meio de que canal isso é feito. Há uma ordem das coisas no espaço e no tempo vivido pelas personagens, e há o que vem antes e o que vem depois ao nosso olhar de espectadores, seja na tela, no palco ou no texto. Em todas essas formas de expressão, o fato de estar presente o ato de narrar permite o uso de categorias comuns na descrição dos elementos que organizam a obra em aspectos essenciais (XAVIER, 2003, p. 64).

Partilhamos da ideia, comum entre grande parte dos autores, de que a narrativa se consolida a partir da representação de ações executadas por personagens em um determinado espaço-tempo. Nesse sentido, Tânia Pellegrini (2003), nos mostra que “se a matéria dos fatos, a ação, é vista como movimento, todas as formas narrativas – seja as propriamente literárias, como o romance ou o conto, a lenda ou o mito, seja as formas visuais, como o cinema e a televisão – estão direta ou indiretamente articuladas em sequências temporais, não importa se

¹³ Como veremos no decorrer da dissertação “cinema fantástico” é a expressão mais comumente usada por teóricos para dar conta do sobrenatural como gênero cinematográfico.

¹⁴ Além disso, muitos autores que escreveram sobre o fantástico no cinema partem de teorias literárias para a construção de suas argumentações. Veremos isso como maior profundidade no capítulo 02.

lineares, se truncadas, invertidas ou interpoladas.” (2003, p. 17 -18). A diferença é que na literatura as sequências temporais são produzidas por palavras, enquanto que no cinema a bidimensionalidade da imagem fornece um poder de heterogeneidade à construção do espaço, que diferentemente da literatura perde sua qualidade estática. Para Pellegrini no cinema:

O tempo, que é invisível, é preenchido com o espaço ocupado por uma sequência de imagens visíveis; misturam-se, assim, o visível e o invisível. Desse modo, ele condensa o curso das coisas, pois contém o antes que se prolonga no durante e no depois, significando a passagem, a tensão do próprio movimento representado em imagens dinâmicas, não mais capturado num instante pontual, estético, como na fotografia. Assim, os domínios do percebido (o espaço imagético) e o do sentido ou imaginado (o tempo), o visível e o invisível, não se distinguem mais, pois um não existe sem o outro. Isso concretiza radicalmente a idéia de que, nas artes em geral, o temporal e o espacial formam domínios mutuamente permeáveis (2003, p. 18- 19).

Em vista disso, o que propomos nesta dissertação é a aproximação de teorias literárias para a análise de obras cinematográficas, a partir daquilo que os próprios filmes evidenciam e nutrindo-se do melhor que esses dois meios podem nos fornecer. Para essa empreitada escolhemos como tema de pesquisa relacionar o sobrenatural à estética do cinema de fluxo, o que cria mais algumas complexidades para nossa abordagem híbrida.

Como trataremos como maior afinco nos próximos capítulos, o cinema de fluxo não se articula como um movimento cinematográfico, e sim como uma estética mobilizada por cineastas de diversas partes do mundo a partir do final dos anos 90. Nesses filmes ocorre uma desinstrumentalização da *mise en scène* clássica e uma desdramatização da cena, que se articulam com o intuito de construir uma narrativa difusa, muitas vezes norteadas por acontecimentos mínimos e que aposta na sensorialidade ao invés da articulação de significados narrativos.

Aqui se cria um ruído entre as teorias cinematográficas e as literárias que tensionamos mesclar, pois no cinema de fluxo a existência de uma estrutura narrativa é muitas vezes questionada. O que dentro das quatro categorias narrativas é perceptível primeiramente no nível das ações, que normalmente se mostram repleta de buracos e elipses, desestabilizando todas as outras categorias narrativas. No cinema de fluxo os personagens não parecem possuir objetivos claros, são, muitas vezes, corpos esvaziados de suas subjetividades, que vagam por um espaço-tempo esburacado, desregulado. Não é que essas categorias narrativas não estejam presentes nos filmes, mas como iremos apontar posteriormente, em muitas dessas obras a intenção de trabalhar imagens e sons cria um gesto que parece pouco preocupado em tecer uma trama narrativa clara e objetiva.

Para teóricos da literatura (FURTADO, 1980; GARCÍA, 2017) o fantástico e seus subgêneros se estruturam a partir da presença de uma narrativa: “A construção insólita das categorias da narrativa é uma estratégia necessária e essencial na literatura fantástica, se não a mais necessária e essencial de suas estratégias” (GARCÍA, 2017, p. 132). Ação, personagem, tempo e espaço são fatores essenciais para a construção dessa literatura, mesmo que o elemento sobrenatural não necessite se manifestar em todas as categorias simultaneamente. Diante disso, como operar as categorias literárias ao analisar filmes do cinema de fluxo? Esse é um dos problemas que essa dissertação se propõe a refletir.

Para desenvolver essa problemática trabalharemos com uma série de filmes que somam a incidência de elementos sobrenaturais a esse extravio das ordens narrativas. Porém, como nos alerta Cecilia Mello (2015) essa aproximação deve ser feita com cuidado. Diante de uma progressão opaca da narrativa e de personagens sem funções claras, optaremos por evidenciar principalmente como os elementos insólitos se comportam nas categorias de espaço e tempo. Categorias que mesmo nubladas de uma lógica narrativa clara se inserem na ótica do cinema de fluxo, pois são elementos essenciais para a criação de uma atmosfera e para o jogo sensorial com o espectador, que a estética normalmente propõe. Dessa forma, a relação desses filmes com uma narrativa rarefeita permite a evidência da extenuação de uma abordagem simplesmente narrativa e a necessidade da inserção de um olhar cinematográfico sobre os filmes, ponto que é de extrema importância para essa dissertação. A nosso ver, esse recorte revelará um cinema fantástico autoral¹⁵, permitindo a investigação de formas insólitas em filmes que aderem de maneiras diferentes aos gêneros literários e cinematográficos, ressignificando e relativizando códigos estabelecidos pelos mesmos.

A interação entre estética do fluxo e formas insólitas são comuns no cinema mundial contemporâneo¹⁶ e reverberam além de nossos objetos filmicos em outros filmes do cinema brasileiro contemporâneo. Além disso, *A Alegria*, *Eles Voltam* e *Histórias Que Só Existem Quando Lembradas* se inserem, com maior ou menor adesão, em um gesto de produção

¹⁵ Definir o que é cinema de autor é tarefa sempre problemática, pois trata-se de uma categoria “flutuante conforme o país e os modos de produção” (AUMONT, MARIE, 2001, p. 26), visto que “o status do autor no cinema está sempre ameaçado pela relação de forças entre o cineasta e as instâncias de produção e difusão (AUMONT, MARIE, 2001, p. 26). A política dos autores, por exemplo, nasceu na crítica francesa da década de 50, mais especificamente na revista *Cahiers du Cinéma*, e defendia a ideia de que a responsabilidade no âmbito artístico de um filme deveria ser conferida ao diretor. Assim: “a ideia de que o diretor de um filme é seu autor passou hoje para os costumes, com importantes consequências simbólicas (reconhecimentos dos diretores nos festivais, retrospectivas pessoais etc.) e econômica (direitos de autor). (AUMONT, MARIE, 2001, p. 235).

¹⁶ Na esfera mundial surgem diretores como Apichatpong Weerasethakul, Lucrecia Martel, Hainyi Zhang, Béla Tarr, Lisando Alonso, Tsai Ming-Liang, Jia Zhangke, Carlos Reygadas, dentro outros.

independente no cinema nacional denominado, ainda que de forma polêmica, como “novíssimo”¹⁷ cinema brasileiro. Um modo que começa a tomar projeção no cinema brasileiro no final da década passada e que se pauta por filmes de baixo orçamento¹⁸, realizados por jovens diretores e produzidos muitas vezes em um sistema de coletivos¹⁹. Para Maria Carolina Vasconcelos Oliveira (2014) esse modo de produção não surge por acaso, mas em oposição ao modelo de cinema da *Retomada*²⁰, em um momento em que se consolidavam orçamentos cada vez mais altos nas produções cinematográficas brasileiras.

Apontando que ambos os modelos operam dentro do sistema capitalista, Cezar Migliorin (2011) ressalta a singularidade e a diversidade da produção desses coletivos, numa lógica de produção que o autor vai denominar como a do cinema pós-industrial. Ressaltando um modelo capaz de sobreviver mesmo sem a ajuda do Estado, já que “o que ela produz e consome ganha valor na circulação e no acesso abundante em um ambiente em que os meios técnicos, criativos e de acesso estão disponíveis”.²¹ (MIGLIORIN, 2011, sem paginação).

É essencial para essa dissertação estabelecer que o “novíssimo” cinema brasileiro não é pensado a partir de sua unidade estética ou temática, mas é possível sim, como aponta Oliveira,

¹⁷Apoiado em Maria Carolina Vasconcelos Oliveira (2014), utilizaremos o termo “novíssimo” entre aspas, já que não se trata de uma definição consensual entre os autores do meio. Cezar Migliorin (2011), por exemplo, vai pensar esse movimento a partir de uma “cinema pós-industrial”, enquanto Marcelo Ikeda (2012) vai denominar os filmes por meio da expressão “cinema de garagem”.

¹⁸ Muitas vezes os filmes são produzidos com os recursos dos próprios realizadores, como ocorre no caso dos filmes *Estrada para Ythaca* e *A Fuga da Mulher Gorila*.

¹⁹ Em consonância com Oliveira penso coletivo aqui como pólos independentes, flexíveis e pouco formalizados. Para a autora os coletivos se constituem por (2014, p. 74): “um predomínio de vínculos de trabalho menos formalizados, que passam por relações de pertencimento e identidade entre integrante e grupo e ao mesmo tempo lhe garante possibilidade de trabalhar em outros projetos (em oposição à dedicação exclusiva contratual); um predomínio de realizadores com perfil multifuncional (em oposição à excessiva especialização); relações horizontais e colaborativas (em oposição à hierarquia); e uma lógica de associação movida pelo compartilhamento de ideais comuns e pelo afeto (em oposição ao modo de funcionamento profissional/racional).”

²⁰ A *Retomada* se configura no cinema brasileiro a partir dos 90. Com o fechamento da EMBRAFILME no final dos anos 80, ou seja, sem a ajuda de políticas estatais de incentivo, o cinema nacional entre em um período de parca produção, que foi retomada a partir do meio da década de 90 com um nova política de apoio ao cinema empreendida pelo Estado. Maiores informações podem ser acessadas em: LAPERA, Pedro Vinícius Asterilo. *Brasis imaginados: a experiência do cinema brasileiro contemporâneo (1990-2007)*. Dissertação de Mestrado pelo PPGCOM/UFF, 2007. Para mais informações acessar o livro de Lucia Nagib: *O Cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90* (2002).

²¹ O que é potencializado pelo modo de produção coletiva e menos hierarquizada (Migliorin, 2011): “Uma das maneiras de isolar a produção contemporânea é associar o pós-industrial com o amador, sobretudo pela força que os coletivos vêm assumindo e, também, pelas falas frequentes de cineastas e produtores que fazem questão de frisar os laços afetivos que atravessam as obras e equipes. Pós-industrial não é nem amador nem um passo para a industrialização; é o cinema brasileiro contemporâneo que incorpora um tipo de trabalho diferente daquele da indústria.”

diferenciá-lo por suas “dimensões sociais”, que se configuram essencialmente pelos “tipos de inserção no campo” e pelas “práticas e representações mobilizadas pelos jovens realizadores”²²:

esses novos realizadores têm em comum sua faixa etária (eles têm hoje, em sua maioria, entre 30 e 40 anos), uma inserção no campo do cinema que se dá num mesmo momento histórico (o que configura dificuldades e possibilidades específicas de atuação), o fato de estarem sediados principalmente em capitais (e, notadamente, em capitais que não se restringem a São Paulo e Rio de Janeiro, pólos mais tradicionais da produção cinematográfica), a passagem pela universidade, e, por fim, o fato de compartilharem as novas possibilidades de produção e circulação de conteúdos audiovisuais trazidas pelos avanços tecnológicos (principalmente pelas novas ferramentas de gravação e edição e pela disseminação da internet). Por conta dessas características, definimos o “novíssimo” cinema como uma geração, não no sentido estético, mas no sentido sociológico do termo (2014, p. 14).

Cinematograficamente isso reverbera não apenas nas configurações dos sistemas de produção, mas também esteticamente numa pluralidade de formas de lidar com a matéria audiovisual e, não sem razão, esse movimento é reconhecido por seus traços autorais. Assim, apontar o insólito no cinema de fluxo é apenas uma das possibilidades de inserção nesse meio, já que o sobrenatural também surge em outros domínios estéticos, como, por exemplo: no cadáver de monstro emparedado em um supermercado; nos ramos que crescem sobre a pele; na travesti ajudada por sua fada madrinha; no vento que toma a forma de um homem de cabelos loiros; na mala que viaja o Brasil carregando um cadáver; no sonho que leva a uma Recife futurista e até mesmo no espelho que rompe as águas plácidas na forma de uma mulher para se tornar o pior dos inimigos²³.

Existem diversas vertentes fílmicas que trabalham sem referentes narrativos claros²⁴. Porém, nossa opção de mesclar sobrenatural e cinema de fluxo revela também outras razões. Primeiro, a possibilidade de problematizar o sobrenatural a partir de uma abordagem estética, privilegiando o jogo com o espaço-tempo, tema pouco tratado na literatura do insólito. Segundo, o fato de trabalharmos com uma estética cinematográfica reconhecida por produzir alguns dos filmes mais aclamados no cinema contemporâneo. Terceiro, a existência de um número considerável de filmes, tanto no cinema mundial quanto no cinema brasileiro, que

²² Não podemos nos esquecer que os cineastas não necessariamente vão se manter presos a esse modelo. Marco Dutra, por exemplo, optou nos seus últimos dois filmes, *Quando Eu Era Vivo* (2014) e *O Silêncio do Céu* (2016), por orçamentos mais robustos. *O Silêncio do Céu*, inclusive foi feito em sistema de coprodução com a Argentina. Além disso, nesses filmes o diretor escalou para os principais papéis figuras de forte apelo no cenário midiático como Antônio Fagundes, Carolina Dieckmann e a Sandy.

²³ Essas sinopses correspondem em ordem aos filmes: *Trabalhar Cansa* (2010) e *Um Ramo* (2007), de Juliana Rojas e Marco Dutra; *Doce Amianto* (2013), de Guto Parente e Uirá dos Reis; *A Mulher que Amou o Vento* (2014), de Ana Moravi; *O Sol Nos Meus Olhos* (2013), de Flora Dias e Juruna Mallon; *A Seita* (2015), de André Antônio; *O Espelho* (2015), de Rodrigo Lima.

²⁴ Para saber mais recomendamos a leitura de: PARENTE, André. *Narrativa e modernidade*. Papyrus Editora, 1994.

partilham cinema de fluxo e sobrenatural. Quarto, a intenção de trabalhar com filmes que reflitam questões da América Latina e nos permitam, diferentemente de filmes que versam sobre outras culturas, de abarcar uma ideia de real e sobrenatural a partir do mesmo ponto de vista dos realizadores.

Além disso, podemos fazer mais uma delimitação do objeto. Esses três filmes, como muitos outros do cinema de fluxo, apresentam traços de dois gêneros literários oriundos do século XX: o fantástico contemporâneo e o realismo maravilhoso.

Após a Primeira Guerra Mundial e diante do surgimento da psicanálise²⁵, diversos autores notaram a irrupção de novas maneiras de se narrar o fantástico, formas que, por vezes, furtam-se de emanções sobrenaturais em nível semântico para se apoiar em silêncios na narrativa, que retiram desta sua noção de realismo. Trata-se, então, de um fantástico que escapa às reverberações tradicionais do gênero, e por não se adequar a um modelo corriqueiro, se insere em um território escorregadio, que se nutre da fonte originária, mas que busca formas inovadoras de moldar a matéria insólita, que serão emolduradas na literatura do século XX e também no cinema brasileiro contemporâneo.

Os nutrientes que abastecem esse efeito são vistos na obra de Franz Kafka, que se nutre das brechas deixadas pelo real, apresentando espaços inicialmente naturalistas, mas que no decorrer da narrativa são contaminados por uma causalidade que escapa à racionalidade. Em obras como *O Processo*²⁶, o insólito é construído por elipses, pela ausência de informações que destroem as garantias da existência de uma ordem, o que se alicerça em um herói que não sabe contra o que lutar, pois desconhece as motivações que levaram ao insólito e nem mesmo sabe se o fato insólito realmente existe (CAMPRA, 2016).

Nesta dissertação associaremos elementos dessa vertente a *Eles Voltam*. No filme, após ser estranhamente abandonada na estrada por seus pais, a adolescente Cris parte em uma jornada de retorno para sua casa, passando por um assentamento de sem terras, pela rotina de uma diarista e pelo ócio de uma jovem de classe média. O insólito no filme é todo construído a partir desse abandono inesperado que se ramifica, como veremos adiante, em fissuras narrativas capazes de produzir uma ausência de causalidade sobre a realidade.

²⁵ Como será visto, para Alazraki (2002), por exemplo, a ruptura entre o fantástico tradicional e o que o autor chama de neofantástico se coloca historicamente no contexto pós-primeira guerra, no surgimento das vanguardas, em Freud e na psicanálise, no surrealismo e no existencialismo. Além disso, como será visto com maior detalhamento, também Todorov opta por findar o que chama de gênero fantástico com o emergir do século XX e o surgimento da psicanálise.

²⁶ O mesmo ocorre em *O Processo*, de Franz Kafka, no qual temos um protagonista preso por um crime que ele não sabe qual é nem as autoridades estão dispostas a revelar.

Paralela a esta forma de interação com o sobrenatural também nos interessa uma outra, que dentre as várias nomenclaturas disponíveis²⁷, optaremos por chamar de realismo maravilhoso (CHIAMPI, 2008). A união dessas duas palavras, que inicialmente parecem remeter a um paradoxo, denotam narrativas em que as duas matrizes, real e sobrenatural, se equiparam em nível diegético. Como o fantástico contemporâneo, o real maravilhoso também se molda durante a primeira metade do século XX, principalmente na produção literária latino-americana. Para esses autores, como é também atualmente para escritores da África Lusófona²⁸, apostar no maravilhoso é afrontar as imposições eurocêntricas e tecer um retorno a uma realidade pré-colonial. Para Irleamar Chiampi (2008) ao contrário do fantástico, o realismo maravilhoso desaloja o efeito de inquietação sobre o evento insólito, apostando em um discurso de encantamento. A isonomia desse discurso, entre elementos empíricos e metaempíricos, se apoia no emergir de elementos semânticos, próximos ao do fantástico e do maravilhoso, como fantasmas, dragões, tapetes voadores e santas, que ao irromperem no real não são percebidos pelos personagens como inquietantes.

Traços da naturalização do maravilhoso ao nível da realidade são vistos em *Histórias Que Só Existem Quando Lembradas*, de Julia Murat, e *A Alegria*, de Felipe Bragança e Marina Meliande. O filme de Murat apresenta Jotumba, um vilarejo deslocado do mundo, habitado unicamente por idosos e que vive em uma temporalidade cíclica de acontecimentos cotidianos. Nesse meio, acompanhamos a rotina de Madalena, que é abalada com a chegada da jovem fotógrafa Rita, que passa a contestar as ações dos personagens, ao mesmo tempo que começa a ser absorvida pela temporalidade cíclica imposta pelo vilarejo. Já em *Alegria*, Bragança e Meliande nos apresentam um Rio de Janeiro apocalíptico, contornado por uma profecia sobre uma cidade mágica soterrada pela metrópole e que passa a fissurar a realidade a partir da adolescente Luiza, que entre imaginações e delírios projeta o retorno de um espaço sobrenatural.

Apoiado nesse cenário, a dissertação apresenta a seguinte pergunta de pesquisa: *como o sobrenatural opera em obras do cinema brasileiro contemporâneo ligadas a estética do fluxo?* Tal questionamento se desmembra em três objetivos secundários: de relacionar teorias literárias e cinematográficas para análise de filmes com narrativa rarefeita; de complexificar como os objetos se relacionam às noções de sobrenatural estabelecidas pelo cinema; e de construir uma

²⁷ Como veremos, para efeitos próximos ao pretendidos pelo realismo maravilhoso, também são usadas as expressões realismo mágico e realismo fantástico.

²⁸ Alguns autores têm denominado uma forma próxima de interação com o sobrenatural de parte da produção africana como pertencente ao realismo animista.

abordagem espaço-temporal que não mire ao extermínio de uma análise narrativa, mas evidencie o envolvimento dessa por uma atmosfera audiovisual.

As tentativas de evidenciação ou mesmo redescobrimto de narrativas insólitas no cinema brasileiro (mais especificamente de horror e ficção científica) e a imprecisão do conjunto de filmes que as compõem ficam claras já no título de duas teses de doutorado. Ao estudar o horror no cinema brasileiro, Laura Cánepa começa o título de sua tese com a pergunta “Medo *do que?*”, enquanto que Alfredo Suppia, ao tratar da ficção científica em âmbito nacional começa o título de seu trabalho com a expressão “*Atmosfera Rarefeita*”. Como já apontei em outro momento (BASÍLIO, 2015), a produção do cinema brasileiro ligada ao fantástico foi considerável e perceptível durante sua história, porém grande parte dessa produção esteve, muitas vezes, dissolvida em outras perspectivas e categorizações, como as chanchadas, as pornochanchadas e os filmes de suspense e horror. Além disso, como nos aponta Simplício de Souza (2014, p. 297) os discursos de mudança nos modos de produção e textura imagética estiveram sempre ligados a uma reivindicação de realismo no cinema brasileiro, reivindicação não projetada para o cinema fantástico, visto como engrenagem do alienante cinema hollywoodiano.

Esse apagamento construído em torno das narrativas sobrenaturais cinematográficas, pode ter um espelhamento histórico na literatura brasileira. Para Maria Cristina Batalha (2011) uma parcela considerável da produção fantástica foi produzida por autores vinculados a outras estéticas literárias, principalmente ao realismo - naturalismo²⁹. Assim, o sobrenatural na literatura brasileira, associado inicialmente a nomes como José J. Veiga e Murilo Rubião, emerge também em autores como Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Alvares de Azevedo, Monteiro Lobato, Guimarães Roas, Fagundes Varela, Bernardo Guimarães e tantos outros autores, em obras relegadas ou marginalizadas. Assim:

A irregularidade dessa produção não se explica pela ausência nem pela sua baixa qualidade, mas sim por uma política sistemática que deixava de lado outras leituras de mundo e outras sensibilidades em favor do cânone realista, construído pelas instâncias legitimadoras do valor e do gosto literários em determinados períodos. Assim, predominou a exclusividade e a monocromia em detrimento da diversidade e do plural (BATALHA, 2011, p. 01).

²⁹ Fortalece esse ponto de vista a especulação proposta por França e Sena (2014, p. 109). Para eles, o lançamento de uma nova versão para o conto Demônios, de Aluísio Azevedo coincide “com a entrada do escritor na carreira diplomática” que “leva à suposição de que ele, preocupado com a compostura exigida pelo cargo, estivesse empenhado em tornar sua narrativa menos ‘indecorosa’. Se foi esse o caso, não há como dizer que ele tenha sido bem-sucedido na empreitada, uma vez que na terceira versão, como visto, apesar dos cortes, ainda é marcante o teor sexual e mórbido da narrativa”.

A partir disso, a hipótese que se pontua é a de que sobrenatural e cinema de fluxo se mesclam em formulações estéticas potentes e recorrentemente verificáveis no cinema brasileiro contemporâneo, o que se desdobra em hipóteses complementares: primeiro, a de apontar que o fantástico no cinema é visto quase sempre por meio de reverberações do fantástico tradicional e do maravilhoso, que se disseminam majoritariamente nos gêneros cinematográficos do horror, da ficção científica e da fantasia; e segundo, que uma abordagem do fantástico que priorize a análise espaço-temporal pode fornecer ferramentas capazes de transgredir a estagnações de uma abordagem essencialmente narrativa.

Para isso dividimos a dissertação em três capítulos. No primeiro capítulo partimos de ponderações de realizadores do cinema brasileiro acerca do sobrenatural em seus filmes para organizar, a partir dos termos utilizados por estes, categorias do sobrenatural oriundas da literatura. Iniciamos esse percurso com Tzvetan Todorov, apontando a premissa do fantástico construído a partir da hesitação e apresentando as subclassificações que o autor faz do gênero em: estranho, fantástico estranho, fantástico maravilhoso e maravilhoso. Ainda nessa seção confrontaremos as ponderações do teórico búlgaro às ponderações de Ana María Barrenechea. Em seguida trazemos essa discussão para ótica de Jean Paul Sartre e Rosalba Campra, que situam no fantástico a presença de um sobrenatural que se estabelece a partir da ausência de nexos na realidade. Nosso próximo passo é o de pensar naturalização do insólito dentro da narrativa, que, baseados em Alejo Carpentier e Irleamar Chiampi, chamaremos de realismo maravilhoso. Por fim, terminamos o capítulo pensando autores oriundos da literatura que em seus trabalhos problematizaram o fantástico a partir de questões imagéticas, e aqui damos espaço à Louis Vax, que sobrevoa o fantástico na pintura, e o escritor Julio Cortázar, que nos explica seu conceito de fotografia insólita.

No segundo capítulo trazemos a discussão para o meio cinematográfico. Na primeira seção pensamos como o fantástico é visto como um gênero cinematográfico, articulando teorias a partir de uma análise discursiva. Em seguida, entramos no cerne dessa dissertação, conceituando o cinema de fluxo e produzindo paralelos com a literatura do sobrenatural. Aqui nos dedicamos a refletir sobre as questões da narrativa, da atmosfera, do medo, das elipses e silêncios e das relações com o real. Terminamos o capítulo apontando formas de interação entre teoria cinematográfica e literária, a partir de uma análise que privilegie as noções de espaço-tempo.

No terceiro e último capítulo intitulado: “Silêncios, sussurros e berros: fronteiras do sobrenatural no cinema brasileiro contemporâneo”; aproximamos cinema e literatura a partir de uma metáfora com essas formas sonoras, que para nós refletem a forma como cada um dos

filmes trabalha com o sobrenatural. Para isso, primeiro, fazemos uma breve revisão em torno de autores que propuseram teorias para a delimitação de um espaço sobrenatural, mostrando a incapacidade dessas em dar conta de nossos objetos fílmicos. Em seguida, analisamos o filme *Eles Voltam*, a partir da criação de um espaço insólito calcado em elementos do fantástico contemporâneo, como o silêncio sobre a causa, os vazios deixados pelas elipses e a construção da ausência de causalidade, a partir da construção de uma paisagem insólita. Na outra parte do capítulo buscamos pistas nos estudos de Ángel Rama sobre a transculturação narrativa, correlacionando essas descobertas a construção de um tempo-espaço mítico a partir de “sussurros de imagens” em *Histórias Que Só Existem Quando Lembradas* e de “berros”, por meio de formas sobrenaturais visíveis, em *A Alegria*.

Ao final desses três capítulos o que propomos é um percurso teórico que não trate as questões expostas como ilhas, e sim como temáticas que se atritam, afinal o filme, nosso objeto empírico, não pode ser pensando por valores unidimensionais. Assim, objetivamos a construção de um trajeto aprofundado sobre o tema, capaz de abordar a configuração do sobrenatural no cinema e confrontando isso às noções hegemônicas de cinema fantástico.

1. FRONTEIRAS DO SOBRENATURAL NA LITERATURA

1.1. Caminhos do sobrenatural no cinema brasileiro contemporâneo

Estudar o fantástico no cinema brasileiro contemporâneo é tarefa espinhosa que pretendemos manejar mesclando teorias cinematográficas e literárias. Para isso, partimos da reflexão de alguns cineastas contemporâneos, reconhecidos por suas marcas autorais³⁰, e que não deixam de ressaltar a importância do sobrenatural em suas filmografias.

Começamos por Kleber Mendonça Filho, realizador pernambucano de uma geração anterior aos cineastas ligados ao “novíssimo”, mas que nos ajuda a mobilizar o argumento que pretendemos construir nessa dissertação. O cineasta iniciou sua carreira com dois curtas de temática sobrenatural. *A Garota do Algodão*³¹ (2002), que apresenta uma versão da lenda urbana a Loira do Banheiro e *Vinil Verde* (2004), que faz uma livre adaptação de uma lenda russa, apresentando um disco de cor verde, que quando tocado por Filha, faz com que Mãe perca um membro de seu corpo.

Doze anos após seu primeiro curta-metragem, o diretor problematiza³² a necessidade de mediar sua identidade de cineasta brasileiro com um “cinema autoral fantástico” (2013-2014, p. 06). Para isso, revisita sua infância nos anos 70 e confronta a herança de um cinema de temática social praticado no Brasil nas décadas de 50 e 60 ao cinema fantástico internacional, que atingia em cheio sua geração com os filmes de³³:

Joe Dante (*Piranha*, *Grito de horror*, *Gremlins*, *Viagem insólita*), John Landis (*Os Irmãos Cara de Pau*, *Um lobisomem americano em Londres*), John Carpenter (*Halloween*, *The fog*, *Fuga de Nova York*, *O enigma de outro mundo*, *Starman*), Ridley Scott (*Alien*, *Blade Runner*), Dario Argento (*Suspiria*, *Terror na ópera*), David Cronenberg (*Scanners*, *Videodrome*, *A hora da zona morta*), George Romero (*A noite dos mortos-vivos*, *Amanhecer dos mortos*, *Dia dos mortos*), James Cameron (*O exterminador do futuro*; *Aliens*, *o resgate*) (2013-2014, p. 07).

³⁰ Os cineastas apresentados neste subcapítulo se vinculam a uma idéia de cinema autoral, que como vimos na introdução se estabelece a partir da Nouvelle Vague. O cinema brasileiro contemporâneo apresenta ainda muitos outros filmes com temáticas sobrenaturais e que se aliam aos mais variados estilos e modos de produção. Para saber mais ver BASÍLIO, 2015.

³¹ *Garota do Algodão* também foi dirigido por Daniel Bandeira.

³² Em texto para a revista *Filme Cultura* nº 61- *O Cinema de Gênero Vive (2013-2014)*.

³³ É esse atravessamento (entre a temática social e o fantástico) que o diretor tenta apaziguar a partir de seu curta *Recife Frio* (2009), sobre uma frente fria perpétua que atinge apenas a capital de Pernambuco, e também em seus dois longas-metragens, *Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2016).

O borramento entre elementos sobrenaturais e sociais também é tema recorrente nos filmes da dupla de diretores paulistas Juliana Rojas e Marco Dutra³⁴. *Um Ramo* (2007) ocupa-se da rotina de uma professora de ensino infantil refém de plantas que se cultivam em sua pele. Já *Trabalhar Cansa* (2011) zela pelo espaço de um mercadinho de bairro, usado como túmulo improvisado para o cadáver de um monstro. Sobre o assunto Juliana Rojas³⁵ afirmou em entrevista (2013): “sempre foi natural a gente gostar de histórias em que não existe uma divisão clara do que é real e do que é fantástico”, e complementa: “é mais interessante e mais potente se você trata isso de uma maneira mais naturalista e traz o elemento fantástico para o seu dia a dia. Ao invés de fazer o contrário e estetizar ele de um modo que você o coloque em uma prateleira, sabe, em uma prateleira de gênero.” Na mesma toada, Marco Dutra³⁶ (2015) aponta a intenção de *Trabalhar Cansa* em refletir a luta de classes de forma alegórica e perturbadora, mesclando o horror, o suspense, o fantástico e o medo: “tenho a impressão que o fantástico nos ajuda a entender as questões humanas e sociais mais profundas”.

A dupla de cineastas cariocas Felipe Bragança e Marina Meliande³⁷ segue um caminho parecido. Ao falar da concepção de *A Alegria* (2011), filme que narra um Rio de Janeiro profético, habitado por monstros e por uma jovem capaz de atravessar paredes, Bragança³⁸ afirma que o filme: “lida com o imaginário. Cinema fantástico dentro do Rio de Janeiro, o filme só existe por causa dessa cidade” (2011). Essa amálgama também é defendido por Marina Meliande em *Mormaço*³⁹ (2017) que retrata a cidade “da especulação imobiliária, mas também a cidade do fantástico, onde coisas inesperadas podem acontecer”⁴⁰ (2016).

Em 2013, em texto publicado simultaneamente com o já mencionado artigo de Kleber Mendonça Filho, Felipe Bragança também associa seus filmes a um “cinema fantástico autoral”, enaltecendo a este pela sua capacidade de moldar os gêneros cinematográficos,

³⁴ Além disso, os cineastas também produziram outros filmes ligados ao sobrenatural em carreira solo. Marco Dutra dirigiu em 2014 o longa-metragem *Quando Eu Era Vivo*, enquanto Juliana Rojas dirigiu curtas como *O Duplo* (2012) e o longa-metragem *Sinfonia da Necrópole* (2014).

³⁵ Entrevista concedida ao site Mulheres no Cinema Brasileiro em janeiro de 2013. Ver em: http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/entrevistas_depoimentos/visualiza/175/Juliana-Rojas. Último acesso em 04/08/2017.

³⁶ Entrevista concedida ao site A Pala de Walsh em abril de 2015. Ver em: <http://www.apaladewalsh.com/2015/04/marco-dutra-tenho-a-impressao-que-o-fantastico-nos-ajuda-a-compreender-as-questoes-humanas-e-sociais/>. Último acesso em 04/08/2017.

³⁷ Os dois diretores também possuem carreira solo. Felipe Bragança dirigiu além de vários curtas, o longa *Não Devore Meu Coração* (2017) enquanto Marina Meliande é diretora do filme *Mormaço* (2018).

³⁸ Entrevista concedida ao site Cinema na Rede em agosto de 2011. Ver em: <http://www.cinemanarede.com/2011/08/entrevista-felipe-braganca-alegria.html> Último acesso em 04/08/2017.

³⁹ Seu primeiro longa-metragem solo ainda não lançado comercialmente.

⁴⁰ Entrevista concedida ao canal do YouTube Almanaque Virtual em abril de 2016. Ver em: https://www.youtube.com/watch?v=vO_Tw8GnED8 Último acesso em 04/08/2017.

considerados por ele, como algozes industriais de um cinema inventivo. Autorismo que se distancia do cinema americano de grande orçamento e se acomoda no cinema de baixo orçamento praticado não apenas nos Estados Unidos, mas principalmente por cineastas como Apichatpong Weerasethakul e Hayao Miyazaki.

Felipe Bragança assina o roteiro de *Girimunho* (2011), dirigido pelos mineiros Helvécio Marins Jr. e Clarissa Campolina. O filme se passa no sertão mineiro e acompanha Bastu, uma idosa que convive com o fantasma do marido, que continua a manusear as ferramentas de trabalho mesmo depois de morto. Em entrevista concedida durante o *Festival do Rio* de 2011⁴¹, Clarissa Campolina destaca a intenção de que a “ficção entrasse de forma muito orgânica dentro da realidade (...) e, assim como a Bastu, não conseguíssemos mais distinguir se isso é real ou isso é imaginação”. Já Helvécio Marins Jr.⁴² (2011) utiliza os vocábulos “fantástico”, “mágico” e “surreal” para descrever como o filme promove uma naturalização do insólito a partir de Bastu: “ela é uma contadora de histórias sem saber que é, pois conta de um jeito mágico, com toques surreais, que te fazem acreditar em tudo, por mais fantástico que seja”. Além disso, revela que a fisionomia de Feliciano (marido morto de Bastu) “parecia a do Melquíades de *Cem anos de Solidão*, do Gabriel García Márquez”.

Já a cineasta carioca Julia Murat faz uso da expressão “realismo mágico”⁴³ para definir o sobrenatural em *Histórias Que Só Existem Quando Lembradas* (2012). Influenciado por Gabriel Garcia Márquez e pelo romance *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, o filme apresenta a rotina cíclica do vilarejo de Jotuomba, perdido no interior do Brasil e habitado apenas por um pequeno grupo de idosos, que, estranhamente, mantém o cemitério da cidade fechado. Na busca por um equilíbrio entre os elementos da ordem do real e do sobrenatural, a cineasta diz que “no roteiro até havia mais magia, mas o cotidiano foi ganhando mais força no enredo” (2012). Para Murat, o filme partiu da ideia de trabalhar as “situações simples, do dia a dia da vida, mas que essas situações simples, simplórias, de alguma maneira construídas na repetição seriam capazes de retirar desse cotidiano, dessa atuação mais realista até a magia”.

⁴¹ Entrevista concedida ao site Vertentes do cinema em 2011. Ver em: https://www.youtube.com/watch?v=YtX_YCdB5FQ Último acesso em 04/08/2017.

⁴² Entrevista concedida ao site Blog Polvo em fevereiro de 2011, Ver em: <http://blogpolvo.blogspot.com.br/2011/02/girimunho-de-helvecio-marins-e-clarissa.html> Último acesso em 04/08/2017.

⁴³ Entrevista concedida ao site Cinema Escrito em agosto de 2012. Ver em: <https://cinemaescrito.com/2012/08/entrevista-julia-murat/> Último acesso em 04/08/2017.

Também o cearense Guto Parente⁴⁴ (2014) parte do real para definir as fronteiras que o sobrenatural estabelece em *Doce Amianto*⁴⁵ (2013), filme que narra com tons de fábula a rotina onírica e as desventuras amorosas de sua protagonista. Para ele, fazer um filme fantástico é também uma questão de fé na existência do sobrenatural: “nada é realista no filme, mas tudo é real. Os sentimentos da Amianto são reais, assim como seus sonhos e devaneios. A amiga fantasma é tão real quanto um sorvete de creme derretido sobre a pera mais gostosa. Para criar uma história fantástica é preciso que se acredite nela”⁴⁶.

Julia Zakia⁴⁷ (2016), também se mune das palavras “real” e “sonho” para definir o sobrenatural em *Rio Cigano* (2013), definido pela diretora como: “um convite a imaginação, a sair um pouco desse realismo da televisão e embarcar em uma história de sonho”. O filme narra a trajetória de duas jovens ciganas em um caminho marcado pela troca de qualidades entre mulheres e lobas e pela presença de uma Condessa capaz de roubar o tempo de vida de outras pessoas. A diretora ainda revela admirar “muito o cinema contemporâneo super urbano e realista, mas acho que eu tenho mais vontade de trabalhar com as estórias, estórias com ‘e’ como tinha antes em português, as estórias que a gente sabe que não são necessariamente verdade, mas se você conta no cinema elas passam a existir”.

Ao falar das obras que influenciaram o “realismo fantástico”⁴⁸ no curta-metragem *Quintal*, André Novais⁴⁹ (2015) cita como referências a literatura de Murilo Rubião e a série de

⁴⁴ Entrevista concedida a Revista Universitária de Audiovisual (RUA) em 15 de janeiro de 2014. Ver em: <http://www.rua.ufscar.br/entrevista-com-guto-parente/>

⁴⁵ *Doce Amianto* também foi dirigido por Uirá dos Reis.

⁴⁶ Filipe Furtado crítica esse “pseudoproblema” de que para se produzir uma narrativa fantástica é necessário se acreditar na existência do sobrenatural. Uma discussão que segundo o autor é “irracional” e “irrelevante do ponto de vista especificamente literário” (1980, p. 10-11): esta preocupação absurda em fazer depender a vigência de um gênero literário da superstição ou cepticismo do autor não só não foi completamente afastada como ainda hoje sobrevive em alguns textos críticos que a consideram, até, extensível ao leitor” (p. 11).

⁴⁷ Entrevista concedida a rádio Unisinos. FM em 2016. Ver em: <https://soundcloud.com/unisinosfm/alta-fidelidade-rio-cigano-com-julia-zakia> Último acesso em 04/08/2017.

⁴⁸ Realismo fantástico é termo de uso recorrente em língua portuguesa, utilizado nas mais diversas instâncias sociais para nomear situações que norteiam a naturalização do insólito no real. Não discutimos a eficiência dessa apropriação em determinados meios, entretanto, em se tratando da crítica literária o termo, é pouco recorrente. Isso se deve a uma visível redundância na adjetivação do real, pois como já vimos, o fantástico necessita fielmente de uma ordem estabelecida e reconhecida pelo receptor, ordem que será abalado pelo evento sobrenatural. No mesmo compasso, Petar Petrov (2016) aponta três razões para que o termo fantástico não seja utilizado como um adjetivo para o real. São eles: “a informação temática dos três realismos (mágico, maravilhoso e animista), embora admitindo a existência de elementos sobrenaturais, não introduz categorias de cariz negativo na sua essência; o sistema racional do receptor não é desestabilizado, uma vez que o insólito surge naturalizado e incorporado pacificamente no real empírico e o efeito emotivo de medo produzido pelo fantástico é substituído por um efeito de encantamento, ou seja, parafraseando Todorov, o leitor não precisa de ter “sangue-frio” para enfrentar o universo ficcional do mágico, do animista e do maravilhoso. (p. 101)

⁴⁹ Entrevista concedida ao canal do site Multiplot Cinema em maio de 2015. Ver em: <http://multiplotcinema.com.br/2015/05/entrevista-com-andre-novais/> Último acesso em 04/08/2017.

televisão *Além da Imaginação*⁵⁰ (1959-1964). O “realismo fantástico⁵¹” surge no filme a partir da rotina nada convencional do casal de idosos Noberto e Zezé e se centra no surgimento de um portal para outro mundo, que brota no quintal da casa e leva Noberto para outra dimensão.

Os filmes apresentados foram realizados por jovens cineastas, oriundos de diferentes estados do país, associados a um cinema autoral, mas que não deixam de buscar referências no sobrenatural, que é normalmente atravessado por temáticas sociais e cotidianas. Para delinear essa fronteira espinhosa entre cinema de autor e gênero cinematográfico, os realizadores utilizaram uma série de vocábulos para definir o sobrenatural em seus filmes: “fantástico”, “sonho”, “surreais”, “mágica”, “imaginação”, “realismo mágico”, “realismo fantástico”, dentre outros.

Entretanto, mesmo que os realizadores utilizem a mesma categorização como, por exemplo, o “fantástico” usado tanto por Felipe Bragança quanto por Kleber Mendonça Filho, nota-se que nem as referências fílmicas e nem os efeitos estéticos pretendidos são confluentes. Significa, muito menos ainda, que esses termos se expressem em acordo com o que é pautado pela crítica acadêmica. Nesse meio, estudar o sobrenatural no cinema é ser sugado por uma tempestade de vocábulos que circulam toda narrativa sobrenatural e que Julio Cortázar representou perfeitamente com a frase: “Quantas palavras, quantas nomenclaturas para o mesmo desconcerto” (2015, p. 25).

É certo, ao menos, que o sobrenatural pode se relacionar das mais variadas formas e buscar os mais díspares efeitos. Talvez não seja o caso de existirem tantos métodos quanto cabem no bolso de um mágico suicida, em um livro infinito ou mesmo em um portal minúsculo que guarda em seu interior todo o universo⁵². Mas, como alerta Rick Altman (1984, p. 12), tradução nossa) “nenhum gênero permanece imutável durante as muitas décadas de sua

⁵⁰ A série teve duas outras versões, uma entre 1985 e 1989 e outra entre 2002 e 2003. Não sabemos exatamente a qual das versões André Novais se refere.

⁵¹ Também Michel Temer (aquele que se diz presidente do Brasil em 2018 e que por sinal é volta e meia associado a ordem dos vampiros), ao ser acusado de organização criminoso e obstrução da justiça, usa a expressão “realismo fantástico” para rebater a denúncia apresentada por Procurador-Geral da República, Rodrigo Janot. Diz ele: “A segunda denúncia é recheada de absurdos. Fala de pagamentos em contas no exterior ao presidente sem demonstrar a existência de conta do presidente em outro país. Transforma contribuição lícita de campanha em ilícita, mistura fatos e confunde para tentar ganhar ares de verdade. É realismo fantástico em estado puro.” (2017). Ora, as alegações em nada ferem a ordem o real e muito menos promovem uma equiparação entre o real e o irreal, são fatos dos mais verossemelhantes na política brasileira atual. Para saber mais: <http://www2.planalto.gov.br/acompanhe-planalto/notas-oficiais/notas-oficiais-do-presidente/nota-a-imprensa-46>. Além disso, outros fatos ajudam a ilustrar a relação do político com o sobrenatural, como, por exemplo, o título desta reportagem: “Temer tem aposentadoria suspensa por não provar que está vivo”. Para saber mais: https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/02/temer-tem-aposentaria-suspensa-por-nao-provar-que-esta-vivo.shtml?utm_source=facebook&utm_medium=social&utm_campaign=fbfolha

⁵² Os contos citados são respectivamente: *O Ex-Mágico da Taberna Minhota*, de Murilo Rubião e *O Livro de Areia* e *O Aleph*, ambos de Jorge Luis Borges.

existência”. Pois, ao mesmo tempo em que este é destacado por convenções conhecidas, sua história também é “marcada pela necessidade de surpreender um leitor que conhece cada vez melhor o gênero – o que obriga o escritor a afinar o engenho para chegar a situações e temas insólitos que rompem as expectativas” (ROAS, 2014, p. 147-148).

Nesse meio, fincamos como ponto de entrada para o estudo o termo fantástico, por se tratar da definição mais utilizada para apontar a existência de eventos sobrenaturais na literatura e no cinema, mas que curiosamente tem seu uso banalizado no dia a dia, sendo usado a torto e a direito e com as mais variadas funções⁵³. Enquanto que no âmbito acadêmico o termo é normatizado a exaustão, sendo catalogado e compartimentado em várias categorias subjacentes.

Além disso, a literatura fantástica ora é vista como um gênero literário, ora como um modo narrativo. Como veremos a seguir, para autores como Tzvetan Todorov e Filipe Furtado⁵⁴ o fantástico é um gênero literário que evoca:

o surgimento do sobrenatural maléfico e ameaçador num mundo a que procuram conferir uma ilusão de verdade tão intensa quanto possível. Porém, ao invés do estranho, o fantástico mantém uma atitude ambígua perante as manifestações extranaturais, evitando ou deixando em suspenso qualquer decisão categórica sobre a sua eventual coexistência com a natureza conhecida e nunca evidenciando de forma unívoca uma plena aceitação ou rejeição delas. Assim, o traço distintivo fundamental deste gênero perante aos que lhe estão próximos consiste no facto de evocar e manter uma atitude dubitativa, perplexa e, sobretudo, ambígua perante o metaempírico (FURTADO, Sem data, sem página).

Posteriormente, o mesmo autor, ao ressaltar o emprego ambíguo do fantástico nos estudos literários, definiria o termo por seu perfil modal, que, para ele, abrange a maioria dos domínios artísticos que recusam “uma representação rigorosamente ‘mimética’ do mundo objectivo”. Estendendo-se a uma gama considerável de formas “os mitos, os contos de fadas ou o romance gótico de sobrenatural aceite a diferentes áreas da ficção científica, como as denominadas heroic fantasy ou sword and sorcery”⁵⁵ (FURTADO, Sem data, sem página).

A nosso ver, também Bioy Casares se vale do fantástico modal⁵⁶ (mesmo o chamando de gênero) quando afirma que as narrativas fantásticas são tão “antigas como o medo” e,

⁵³ Como Nuno Manna (2014) não nos deixa esquecer, temos um programa de televisão de domingo à noite com o mesmo nome.

⁵⁴ A ideia de fantástico como um gênero literário foi introduzida pelo autor em seu livro *A Construção do Fantástico na Narrativa*, publicado originalmente em 1980.

⁵⁵ Importante notar, que a noção de fantástico ligada exclusivamente ao efeito negativo, sobrevive apenas para sua forma genérica, não se configurando quando o fantástico é relacionado a uma modalidade, já que, nessa vertente são englobadas as mais diversas formas de construção do metaempírico.

⁵⁶ A pesquisadora Marisa Gama-Khalil também chega a esse raciocínio no texto: *A literatura fantástica: Gênero ou Modo?* publicado em 2013.

portanto “anteriores as letras” (2013, p. 9), sugerindo que o fantástico se entranha desde sempre em textos como a *Bíblia*, nas narrativas de Homero e em livros como *As Mil e Uma Noites*.

Para esses autores, como para outros, a maior vantagem do fantástico modal está no desatrelar, na libertação das amarras que uma categorização específica enclausuradora produz, pois o fantástico “se ergue como uma estética em que a incerteza é a base de criação, literatura essa que existe desde os primórdios, fruto do imaginário dos seres humanos” (GAMA-KHALIL, 2013, p. 30). E como já apontava Alexander Meireles da Silva, definir, “como o nome indica, é estabelecer um fim, o que implica em se jogar luzes sobre um aspecto, deixando outros na sombra” (2012, p. 196).

Sem dúvida, esse é um debate fervoroso e, por isso, muito distante de se configurar em ponto pacífico. Contudo, concordando com a delimitação de insólito como uma macrocategoria e se distanciando do embate entre o fantástico como gênero ou modo narrativo Maria Cristina Batalha não nos deixa esquecer que:

o fantástico não pode ser enfeixado em uma categoria literária monolítica, porque ele supõe um conjunto de gêneros, subgêneros e categorias que a ele se vinculam – e com os quais tem em comum a recusa do real por parte do autor. Entendemos então que o fantástico, independentemente das categorias de modo ou de gênero, se funda na impossibilidade de solução, seja ela da ordem do “natural”, ou da ordem do “sobrenatural”: é a incompatibilidade entre estas duas ordens que define um relato que se pode nomear de “fantástico” em seu sentido restrito (2012, p. 498).

Diante dessa apresentação, essa dissertação se dedica aqui em diante a problematizar os atravessamentos entre cinema e literatura a partir de filmes do cinema brasileiro contemporâneo que misturam o sobrenatural a elementos da estética cinematográfica do fluxo. Nesse meio, buscaremos associar, quando possível, os filmes acima citados às categorias literárias, nos dedicando principalmente aos objetos dessa dissertação: *A Alegria* (2010), de Felipe Bragança e Marina Meliande; *Eles Voltam* (2014), de Marcelo Lordello e *Histórias Que Só Existem Quando Lembradas* (2012), de Julia Murat.

Além de serem dirigidos por jovens realizadores, os três filmes apresentam protagonistas femininas, de idades e atitudes diferentes perante o espaço sobrenatural que lhes abarcam. Além disso, esses filmes podem ser associados principalmente a duas categorias insólitas oriundas do século XX: o fantástico contemporâneo e o realismo maravilhoso.

No segundo capítulo pontuaremos os entraves que esses critérios híbridos de análise podem gerar. Mas desde já revelamos que essa aproximação - entre teorias literárias associadas a uma forma estética que privilegia o sensorial ao narrativo - não deve ser apenas aplicada aos filmes, mas sim tensionadas a partir dos parâmetros estéticos propostos por cada obra fílmica.

Por isso, - como o leitor irá perceber - ao incluir esses filmes em determinada categoria literária, utilizaremos termos e expressões condicionantes, que não serão inseridas aleatoriamente, e sim como forma de evidenciar nossos critérios analíticos.

Assim, nos próximos subcapítulos nos dedicaremos a apresentar caminhos da crítica literária para a análise do sobrenatural, apostando quando possível nas ponderações de autores que pensam o insólito a partir de sua visualidade.

1.2 Caminhos do fantástico na literatura

Por mais que o fantástico tenha sido pensado por diversos antecessores⁵⁷, é em meados da década de 1970 com o livro *Introdução à Literatura Fantástica*, de Tzvetan Todorov, que os estudos do tema ganham os contornos e os alicerces, que sustentam - com concordâncias ou discordâncias - as teorias que se estabeleceram nas últimas décadas.

Tratando o fantástico como um gênero literário vinculado sobretudo ao século XIX, Todorov demita o fantástico a partir de um “mundo real”, no qual “produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis desse mesmo mundo familiar” (2010, p. 30). Dessa definição nasce a ideia de hesitação perante o fato insólito, que para o autor se define como efeito primordial do gênero e que, por isso, não pode ser desfeito dentro do mundo narrativo.

Esse emprego é visto em *As Formigas*⁵⁸ (2009), de Lygia Fagundes Telles. No conto acompanhamos a mudança de duas primas estudantes universitárias, para um velho casarão comandado por uma anciã. No quarto das protagonistas encontra-se um pequeno baú, que guarda os ossos de um anão, que durante três noites seguidas são gradualmente remontados por formigas. Nas duas primeiras noites a narradora-personagem acorda de sonhos intempestivos após as formigas já terem realizado o seu trabalho, mas na terceira noite, é acordada por sua prima que lhe diz que o esqueleto do anão está quase montado, o que leva à fuga das duas antes do raiar do sol.

A narração em primeira pessoa (estratégia comum na narrativa fantástica) produz buracos na história, que impedem a determinação de qualquer uma das versões possíveis: ou a prima quis pregar uma peça na protagonista por não gostar da casa, ou as formigas estavam mesmo montando o esqueleto do anão. Porém, se estamos diante de um evento sobrenatural, por que as formigas realizavam a montagem do esqueleto, por que exatamente naquele

⁵⁷ Para mais informações indicamos o artigo da pesquisadora Maria Cristina Batalha "Fantástico: algumas considerações teóricas" (2012).

⁵⁸ O conto já foi adaptado para o cinema em 2004, em curta-metragem dirigido por Verônica Guedes.

momento⁵⁹ e a mando de quem? É nesse meio que se estabelece um silêncio perante a causa e, com isso, a hesitação.

Discernir o que é ou não realidade é a tarefa principal do leitor de narrativas fantásticas. Para Todorov, a avaliação do que é real ou sobrenatural emana de uma visão de mundo eurocêntrica calcada nos avanços científicos propostos a partir do Iluminismo, contexto que paradoxalmente tornou fecunda a literatura fantástica, que se consolida como uma afronta ao sistema de pensamento racional. Ou seja, Todorov, como outros autores, cria uma espécie de leitor modelo, para quem o real é uma construção racional e científica de uma realidade ocidental, o que não necessariamente é prescrito para outros territórios, como, por exemplo, a América Latina, que abriga os objetos de análise dessa dissertação:

El género es una categoría históricamente abierta y de reconocimiento empírico que participa tanto de los cambios en los estilos discursivos cuanto de los cambios sociales. Participa dialógicamente en la obra no como una etiqueta o un modelo jo, sino gobernando multiplicidad de relaciones de la obra con los códigos de la época, la lengua literaria, los lectores, las instituciones, los sistemas de representación. En este plano, el género forma parte de las políticas o ideologías estéticas de la literatura (y en buena medida también de las políticas del mercado) (ARÁN, 1999, p 26).

Por isso, as fronteiras do que é real e do que é sobrenatural devem ser delimitadas a partir de uma ótica cultural, nos ajuda a pensar isso o conto *Huitzilopochtli, Lenda Mexicana*, de Rubén Darío. No conto, acompanhamos o trânsito de três personagens de uma região fronteira com os Estados Unidos até um destacamento em Carranza, então território de Pancho Villa. Nessa viagem o narrador-protagonista é acompanhado por mais dois personagens: mister Perhaps, médico e jornalista “ianque” e Reguera, padre é coronel da revolução. Durante o percurso o protagonista reitera constantemente o misticismo do território mexicano: “Aqui no México, acima de tudo, se vive num solo que é repleto de mistério” (2012, p. 16). Desconfiado, o personagem interpela Reguera, que revela:

ainda que eu reze missa, isso não diminui o que aprendi por todas essas regiões por tantos anos...E preste atenção: com a cruz temos feito muito pouco, e por dentro e por fora a alma e as formas dos primitivos ídolos nos vencem...Aqui não houve correntes cristãs suficientes para escravizar as divindades anteriores; e sempre que puderem, e agora especialmente, esses diabos se mostram (2012, p. 17).

Enquanto isso, Perhaps combate as palavras de Reguera e por isso vai à frente a cavalo, despreocupado e tomando uísque, até que se perde de seus companheiros. Parados por militares indígenas e após fumarem maconha os dois personagens restantes dormem na floresta. Durante

⁵⁹ Outra característica recorrente nas narrativas fantásticas é o pandeterminismo, ou seja, a impossibilidade dos personagens em se desvencilhar de fatos insólitos, que irão ocorrer em data e espaço marcados.

a noite o protagonista acorda ao som dos uivos de coiotes, enquanto Reguera dorme tranquilamente. O protagonista alcança o som e se depara com uma imagem insólita: um altar vivo de Teoyaomaqui, a deusa da morte, rodeado por índios, coiotes e serpentes e o ainda movente corpo de Mister Perhaps. Cena que o narrador pondera: “Acreditei que padecia de uma alucinação; mas o que existia na realidade era aquele grande círculo” (2012, p. 18).

Analisando a posição do narrador e de um leitor modelo, cria-se uma hesitação perante o narrado: o protagonista-narrador presenciou mesmo um ritual de sacrifício protagonizado por uma deusa asteca? Ou estava sonhando? Ou se tratou de uma alucinação criada pelo efeito da maconha “erva bruxa” (2012, p. 17)? Certo apenas é que na manhã seguinte o “ianque” ainda estava desaparecido.

Além desse efeito de hesitação, *Huitzilopochtli* estabelece ainda mais três visões para o fato insólito. Primeiro, o posicionamento do “ianque”, ligado ao universo racional científico (médico e jornalista), que desconsidera a inteligibilidade que o espaço oferece. Perhaps é o personagem clássico da narrativa fantástica, homem racional que vai se deparar com os elementos fantásticos os quais acreditava impossíveis. Do outro lado, estão os índios, os locais, que conhecem e se nutrem das forças telúricas da floresta. Para eles, o sobrenatural e a realidade são indissociáveis. E na fronteira entre esses dois pontos está o Padre/Coronel, que entrelaça sua fé entre a imposição colonialista cristã e as religiões pré-colombianas.

Diante da existência de tantos pontos de vista, notamos que o leitor ao se deparar com o fato insólito é obrigado a confrontar a realidade diegética com o mundo que lhe cerca e a ponderar que esta pode não funcionar do modo como se é delimitado pela ideia sociocultural de real, pois, “ao problematizar a realidade o fantástico problematiza o leitor que se vale dessa mesma realidade” (REIS, 1980, p. 8). Como nos revela David Roas (2014) atualmente não temos dificuldade em considerar “a realidade como uma categoria incerta (...) por outro lado, não há dúvidas de que, quando falamos de real, pensamos em um referente determinado” (2014, p. 132). Para ele, as relações traçadas durante a vida levam ao leitor traçar limites para a realidade que lhe cerca e é exatamente nesse meio que se coloca o fantástico, que tem o objetivo de “desestabilizar esses limites que nos dão segurança (...) questionar, afinal, a validade dos sistemas de percepção da realidade comumente admitidos” (2014, p. 134). Toda leitura obriga o leitor a projetar sua visão de mundo para interpretar o universo criado no texto, mas nesse meio “a literatura fantástica obriga, mais que qualquer outro gênero, a ler referencialmente os textos” (ROAS, 2014, p. 112).

Voltando a Todorov, o autor sustenta a hesitação do fantástico em três condições. A primeira é a “vacilação do leitor”, pois é necessário que o “texto obrigue o leitor a considerar o

mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural” (2010, p. 37). A segunda condição é como essa vacilação é representada na diégese. Normalmente, os personagens reagem com anormalidade ao evento sobrenatural, mas existem exceções. É o caso do padre Reguera, que dorme tranquilamente enquanto um barulhento ritual é realizado. *Um Ramo* partilha dessa passividade, as plantas que crescerem no corpo de Clarisse são tratadas por ela e pelos médicos que lhe examinam como uma doença desconhecida, mas que pertence ao registro do real e que podem alcançar a cura com a internação da paciente. O mesmo ocorre com a descoberta do cadáver de um monstro em *Trabalhar Cansa*, que durante todo o filme deixa marcas de sua existência (na infiltração na parede, no lodo que sai do esgoto, nos cachorros que latem sem motivo em frente ao mercado e na trilha musical de suspense) mas que, quando descoberto é queimado como se fosse apenas mais um problema a ser resolvido pelos proprietários.

Para Todorov, essa regra é facultativa, o fantástico “pode existir sem cumpri-la, mas a maioria das obras fantásticas se submetem a ela.” (2010, p. 37). A terceira condição é a de que o leitor assuma uma posição de leitura da obra capaz de refutar interpretações alegóricas ou poéticas e reconheça o fantástico por sua literalidade dentro da narrativa.

As condições levam a concluir que o fantástico não existe apenas pela ocorrência sobrenatural, mas depende de um mundo empírico verificável, criando um efeito específico, que precisa ser sentido pelo leitor/espectador, mas é facultativo para os personagens. Porém, não são todas as obras que se enquadram nessa tênue premissa, Todorov inclusive, atenta para o caráter “evanescente do fantástico”:

Podemos nos perguntar até que ponto tem validade uma definição de gênero que permitiria que a obra “trocasse de gênero” ante a aparição de uma simples frase como a seguinte: “Nesse momento, despertou e viu as paredes de seu quarto...” Entretanto, nada nos impede de considerar o fantástico precisamente como um gênero sempre evanescente (2010, p. 48).

O sobrenatural se esparrama e se acomoda com outras formulações narrativas. E para sanar essa sangria, Todorov apresenta duas repartições: o estranho e o maravilhoso.

Segundo o autor, o estranho se relaciona ao fantástico em obras pautadas por um “sobrenatural explicado”, no qual os eventos inicialmente tidos como irreais, são ao final do relato revelados como pertencentes ao mundo real. Todorov chama de “fantástico-estranho” essa dissolução de acontecimentos insólitos em motivações naturais.

O próprio Todorov confessa que a delimitação do gênero estranho é “ampla e imprecisa” já que, “só está limitado pelo lado do fantástico” e “por outro lado, dissolve-se no campo geral

da literatura”. (2010, p. 53). O termo origina-se do texto *O Estranho*⁶⁰, de Sigmund Freud, que parte do conto *O Homem da Areia*, de E.T.A Hoffmann, para traçar os conceitos de *Heimlich* e *Unheimlich*.

A palavra *Heimlich*, que para Freud apresenta mais de um significado, revela em si uma ambiguidade, pois remete a ideias não necessariamente opostas, mas que se colocam em posições distantes, remetendo tanto ao que é familiar e íntimo quanto ao que está fora de nossa vista, e por isso, oculto. Ao lado deste, o *Unheimlich* se traduz como o não familiar, um estranhamento diante do que nos parecia natural, tomado pela experiência, mas que em determinado momento causa estranhamento. Para Maria Cristina Batalha, o estranho na ótica freudiana “está identificado aos fantasmas do sujeito (...) ele é interior ao personagem e tem a ver com as desordens internas das quais se tem ou não consciência, não podendo, conseqüentemente, ser relacionado com o sobrenatural” (*No prelo*).

É o que ocorre em *O Horla*, de Guy de Maupassant, que em forma de diário delata o processo de enlouquecimento de um personagem que acredita na existência do Horla, um ser invisível e oriundo do Brasil, que pretende dominar a raça humana. Aqui os fantasmas do sujeito, aos quais se refere Batalha, são expressos nas últimas linhas do conto, nas quais após uma tentativa frustrada de aniquilar o ser impossível, o personagem diz: “Não há dúvida nenhuma...ele não morreu...Sendo assim...sendo assim... agora vai ser preciso que eu me mate!” (1998, p. 100).

A desordem mental (alucinação, sonho, loucura, dupla personalidade) é muito comum no cinema e pode ser vista com maior ou menor originalidade. Em *Isolados* (2014), de Tomas Portella, por exemplo, a desordem mental de Lauro (Bruno Gagliasso) impede que ele e nós acessemos o fato de que Renata (Regiane Alves) foi assassinada e é apenas uma miragem mental gerada pelo trauma de Lauro. Para Batalha:

o aparecimento do fato ‘estranho’ na narrativa ficcional não é necessariamente da ordem do “irreal” ou do “sobrenatural”, mesmo que este o seja apenas do ponto de vista do protagonista; tampouco corresponderá necessariamente a uma impressão de estranheza com relação àquilo que tomamos por realidade. Sendo assim, o estranho deve sua existência à necessidade que sentimos de nos remetermos sempre ao que é comumente aceito como real, mas que pode não ser senão uma visão alucinatória. (*No prelo*).

⁶⁰ Original *Unheimlich*, também traduzido em português como inquietante. O texto foi publicado originalmente em 1919.

Todorov não aplica integralmente a teoria freudiana em sua definição de estranho⁶¹, para ele seu efeito está ligado ao medo, permitindo uma aproximação do estranho ao horror e ao romance policial e de mistério⁶².

É notável que as obras não vão necessariamente se conformar a essas condições. É o caso de *Excitação* (1976), de Jean Garret, que legitima, paralelamente em seu desfecho, uma explicação real e uma sobrenatural. No filme, Renato, engenheiro eletrônico de vida promíscua, e Helena, mulher mentalmente instável, se mudam para uma casa na praia. Imediatamente, Helena é atacada por seus sedentos eletrodomésticos, que em busca de sangue se ligam e desligam sem explicação. Além disso, paralelo ao ataque da “linha branca”, pisca com urgência a imagem de um fantasma enforcado. Ao final do filme os dois eventos revelam-se de naturezas distintas. Primeiro, descobrimos que os eletrodomésticos eram controlados por Renato, que almejava a morte de sua esposa para apossar-se de seus bens. Enquanto isso, a imagem do fantasma enforcado dizia respeito a um fantasma verdadeiro, que de boa vontade tentava avisar Helena dos perigos que lhe cercavam. Dessa forma, as duas explicações convivem no filme: o estranho e o fantástico.

Por outra via, Todorov etiqueta as obras em que a hesitação é dissolvida em eventos reconhecidamente metaempíricos com o nome de “fantástico-maravilhoso”. Esse subgênero híbrido recobre, por exemplo, grande parte dos filmes de horror, nos quais a figura centralizadora do monstro se assume muito cedo na narrativa como um ser improvável, mas real. Como ocorrem nos curtas *A Garota do Algodão* e *Vinil Verde*, não há nenhuma dúvida de que a menina que surge no banheiro é um ser sobrenatural e nem que o processo gradual de perda dos membros de Mãe é ocasionado pelo insólito disco verde.

Já no maravilhoso, os eventos sobrenaturais não provocam nenhum tipo de reação nem nos personagens, nem no leitor e muito menos no narrador, que relata tudo com muita normalidade. Para Todorov, a característica principal do maravilhoso não é “uma atitude, para os acontecimentos relatados”, mas sim a “natureza mesma desses acontecimentos” (2010, p.60). Exemplos dessa categoria podem ser verificados, por exemplo, nos contos de fadas, nas mitologias, nas novelas de cavalaria e nos filmes de espada e feitiço.

⁶¹A questão do trauma de infância que retorna na vida adulta, por exemplo, tema central de *O Homem da Areia*, não é balizada pelo teórico.

⁶²O romance policial e de mistério e o fantástico apresentam muitos códigos em comum, como pode ser visto na literatura de Edgar Allan Poe. Como indica Rosalba Campa tanto o texto fantástico em sua forma tradicional quanto o romance policial constroem suas narrativas em forma de enigma, no qual o desenlace é de caráter regressivo: “só ao chegar ao final, o leitor está em condições de recompor os vazios da trama” (2016, p. 123). Porém, ao contrário da narrativa policial, em que a “investigação restitui o segmento que faltava para completar a história”, nas narrativas fantásticas o final “incompleto, retroativo, ou múltiplo”, confirma “um desequilíbrio essencial” (p. 125) para a existência do elemento sobrenatural.

É importante compreender que, ao contrário do fantástico, o maravilhoso “não problematiza a dicotomia entre o real e o imaginário” (MARÇAL, 2009, p. 02). Ocupa-se de outro mundo, com outras regras e com um princípio de causalidade que foge a nossa vivência. Nesse universo hermeticamente fechado não se discute a veracidade dos acontecimentos, que são aceitos com normalidade, ou como sintetiza David Roas: “nada do que ali aconteça pode ser sentido como ameaçador para a estabilidade de nossa realidade. Porque, em última instância, não é nossa realidade, e sim um mundo autônomo, independente dela. (2014, p. 44-45).

Uma vez que, fadas, bruxas, elfos, ogros, anões e animais falantes, se utilizam de varinhas e espelhos mágicos, tapetes voadores, botas de sete léguas e habitam reinos distantes, florestas sombrias e minas de diamantes; promovem um “pacto ficcional de suspensão da incredulidade” (MICHELLI, p. 63). Pacto reafirmado toda vez que nos deparamos com frases como: era uma vez; certa vez; em um reino muito distante; certo dia; felizes para sempre; em um reino tão tão distante ou há muito tempo atrás, numa galáxia muito distante e etc⁶³.

Essa indeterminação espaço-temporal possibilita, por exemplo, que uma improvisada convenção de bruxas revele prontamente o que uma princesa necessita saber; que exista um reino onde é impossível morrer, que um beijo transforme uma fera em príncipe, ou mesmo que a praga de uma mãe transforme seu filho em “sereio”⁶⁴.

No entanto, os estudos de Todorov estão longe de serem consenso entre os pesquisadores da área⁶⁵. Contemporânea ao autor búlgaro, Irène Bessièrre, por exemplo, opta pelo fantástico modal ao invés do genérico. Para ela, o fantástico possui a capacidade de provocar a “incerteza” a partir de situações contraditórias que induzem a uma causalidade própria. E nesse meio o fantástico:

não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo. (2012, p. 02).

Ana María Barrenechea (1972) também aponta outras soluções para o modelo estruturalista de Todorov. Incluindo a literatura hispano-americana do século XX no escopo de análise, a autora sugere que o fantástico não se estabelece na dúvida sobre a natureza dos fatos insólitos, e sim na problematização de sua convivência, pois apresenta “en forma de problema

⁶³ Além disso, existem inúmeras narrativas nos quais o mundo maravilhoso e o mundo real são interligados a partir de personagens capazes de transitarem entre os dois espaços, como ocorre, por exemplo, em Harry Potter, O Mágico de Oz, As Crônicas de Nárnia e tantas outras narrativas.

⁶⁴ Todas essas narrativas fazem parte do livro *Fábulas Italianas*, do escritor Italo Calvino.

⁶⁵ Para saber mais ver, por exemplo: CAMPRA, 2016; ROAS, 2014; BATALHA, 2012 e ALAZRAKI, 2001.

hechos a-normales, a-naturales o irreales.” (1972, p. 393). Assim, fazem parte do fantástico todas as obras que “En la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita.” (1972, p. 393). Ou seja, Barrenechea inclui em seu modelo um número muito maior de obras, pois ao contrário da hesitação, aposta como motivação a quebra da ordem usual.

Por essa ótica a divisão proposta por Todorov entre os gêneros fantástico, estranho e maravilhoso se revela insuficiente. Primeiro “porque no menciona una categoría que pueda incluir los relatos de lo normal, lo real, lo natural.” (1972, p. 395). E segundo porque muitas obras contemporâneas operam desde o princípio em uma ordem sobrenatural sem que com isso a consideremos ligadas ao maravilhoso⁶⁶:

Con nuestra propuesta se resuelve, por una parte, la inestabilidad del genero, ‘categoría siempre evanescente’, que el mismo Todorov reconoce y justifica con la comparación con el *presente*⁶⁷. Por otra, se amplía mas el cuadro de lo fantástico, permitiendo incluir obras marginadas por su teoría, pero consideradas dentro del género por un consenso que parece justificado (1972, p. 396).

Em contraponto, a autora propõe um sistema construído através da existência e da problematização do sobrenatural: “la existencia implícita o explícita de hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios; y además la problematización o no problematización de este contraste.” (1972, p. 394). No primeiro modelo todo relato entra “en el orden de lo no-natural”, no segundo todo o narrado entra “en el orden de lo natural” e no terceiro “hay mezcla de ambos ordenes”.

Como aponta Rosalba Campra (2016), o método de Barrenechea é mais produtivo por indicar os componentes semânticos do texto, que para Barrenechea se dividem entre: “a existência de outros mundos (deuses ou poderes maléficos e benéficos, a morte e os mortos, outros planetas etc.) e as relações anômalas entre os elementos do nosso próprio mundo (inversões temporais, presença de duplos, rebelião da matéria, simulacros como estátuas e fotografias que desdobram a realidade etc.)” (CAMPRA, 2016, p. 34). Além disso, a autora também versa sobre os componentes semânticos globais do texto, que também se dividem em duas ordens: “uma formada pelos textos nos quais a existência de outros mundos não põem em

⁶⁶ Barrenechea concorda com Todorov ao considerar que o maravilhoso está fora do gênero do fantástico.

⁶⁷ Todorov relaciona o fantástico, o maravilhoso e o estranho a diferentes temporalidades. Para ele: “O maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, ainda não visto, ou por vir: por consequência, a um futuro. No estranho, em troca, o inexplicável é reduzido a feitos conhecidos, a uma experiência prévia, e, desta sorte, ao passado. Quanto ao fantástico em si, a vacilação que o caracteriza não pode, por certo, situar-se mais que no presente” (TODOROV, 2008, p. 24).

dúvida a existência do nosso mundo, mesmo que ameacem destruí-lo, e outra formada pelos textos que postulam a realidade do que, em primeira instância, se formulava como imaginário, e vice-versa. Como consequência dessa inversão, duvida-se da existência do próprio mundo”⁶⁸ (CAMPRA, 2016, p. 34).

Barrenechea concorda com Todorov que a literatura fantástica deve ter como suporte indispensável a sua representatividade, uma vez que se baseia no contraste entre fatos normais e anormais. Porém, não opõe o fantástico ao poético e ao alegórico, considerando que o cruzamento dessas categorias, não pode ser excluído diante da hibridéz da literatura contemporânea.

É fato que entre Barrenechea e Todorov existe uma grande diferença perante aos objetos de análise, pois enquanto a autora se baseia na literatura fantástica latino-americana do século XX, Todorov engloba essencialmente a literatura fantástica do século XIX, optando por findar o gênero fantástico com o surgimento da psicanálise e com *A Metamorfose*, de Franz Kafka, visto que “os temas da literatura fantástica se tornaram, literalmente, os mesmos das investigações psicológicas dos últimos cinquenta anos”⁶⁹ (2010, p. 169).

Essa reflexão de Todorov é refutada por grande parte dos autores, que ao invés da morte do fantástico, estabelecem uma fronteira permeável entre o fantástico produzido no XIX e o produzido no século XX por autores como o próprio Franz Kafka, Dino Buzzati, Murilo Rubião, Jorge Luis Borges e tantos outros. Nesse ponto, podemos dividir o fantástico em duas vertentes: o fantástico produzido no século XIX passa a ser denominado como fantástico tradicional⁷⁰, enquanto o fantástico praticado nos séculos XX e XXI como fantástico moderno ou contemporâneo.

Essas diferenciações postam-se em terreno movediço, entretanto, ao menos, parece ponto pacífico entre os autores que no fantástico “a irrupção do insólito instaura uma nova ordem destoante da ordem vigente, rompendo com as convenções aceitas ou defendidas pelo

⁶⁸ Entretanto, Campira não deixa de ver problemas na abordagem de Barrenechea. Para Campira: “na proposta de Barrenechea, embora seja claro o critério que determina a divisão no nível semântico dos componentes do texto, não é dos mesmo modo evidente o tipo de relações que podem instaurar-se entre as duas subordens: um elemento da primeira (por exemplo, um deus maléfico) poderia atuar como princípio causal sobre uma da segunda (por exemplo, a alteração do tempo); em que respeita a semântica global do texto, no caso de mundos paralelos que ameacem destruir o nosso, qual seria a linha demarcatória entre o fantástico e a ficção científica?” (2016, p. 34-35).

⁶⁹ Para Todorov: “a psicanálise substituiu (e por isso mesmo tornou inútil) a literatura fantástica. Na atualidade, não é necessário recorrer ao Diabo para falar de um desejo sexual excessivo, nem aos vampiros para aludir à atracada exercida pelos cadáveres: a psicanálise, e a literatura que direta ou indiretamente se inspira nela, tratam-nos com termos diretos” (2010, p. 169).

⁷⁰ Obviamente essas divisões são generalizadoras, o fantástico aos moldes do tradicional não deixa de ser produzido nos séculos posteriores, como é verificável nas obras de H. P. Lovecraft e Stephen King.

padrão social, em dado tempo e espaço” (GARCÍA, 2012, p. 23). Como também estão bem sedimentados para o leitor/espectador os códigos e temas que movimentam o fantástico e seus adjacentes. Fundamentalmente, porque a fronteira estabelecida entre o fantástico tradicional e o fantástico contemporâneo é antes de tudo permeável, é menos ruptura e mais uma atualização dos temas e a busca por outros efeitos⁷¹. E, nesse sentido, nada mais emblemático do que apontar essa fissura a partir de uma obra com o nome de: “*A Metamorfose*”.

1.3 O fantástico contemporâneo

Em *Eles Voltam* (Marcelo Lordello, 2013) a pré-adolescente Cris é obrigada a transitar por novos espaços após ser acometida por algo que foge a causalidade. O filme acompanha um casal de irmãos abandonados pelos pais em uma estrada deserta, o que parecia um “susto” intencional afrouxa os laços com o real, os pais não voltam e o irmão mais velho prefere ouvir música a preservar a bateria do celular, personagem inclusive que se despede dos dois primeiros atos do filme ao sair à procura de um posto de gasolina. Ficamos apenas com Cris que, após passar à noite na estrada, dedica-se a encontrar ao caminho de volta para casa.

Algumas das ferramentas utilizadas para a criação do insólito nesse filme podem ser relacionadas a noção de fantástico contemporâneo⁷² trabalhada por Jean Paul Sartre (2005) no texto: “*O fantástico contemporâneo - Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem*”⁷³.

Para o autor, ao contrário do fantástico tradicional, sua versão contemporânea não aceitaria delimitação com o mundo que lhe cerca. E assim, a inserção de um elemento fantástico em um mundo natural tornaria esse elemento também natural, ou por outra via, caso o fantástico pudesse convencer o leitor de que suas características não pertencem ao real, todo o mundo ao seu redor se tornaria fantástico, mesmo não sendo a priori, ou seja, o fantástico contemporâneo ou “não existe, ou estende-se a todo o universo”. (2005, p. 136).

Essa irreducibilidade faz com que o fantástico contemporâneo seja, antes de tudo, um conceito territorial. O emergir desse espaço insólito se associa a um universo fechado, com suas próprias leis, mas que diferentemente do maravilhoso, não se constitui em um mundo muito

⁷¹ É o que nos mostram autores como Remo Ceserani (2006), Bioy Casares (2013), Braulio Tavares (2012) e Rosalba Campa (2016).

⁷² Obviamente essa não é a única leitura possível para o filme. Ainda nas temáticas do insólito, um outro viés de abordagem pode ser constituído a partir do estanho, articulando a viagem de Cris pelo universo de outros personagens e sua volta para casa a partir de estranhamento diante da realidade, que não necessariamente se configura como sobrenatural.

⁷³ Publicado originalmente em 1943, o artigo de Sartre parte do romance *Aminadab*, de Maurice Blanchot, para diferenciar o que chama de fantástico contemporâneo.

distante de nossa realidade, o que faz com que o fantástico contemporâneo não perca seu efeito inquietante. Para o autor, o conceito não se insere no mundo em “anverso” (parte superficial e natural do mundo), mas sim em um mundo “reverso” (ao avesso), no qual o real é subvertido e extrapolado em um mundo todo não natural, de regras próprias e indecifráveis. (SARTRE, 2015).

Nesse microcosmo do fantástico contemporâneo a figura monstruosa, que carregava os códigos do sobrenatural no fantástico tradicional, é trocada pelo fisiologicamente ordinário, o próprio homem se torna seu objeto, pois o fantástico: “desvencilha-se de vários artifícios e truques que antes garantiam as sensações de espanto e hesitação, para tão somente contemplar nós mesmos em situações que se tornam insólitas pela própria banalidade dos eventos observados por lentes de aumento” (2015, p. 140). O fantástico é, segundo Sartre, uma das muitas formas de retorno ao humano, mas:

Não o homem das religiões e do espiritualismo, engajado no mundo apenas pela metade, mas o homem-dado, o homem-natureza, o homem sociedade, aquele que reverencia um carro fúnebre que passa, que se barbeia na janela, que se ajoelha nas igrejas, que marcha em compasso atrás de uma bandeira. Esse ser é um microcosmo, é o mundo, toda a natureza: é somente nele que se mostrará toda a natureza enfeitada (SARTRE, 2005, p. 138).

Trata-se de um homem absurdo, que luta contra algo que nem ele e nem nós sabemos exatamente o que é⁷⁴. Em *A Cidade*, de Murilo Rubião, Cariba é preso ao fazer uma pergunta que nunca será respondida: “Que cidade é esta?” (2016, p. 34). Confundido, ou não, com um “elemento perigoso, identificável pelo mau hábito de fazer perguntas e que estaria hoje neste lugar” (p. 36), Cariba passa cinco meses na prisão e em uma noite de impaciência este interroga: “alguém fez alguma pergunta?”. E o guarda responde: “não. Ainda é você a única pessoa que faz perguntas nesta cidade.” (p. 38). Já em *O Convidado*, outro o conto de Rubião, José Alferes recebe um convite insólito que: “Além de não mencionar a data e o local da festa, omitia o nome das pessoas que a promoviam.” (2016, p. 197). Após uma noite de desventuras que quebram a ideia de causalidade, Rubião nos desafoga com duas linhas de afeto: “O porteiro recebeu-o com a cordialidade cansativa dos que naquela noite tudo fizeram para integrá-lo num mundo sem sentido” (2016, p. 205).

Para que situações como essas ocorram, além do mundo em reverso, são necessários ainda dois complementos. Primeiro, a rebelião dos meios contra os fins, pois, não sem razão,

⁷⁴ Para Sartre, o absurdo não se apresenta como um universo autônomo e distinto da realidade cotidiana, mas dentro da lógica de nosso universo realista propõe a total ausência de finalidade, ou seja, diz respeito a um universo em anverso com limite efetivo dos poderes humanos, no qual a ausência de causalidade é levada ao extremo. Para Rosalba Campra (2016), “no absurdo, a carência de causalidade e de finalidade é uma condição intrínseca do real” (2016, p. 139). Para ela: “No absurdo, não há alternativa, para nada” (2016, p. 139).

nos deparamos, muitas vezes, com protagonistas em trânsito, presos em um labirinto de situações até serem vencidos pelo cansaço. Segundo, a subversão dos utensílios e mensagens, capazes de impor o próprio humano como um meio burocrático sem finalidade, afinal: “ninguém pode entrar no mundo do fantástico sem se tornar fantástico” (p. 144).

Em *Invasión* (1969), filme dirigido por Hugo Santiago, que parte de um argumento de Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, temos uma progressão de conflitos no país imaginário Aquilea⁷⁵, realizados por dois grupos rivais: os vestidos de preto, representando moradores que tentam proteger a cidade e os trajados de branco, os invasores que tentam tomar o poder por uma motivação que não sabemos bem qual é. Os sitiados são chefiados por Don Porfírio (Juan Carlos Paz), que emite ordens de ataque por meio de citações metafóricas, envolvendo em situações de espionagens homens de profissões comuns, tal como engenheiros e farmacêuticos. Entretanto, *Invasión* não revela abertamente o real sentido das ações dos personagens e nem como elas se desenvolvem, os espectadores sabem apenas o essencial para a progressão da narrativa como, por exemplo, a coordenada territorial do próximo ataque. Assim, em *Invasión* os fins são subvertidos pelos meios, pois tratamos de um universo a parte, mas que visualmente é muito semelhante ao nosso, no qual habitam personagens sem motivações claras e que quebram com a ideia de ordem racional⁷⁶.

Ao contrário do fantástico tradicional, no qual a irrupção do irreal resulta em narrador e protagonista reais, muitas vezes, capazes da hesitação diante dos fatos que fogem ao empírico; no fantástico contemporâneo nem o narrador e nem os personagens se comportam racionalmente diante do absurdo das situações, são todos seres fantásticos e, no meio disso, o herói fantástico nada pode fazer caso não conheça as regras desse mundo⁷⁷.

⁷⁵ Aquilea é um país imaginário, porém todos seus contornos são facilmente reconhecíveis e partem majoritariamente de locações na capital argentina.

⁷⁶ Por isso, Borges ao comentar, em entrevista concedida em 1973, sobre o filme, considera a obra como geradora de um novo contexto de fantástico dentro da arte cinematográfica, assim o filme não seria sobre a emanção sobrenatural, nem sobre o estranhamento dos personagens, fatos essenciais para a permanência da ambiguidade definida por Todorov, tão pouco um filme de ficção científica. Mais sim, um fantástico possível pela presença de uma situação que se dá pela “la situación de una ciudad (lacual, a pesar de sumu y distinta topografía, es evidentemente Buenos Aires) que está sitiada por invasores poderosos y defendida – no se sabe por qué – por um grupo de civiles.” (BORGES apud AGUILAR, 2009, pg. 97).

⁷⁷ A própria obra de Kafka vai contrapor o homem em anverso do homem em reverso. Para Sartre, K. de *O Processo* é um homem do “anverso” transportado para o “reverso”. Técnica que “coloca em revelo o caráter insólito do mundo”, já que personagem e leitor não se identificam com a figura do narrador, este sim fantástico, visto que: “se estou no avesso de um mundo pelo avesso, tudo me parece direito” (2005, p. 144-145). Ao inverso, o protagonista de *O Castelo* é fantástico, “esse agrimensor, cujas aventuras e perspectivas devemos compartilhar, não sabemos nada além de sua ininteligível obstinação em se estabelecer numa aldeia interdita”. Todavia, ser personagem fantástico não os impede de se escandalizarem “como se a sucessão dos acontecimentos aos quais assiste lhe parecesse perfeitamente natural mais reprovável, como se possuísse dentro de si uma estranha norma do Bem e do Mal” (2005, p. 143-144).

Porém, seria equivocado pensar que o fantástico no século XX contamina apenas o nível sintático⁷⁸, o nível semântico também é retomado em obras que não criam um “mundo reverso”, e sim fissuram uma realidade aparentemente empírica. É o caso de *Trama Celeste*, de Bioy Casares, que parte de uma Argentina “convencional” para revelar uma brecha no espaço-tempo, que permite, com um conjunto de manobras aéreas específicas se transitar por infinitas dimensões. Já em *A Lula Opta Por Suas Tintas*, outro de seus contos, o sobrenatural toma forma em um bagre extraterrestre escondido em uma casa. Em Borges, o infinito habita Buenos Aires, por exemplo, em *O livro de areia*, sobre um livro sem começo nem fim e em *O Aleph*, que revela um portal escondido num porão de uma casa, que guarda dentro de si todo o universo.

Porém, nesta dissertação nos interessamos principalmente pela transgressão que o fantástico contemporâneo promove em seu nível sintático e por isso somamos aos estudos de Sartre os de Rosalba Campra (2016). Partindo da premissa que “um enunciado é uma trama formada tanto pelo que se diz quanto pelo que se cala” (2016, p. 118), Campra indica a potência do fantástico em reconstruir mundos possíveis, por meio de desambiguações de caráter regressivo, que levam no final da trama a resolução ou a indefinição de certas proposições. É no campo da indefinição que o fantástico traz desde sua gênese, que a autora se nutre para pensar em uma construção narrativa no qual: “todas as alusões do texto supõem um conhecimento da situação que, em contrapartida me falta. E, contudo...e, contudo, entendemos essa classe de textos: supomos, pressupomos” (2016, p. 119).

Para a autora, o fantástico joga em sua construção com os desequilíbrios que o dito e o omitido geram. Nesse meio, a frustração com um final inconcluso se torna um paradoxo, pois é exatamente o que um leitor acostumado ao gênero espera encontrar, já que os silêncios inextinguíveis postam-se como carência, mas, ao mesmo tempo, são essenciais para a manutenção da existência do fantástico, e por isso Campra afirma que “o silêncio delimita espaços de ansiedade” (2016, p. 121). No nível verbal, esses silêncios reverberaram de diferentes formas: na dificuldade do narrador em apresentar os fatos; na escuridão; nas perdas de consciência oportunas; no ponto final no decorrer de uma ação; nas reticências, etc.

O caráter regressivo estabelecido pelo fantástico, que só pode ser abarcado ao final da história, cria para Campra (2016) uma “poética do final inconcluso ou incerto”, nos quais o final vazio se constrói das mais diversas formas, como nas tramas inconclusivas, nas narrativas

⁷⁸ Essa diferenciação também é indicada por Karin Volobuef (2015), que ao analisar o fantástico em *O Processo* e em *A invenção de Morel*, de Bioy Casares, aponta no primeiro a ausência de ordem sobrenatural visível, relacionando o fantástico a uma “metáfora do indizível”, enquanto relaciona o fantástico no livro de Casares - sobre uma máquina capaz de reproduzir imagem de pessoas em uma ilha - a uma “metáfora do dizível”, dado que temos fatos insólitos constatados no nível semântico.

que pontuam um pseudo final para em seguida restabelecer a hesitação, ou na coexistência de finais contraditórios.

Trazendo a discussão para a literatura fantástica do século XX, Campra apresenta uma forma de narrar o fantástico que se furta das emanções sobrenaturais “antropomórficas” ou “não antropomórficas” (vampiros, bruxas, fantasmas, objetos, etc.) para se apoiar em uma “poética dos vazios” (CAMPRA, 2016, p. 134), catalisada por silêncios na narrativa, que retiram desta sua noção de realismo. Os nutrientes que abastecem esse efeito são as próprias brechas deixadas pelo real, apresentando espaços inicialmente naturalistas, mas que no decorrer da narrativa são contaminados por uma causalidade que escapa, na qual “o não dito é precisamente o indispensável para a reconstrução dos acontecimentos”. Ficando a cabo das elipses, a função de destruição da “garantia da ordem e da existência do mundo” (CAMPRA, 2016, p. 126).

Para Campra (2016), a maior diferença entre o fantástico tradicional e o fantástico contemporâneo está no desassossego criado pelo insólito, que passa do nível semântico, para tomar formas, muitas vezes imprecisas, no nível sintático:

A transgressão de fronteiras no nível semântico caracterizou o fantástico clássico. A maioria dos textos, que incluímos nesse gênero no século XIX e na primeira metade do século XX, deve sua inclusão à presença de vampiros, fantasmas, duplos e seres diabólicos, quase todos dotados das mais interessantes perversões. (...) O nível semântico podia aparecer como contraditório, mas era de todos os modos uma plenitude de significado (2016, p. 141).

Segundo a autora: “esgotada, ou pelo menos desgastada a capacidade de escândalo e desassossego do tema fantástico, a transgressão se expressa através de rupturas na organização dos conteúdos, não necessariamente fantásticos” (p. 141). A manifestação então se constitui no nível sintático, e dessa forma, “a aparição do fantasma foi substituída pela irresolúvel falta de nexos entre os elementos da pura realidade” (p. 141).

É o que ocorre em *Elisa*, de Murilo Rubião, a personagem título invade a moradia de um casal de irmãos, empurrando o portão da casa “como se obedecesse a hábito antigo” (2016, p. 161). Vendo essa cena o morador-narrador não se incomoda e, pelo contrário, se repreende por tratar de assuntos banais com a invasora: “interrompi a série de bobagens que me ocorria e, encabulado, procurei evitar o seu olhar repreensivo. Sorriu lentamente, enquanto eu, nervoso, torcia as mãos” (2016, p. 161). Nesse trecho temos uma total inversão de valores, pois é Elisa quem está incomodada com a situação e não o verdadeiro dono da moradia.

Para Campra, “o terror da personagem, e a presumível inquietude do leitor, nascem da falta de uma motivação explícita ou implícita da presença invasora, da impossibilidade de atribuir-lhe um nome – ainda que se trate de um nome fantástico” (p. 131). Diz ela:

O mundo pode ser inteiramente natural, inscrever-se em um sistema de realidade identificável, e, contudo, escapar à compreensão. O herói fantástico já não pode lutar, enfrenta uma forma do nada. Um puro ponto de interrogação: muito mais inquietante, mais fantástico, hoje, que uma legião de fantasmas (2016, p. 142).

Em *Eles Voltam*, a ausência de causalidade tem como base a desterritorialização. Acompanhamos Cris se deslocando por espaços determinados geograficamente apenas por dados culturais dos personagens e pela paisagem que lhes cercam, que permite uma aberração espacial: após um dia ajudando na limpeza de uma casa de veraneio, Cris se depara, em meio a escuridão da noite, com a casa de praia da sua família.

Assim, essa forma de fantástico nos leva a pensar: “não somente se o fato que se conta é fantástico, mas porque esse fato deve ser considerado fantástico e, mais ainda, qual seria esse fato” (2016, p. 140-141). Os fatos não “se inscrevem - explicita ou implicitamente - em uma norma geral, nem o texto propõe, sintagmaticamente, sua própria norma” as sequências são “a-paradigmáticas e a-sintagmáticas”. Assim, o fantástico se difere do realismo e do maravilhoso, já que “ambos fazem parte de paradigmas nos quais todo elemento tem seu lugar na estante” (CAMPRA, 2016, p. 143).

Dessa forma, aqui se coloca um dos grandes desafios que esses filmes impõem para essa dissertação, que é o de articular um fantástico difícil de ser identificado em narrativas rarefeitas, como propõe o cinema de fluxo.

1.4. O realismo maravilhoso

- Então Morreu?
- Morreu. Achei que a senhora tinha ficado sabendo...
- E por que eu haveria de saber? Faz muitos anos que não sei de nada.
- E então como é que a senhora deu comigo?
- ...
- A senhora está viva, dona Damiana? Diga, Damiana!
E me encontrei de repente sozinho naquelas ruas vazias.
(Pedro Páramo, de Juan Rulfo)

Uma noite, dentro de uma carroça iluminada por uma fogueira e pela luz da lua, um grupo de crianças ciganas escutam a lenda de que se beberem a água deixada pela pegada de uma loba após a chuva serão capazes de “ver e enxergar melhor”, enquanto que uma loba ao

beber a água da chuva represada em um pote se transformará em humana. Chove e na manhã seguinte Reka e Kaia encontram pegadas de lobas, o que realmente lhes confere os poderes descritos pela lenda. Agora estamos na caótica cidade do Rio de Janeiro, lar de uma profecia apocalíptica e de Luiza, uma adolescente capaz de atravessar paredes. Em determinado momento do filme somos levados a uma praia, onde Luiza e mais alguns amigos combatem um monstro marinho, que agarra a protagonista pelo braço tentando levá-la para o mar. Por último, nos colocamos no quintal de uma casa na periferia da grande Belo Horizonte, onde um portal para outro mundo rasga o espaço produzindo um som incomum. Porém, para Zezé, os ruídos emitidos pelo portal não são tão importantes quanto suas unhas, enquanto Norberto deixa com relutância o sofá da sala, no qual assistia a um filme pornô, para adentrar ao portal, que se fecha em seguida.

As três narrativas são respectivamente de *Rio Cigano*, *A Alegria e Quintal*. Nos filmes o sobrenatural é tratado com naturalidade, não há uma ideia de ruptura entre o real e o sobrenatural, e sim o apaziguamento entre as duas ordens. Esses filmes podem nos levar para associações com categorias literárias que se constituem a partir da adjetivação do real, como ocorre na delimitação dos gêneros: realismo mágico e realismo maravilhoso. Como apontam outros autores⁷⁹, Petar Pretor (2016) revela a historicidade na utilização de ambos os termos, que, pontos de vista à parte, incorporam no campo narratológico: o “empírico, o prodigioso e o extraordinário que, mesmo originando situações inexplicáveis do ponto de vista racional, são aceitas como fazendo parte integrante das leis da natureza e contribuem para delinear mundos possíveis e coerentes⁸⁰” (p. 101).

Fundamental para essa discussão é o prólogo do romance *O Reino deste Mundo*⁸¹, do escritor cubano Alejo Carpentier. O autor inicia o texto relatando sua viagem ao Haiti no ano de 1943, situando como o contato com um espaço recoberto pelo maravilhoso o levou a comparar este sobrenatural telúrico ao praticado nas três décadas anteriores na literatura europeia.

Para Carpentier, o maravilhoso europeu é “obtido com truques de prestidigitação, reunindo objetos sem finalidade alguma”. Um truque disfarçado de maravilhoso, artifício de pouco gosto, revivido “através dos velhos clichês” das novelas de cavalaria e parcamente

⁷⁹ CHIAMPI (2008) e CAMARANI e MARQUES (2012) trilham uma trajetória similar.

⁸⁰ Para, Petrov, a categoria realismo mágico foi usada primeiramente na Europa por Franz Roh em 1925, para designar “a produção pictórica alemã posterior ao expressionismo” (2016, p. 98). Posteriormente, o conceito foi lançado no âmbito literário por teóricos latino-americanos como: Arturo Uslar Pietri (1948), Angel Flores (1955) e Luís Leal (1967), que se alternavam entre abordagens “fenomenológicas e ontológicas” (PETROV, 2016, p.99).

⁸¹ Livro publicado originalmente em 1949.

sugerida “por ofícios e deformidades de personagens de feira.” (1985, sem paginação). Ninharia, perto do gesto alcançado pelo contato com forças telúricas que transbordam no cotidiano latino-americano.

Durante a década de 20, quando viveu em Paris, Carpentier interagiu e rompeu com os surrealistas. É a essa vanguarda que o autor endereça suas críticas mais contundentes: “a velha e embusteira história do encontro fortuito do guarda-chuva e da máquina de costura em cima de uma mesa de dissecação, gerador das colheres de arminho; os caracóis no táxi chuvoso; a cabeça de leão no pélvis da viúva, exibidos amiúde nas exposições surrealistas.” (1985, sem paginação). Para Carpentier, os surrealistas são “mágicos baratos”, que tratam o maravilhoso de forma burocrática, monótona e falsificada.

É nesse terreno de tensões que Carpentier define o realismo maravilhoso latino-americano:

o maravilhoso começa a sê-lo, de maneira inequívoca, quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, de um destaque incomum ou singularmente favorecedor das inadvertidas riquezas da realidade, ou de uma ampliação das escalas e categorias da realidade, percebidas com particular intensidade, em virtude de uma exaltação do espírito, que o conduz até um tipo de ‘estado limite’ (1985, sem paginação).

Carpentier pensa o realismo maravilhoso como inerente a realidade latino-americana⁸², sobrenatural que só existe pela fé, que conota não apenas o belo, mas também o grotesco e emana “em cada passo” da realidade empírica latino-americana. Não sem razão, seu realismo maravilhoso é uma arte barroca⁸³, organizada pela mestiçagem cultural (que comunga elementos pré-coloniais à influência europeia) e uma expressão artística e política de oposição ao pensamento eurocêntrico do século XX.

Afinal, as literaturas que emergiam na América Latina necessitavam de “uma ficção capaz de dar conta de suas idiossincrasias” (SILVA, 2012, p. 43) e “o que é a História da

⁸² Para Irlemar Chiampi (2008, p. 36) Carpentier tem a intenção de deslocar “a busca imaginária do maravilhoso e avançar uma redefinição da sobre-realidade: esta deixa de ser um produto da fantasia – de um “*dépaysement*” que os jogos surrealistas perseguiam – para constituir uma região anexada à realidade ordinária e empírica, mas só apreensível por aquele crê. (...) Carpentier invoca justamente essa América primigênia, não contaminada pela reflexividade, como um universo de mitos e religiosidade primitivos”.

⁸³ Para Rogério Labriola (2008) o barroco estende-se a muitos objetos de estudos e sua importância cultural na América Latina “reside em ele ter sido (e ainda ser) capaz de remeter, mitologicamente, tanto a obras plásticas quanto a obras literárias (sobretudo dos séculos XVII e XVIII), que constituem, de fato, as primeiras manifestações criativas da arte ocidental produzidas no Novo Continente.” (2008, p. 162). Segundo o autor, o barroco se apresenta como uma ferramenta discursiva para a invenção de uma América Latina “que pudesse dar conta de sua identidade diferenciada, multicultural, heterogênea, misturada, mutante, plural. Tratava-se, em definitiva, de uma preocupação política que se refletia na literatura de ficção, na apreciação da arte colonial e, também, no trabalho da crítica e da historiografia.” (p.163).

América senão toda uma crônica da Realidade Maravilhosa?” (1985, sem paginação). Segundo Luciana Morais da Silva:

O insólito se instaura na história da Latino – América ou de África, e o homem não é capaz de distinguir entre o real e o irreal, que nutrem o universo da diegese literária. O pensamento a respeito da constituição das nações estabelece uma convivência entre o Mito e a História, entre os elementos anímicos da terra e o mundo dito real, logo o inverossímil só se daria a partir de um olhar eurocêntrico. É o caso em que importa a distinção entre o olhar de dentro e o de fora, o olhar da terra e o olhar do estrangeiro, o olhar do eu e o olhar do outro (2012, p. 46).

A *Alegria* corresponde aos requisitos de Carpentier. O filme, ambientado no Rio de Janeiro, acompanha a adolescente Luiza, que tem sua rotina colegial abalada pelo desaparecimento de um primo. A ideia de um real estável e reconhecível é subvertida por uma profecia que anuncia que a grande metrópole, construída em cima de um território místico, será fissurada por esse ambiente mágico que tenta soterrar, o que se reflete no filme na presença de um monstro marinho e na capacidade de Luiza em atravessar paredes, reverberações insólitas que marcam o nível semântico da narrativa e que não geram estranhamento para sua protagonista.

Somamos a análise do realismo maravilhoso o viés de Irlemar Chiampi (2008), que sugere o “esvaziamento conceitual” (p. 22) do termo “mágico” na produção literária latino-americana, optando pelo maravilhoso, por este ser:

termo já consagrado pela Poética e pelos estudos críticos-literários em geral, e se presta à relação estrutural com os outros tipos de discursos (o fantástico, o realista). Mágico, ao contrário, é termo tomado de outra série cultural e acoplá-lo a realismo implicaria ora uma teorização da ordem fenomenológica (a “atitude do narrador”) ora de ordem conteudística (a magia como tema) (2008, p. 43).

As vantagens do uso do termo maravilhoso se constituem no campo lexical, poético e histórico. No campo lexical, o maravilhoso tem como raiz a palavra *mirabilia* - associada ao ato de mirar e ao milagre - representando tanto o que é inabitual ao humano quanto o que não é humano. A vantagem poética deve-se a sua incorporação na história literária, que “longe de ser um modismo terminológico tem servido para designar a forma primordial do imaginário de obras de todas as latitudes culturais” (CHIAMPI, 2008, p. 48). Por último, o termo tem uma razão histórica fecunda na cultura americana, pois “no momento de seu ingresso na História, a estranheza e a complexidade do Novo Mundo o levaram a invocar o atributo maravilhoso para resolver o dilema da nomeação do que resistia ao código racionalista da cultura europeia” (p. 50).

Ainda para Chiampi, real maravilhoso e fantástico se assemelham ao problematizarem a racionalidade, por fazerem crítica implícita ao romance tradicional, pelos jogos verbais para obter a credibilidade do leitor e pelos mesmos motivos insólitos. Em *Quintal*, filme associado a naturalização do insólito, os padrões sonoros recorrentes do cinema de horror (ligados ao fantástico tradicional⁸⁴), como o uso do som fora de quadro, do stinger, do crescendo⁸⁵ e de ruídos inesperados, semeiam inquietação e surpresa na representação do evento sobrenatural. No filme, a existência de um portal para outro mundo é mostrada desde o início para o espectador, cuja dimensão sonora causa estranhamento, mas que não afeta o casal de idosos Zezé e Norberto, que tratam o som como um incômodo, mas não como algo fora da realidade. Até esse momento as cenas são construídas para gerar um efeito cômico, no entanto, quando Norberto sai para o quintal, o portal é primeiramente colocado no espaço off e a cada passo do personagem se intensifica uma trilha não diegética, que busca criar tensão sobre um evento até então naturalizado.

Porém, mesmo trabalhando com os mesmos códigos, enquanto o fantástico produz o temor da ausência de um significado, o realismo maravilhoso: “desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. Em seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos” (CHIAMPI, 2008, p. 59). Efeito de encantamento que não apela, como no fantástico, ao “deciframento do leitor” (CHIAMPI, 2008, p. 59). Por isso, o insólito “deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n)a realidade” (p. 59). A causalidade interna é “mágica”: “ao leitor desamparado e aterrorizado pela fuga do sentido no fantástico, é restituído o sentido: a fé na transcendência de um estado extranatural, nas leis metaempíricas” (p. 61).

Em *Histórias Que Só Existem Quando Lembradas* (2012) temos uma espécie de causalidade interna “mágica” o que se dá a partir da rotina do vilarejo de Jotoumba, perdido no interior do Brasil e habitado apenas por um pequeno grupo de idosos. De início somos

⁸⁴ Como veremos no capítulo 02, fantástico, horror e ficção científica compartilham diversos códigos estéticos e narrativos.

⁸⁵ Estabelecemos essas relações sonoras a partir do artigo “Sobre o som no cinema de horror: padrões recorrentes de estilo”, de Rodrigo Carreiro. Para o autor, as técnicas de stinger e crescendo são verificadas em vários filmes do gênero. O efeito de “stinger” representa: “uma nota ou acorde musical executado em volume ou intensidade mais forte do que a melodia ouvida no instante imediatamente anterior, provocando um súbito aumento de volume sonoro que, em geral, é sincronizado com uma imagem que mostra a aparição abrupta dentro do quadro de um novo elemento visual que ameaça o personagem focalizado” (CARREIRO, 2011, p. 49). Já o crescendo ocorre quando (2011 p. 49) “o compositor promove um aumento progressivo na intensidade geral dos instrumentos (que passam de uma dinâmica mais suave para outra mais forte).

apresentados e reapresentados as atividades da vila: o fazer do pão e do café, a missa na igreja; a limpeza da fachada do cemitério e ao lampião que ilumina um casarão antigo. Essa rotina é contestada com a chegada da jovem fotógrafa Rita, que ao ir morar na casa da idosa Madalena, passa a tecer no espectador a sensação de que todos no vilarejo estão mortos. Como a lamparina incapaz de iluminar o quadro por completo, o sobrenatural surge a partir do subtexto, de uma segunda camada, presente em pistas deixadas por diálogos inconclusos e pelas marcas temporais e físicas deixadas com certa opacidade pela direção de arte.

Para Chiampi, outro ponto importante é a ausência de assombramento dos personagens sobre os fatos insólitos, estes “não se desconsertam jamais diante do sobrenatural, nem modalizam a natureza do acontecimento insólito” (CHIAMPI, p. 61). Porém, isso não significa que os mesmos não sejam identificados como inusuais pelos personagens: um povoado tem o desejo de absorver os dragões, visto como diferentes, em sua comunidade; um anjo, ou apenas um homem muito velho com asas muito grandes, vira atração turística, e um dono de restaurante não deixa de se assustar quando é retirado do bolso da calça de um mágico. Assim: “o realismo maravilhoso propõe um “reconhecimento inquietante”, pois o papel da mitologia, das crenças religiosas, da magia, das tradições populares consiste em trazer de volta o *Heimliche*, o familiar coletivo, oculto e dissimulado pela repressão da racionalidade” (CHIAMPI, p. 69). Exemplificamos isso com um trecho de *Um Senhor Muito Velho Com Um Asas Muito Grandes*, de Gabriel García Márquez:

A luz era tão fraca ao meio-dia que, quando Pelayo regressava a casa depois de ter deitado fora os caranguejos, teve dificuldade em ver o que era que se movia e gemia no fundo do pátio. Teve de aproximar-se muito, para descobrir que era um homem velho, que estava caído de borco no lodaçal e que, apesar dos seus grandes esforços, não podia levantar-se, porque lho impediam as suas enormes asas. Assustado por aquela visão aflitiva, Pelayo correu em busca de Elisenda, sua mulher, que estava a pôr compressas ao bebé doente, e levou-a até ao fundo do pátio. Ambos observaram o corpo caído com um silencioso pasmo. Estava vestido como um trapeiro. Não lhe restavam mais do que uns fiapos descoloridos no crânio pelado e pouquíssimos dentes na boca, e essa lastimosa condição de bisavô ensopado tinha-o desprovido de qualquer grandeza. As suas asas de abutre velho, sujas e meio depenadas, estavam encalhadas para sempre no lodaçal. Tanto o observaram, e com tanta atenção, que Pelayo e Elisenda muito rapidamente se recompuseram do assombro e acabaram por achá-lo familiar (2008, p. 8).

Nesse trecho, fica claro a passividade do narrador diante da inserção de um ser impossível na realidade. Além de que, a reação dos personagens ao insólito passa em questão de linhas da apreensão para a aceitação. Caso fossemos reescrever essa passagem objetivando um efeito fantástico provavelmente mudaríamos a narração para primeira pessoa do singular, que nos colocaria no ponto de vista vacilante do protagonista; ambientaríamos a narrativa na

mais alta escuridão, de preferência a meia-noite, com uma lua encoberta por espessas nuvens, uivos de lobos e do vento e o farfalhar das folhas. O gemido seria muito mais aterrorizante, um som estranho, de difícil definição e a caracterização física do idoso se revelaria muito mais asquerosa. Pelayo se aproximaria com maior precaução e ao ver o ser sobrenatural utilizaria frases como: “era aterradora a imagem,” “meus olhos não eram capazes de conceber tão estranha criatura”, “seria mesmo real, o que vi?” ou “não estaria sonhando?” e etc.

Queremos apontar com isso que, os elementos narrativos agem no realismo maravilhoso para subverter a causalidade, enquanto que na narrativa fantástica a causalidade é “apenas” posta em xeque e, expandindo as fronteiras de análise, a narrativa maravilhosa tem causalidade própria.

Para Chiampi o realismo maravilhoso se realiza nos níveis pragmáticos e semânticos, já que: “na substância do conteúdo encontramos o lugar preciso do real maravilhoso, o referente semiotizado pela cultura, que recorta o sistema de ideologemas do americanismo, para delinear o universo semântico específico do realismo maravilhoso.” (p.165). O referente pragmático reconduz:

a uma mitificação do real quando o analista (e o leitor) se defronta com um tipo de narrativa marcada pela intenção de produzir um efeito de encantamento a partir de um “efeito de real”, que reduz a zero as motivações explícitas de sua diégese, que remove o sistema de valores racionais para instalar o impossível lógico e ontológico da não contradição (2008, p. 165).

O nível semântico é marcado pela maravilha, pelo extraordinário que se faz presente como um signo dentro da narrativa, que não contradiz as isotopias natural e sobrenatural e que reflete a “manifestação da combinatória sêmica em duas modalidades: a desnaturalização do real e a naturalização do maravilhoso” (2008, p. 157).

Por último, no real maravilhoso o sobrenatural é capaz de transitar entre efeitos de valor positivo e negativo. *Rio Cigano* exemplifica bem esta questão. Claramente influenciado pela literatura de Gabriel García Márquez, o filme acompanha um grupo de ciganos através do olhar das crianças Reka e Kaia. Uma rotina errante regada com músicas típicas e por interações sobrenaturais com a natureza, o que é quebrado quando os ciganos adentram uma estranha fazenda comandada por uma Condessa com poderes sobrenaturais. Antevendo o mal, os ciganos se põem em fuga e acabam deixando Reka para trás, que descoberta pela Condessa, tem parte de seu tempo de vida literalmente sugado por essa espécie de Bruxa. Já adulta, Reka é trancafiada como serviçal no casarão, no qual a Condessa usa de artimanhas mágicas para conter o envelhecimento de seus habitantes.

O filme é todo construído em montagem paralela opondo os espaços ocupados pelos ciganos ao casarão da Condessa. Reproduzindo essa lógica os efeitos do sobrenatural se dividem. O sobrenatural de valor positivo surge na ligação dos ciganos com o natural e mais estritamente com a metamorfose entre traços humanos e animais. Essa maravilha possui o valor da troca de qualidades, que não danifica nem o animal nem o humano, mas potencializa suas qualidades. Já a Condessa, que faz de tudo para não envelhecer (desde beber sangue até congelar sua casa), produz um sobrenatural de valor negativo, pautado pelo parasitismo e pela usurpação da integridade física de outros personagens.

Com isso, na próxima seção nos dedicaremos a autores oriundos dos estudos literários que pensaram o sobrenatural a partir de sua visualidade.

2.5 Imagens do sobrenatural

Seria todo retrato uma outra sombra, em falsas claridades?
(*Retrato de Cavalo*, de João Guimarães Rosa)

Após as conceituações apresentadas, neste subcapítulo nos dedicamos a dois autores cerceados pela análise literária e que pensaram o fantástico a partir de sua visualidade. O primeiro deles é Louis Vax, que em texto anterior ao de Todorov⁸⁶, renuncia a uma sistematização do fantástico, contentando-se em delimitar alguns territórios que o constituem. Mesmo assim, como o próprio Todorov atesta, ambos partem de definições parecidas para o gênero. Para Vax: “La narración fantástica (...) se deleita em presentarnos a hombres como nosotros, situados subitamente em presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real” (1965, p. 06). Vax e Todorov coincidem ainda em outros posicionamentos⁸⁷. Porém, o autor se afasta de Todorov ao pontuar o medo como efeito primordial da categoria, ponto que para Todorov não é essencial⁸⁸. Para Vax: “El arte fantástico deve introducir terrores imaginarios em el seno del mundo real” (1965, p. 09), produzindo valor negativo dentro da trama e causando malefícios aos personagens.

É certo que, se por um lado, Vax renega o viés estruturalista de Todorov, por outro pouco faz além de apresentar temas e enumerar obras que na sua concepção seriam fantásticas.

⁸⁶ L'art et la littérature fantastiques, publicado originalmente em 1960.

⁸⁷ Ambos separam o fantástico do maravilhoso a partir da ideia de um mundo que se coloca fora de nossa realidade. Além disso, Vax também afasta o fantástico da alegoria ao associá-la a fábula e da poesia, que para ele não consiste em um conflito entre “lo real y lo posible, sino em uma transfiguración de lo real. El amante de la poesia se dispone para acogerla, es decir, para ceder a su encantamento, em lugar de encolerizarse ante el escándalo.” (1965, p. 09).

⁸⁸ Veremos esse ponto com maior apreensão no capítulo 02.

Mesmo assim, o trabalho nos interessa por Vax vincular o fantástico para além do que seria o seu aparelho literário, apostando em seus critérios imagéticos.

Assim, mesmo sugerindo que a narração é o modo mais adequado para se transmitir os efeitos da “arte fantástica”, Louis Vax chega a falar, brevemente é verdade, do fantástico no cinema, que para ele é a união entre a narração e o espetáculo. A narração se nutre dos elementos do fantástico literário: “diablos, aparecidos, vampiros, gúlias, zombis, golems, monstros humanos, animales o vegetales, robots, hombres invisibles, locos, castillos encantados, cementerios, tempos retardados, acelerados o invertidos...” (1965, p. 70). Enquanto que como espetáculo o cinema: “dispone de técnicas superiores a las del teatro. Um fantasma em el escenario parece grotesco, pero el cine sabrá conferirle presencia imaterial y semitransparencia.” (1965, p. 70). Vax enxerga o potencial do cinema fantástico como um instrumento de grande efeito atemorizador, que deve ser sério “um poco pesado, para resultar convincente.” (p. 71). Enumerando esse efeito, por exemplo, em obras como *Viaje a la Luna* (1902), de Georges Méliès e na série de filmes da Universal dos anos 30 e 40 sobre o Frankenstein.

Porém, seus maiores esforços são direcionados para a pintura:

El hecho de que lo fantástico haya florecido em el arte de la Edad Media, mientras que no aparece em la literatura hasta el siglo XVIII, puede probar seguramente que lo llamado fantástico no tiene el mismo significado cuando se refiere a la imagen que cuando se aplica a la narración; pero puede probar también que el hombre no reacciona de la misma manera ante uma tela pintada y ante uma historia (1965, p. 39).

A aproximação e a diferenciação que Vax propõe entre o fantástico literário e o imagético é um tema central para essa dissertação, é uma pena que o autor não desenvolva essa questão e ao invés disso apenas divida as pinturas fantásticas a partir de três eixos históricos: “de la fantasia a lo demoníaco”; “El Arte Fantástico moderno” e “El arte fantástico em el siglo XX”. Para Vax, a pintura fantástica extrapola em séculos o período de seu surgimento na literatura⁸⁹ e expõem-se inicialmente em pintores da idade média, dos séculos 16 e 17, como Hieronymus Bosch, Bernardo Parentino e Matthias Grunewald, que associaram a representação do demoníaco em obras de clara inspiração religiosa.

⁸⁹ Para o autor o fantástico literário surge na Europa apenas no século XVIII.



Figura 01 - *O Jardim das Delícias Terrenas*, Hieronymus Bosch (1450 -1516)



Figura 02 - *A tentação de Santo Antônio*, Bernardo Parentino (1450 -1500)



Figura 03 - *Os demônios do retábulo de Isenheim*, Matthias Grunewald (1470 -1528)

Já a arte fantástica moderna nasce com a pintura renascentista. Para o autor, esse período não se “constiuye solamente la negación de los ideales de la Edad Media y el retorno a Antigüedad, sino el nacimiento de un mundo nuevo” (1965, p. 48). Os autores desse periodo são para Vax, melancólicos, atormentados e por vezes necrófilos. A arte fantástica moderna está presente, por exemplo, no pintor italiano Giuseppe Arcimboldo (1530-1593), que produz uma arte fantástica liberada por completo do demoníaco, se aproximando do humor e das disparidades. Em François de Nomé (1593-1620) que: “sobre un fondo por lo general muy oscuro, la pintura hace surgir edificaciones bullentes de esculturas que parecen elaboradas con materias irreales” que criam uma sensação de asfixia. Em Francisco de Goya (1746-1828), que “tende menos a problar las telas de vampiros, hombres-lobos, hipogrifos, quimeras, arpías y otras criaturas compuestas, que a hacer surgir de la realidad lo fantasmal que em ella oculta”. (1965, p. 52) E em Anton Wiertz (1806-1865), que com “abuso de formas gastadas y su falta de confianza en la realidad, se opone a la formula del género fantástico realista que había enriquecido al arte flamenco desde la época de Bosch” (1965, p. 54).



Figura 04 - *Vertumnus, retato de Rodolfo II*, Giuseppe Arcimboldo (1525 -1593)

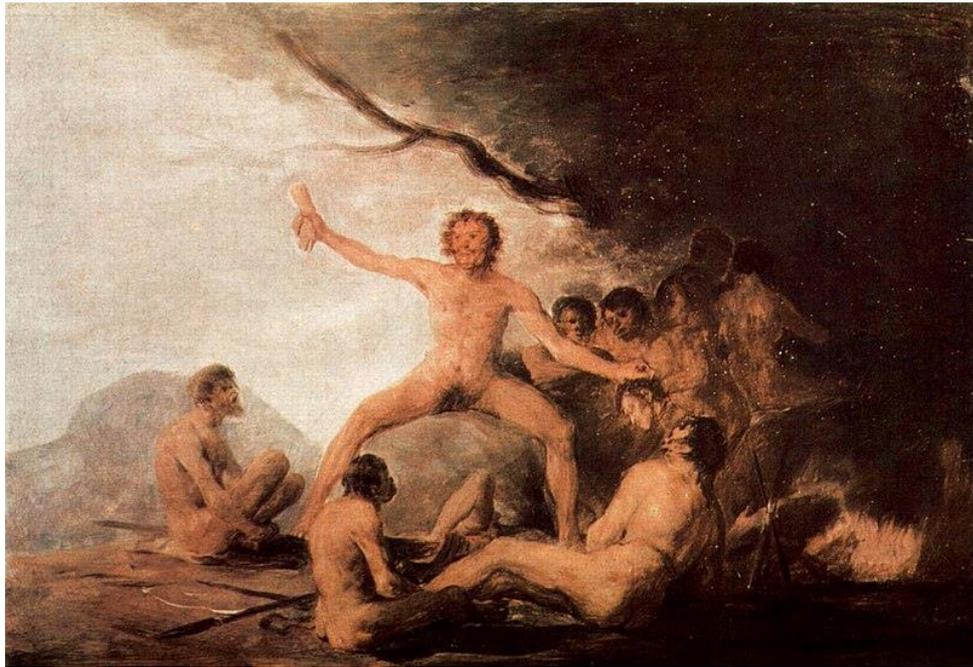


Figura 05 - *Caníbales preparando a sus víctimas*, Francisco de Goya (1746-1828)



Figura 06- *The Premature Burial*, Anton Wiertz (1806 -1865)

Essa releitura histórica de Vax deixa claro que os pintores apresentados são associados ao fantástico por traços não necessariamente homogêneos entre si, e nem necessariamente pertencem à épocas, países e estilos de pintura semelhantes.

Mais coesa é a lista de autores da arte fantástica do século XX, que se apoia principalmente em pintores surrealistas, no qual o insólito é levado: “a un grado extremo se halla constituido frecuentemente por objetos familiares dispuestos en un marco inesperado.” (1965, p. 59). Vax não especifica quais são os elementos que aproximam ou separam o fantástico do surrealismo, mas pontua que as pinturas surrealistas habitam “por debajo de neutra consciencia, en un vasto dominio subliminal” em artistas que criaram emoções “que sentimos ante sus obras lemos de prevenir del fondo de los tempos o del “inconsciente” (1965, p. 59).

Esse sentimento emerge em autores como: Giorgio de Chirico (1888-1978) que segundo o autor, produz ao mesmo tempo pintura metafísica, psicanalítica e fantástica; em Max Ernst (1891-1976) que projeta “sobre una tela una mezcla de colores de la que surgen animales extraños, paisajes desconocidos.” (p. 61); Ives Tanguy (1900 – 1955), que pinta em um espaço vazio e de formas retorcidas um mundo ambíguo; e em Salvador Dalí (1904 – 1984), que entre o fantástico e o humor trata de temas angustiantes: “essa carnes que se hinchan y se adelgazan (Premonición de la guerra civil), esos cráneos que se extienden en cuernos, sostenidos en muletas (El arpa inviable) son la expresión de torturas casi físicas. Se ven sombras muy largas que llevan, a ras del suelo, una especie de vida secreta y detenida” (1965, p. 66).



Figura 07 - *Praça (Piazza)*, Giorgio de Chirico (1888 -1978)

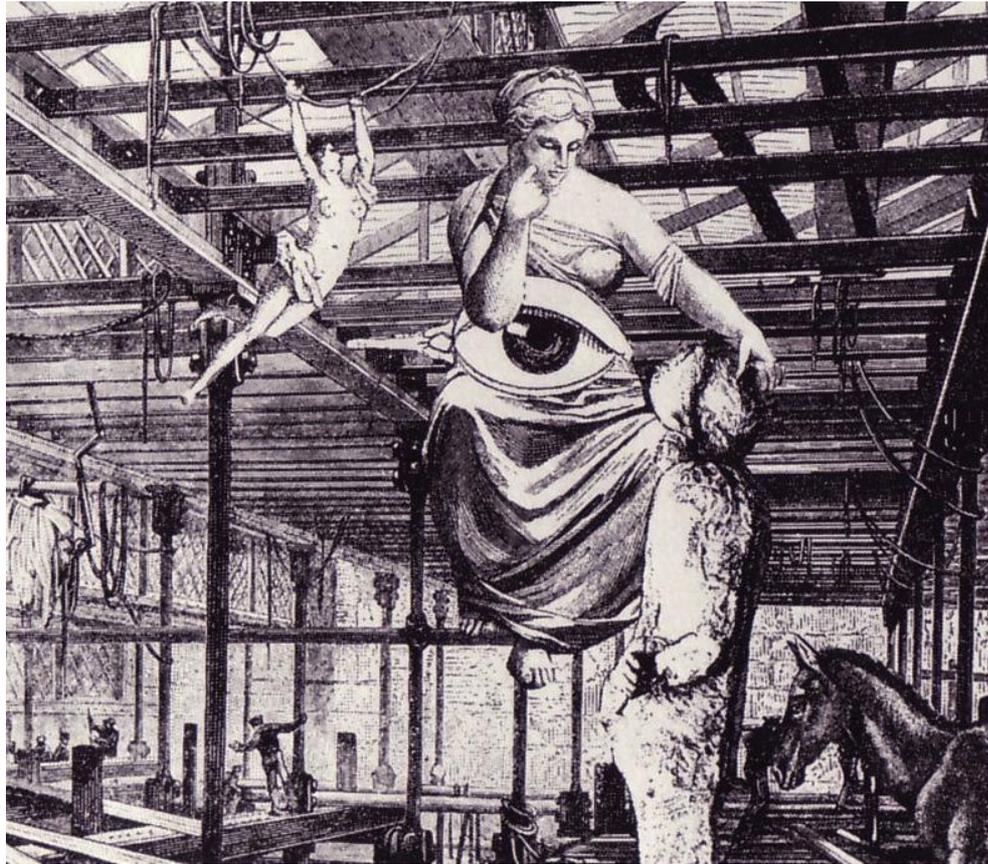


Figura 08- The eye without eyes, Max Ernst (1891 -1976)

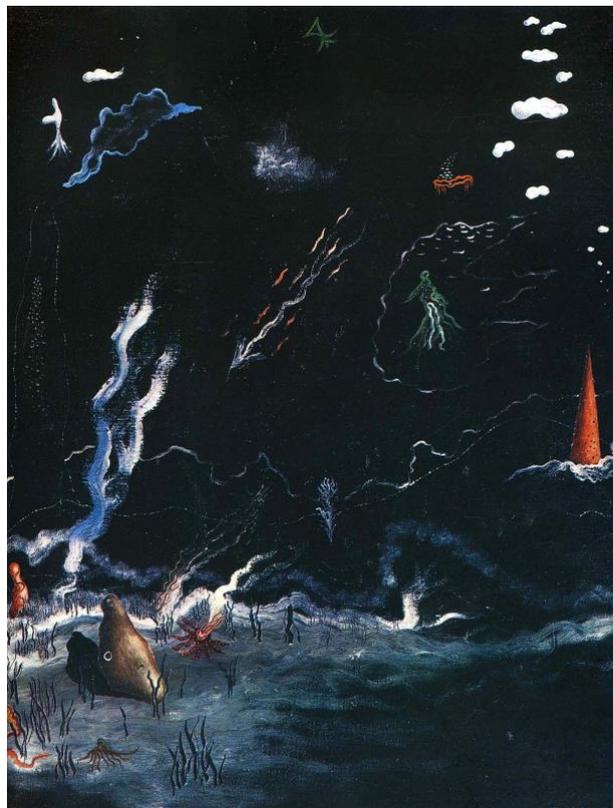


Figura 09 - A tempestade, Yves Tanguy (1900 -1955)

Do exposto, pontuamos que Vax propõe contar uma história da arte fantástica que parte essencialmente de seu ponto de vista, que rompe com as definições artísticas para buscar elementos em obras de grande heterogeneidade. Além disso, nos parece difícil associar a arte fantástica enumerada por Vax a sua própria definição para a categoria. Pois, onde se coloca o confronto entre real e sobrenatural, por exemplo, na obra dos surrealistas? Não partiriam eles de um mundo à parte? Ademais, como mesclar essa análise pictórica ao fantástico no cinema, que soma a visualidade a uma dimensão sonora?

Outro autor a refletir sobre a visualidade do fantástico é Julio Cortázar, que em diversos textos teoriza sobre o gênero, que para ele: “es la indicación súbita de que, al margen de las leyes aristotélicas y de nuestra mente razonante, existen mecanismos perfectamente válidos, vigentes, que nuestro cerebro lógico no capta pero que en algunos momentos irrumpen y se hacen sentir. (CORTÁZAR, apud ALAZRAKI, 2002, p. 276).

Em *Alguns Aspectos do Conto* (2006), Cortázar reintroduz o tema apontando como quase todos os contos escritos por ele “pertecem ao gênero fantástico por falta de nome melhor” (2006, p. 148) opondo-se:

a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas como dava por assentado o otimismo filosófico e científico do século XVIII, isto é, dentro de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa a efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas (2006, p. 148).

Como nos aponta Jaime Alazraki (2002), Cortázar prevê o fantástico como uma segunda realidade, escondida pela primeira realidade (a das convenções sociais), que em momentos raros é fissurada, e daí o fantástico, que como sua forma tradicional ainda se constitui pela exceção. Afinal: “Não há um fantástico fechado, porque o que dele conseguimos conhecer é sempre uma parte e por isso o julgamos fantástico.” (p. 177).

Essa visão (de que o que conhecemos do fantástico é apenas uma parte de sua extensão) é essencial para entendermos as relações que o autor promove entre o sobrenatural e a produção de imagens. Ainda em *Alguns Aspectos do Conto*, ele estabelece uma analogia metafórica entre formas literárias e visuais⁹⁰:

o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma "ordem aberta", romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange

⁹⁰ Para Fernanda Alves: “Cortázar aborda aspectos que poderíamos interpretar como uma reflexão a respeito de ideias já postas em prática, por exemplo, em ‘Las babas del diablo’. Aqui, o texto ensaístico não seria anterior ao texto ficcional: em vez de tateio teórico que precede a escrita narrativa, poderíamos pensar em reflexão/conceituação com base em um trabalho já realizado” (2009, p. 63).

e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação (2006, p. 151).

Essas analogias estabelecem relações de como se captar esse real mais amplo que Cortázar se vale para abrigar o sobrenatural. Assim, na fotografia, recortar um fragmento da realidade é fixar fronteiras limitantes, “mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara.” (2006, p. 151). Já no cinema, ao passo do romance, “a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o clímax” (2006, p. 151). Para ele, a fotografia e o conto trabalham com a limitação dos conteúdos, mas, ao mesmo tempo, promovem abertura para algo além de si mesmos. Cortázar chega a comparar o cinema e a fotografia ao boxe: “o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por knock-out.” (2006, p. 152).

Porém, é em *Janelas para o Insólito* (2010) que o autor realmente imbrica o fantástico a construção de imagens. Nesse texto, Cortázar se dedica a pensar o insólito na fotografia, que pode ser criado tanto pelo excepcional quanto que pelo inesperado, intenção e coincidência são então as duas formas de se captar o insólito, mas no último caso, em que o extraordinário é descoberto pelo fotógrafo, apenas, após o processo de revelação da foto⁹¹, é ainda mais extraordinário:

Suas maneiras de apresentar-se não têm importância, e se uma irrupção não pretendida talvez seja mais bela e mais intensa, também é bom que o fotógrafo para-raios vá à rua com a esperança de encontrá-la; toda provocação de forças não legítimas conquista um dia a sua recompensa, embora esta possa se dar como surpresa e mesmo como pavor (2010, p. 416).

O insólito é, como na literatura, a excessão e reforçando a ideia de segunda realidade Cortázar nos revela: “Não me atraem muito as fotos em que o elemento insólito se revela por obra da composição, do contraste de heterogeneidades, do artifício em última instância. Se o insólito surpreende, ele também tem que ser surpreendido por quem o fixa num instantâneo.” (2010, p. 418). O insólito para ele é uma ação espontânea, potencializada quando não inventada, mas ao mesmo tempo uma ação “prosaica e inocente” (419), pois estamos em um “no man’s land cuja combinatória não conhece limites” (419). A esse respeito o próprio Cortázar confessa que suas fotografias “sempre foram uma amável réplica do que eu pretendia no instante de tirá-las.” (418). E em cima disso teoriza o próprio fantástico: “Como se vê, o meu sentimento do

⁹¹ É bom pontuar que o texto de Cortázar é de 1978, antes do nascimento da fotografia digital.

insólito na fotografia não é lá muito verificável. Mas não é precisamente isso a marca do insólito?” (2010, p. 420).

Então como capturar uma imagem insólita? Cortázar nos oferece como pista uma anedota⁹². O escritor nos conta quando o pintor Victor Brauner, em busca de ensinamentos é desafiado por Brancusi, seu futuro mestre, a tirar fotos de Paris. Brauner tira as fotos que lhe ocorreram e é aceito como pupilo. Porém, mal sabiam eles que uma das fotos tiradas era da fachada de um hotel, onde anos depois Brauner teria o olho arrancando em uma briga. Segundo Cortázar: “o insólito jogou um bilhar complexo e se deslizou numa imagem que só parecia ter finalidades estéticas, adiantando-se ao presente e fixando (um visor, e atrás dele um olho) esse destino não suspeitado”⁹³ (2010, 417). Mais palpável é a potência da fotografia insólita em dois de seus contos.

*As Babas do Diabo*⁹⁴ é narrado por um defunto e coloca a fotografia como elemento central para a resolução de um mistério. Andando por Paris, Michel (tradutor e fotógrafo) se depara com um casal pouco comum: uma mulher e um rapaz claramente nervoso e bem mais jovem. Dessa cena o protagonista fabula uma hipótese: o jovem será iniciado sexualmente pela mulher. Porém, logo surge um novo elemento, um homem em um carro, talvez o verdadeiro aliciador. Michel fotografa a cena, mas seu ato é percebido, interrompendo a ação e garantindo a fuga do rapaz. Posteriormente, a fotografia é revelada, como forma de apreender uma realidade que só será descoberta pela ampliação das imagens. Mas nesse ponto o jogo se inverte, ao aprisionar o passado em busca de repostas é Michel: “quem corre o risco da imobilidade, de ser aprisionado na foto, na morte. A descoberta da verdade implica, portanto, a destruição do próprio narrador, em um momento em que o tempo da narração e o da história se igualam.” (ALVES, 2009, p. 85).

Em *Apocalipse de Solentiname*⁹⁵ (1981), a fotografia se une ao insólito como forma de premonição ao futuro tenebroso da Nicarágua. Temos Ernesto Cardenal, que em viagem ao país tira uma série de fotografias. Primeiro com uma câmera Polaroid, que o personagem nota com espanto a ponto de perguntar: “o que aconteceria se alguma vez, depois de uma foto de família, o papelzinho azul do nada começasse a se encher com Napoleão a cavalo” (1981, p.

⁹² Cortázar ainda nos conta como no século XIX alguns acreditavam os olhos de que eram assassinados conservavam como última visão a imagem do assassino. (2010, p. 419).

⁹³ Sobrenaturalizando ainda mais essa situação Fernanda Alves revela que: “Brauner – pintor surrealista, místico, que acreditava em um princípio mágico da realidade, considerado um artista-vidente –, muito antes do trágico acidente, que ocorreu em 1938, já havia se retratado com apenas um olho, já havia pintado o que lhe ocorreria no futuro. Os quadros de Brauner (como Autorretrato, de 1931) são um prenúncio do que lhe ocorreria” (2009, p. 75).

⁹⁴ Publicado originalmente em 1959, no livro “Las armas secretas”. O conto serviu de base para o filme Blow Up -Depois Daquele Beijo (1967), dirigido por Michelangelo Antonioni.

⁹⁵ Publicado originalmente em 1977, no livro “Alguien que anda por ahí”.

79). E depois, com uma câmera analógica, fotografa quadros pintados pelos camponeses locais, “todos tão belos, uma vez mais a visão primeira do mundo, o puro olhar de quem descreve o seu arredor como um canto de louvor” (1981, p. 79). Logo depois volta a Paris e revela as fotos, porém, ao projetá-las estas não representam mais os belos quadros e a memória de sua viagem, e sim imagens violentas e aterrorizantes: “O aparato tecnológico, o instrumento ótico, captou com mais fidelidade uma parcela do real ignorada pelos olhos do personagem e, em vez de congelar o passado, permitiu a animação das imagens e seu desfecho futuro.” (2009, p. 93).

A fotografia insólita em Cortázar é, então, menos o que se cria e mais o que se capta inesperadamente, é menos presente e mais uma abertura para o futuro⁹⁶. Talvez a estética do fluxo, com sua opção pela apreensão de um real ambíguo a partir do plano de longa duração, seja no cinema, o ambiente mais fértil para a captação dessa segunda realidade. Diante disso, criar uma imagem insólita mostra-se algo extremamente complicado, ainda mais se pensando no cinema, onde, muitas vezes, os elementos são organizados previamente, em roteiro, decupagem, plano de filmes, tabelas de cronograma com tempo limitado de filmagem e etc.

Posto isso, notamos, que as obras que para Louis Vax (1965) são a força motriz do fantástico na pintura do século XX⁹⁷ (1965), são para Alejo Carpentier truques inférteis, incapazes de exprimir o maravilhoso. Somamos a isso uma curta citação de Cortázar em *Do Sentimento do Fantástico* (2006), no qual ele sugere formas de aventura-se pelo gênero, pontuando que o explorador necessita ter uma: “idéia muito especial das heterogeneidades admissíveis na convergência, não ter medo do encontro fortuito (que não o será) *de um guarda-chuva com uma máquina de costura*.” (2006, p. 177, grifo nosso). Como Carpentier, Cortázar também ressuscita o encontro do “guarda-chuva com uma máquina de costura”, referência em ambos os autores, ao poeta uruguaio Conde de Lautréamont, um dos precursores do surrealismo e inspiração para Salvador Dalí, que inclusive pintou um quadro claramente inspirado na citação para o filme *Brumas*⁹⁸ (1942).

⁹⁶ Com maior ou menor desenvoltura, o cinema também se vale da fotografia como forma de previsão do futuro. Em *A Profecia* (1976), de Richard Donner, as fotografias são acompanhadas de uma linha esbranquiçada que antevê a forma como os personagens serão mortos. E Em *Espíritos: A Morte está ao seu Lado* (2004), de Banjong Pisanthanakun e Parkpoom Wongpoom, nos deparamos com fotos recheada por fantasmas, que ligam o passado dos personagens a previsão de uma morte violenta.

⁹⁷ Reforça essa perspectiva os pontos de vista dispares dos dois autores sobre a obra do pintor Yves Tanguy, que para Carpentier “há vinte e cinco anos pinta as mesmas larvas pétreas sob o mesmo céu cinzento (1985, sem paginação) e para Louis Vax nos faz sentir: “sobrecogidos por una emoción especial, sorda, insidiosa, que nos aprisiona en las indecisas bandas colheradas (...)” (1965, p. 63).

⁹⁸ Filme inicialmente dirigido por Fritz Lang, que abandonou a produção por divergências com os produtores. O quadro pintado por Dalí acabou não sendo usado no corte final do filme.



Figura 10 - Máquina de costura com guarda-chuva numa paisagem surrealista, Salvador Dalí (1904 -1989)

Isto é, o que é potência imagética para autores que refletem sobre o fantástico é demérito para o escritor cubano, que se associa ao realismo maravilhoso. Além disso, essas rivalidades podem revelar os diferentes efeitos que as categorias insólitas propõem para a criação de imagens. Para isso, podemos propor um breve exercício, próximo ao que Cortázar faz com o fantástico, aproximando uma câmera fotográfica a outros territórios do sobrenatural.

Apontar uma câmera para o universo do maravilhoso é se deparar com toda sorte de eventos sobrenaturais, pois estamos, como já visto, em local que foge por completo da lógica realista. Porém, as fábulas infantis clássicas (Perrault, Grimm), por exemplo, não são tão ricas em detalhes visuais quanto as narrativas fantásticas. Características físicas dos personagens e dos espaços que os alocam, muitas vezes se abrigam apenas na imaginação do leitor, servindo principalmente para alicerçar o mais importante, a progressão da trama. Por outro lado, essa ausência de referências visuais permite, quando transpostas para outros meios como o cinema, que os realizadores tenham grande liberdade na criação estética.

O realismo maravilhoso afeta o nível semântico e se incorpora no real. Assim, podemos supor que não seja difícil uma câmera capturar imagens insólitas. Bastaria para isso apontar uma câmera e esperar pelo surgimento das maravilhas, imagens que devem transitar por diversos espaços e se perpetuar por um longo período de tempo. Em *Um Senhor Muito Velho Com Um Asas Muito Grandes* a imagem desse ser sobrenatural é utilizada como forma de gerar lucro para a família que o abriga, que durante meses abre o celeiro da casa para visitantes

oriundos de diversas partes da América Latina, que pelo preço de um ingresso visitam e ponderam sobre a natureza do idoso com asas. Tanto é que o apelo comercial do idoso diminui até se extinguir quando surge ali perto uma mulher aranha, que tomou essa forma após desobedecer seus pais. Ou seja, a visualização do sobrenatural evanescente, enigmático e premonitório, como no processo de criação de imagens insólitas cortazianas, é possibilitada pela estrutura narrativa do fantástico: pelo elemento insólito que irrompe inesperadamente no cotidiano e que normalmente está contido em um curto espaço tempo.

Dito isso, a partir do próximo capítulo passaremos a relacionar mais diretamente cinema e sobrenatural.

2. FRONTEIRAS DO SOBRENATURAL NO CINEMA

No capítulo anterior tratamos das formulações do sobrenatural a partir da literatura e vinculamos os objetos dessa dissertação as categorias: fantástico contemporâneo e realismo maravilhoso. Nesse capítulo, continuamos a pensar características desses filmes, mas agora pelo viés do cinema. Para isso, evidenciaremos questões gerais de como o sobrenatural é tratado no cinema, e aqui partiremos da noção de “cinema fantástico” que, como será visto, é de uso recorrente por teóricos e curadores de mostras de cinema. Após isso, na segunda parte do capítulo discutiremos como as características do cinema de fluxo e das temáticas do sobrenatural podem ou não se entrelaçarem a partir de critérios como narrativa, afeito, atmosfera e realidade.

2.1. Algumas questões do fantástico no cinema

Nos estudos do fantástico no cinema é muito comum nos depararmos com compilações, que com capas sugestivas⁹⁹ e herdando uma metodologia da análise textual calcada na literatura, priorizam conjecturar a história de um gênero cinematográfico, ao invés de problematizar mais intensamente suas definições, códigos e categorizações. Afinal, os gêneros cinematográficos:

foram continuamente classificados e analisados por estudiosos por meio de definições formalistas sustentadas, principalmente, pela identificação num certo conjunto de filmes fosse de *temas* semelhantes (ênfase no conteúdo da narrativa), de *elementos visuais* recorrentes (ênfase na “iconografia do gênero”) ou dos mesmos tipos de *estruturas narrativas* (ênfase nas tramas e situações narrativas dos filmes) (FREIRE, 2010, p. 20).

Na tentativa de fugir dessa armadilha, propomos para esse subcapítulo uma breve abordagem cultural para o gênero fantástico, metodologia que pode revelar algumas acepções pouco norteadas. Como afirma Jason Mittell, os estudos textualistas não devem ser exonerados na análise cultural, mas outros meios devem ser incluídos no processo, ou seja, apenas análises textuais não são capazes de determinar, conter ou produzir sua própria categorização. Ponto que Rafael de Luna Freire elucida:

ao invés de análises nas quais é o próprio crítico aquele quem, a rigor, define a partir de determinados critérios quais são as fronteiras do gênero e decide quem está dentro ou fora, uma abordagem cultural do gênero exploraria as formas como essas fronteiras surgiram, se desenvolveram e se consolidaram ou se enfraqueceram como “consensos culturais comuns” ao longo do tempo, e também *para diferentes comunidades* (2010, p. 28).

⁹⁹ Normalmente marcadas pela imagem de algum monstro clássico do cinema hollywoodiano.

Segundo Mittell os “gêneros existem apenas através da criação, circulação e recepção de textos em contextos culturais” (2001, p. 08) (tradução livre). Diante disso, ele propõe três práticas discursivas genéricas capazes de circular e atravessar o texto midiático: a definição, a interpretação e a avaliação. Práticas essenciais para a definição dos gêneros, para a postulação de seus significados e para a definição de seu valor cultural. Assim, uma análise discursiva exige um emparelhamento entre análises textuais, com o lugar do público e as práticas industriais (MITTELL, 2001, p. 09): “Ao descentrar o texto da análise de gênero, não podemos descartar o texto como um local da operação genérica discursiva; pelo contrário, nós deveríamos simplesmente reconhecer que um texto isolado não define um gênero por conta própria.” (tradução livre).

Importante salientar que o modelo de Mittell não tensiona o fornecimento de uma definição estável para um determinado gênero. Os gêneros são pensados a partir de categorias mutáveis, mas que ao mesmo tempo guardam certas características intrínsecas capazes de serem descortinadas pelo espectador ao se deparar com determinado filme:

Em vez de orientar questões, tais como "O que um determinado gênero significa?" Ou "Como podemos definir um gênero?", nós podemos olhar para as práticas culturais generalizadas de interpretação e definição de gênero, levando a perguntas como "O que um dado gênero significa para uma comunidade específica?" ou "Como é a definição estrategicamente articulada do gênero por grupos socialmente situados?" (tradução livre) (MITTELL, 2001, p. 09).

Nesse meio, estudar o fantástico no cinema emerge, muitas vezes, como um “bicho de sete cabeças”, em que o transplante da teoria literária não satisfaz certo desejo de deciframento e sistematização, visto que, os estudos de gênero devem contabilizar os atributos particulares de seu próprio meio, ou seja, não se deve apenas sobrepor definições do gênero literário para o cinema (MITTELL, 2001).

No que tange o fantástico, essas complexidades têm sido levantadas por autores oriundos dos estudos literários e cinematográficos. Para David Roas, por exemplo, no cinema existe “certa vaguidade nos limites entre gêneros como o *horror movie*, o filme fantástico e até a ficção científica” (2014, p. 148), apontando como, normalmente, esse *locus* estabelecido para o fantástico no cinema tem pouca relação com as classificações literárias. Na mesma linha, Nuno Manna revela como o fantástico no cinema tem um espaço de pesquisa “bem menos sistemático e sedimentado” que na literatura¹⁰⁰ (2014, p. 90). Diretriz seguida também por

¹⁰⁰Para o autor, o fantástico no cinema emerge como (2014, p. 90-91): “plataforma para a manifestação de uma estrutura narrativa e de um gênero, ignorando-se as contribuições que o dispositivo e a linguagem cinematográfica possuem para a invenção do fantástico”.

Fernanda Cássia Alves Salgado, que ao ponderar sobre as mais variadas formas de modulações do fantástico no cinema afirma:

podemos argumentar que haja diferenças entre a formulação da definição do gênero cinematográfico e dos gêneros literários do fantástico, do maravilhoso, do estranho. Tais delimitações formais e temáticas, encontradas na literatura, de certa forma caem por terra no cinema, onde, sob uma mesma terminologia, combinam-se filmes tão diferentes quanto ficções científicas, fantasias heróicas e épicas, filmes surrealistas, contos de fadas, filmes de terror, etc (2012, p. 94).

O “bem menos sistemático e sedimentado” do texto de Manna, a “vaguidade nos limites entre gêneros” sugeridas por Roas e a expressão “caem por terra (...) sobre uma mesma terminologia” de Salgado, se enquadram, a nosso ver, em duas problemáticas essenciais de uma abordagem híbrida (literária e cinematográfica) do sobrenatural. A primeira se refere às ferramentas de análise fornecidas pela teoria literária, que normalmente se mostram insuficientes para a análise de uma *mise en scène* audiovisual¹⁰¹. A segunda, a qual tratamos com mais especificidade nesse subcapítulo, parte da localização dos pesquisadores do fantástico colocados na fronteira entre o normativismo dos estudos literários e as margens obscuras dos estudos cinematográficos.

Não são poucos os casos em que o escritor reconhece essa dificuldade na delimitação do fantástico cinematográfico. *O Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*, escrito por Jacques Aumont e Michel Marie, nota os estudos de Todorov, mas generaliza a aplicação desse termo no cinema: “Em geral, adota-se, no cinema, uma definição genérica, mais vaga: um filme fantástico pode, aliás, ter relação com a ficção científica, a ‘fantasia heróica’, ou filme histórico etc.” (2009, p. 118).

Partir do fantástico todoroviano não é exclusividade do dicionário. A maioria dos trabalhos dedicados ao cinema o citam, muitas vezes, como única referência aos estudos literários. É o que faz o francês Jean Pierre Piton¹⁰² (1995), que utiliza-se da expressão “le fantastique¹⁰³”, delimitando historicamente a origem do fantástico cinematográfico no cinema

¹⁰¹Como consolida Nuno Manna (2014, p. 91): “ainda hoje são raros os estudos que lançam um olhar sofisticado para a *mise en scène* cinematográfica tendo como preocupação a constituição da narrativa (...) Para realizar essa reflexão sobre a narrativa via *mise en scène*, nós nos apropriamos de algumas reflexões da teoria fílmica que, embora não se dediquem a essa operação, muitas vezes nem mesmo ao fantástico propriamente dito, têm muito a iluminar nosso caminho”.

¹⁰² *Le Cinéma Fantastique*, livro publicado originalmente em 1978.

¹⁰³ Segundo Arnaud Hufftier (2007) o termo “fantastique”, nasceu no século XIX para nomear a literatura recém traduzida de Hoffmann para o francês.

silencioso francês e no Expressionismo Alemão¹⁰⁴. O autor aposta na porosidade do fantástico em diferentes filmografias nacionais¹⁰⁵ e na hibridização com outros gêneros. Citando Todorov, mas verificando que sua teoria não pode ser transportada de forma inalterada ao cinema. Para Piton, o cinema é um espaço perfeito para se “materializar nossas fantasias mais loucas¹⁰⁶” (p. 06) (tradução nossa), pois, o fantástico alcança as mais diversas áreas e formas, numa existência que não respeita fronteiras geográficas (está na Ilha da Caveira e também em Londres), não se limita apenas ao cinema norte-americano, mesmo sendo sua maior matriz quantitativa e, sobretudo, atravessa outros gêneros como a comédia e o suspense (PITON, 1995).

Em estudo anterior¹⁰⁷, Gérard Lenne, também trabalha com a expressão “cinema fantastique”, que estaria presente na indefinição entre o real e o imaginário. Com um corpus de análise similar ao de Piton, Lenne, exalta a possibilidade do cinema sonoro em criar outros mundos, relacionando o fantástico a criação, evolução e transgressão dos mitos.

Mesclando cinema e literatura, em *Lo Fantástico En La Literatura Y El Cine: De Edgard Allan Poe A Freddy Krueger* (2014)¹⁰⁸, o espanhol Daniel Savoye, revela as dificuldades de se construir uma visão totalizante de “lo fantástico”. Dissidente, da evanescência do fantástico todoroviano, mas chegando a conclusões similares¹⁰⁹, Savoye chega a um corpus de análise similar aos dos autores franceses. Diz ele:

Los géneros anti-realistas (fantástico, maravilloso, extraño, ciencia-ficción) se explica sencillamente por el hecho de que la clasificación de una obra específica en un género u otro se deduce más a partir de los criterios de propoción que de sus características estructurales y temáticas. (...) Peor

¹⁰⁴ Como aponta Rodrigo Labriola o expressionismo alemão também apresentava relações com temas científicos. Diz ele: “Alraune und der Golem (1915, de Henrik Galeen e Paul Wegener) é o primeiro de uma série de filmes, todos inspirados na lenda judaica do Golem. Sua característica principal: o deslocamento da história do demoníaco ou religioso para um discurso pseudocientífico. Em 1921, com Fritz Lang e a filmagem de *Der müde Tod*, nasce o gênero de ficção-científica sustentado pelos elementos com os quais hoje é definido pela indústria e pela crítica. Outros dois filmes deste alemão também merecem ser mencionados: *Metrópolis* (1926), por causa da sua construção de uma anti-utopia (ou distopia) social, e *A mulher na lua* (1928), devido aos elementos de antecipação científica. A visão crítica de ambos os filmes se projeta diretamente no surgimento do nazismo e da sua conceição de um Estado totalitário ultracapitalista, ancorando em dois campos problemáticos de saber: a economia (no primeiro filme) e a tecnologia (no segundo).” (2003, p. 04).

¹⁰⁵Piton sugere o fantástico como um gênero universal, verificado nos filmes ingleses produzidos pela Hammer, no giallo italiano, no cinema espanhol, no cinema americano e etc.

¹⁰⁶ No original : matérialiser nos fantasmes les plus fous.

¹⁰⁷ *Le Cinema “Fantastique” et ses mythologies*, publicado originalmente em 1970.

¹⁰⁸ Publicado originalmente em 1995.

¹⁰⁹ Para o autor, o fantástico necessita de três parâmetros para sua ocorrência: um fato sobrenatural sem precedentes; o hiperealismo e uma ruptura semiótica, representada pela oposição entre os protagonistas e o universo. Para ele: “El efecto fantástico se encuentra pues en la perversión de los aspectos más familiares de una realidad que creemos conocer y no en el poder evocador de paradigmas preestablecidos, que de hecho tendrían más bien a referirnos a una tradición de tipo maravilloso –oscuro; al nivel semiótico, lo fantástico depende del carácter inédito de la ocurrencia inexplicable, independientemente del peligro que puede o no representar: una calavera o un cementerio suhieren la muerte, mientras que una carretilla nos refiere por lo contrario a la vida sana, repetitiva y monótona de los trabajos del campo.” (2014, p. 29).

todavía, y respecto a la supervivencia de la obra, son las estanterías de las tiendas de vídeo, que deciden la clasificación genérica de una película, lo cual puede ocasionar serias confusiones (2014, p. 8).

Na esfera anglo-saxónica, o sobrenatural é relacionado principalmente as palabras “fantastic” e “fantasy”. Para Arnaud Huftier (2007) a palabra “fantastic”¹¹⁰ traduz o distanciamento em relação à mimese realista. Já a palavra “fantasy”¹¹¹ teria passado, no âmbito da crítica literária, por um processo de restrição de seu significado, inicialmente se relacionando as narrativas de fantasmas, magia negra, horror e ficções científicas, para, mais contemporaneamente se restringir ao campo do maravilhoso. Para Katherine Fowkes (2009) - autora do livro *The Fantasy Film* -, o termo “fantastic”, pode ser mais útil como uma categoria “guarda-chuva” para descrever um “modo” geral de ficção, reservando o termo “fantasy” como uma designação relacionada, mas distinta da ficção científica e horror. (p. 02).

Ainda para Fowkes, o rótulo “fantasy” tem uso ambíguo, frequentemente utilizado de forma pejorativa, aplicado a filmes “vistos como triviais ou infantis, ou que nos seduzem com um cumprimento de desejos irrealistas”¹¹² (2009, p. 01), ao mesmo tempo em que tem como proposta central a “ruptura fundamental com nosso senso de realidade.” (FOWKES, p. 01)¹¹³. Para Fowkes, os limites entre os “fantasy movies” são, quase sempre, borrados pela hibridização entre os gêneros, problemas que se intensificam quando consideramos a relação da categoria com o horror e a ficção científica: se a “fantasy” for um termo abrangente que inclua ficção científica e horror, então devemos perguntar por que também não temos uma designação única para filmes que não se qualificam como ficção científica ou horror. (FOWKES, p. 02).

A “fantasy”, para Fowkes, se difere do horror e da ficção-científica, mas não parte de um mundo hermeticamente fechado e com leis próprias, como se esperaria de sua associação ao maravilhoso e em língua portuguesa ao filme de ‘fantasia’¹¹⁴. Para a autora, sua definição de *fantasy film* deve fazer com que o público perceba:

¹¹⁰ Ressalto que a tradução para o inglês do livro de Todorov também foi publicado com esse termo: *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*.

¹¹¹ A palavra “fantasy” também existe em francês, sendo associada a um gênero que parte da “produção de Tolkien como paradigma.” (HUFTIER, 2007, p. 27).

¹¹² The label “fantasy” has often been pejorative, applied to films seen to be trivial or childish, or said to seduce us with unrealistic wish-fulfillment.

¹¹³ Although it has been notoriously difficult to pin down the genre, one central aspect of fantasy stories is that they each feature a fundamental break with our sense of reality. This break, an “ontological rupture,” is one of the hallmarks of the genre, but one whose subtleties bear exploring with regard to neighboring genres.

¹¹⁴Reforça essa ideia a análise que a autora faz de um filme que parte do real, no caso *O Homem Aranha* (2002), dirigido por Sam Raimi.

uma ‘ruptura ontológica’ - uma ruptura entre o que o público concorda, como a ‘realidade’ e os fenômenos fantásticos que definem o mundo narrativo. A palavra ‘ruptura’ distingue os elementos fantásticos da fantasia daqueles na ficção científica, onde fenômenos fantásticos são ostensivamente extrapolações ou extensões de princípios racionais e científicos¹¹⁵ (FOWKES, 2009, p. 05).

Mesmo diante de presenças e omissões, além é claro das filmografias nacionais que cada autor particulariza de acordo com sua nacionalidade, é importante salientar que esses autores, como outros, propõe uma filmografia muito parecida para o cinema fantástico¹¹⁶. Filmografia que perpassa: o primeiro cinema, com Georges Méliès e Segundo de Chomón; que permeia o Expressionismo Alemão e a produção escandinava da década de 20; que se estabelece no cinema estadunidense (nas produções da Universal e da R.K.O); que aborda o pós-guerra por meio das ficções científicas; que ressurgue nas produções inglesas entre as décadas de 50 e 70; que alcança o auge no cinema autoral de hollywood dos anos 60 e 70 (Polanski, Romero, Kubrick, Carpenter, Wise e etc) e que perpassa as fantasias espaciais e mais contemporaneamente se abriga nos *slashers movies* e nas fantasias medievais.

Além disso, não necessariamente um filme apresentado nos textos acima necessita contemplar a definição literária de fantástico ou mesmo possuir qualquer elemento sobrenatural em sua narrativa¹¹⁷. Interessante notar também como esse esqueleto de filmes que formariam o gênero fantástico é muito próximo da filmografia utilizada por teóricos que tentam definir os gêneros de horror e ficção científica, o que, a nosso ver, pode ser entendido a partir do enfoque sintático/semântico proposto por Rick Altman (1984).

Segundo o autor, o gênero é conceituado diante dos elementos semânticos e sintáticos que o constituem. Os elementos semânticos, que para Altman tem pouco poder explicativo, podem se aplicar a um corpo maior de filmes. Ao inverso disso, uma aproximação sintática sacrifica uma análise mais extensa, já que busca maiores especificidades de um determinado gênero. Ou seja, partindo de um modelo semântico perde-se o poder explicativo sobre determinado gênero e partindo-se de uma abordagem sintática se classifica um número pequeno de filmes e, portanto, para Altman, essas duas categorias são complementares.

¹¹⁵My own definition is that the audience must at the very least perceive an “ontological rupture” – a break between what the audience agrees is “reality” and the fantastic phenomena that define the narrative world. The word “rupture” distinguishes the fantastic elements in fantasy from those in science-fiction, where fantastic phenomena are ostensibly extrapolations or extensions of rational, scientific principles.

¹¹⁶Exceção feita ao trabalho de Katherine Fowkes.

¹¹⁷Como é o caso, por exemplo, de *A Tortura do Medo* (1960), dirigido por Michael Powell, que aparece no texto de Lenne.

O autor conclui que os gêneros cinematográficos surgiram de dois modos específicos. No primeiro modo, premissas semânticas são capazes de evoluir até uma experimentação sintática a ponto de se constituírem em um gênero duradouro, o que Altman exemplifica com o musical¹¹⁸. No segundo modelo, a adoção parte de uma sintaxe já existente por um novo conjunto de elementos semânticos. Para o autor, essa relação sintática/semântica é o que explica a eterna negociação entre Hollywood e seu público.¹¹⁹

Essa relação sintático/semântica possibilita a hibridização de gêneros em um só filme, como ocorre muitas vezes entre o horror, a ficção científica e o fantástico. Pois como observa o autor (1984) um grande número de filmes inova combinando a sintaxe de um filme e a semântica de outro, Altman revela inclusive a incidência do monstro no cinema de horror como um elemento semântico oriundo da literatura fantástica do século XIX (1984, p. 37). E como pontua João Luiz Vieira ao falar da mistura do horror com outros gêneros: “essas fusões genéricas não compõem uma história linear, tampouco coerente. Há superposições, avanços e recuos” (2007, p. 250).

A própria definição de fantástico no cinema parece partir da relação com outros gêneros fronteiriços: horror, ficção-científica, fantasia e suspense. Entretanto, os motivos do fantástico (“fantastique” para Patrice Pincé [sem data]) se repetem como na literatura¹²⁰, mas somam-se a outros como os super-heróis, os animais, os dinossauros e os extraterrestres.

O cinema brasileiro contemporâneo está repleto de filmes que vão hibridizar o fantástico a outros gêneros. *Doce Amianto* mistura o fantástico ao melodrama; *A Alegria* o sobrenatural aos filmes de adolescentes e de super-heróis e *Trabalhar Cansa, Quando Eu Era Vivo* e *Som ao redor* mesclam o sobrenatural a elementos do horror.

Esses gêneros que cruzam o caminho do fantástico vão aparecer também nas sinopses dos festivais brasileiros de cinema fantástico. O *Fantaspoa* (2017), por exemplo, recebeu a seguinte definição: “O Fantaspoa é o maior festival de cinema dedicado exclusivamente a

¹¹⁸ Para Altman (1984, p. 34): ao lidar com o desenvolvimento precoce do musical, por exemplo, que poderia muito bem acompanhar as tentativas durante o período 1927-1930 para construir uma semântica de bastidores ou cabaré em uma sintaxe melodramática, com música regularmente refletindo a sofrimento de morte ou despedida. Após os anos de folga de 1931-1932, entretanto, o musical começou a crescer em uma nova direção; enquanto mantendo substancialmente os mesmos materiais semânticos, o gênero foi cada vez mais relacionado com a energia da inserção de música para a alegria de acoplamento, a força da comunidade e os prazeres de entretenimento. (Tradução livre)

¹¹⁹ Altman revela que Hollywood não se limita a atender os desejos do público, nem tão pouco é capaz de manipular o espectador. Mas é durante o processo em que os gêneros se acomodam que os desejos do público se adequam as prioridades de Hollywood.

¹²⁰ O autor cita temas já relacionados nesta dissertação como os vampiros, os mortos vivos, o duplo, a magia e os avanços científicos.

filmes de gênero fantástico (fantasia, ficção-científica, horror e thriller) da América Latina.” Argumentação parecida é vista na apresentação do 6º *Cinefantasy* (2016): “O cinema fantástico é um termo usado para unir todos os gêneros que têm um pé no real e outro no irreal. Ou seja, horror, ficção científica e fantasia são subgêneros que integram o fantástico.” A programação do *RioFan* (2012) segue a mesma linha: “O RioFan tem sua programação inteiramente dedicada ao cinema de fantasia, horror e ficção científica, priorizando a exibição de curtas-metragens.”.

As justificativas dos três festivais parecem conceber o fantástico como uma espécie de macrogênero, ou pelo menos como um termo “guarda-chuva”¹²¹, composto por subgêneros cinematográficos (talvez mais amplamente difundidos comercialmente no cinema do que o fantástico). Ou seja, para esses festivais definir o fantástico no cinema é associa-lo a outros gêneros que muitas vezes compartilham de recursos estéticos comuns, mesmo que suas aplicações adquiram significados distintos.

Podemos associar a “fantasy” principalmente em sua acepção ao maravilhoso com a tradução em português para a palavra fantasia¹²². A definição de *thriller*, pode, a grosso modo, correlacionar-se ao suspense, ao mistério e ao filme policial, mas aqui também se estabelece outro longo debate terminológico, o qual não aprofundaremos nesta dissertação. Freire (2011), por exemplo, ao propor uma abordagem cultural para o gênero policial no Brasil, foge de uma definição estável, ressaltando sua diversidade e mutabilidade. Assim, o autor revela, por exemplo, como a base de dados “Filmografia Brasileira” da Cinemateca Brasileira se utiliza principalmente do termo “policial” enquanto que o “*Image Genre-Form Guide*” faz uso “da expressão crime film, indicando a presença ainda de categorias mais específicas como caper, film noir, gangster, mystery, police e thriller.” (p. 57-58).

O cinema policial e de mistério se liga ao fantástico tradicional pela construção de narrativas em formato de enigma, mas não necessariamente implica em situações sobrenaturais. É por isso que David Roas vai rotular essas formas narrativas como “pseudofantásticas e suas

¹²¹Adensa essa discussão a verificação de que nenhum filme brasileiro do catálogo do Fantaspoa recebeu a etiqueta “fantástico”. O filme *O Diabo Mora Aqui* (2016), por exemplo, recebeu as etiquetas “fantasia, horror, thriller” (FANTASPOA, 2016, p. 36), enquanto *O Amuleto* (2014), dirigido por Jeferson De e Cristine Arenas, recebeu as denominações de “thriller/horror” (FANTASPOA, 2015, p. 20). Outro fato interessante é notar que entre os filmes analisados, toda vez que um filme recebe como etiqueta um gênero diverso dos preconizados pela mostra, este sempre divide espaço com os gêneros fantasia, thriller, horror e ficção científica. O filme *Círculos* (2016), dirigido por Cíntia Domit Bittar, recebeu as denominações de “Documentário e Ficção científica” (FANTASPOA, 2016, p. 31); *O Jeca Contra o Capeta* (1975) as etiquetas de “fantasia e comédia”; *A Força dos Sentidos*, filme de 1979 dirigido por Jean Garret, as de “drama e thriller” (FANTASPOA, 2013, p. 10) e o filme *Deserto Azul* (2014), dirigido por Eder Santos, foi associado aos gêneros de “ficção científica e romance” (FANTASPOA, 2015, p. 10).

¹²²Entretanto, é interessante notar como, por exemplo, o *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* (2009, p.117) não faz nenhuma associação da palavra fantasia aos gêneros cinematográficos. Para os autores a utilização do termo no cinema está relacionada à psicanálise.

variantes”¹²³, que trazem hibridizações com o fantástico por meio do emergir de fatos imprevisíveis, incomuns ou inesperados, mas não necessariamente sobrenaturais.

Roas ainda apresenta como histórias pseudofantásticas uma parcela da ficção científica, que para ele se nutre de um sobrenatural racionalizado. Sem dúvida a ficção científica, como o horror, não necessita de elementos sobrenaturais para sua existência, mas é importante ressaltar como o sobrenatural catalisa várias dessas narrativas.

Alfredo Suppia (2007), ao estudar a ficção-científica no cinema brasileira, aponta para uma definição abrangente e outra restritiva do gênero¹²⁴, porém, ambas unidas pelo “discurso científico e a descrição de procedimentos e/ou artefatos tecnológicos ocupam posição central” (2007, p. 10). Já para Alexander Meireles da Silva (2011), a ciência do gênero, deve extrapolar a ideia corrente de ciência em determinado período histórico e cultural¹²⁵. Trata-se para o autor, que se apoia na definição proposta por Kingsley Amis, de uma situação, que não poderia acontecer em nosso mundo, mas que parte de inovações, humanas ou extraterrestres, dos domínios científicos e tecnológicos¹²⁶.

Não sem razão, por diversas vezes a ficção científica é tratada como um “maravilhoso para o futuro”¹²⁷, já que, muitos filmes trabalham com a ideia de um mundo – próximo ou longínquo – que possui causalidade interna própria. Além disso, não são poucos os filmes que trabalham com a hibridização entre elementos da ficção científica e da fantasia¹²⁸, como visto no filme *O Gato de Botas Extraterrestre* (1990), dirigido por Wilson Rodrigues, que apresenta uma versão da fábula do gato inteligente, salpicada por planos de uma nave espacial.

Laura Cánepa (2008), ao pesquisar o horror no cinema brasileiro, parte de Noel Carroll (1999), que apoiado nos estudos de Todorov, define o “horror artístico” pelo efeito que causa no nível da recepção. Para ele, esse horror é catalisado por uma figura monstruosa -

¹²³ Nesse sentido, Flavio García (2012, p.14) revela na literatura que uma infinidade de gêneros como uma “parcela da literatura gótica, terrorífica, horrorífica, policial e de mistério” se enquadram nas denominações de narrativas pseudo fantástica, o que revela certas similaridades entre os problemas de definição do fantástico no cinema e na literatura.

¹²⁴ O autor baseia sua definição de gênero a proposta por Darko Suvin, para quem a ficção- científica se faz a partir de uma novidade cognitiva.

¹²⁵ Obviamente, o que se constitui em avanço tecnológico impossível para determinado período histórico pode ser naturalizado em um período posterior. É o que ocorre no filme francês *Os Olhos Sem Rosto* (1960), dirigido por Georges Franju, que apresenta um cirurgião que pratica alguns transplantes de rosto em sua filha, técnica impossível na década de 60, mas que hoje já foi aplicada com sucesso em alguns pacientes.

¹²⁶ Além disso, Silva nos mostra que a complexidade em se definir a ficção científica parte da “ligação da palavra “ficção com a imaginação de um lado e da “científica” com a razão de outro” (2012, p. 198) campo paradoxal que também atinge o termo “realismo maravilhoso”.

¹²⁷ Todorov, por exemplo, aproxima maravilhoso e ficção científica por meio da categoria “maravilhoso científico”, que trata de um sobrenatural explicado por “de maneira racional, mas a partir de leis que a ciência contemporânea não reconhece” (2008, p. 63).

¹²⁸ Algo visto, por exemplo, em Krull (1983), dirigido por Peter Yates.

necessariamente sobrenatural - capaz de causar, medo, aversão e subverter a ordem natural. Sua definição de horror está ligada essencialmente ao sobrenatural, sendo assim, obras associadas ao estranho, como, por exemplo, as pautadas por *serial killers* se ligam a outro gênero: o terror ou o terror psicólogo.

Por mais distantes que os gêneros fronteirios ao fantástico no cinema pareçam se colocar dos gêneros perpendiculares ao fantástico literário, esses não deixam de trazer em sua gênese as características propostas por Todorov, para quem o estranho engloba, ainda que de forma borrada, o horror e romance policial e de mistério, enquanto que o maravilhoso se coloca próximo a fantasia e a ficção científica.

Porém, se o fantástico é um gênero cinematográfico, quais seriam os elementos sintáticos e semânticos que o caracterizam? O fantástico teria uma iconografia própria no cinema, ou sua formulação parte essencialmente dos gêneros fronteirios apresentados? Como faz Nuno Manna, talvez seja mais coerente pensar o fantástico no cinema como um modo narrativo, que perpassa não apenas os gêneros cinematográficos, mas que se impõe também no cinema autoral que, longe de ser a-genérico, é como aponta Manna e Lenne, visto em diversos cineastas autorais. Entretanto, é certo que, mesmo optando pela alcunha de modo fantástico, Manna tece uma história do cinema fantástico muito similar a apresentada por outros autores, que tratam o fantástico como gênero.

Como já dito, não pretendemos aqui apontar uma definição estável do fantástico enquanto gênero cinematográfico, ainda menos como um gênero cinematográfico brasileiro, pois como aponta Freire, os filmes nacionais são rotulados, muitas vezes, a partir de uma noção transcultural, já que, muitos críticos do cinema nacional partem de uma suposição de que o gênero é universal, sendo necessário apenas aplicá-lo ao cinema nacional:

Afinal, o que muitos críticos genéricos recorrentemente fazem é propor uma nova interpretação sobre certos filmes. Esta reinterpretação muitas vezes se apresenta como verdade a partir de uma posição de poder conferida pelo lugar de fala (artigo de revista e jornal, trabalho acadêmico) e principalmente pelo uso de um termo tradicional (*western*, horror, policial etc.) ou em voga (*teen*, *exploitation*, *road movie* etc.) já associado a uma bibliografia internacional consagrada (2013-2014, p. 17).

Há de se pensar também, o quanto a ideia de gênero fantástico no cinema está cerceada pelo cinema de gênero hollywoodiano.¹²⁹ Além disso, essas apropriações estão comumente

¹²⁹ Um trecho da apresentação do *Fantaspoa* de 2011 ajuda a descortinar essas questões. Para a justificativa na inserção da “Mostra de filmes de Ação”, composta de seis obras estrangeiras que por suas sinopses apenas três evidenciavam a possibilidade de elementos sobrenaturais, os curadores fazem a seguinte alegação (FANTASPOA, 2011, p. 02): Em 2011, a programação do festival também traz uma novidade em sua estrutura: a mostra

associadas a características do fantástico tradicional, como podemos ver, por exemplo, nos filmes do cineasta capixaba Rodrigo Aragão. Algo constatável quando se nota a quase total ausência dos objetos fílmicos desta dissertação nos festivais de cinema fantástico brasileiros¹³⁰.

Talvez a maior diferença entre as duas matrizes (cinema e literatura) esteja no campo estético, nos códigos audiovisuais similares que nutrem esses gêneros cinematográficos, e que em sua visualidade e sonoridade ramificam elementos oriundos da literatura, como o gótico, mas que se apoiam também em outras estéticas, que parecem funcionar melhor no cinema do que na literatura, como o *Gore* e o *Trash*. E talvez, mais do que a vinculação a um elemento sobrenatural, aqui esteja o grande norte dos livros e festivais apresentados, um caminho estético que os filmes do “novíssimo” se distanciam ou que reproduzem sem tantos excessos.

Voltando ao começo do primeiro capítulo, se faz jus contrapor as argumentações de Kleber Mendonça Filho e Felipe Bragança em seus artigos produzidos para a revista *Filme Cultura nº 61- O Cinema de Gênero Vive*. Os dois realizadores, influenciados por temáticas sobrenaturais, tratam em seus artigos do fantástico como um gênero a ser moldado por um cinema autoral. Porém, enquanto Mendonça Filho, busca “um senso de autoria no cinema de gênero” pela ebulição de filmes hollywoodianos da década de 80 (2013-2014, p. 07), Felipe Bragança vai enaltecer um cinema fantástico capaz de moldar os gêneros cinematográficos, pensados pelo autor, como alagozes industriais de um cinema inventivo¹³¹.

Do exposto, parece concreto ponderar, que para os autores apresentados, o fantástico enquanto um gênero cinematográfico se imbrica, majoritariamente, ao recorte filmográfico evidenciado por Kleber Mendonça Filho, ou seja, a uma herança genérica transcultural influenciada primordialmente pelo cinema de Hollywood.

competitiva de Filmes de Ação, que apresenta seis produções internacionais, e vem para complementar nosso apreço pelo cinema de gênero como um todo.

¹³⁰ É claro que muitos outros fatores são determinantes para a entrada de um filme na grade de um festival, mas é possível cogitar que se por um lado o *Fantaspoo* opta, normalmente, por filmes que se liguem a elementos do sobrenatural por meio de cinemas de gênero, por outro, os próprios realizadores ligados a um cinema autoral, podem desde o princípio não associarem suas obras ao recorte de fantástico pretendido pelo festival. Nesse sentido, é interessante notar como até mesmo filmes que imbricam elementos do cinema de gênero a uma visão autoral, como, por exemplo, *Doce Amianto* (2013), *Trabalhar Cansa* (2011) e *A Alegria* (2011), que foram lançados durante o período de análise em torno do *Fantaspoo*, não foram selecionados para o festival, e principalmente, não parecem fazer parte do perfil dos filmes selecionados pelo mesmo. Obviamente, essas duas visões cinematográficas em torno do fantástico não são excludentes e convivem na produção cinematográfica, mesmo que não circulem nos mesmos espaços. Afinal, virando-se a chave argumentativa, pode-se pensar em quais espaços além dos festivais fantásticos, o cinema nacional de horror e de ficção científica é exibido?

¹³¹ Como afirma o autor: “Nesses tempos da eficiência como ideologia e moral, acredito na força de um cinema de gênero fantástico, em especial (horror, terror, fantasia, fábula, erotismo), como caminho para alcançar mares mais revoltos e mais abertos, que possa colocar suas máscaras para se arriscar por ruas escuras e novas. E não apenas para subjugar o gênero a um discurso moral (seja de que tendência for), fazendo dele só um truque para sedução narrativa.” (2013-2014, p. 10).

Essa é uma das motivações para que essa dissertação saia dessa curva de análise e se aproxime de um cinema fantástico “autoral” no cinema brasileiro contemporâneo. E para isso, propomos como objeto de análise, filmes que se liguem ao fantástico contemporâneo ou ao realismo maravilhoso e ao mesmo tempo proponham uma narrativa difusa, que se vincule a estética do fluxo. Assim, a dissertação se dedicará a partir de agora a problematização de como o recorte de temas do sobrenatural feito no capítulo anterior pode ser moldado para filmes que não apresentam uma narrativa objetiva.

2.2. O cinema de fluxo e o sobrenatural

A partir dessa seção começamos a entrelaçar o sobrenatural a estética cinematográfica do fluxo. Nas últimas duas décadas, cineastas de diversas nacionalidades passaram a moldar essa estética calcada na sensorialidade, jogando com o borramento da *mise en scène*, em filmes com narrativas rarefeitas, na qual a noção de espaço-tempo é ressignificada a partir da dilatação do plano, que não opera necessariamente como um articulador de significados narrativos. O que refletiu em filmes de alguns dos mais importantes diretores do cinema contemporâneo, tais como: Philippe Grandrieux (*Sombra*, 1998); Claire Denis (*Bom Trabalho*, 1999; *Desejo e Obsessão*, 2001); Gus Van Sant (*Gerry*, 2002; *Elefante*, 2003); Apichatpong Weerasethakul (*Eternamente Sua*, 2002; *Mal dos Trópicos*, 2004); Tsai Ming-Liang (*Que Horas São Ai?*, 2001; *Adeus, Dragon Inn*, 2003); Jia Zhangke (*Em Busca da Vida*, 2006); Naomi Kawase (*Shara*, 2003; *Floresta dos Lamentos*, 2007); Lucrécia Martel (*A Mulher Sem Cabeça*, 2008); Carlos Reygadas (*Luz Silenciosa*, 2007; *Post Tenebras Lux*, 2012) e tantos outros.

O emergir dessa estética é notada no começo dos anos 2000 por alguns críticos da *Cahiers du Cinéma*. O primeiro deles é Stéphane Bouquet (2002) que em seu artigo *Plan contre flux* distingue os cineastas em dois tipos: os do plano e os do fluxo. Os cineastas que partem do plano (menor unidade de significado do cinema) constroem “uma fluência dramática e discursiva obtida pela junção de unidades significantes” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 143-144). Esses cineastas estruturam a *mise en scène* como forma de organizar o caos, moldando o abstrato e imprimindo neste um sentido, uma racionalidade, o que se faz pela presença do olhar do cineasta que direciona ou apresenta as formas que deseja oferecer a este mundo. Já os cineastas do fluxo se ligam à ordem das sensações, não organizam o mundo, mas o apresentam como sendo: um “princípio de um desencadeamento permanente e infinito”¹³² (BOUQUET, 2002, p. 47).

¹³² “principe de défilement permanent et infini”.

Partindo do artigo de Bouquet, Jean-Marc Lalanne (2002), também crítico da revista francesa, delimita o horizonte do cinema contemporâneo em filmes que se furtam dos recursos que instrumentalizam a *mise en scène* clássica: o “quadro como composição pictural, o *raccord* como agente de significação, a montagem como sistema retórico, a elipse como condição da narrativa”¹³³ (2002, p. 26). Criando filmes como um “fluxo esticado, contínuo, um escorrer de imagens”¹³⁴ (p. 26). Ou nas palavras do também crítico da *Cahiers du Cinéma*, Olivier Joyard: “o fim do plano subjetivo e o nascimento do plano-conceito sentimental”¹³⁵ (2003, p. 27).

Ao quebrar com a ideia de *mise en scène* clássica, o cinema de fluxo estabelece novas formas de se lidar com a matéria audiovisual, possibilitando um “comportamento do olhar” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 08), que para Luiz Carlos Oliveira Júnior não se coloca sobre o mundo (como nos cineastas do plano), e sim “imerso no mundo ou num ‘inter- mundo’” (2013, p. 152). Esse olhar é potencializado por uma mudança no estatuto do plano que contrariamente ao cinema clássico narrativo – no qual sua duração é regida por uma relação de causa e efeito - se dilata, optando pelo ritmo e pela sinestesia ao invés dos significados. E com isso produzindo um recorte “‘aleatório’ do fluxo irrefreável das aparências que constituem o real (ou sua ilusão)” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 151). Assim, o encadeamento de uma trama a partir da montagem dá lugar a “um avançar de sons e imagens menos articulado pelos artificios tradicionais de construção de sentido e sensações, mas capaz de produzir um real constituído de subjetividade, pertencente à ordem do sensível” (CUNHA, 2014, p. 03).

Mais adiante discutiremos como o real produzido pela estética do fluxo influi sobre os elementos sobrenaturais, mas no momento gostaríamos de atentar para o desassossego que esse cinema desperta na construção da narrativa ao problematizar a própria existência da *mise en scène* cinematográfica¹³⁶, pois se não existe uma organização, um encadeamento narrativo claro, como poderíamos relacionar as temáticas literárias do insólito a esses filmes?

Como vimos no subcapítulo anterior, ao associarmos o fantástico aos gêneros cinematográficos, estamos apontando para filmes que via de regra, necessitam de uma *mise en scène* capaz de corresponder aos efeitos que o filme quer exprimir¹³⁷. Além disso, por mais irracionais que os fatos possam ser, existe, via de regra, a presença de uma narrativa, seja ela

¹³³ “le cadre comme composition picturale, le raccord comme agent de signification, le montage comme système rhétorique, l’ellipse comme condition du récit.”

¹³⁴ “Un Flux tendu, continu, un coulé d’images dans lequel s’abîment tous les outils classiques tenus pour la définition même de la mise en scène”

¹³⁵ “Entre la fin du plan subjectif et la naissance du plan-concept sentimental”

¹³⁶ Para Oliveira Júnior (2013), o cinema de fluxo não decretou o fim *mise en scène* cinematográfica, mas fez com que está necessitasse de novos critérios de abordagem e análise.

¹³⁷ Ponto verificável pela própria filmografia das obras apresentadas no subcapítulo anterior.

bem ou mal estruturada, com etapas que levam até a um clímax, até a um significado, pontos que reverberam em uma estruturação que as narrativas sobrenaturais muitas vezes impõem.

Como aponta Filipe Furtado (1980) essa construção narrativa não necessita ser das mais elaboradas, pois em sua máxima simplificação a narrativa fantástica depende apenas a representação de um monstro e de uma vítima. Dessa forma, o personagem que nos gera identificação, normalmente é guiado por uma certa passividade, esperando ser surpreendido em seu próprio mundo por algo que transgrida a realidade e tentando sobreviver ao sobrenatural gerado pelo acúmulo de elementos narrativos.

Não que isso seja uma regra, pois, como já vimos, desde sempre as elipses e os silêncios são essenciais para a criação do efeito de hesitação a qual o fantástico, tradicional ou contemporâneo, se presta. Mas, no sentido mais radical o cinema de fluxo mingua algo essencial para todas as relações com o sobrenatural que tecemos anteriormente: a crucialidade da trama narrativa.

Sobre a importância da narrativa na literatura fantástica escreveram brevemente Borges e Bioy Casares. No prólogo de *A invenção de morel* (publicado originalmente em 1940), Borges tece um panorama dos embates, estabelecidos naquele momento, entre trama e romance psicológico¹³⁸. O autor começa o texto citando Robert Louis Stevenson, que já em 1882 notara que “os leitores britânicos menosprezavam um pouco as peripécias e consideravam uma grande habilidade escrever um romance sem argumento, ou de argumento infinitesimal, atrofiado.” (2014, p. 13). Um parecer que, segundo Borges, pode ser estendido para até o início da década de 40. A partir disso, o autor faz uma crítica ao romance psicológico por sua pouca inventividade, que “prefere que esqueçamos seu caráter de artifício verbal e faz toda vã precisão (um novo toque de verossimilhança)” (p. 13). Diante disso, Borges faz uma defesa da trama nas narrativas do século XX, dando como exemplos diversas narrativas fantásticas:

Todos murmuram tristemente que nosso século é incapaz de tecer tramas interessantes; ninguém se atreve a verificar que, se alguma primazia tem este século sobre os anteriores, essa primazia é a das tramas. (...) penso que nenhuma outra época possui romances de tão admirável argumento como *The Invisible Man*, como *The Turn of the Screw*, como *Der Prozess*, como *Le Voyageur sur la Terre*, como este que logrou em Buenos Aires [A Invenção de Morel], Adolfo Bioy Casares¹³⁹ (2014, p. 14 - *grifos do autor*).

¹³⁸ Não estamos aqui comparando o romance psicológico ao cinema de fluxo, mas apenas apontando como à ausência de uma narrativa clara em muitas obras do século XX levaram os referidos autores a defenderem a narrativa por meio da literatura fantástica.

¹³⁹ Curiosamente dois dos livros citados por Borges (*The Turn of the Screw* e *The Invisible Man*) não foram lançados no século XX, e sim no final do século XIX.

Vinte e cinco anos depois, retomando essa discussão em um *post-scriptum* para *Antologia da Literatura Fantástica* (2013), Bioy Casares, aponta como a literatura dos anos 40 passava por um enfraquecimento da trama: “porque os autores tinham esquecido (...) o propósito primordial da profissão: contar histórias” (2013, p. 18). Problema que se espalhava por várias vertentes literárias e que tinham como melhor representante o romance psicológico “aos quais imputávamos falta de rigor construtivo” (p. 18):

neles, alegávamos, o argumento limita-se a uma soma de episódios, equiparáveis adjetivos ou ilustrações, que servem para definir os personagens; a invenção de tais episódios não reconhece normas além dos caprichos do romancista, posto que, psicologicamente, tudo é possível e mesmo verossímil (...) como panaceia, recomendávamos o conto fantástico (p. 18).

Trazendo essa discussão para o cinema, gostaríamos de propor um breve exemplo sobre as relações que a narrativa e o sobrenatural tecem dentro da historiografia do cinema, relações que construiremos a partir de três filmes que apresentam uma figura demoníaca ¹⁴⁰.

Jacques Tourneur se ancora na narrativa em *A Noite do Demônio* (1957). O filme, que se liga ao cinema clássico e ao fantástico tradicional, abre com imagens da estrutura Stonehenge, contextualizando, por meio de uma narração, o poder da bruxaria que, segundo o filme, se perpetua até o presente. Em seguida, nos é apresentado o pretexto que moverá a narrativa: uma discussão entre o Professor Harrington e Karswell, líder de uma seita satanista. As motivações do encontro estão encobertas, mas mostram que de alguma forma Karswell submeteu o professor (contestador de seus métodos) a um feitiço poderoso, a ponto de fazer com que o cientista passe a acreditar no poder da bruxaria. Ao final da discussão, Karswell tranquiliza Harrington, mas ao voltar para casa, este é morto por um demônio gigantesco.

Logo de partida, o filme de Tourneur garante ao espectador a existência do sobrenatural. Existe um demônio usado por um bruxo para eliminar seus adversários ideológicos. A incerteza não é perante o sobrenatural, e sim sobre os métodos utilizados para alcançá-lo. Dessa forma, surge um novo adversário para o bruxo, o cientista John Holden (Dana Andrews), também contrário as ideias de Karswell, este será amaldiçoado com um pergaminho que lhe dará três dias de vida antes do encontro final com o demônio.

A partir disso, a trama em formato de enigma se põe em contagem regressiva, no qual Holden precisar passar da incredulidade à credulidade para conseguir desvendar como sobreviver à maldição. Nesse meio, os personagens têm funções claras e desempenham ações

¹⁴⁰ Essa amostragem não tem nenhuma intenção de fornecer um panorama da produção cinematográfica acerca do fantástico e muito mesmo apontar os períodos cinematográficos como estáticos no que tange o grau de adesão a estrutura narrativa. Nosso interesse é apenas ilustrar algumas formas de cotejo entre estética e narrativa em diferentes períodos cinematográficos.

que contextualizam ou fazem a narrativa evoluir: a sobrinha do professor morto encontrará no diário de seu tio informações preciosas sobre o ritual de bruxaria, o mesmo ocorre com a atrapalhada mãe de Karswell, que também fornece algumas pistas que ajudam na resolução. O arco narrativo está bem claro, as ações remetem as consequências esperadas, espaço e trilha sonora potencializam o efeito pretendido, as elipses nos levam exatamente para onde esperamos ir, e o clímax aguarda pela reaparição do demônio. O trabalho do protagonista é o de se livrar dessa maldição, e como ele deve fazer isso será revelado apenas na parte final do filme, quando o personagem devolve o pergaminho para Karswell, que terá um fim dos mais indigestos.

Dirigido por Ozualdo Candeias e ligado ao cinema moderno, *O Acordo*¹⁴¹ (1968) apresenta um pacto demoníaco por meio de uma mãe que apela ao Diabo para que sua filha se interesse sexualmente por um jovem fazendeiro. Como pagamento pelo acordo, ela deverá levar (em “três luas”) uma jovem virgem para sacrifício.

Longe de ser uma narrativa clara, Candeias divide a trama principal com o semblante de uma pequena vila camponesa rodeada por freiras, homens violentos, um mendigo (Jesus Cristo disfarçado) e uma gruta que abriga uma versão “hippie” do Diabo. Volta e meia os planos se interessam por personagens que não têm relação intrínseca com a evolução da narrativa e, muitas vezes, os diálogos desconexos e a montagem, que alterna ritmos e espaços com muita desenvoltura, fazem com que a relação entre mãe e filha seja extremamente dúbia. Apenas a oposição entre o Diabo e Jesus parecem claras: o primeiro relembrando a sua devedora que o prazo está se extinguindo e o segundo recebendo água da personagem da filha e reconhecendo nesta sua pureza.

Como sugere Christian Metz, longe de abandonar a narrativa, o cinema moderno “nos deu narrações mais diversas, mais desdobradas, mais complexas” (1972, p. 215). Talvez contar uma história não seja a principal preocupação de Candeias, que prefere mapear gestos masculinos abusivos a partir de uma mãe solteira e de sua filha virgem, mas o filme não deixa de ter uma narrativa. Assim, no arco final, a mãe, ao não encontrar nenhuma jovem “pura” na cidade inteira, opta por ofertar sua própria filha. Porém, a consumação do sacrifício é evitada pelo mendigo (Jesus), que golpeando com um saco, dispersa a multidão de satanistas, ao mesmo tempo em que impõe uma moral da história, quando coloca sua coroa de espinhos e olha para o céu dizendo: “Pai, acho que tem que começar tudo de novo”.

Também Carlos Reygadas apresenta uma figura demoníaca em *Post Tenebras Lux* (2012). Associado ao cinema de fluxo, o filme, que se passa no interior do México, apresenta a

¹⁴¹ *O Acordo* é um média-metragem inserido no filme Trilogia do Horror (1968), que ainda contava com capítulos dirigidos por Luís Sérgio Person e José Mojica Marins.

rotina de uma jovem e rica família. Dessa premissa é muito difícil articular uma narrativa objetiva, o encadeamento das cenas parecem apenas apresentar blocos de imagens desconexos no espaço e no tempo e, muitas vezes, difíceis de serem identificados como sonho ou realidade.

A primeira sequência do filme apresenta a pequena Rut, perdida no pasto em meio a cavalos, vacas e cachorros, enquanto uma tempestade se aproxima. Rut é observada por um olhar "não humano", que mantém as bordas do quadro em 4x3 embaçadas e por vezes duplicam as margens da imagem. Forma de olhar o mundo que se repetirá durante todo filme e que fará emergir uma atmosfera de estranhamento difícil de ser definida.

Ainda acompanhado pelos trovões, o próximo bloco de imagens apresenta o interior de uma casa. A porta se abre e o apartamento se torna silencioso enquanto o Diabo - retratado em formas simples, apenas um contorno preenchido por uma luz fluorescente vermelha - segura uma mala de ferro e adentra o espaço como se ali morasse. O Diabo segue por um corredor e observa um casal dormindo, ao mesmo tempo em que é observado por um menino. Por fim, o Diabo entra no quarto do casal e fecha a porta.

Essa sequência é desconexa de todo o restante do filme, provavelmente um pesadelo, mas quem o sonhou? Ou talvez seja a representação de uma metáfora para o filme, mas qual o sentido dessa metáfora? A relação do Diabo com as outras imagens do filme parece mais forte com o arco de Juan, o pai de Rut, que após ser atingido por um tiro dado por Sete, seu empregado e amigo, é mostrado em seu leito de morte. Juan opta por não revelar o autor dos disparos e por isso, pela culpa que sente, Sete se suicida.

A segunda aparição do Diabo, praticamente igual a anterior, surge entre a descoberta de Sete e o arrependimento que o leva à morte. Isso que parece ser uma leitura narrativa naufraga quando, ao invés da decantação, adicionamos outras sequências que compõem o filme: as cenas de trabalho de Sete ou do cotidiano da família de Juan; as passagens de um futuro próximo, quando os dois filhos de Juan, já adolescentes, estão na praia, em uma festa de família ou em um jogo de Rugby; e Natália (esposa de Juan) inserida em uma casa de swing na França, em um tempo difícil de ser relacionado com o restante do filme.

Nos três filmes temos a presença de figuras demoníacas, mas ao contrário dos filmes anteriores, nos quais o sobrenatural tem claro valor negativo, em *Post Tenebras Lux* a narrativa rarefeita nos impede de dar uma função clara ao Diabo. Pois qualquer tentativa de costurar uma narrativa naufraga em outros fiapos também desconexos e, por fim, se mostra pouco produtiva. Essencialmente porque o filme não tem como função primordial contar uma história. A narrativa é construída apenas por migalhas encontradas, que como canta Natália, ao piano, se

mostram como “um sonho. Apenas um sonho que está desaparecendo agora (...) Apenas uma memória sem lugar para ficar¹⁴²”.

Como em *Post Tenebras Lux*, no cinema de fluxo a narração é triturada e pulverizada em diversas situações cotidianas, ou até mesmo extraordinárias (como a presença do Diabo), mas apresentadas como se fossem casuais. Nessas narrativas as ações e os diálogos são muitas vezes pistas falsas, que não motivam necessariamente o encadeamento de uma trama. Por vezes, como no filme de Reygadas, é difícil identificar o que realmente está em jogo. E os eventos sejam eles cotidianos ou sobrenaturais são desdramatizados por uma falta de função objetiva para os planos, que retiram deste a necessidade de causalidade e promovem “um destronamento do pensamento dialético e do drama psicológico em favor de uma forte presença da fenomenologia (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 146).

Existe uma passividade nos personagens que parecem habitar “os espaços diegéticos sem aparente rumo ou tarefas narrativas a cumprir.” (CUNHA, 2014, p. 23). São personagens construídos acima de tudo por seus corpos em movimento no espaço-tempo do plano, ou seja, a interação psicológica que aprofunda o personagem e cria uma empatia entre este e o espectador é minimizada, pois “o ser já não é idêntico a si mesmo, mas flutuação generalizada.” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 144).

Dessa forma, a estética do fluxo trabalha com a desdramatização da cena: “sem a esquemática lógica narrativa aristotélica, sem grandes confrontações psicológicas ou de ação (...) a interferência na experiência estética pela afetividade sobrepõe a narrativa” (ORSINI, p. 70 -71). Ou como sintetiza Oliveira Júnior:

Filmes sem clímax, sem oscilação dramática, marcando uma certa indiferença do tempo à passagem dos fatos. Mais importante que o encadeamento das ações é a invenção de uma “nova rítmica do olhar”, é criar a sensação mais que o sentido. O drama ora fica encoberto, ora é mantido à distância, ao menos o drama no sentido forte, ou seja, da confrontação dramática, do heroísmo, da tragédia, da violência glorificada, da construção de um mundo sustentado por alguma gravidade, alguma ênfase. Há uma propensão ao arejamento estético, quiçá ao insólito, à ausência de peso, antítese radical do classicismo, já que no cinema clássico, ou derivado do clássico, o cineasta trabalha sob o (ou através do) olhar de algo maior que o homem: a Lei, o Tempo, a Arte, o Destino, Deus (2013, p.147).

Por isso, uma crítica frequente ao cinema de fluxo é sua dificuldade em tratar de temas sociais, se deslocando dos conflitos, que por mais que existam em diversos filmes - *Bom Trabalho*, por exemplo, traz a questão da homossexualidade no exército; *Em Busca da Vida*, trata das remoções de moradores marginalizados e *Tio Boonmee que Pode Recordar Suas Vidas*

¹⁴² Na sequência em questão Natália canta ao piano um trecho a música *It's a Dream* composta por Neil Young.

Passadas - tem como pano de fundo o genocídio praticado pela ditadura tailandesa -, são relegados a uma subcamada do filme.

Nesse sentido, é interessante a associação que Bouquet faz entre desenho e cor (a partir de uma discussão presente na pintura do século XVII) e os cineastas do plano e os cineastas do fluxo. Para ele, os cineastas do plano são comparáveis aos defensores do desenho, que definem os objetos rastreando seus contornos, materializando uma ideia. Desenhar:

não era, portanto, copiar o real, mas implementar um conhecimento, uma lógica, uma ordem do mundo. Podemos ver claramente como toda uma tradição cinematográfica (a mais numerosa) se inscreveu e ainda se inscreve nesta ideia de que encenar é desenhar (seja a partir de storyboard ou não) e, portanto, organizar o desorganizado, o sem forma, o desestruturado, para enfim, construir um sentido ou uma emoção. Deixe para desorganizar tudo isso mais tarde, mas de acordo com um esquema intelectual claro que também dá sentido à destruição da ordem. (2002, p. 47).¹⁴³

Em, oposição a isso, os cineastas do fluxo se ligariam a cor, que: “não está no lado analítico e racional do pensamento, mas na consistência das coisas, da sensação, da harmonia, da confusão das formas, da profusão do real.”¹⁴⁴ (2002, p. 47). Como elucidada Oliveira Júnior, para pintores da cor como Rembrandt, Velásquez e Rubens: “o olhar abandona a composição planimétrica, a estruturação tectônica do quadro, e se aproxima da matéria, da cor, procura dar forma sensível ao ar que preenche o espaço, tornar visíveis os gases cromáticos, as partículas de luz suspensas na atmosfera, as moções de energia.” (2013, p. 12). Para Oliveira Júnior, no cinema de fluxo: “o movimento (ou a impressão de movimento) já não se origina deste ou daquele objeto em particular: ele se difunde por todos os cantos da imagem - é o próprio espaço que se torna vibrante, instável, indeterminado, movente” (2013, p. 12).

Assim, a estética de fluxo desfuncionaliza a articulação das ações e as motivações dos personagens, o que, como veremos a seguir, ressignifica as outras duas categorias da narrativa, o espaço e o tempo.

2.2.1 - Medo e atmosfera

No cinema de fluxo nos deparamos com filmes que não possuem uma narrativa objetiva, gerando muitas vezes sensações de difícil definição. Nesse subcapítulo nos dedicamos a pensar

¹⁴³ “Dessiner ce n’était donc pas copier le réel mais mettre en œuvre un savoir, une logique, un ordre du monde. On voit bien comme toute une tradition cinématographique (la plus nombreuse) s’est inscrit et s’inscrit encore dans cette idée que mettre en scène c’est dessiner (que l’on story-board ou pas) et donc organiser de l’inorganisé, de l’informe, de l’instructuré pour finalement construire un sens ou une émotion. Quitte à désorganiser tout cela ensuite, mais selon un schéma intellectuel clair en qui donne un sens aussi à la destruction de l’ordre.”

¹⁴⁴ (La couleur) n’est pas du côté analytique et rationnel de la pensée, mais de celui de la consistance des choses, de la sensation, de l’harmonie, de la confusion des formes, de la profusion du réel.

como os efeitos literários do insólito se articulam, se esses são possíveis nos filmes de fluxo e, por fim, qual tipo de atmosfera a interação entre ambos é capaz de criar.

Uma das maiores discussões em torno das narrativas sobrenaturais são quais efeitos/sensações essas são capazes de gerar. Nesse meio, um efeito sempre tensionado é o do medo. Ao falar do realismo maravilhoso, Irlemar Chiampi (2008), desaloja a maravilha de qualquer efeito tenebroso o associando ao encantamento. No maravilhoso essa discussão não se coloca como consenso, existem autores que acreditam que as narrativas maravilhosas são capazes de gerar medo, enquanto que outros não colocam, as bruxas, os gnomos, os dragões e, nunca podemos nos esquecer, Barba Azul, na chave do temor, e sim do maravilhamento.

Na literatura fantástica essa discussão se apresenta como ponto central. Todorov, por exemplo, aponta para o medo como um elemento frequente, mas facultativo no fantástico e questiona: “se a sensação de temor deve encontrar-se no leitor, terei que deduzir (..) que o gênero de uma obra depende do sangue-frio de seu leitor” (2010, p. 41). Em oposição, para H. P. Lovecraft (2007): “A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido.” (1987, p. 01). Lovecraft define o fantástico pelo medo gerado no leitor, experiência que teria na atmosfera o critério mais importante para o surgimento do fantástico, pois nestes residiriam os mecanismos emocionais: “O mais importante de tudo é a atmosfera, pois o critério final de autenticidade não é o recorte de uma trama e sim a criação de uma determinada sensação (...) Portanto, uma peça do gênero [fantástico] não deve ser julgada pela intenção do autor, nem pela simples mecânica do enredo, mas pelo plano emocional que ela atinge em seu ponto menos trivial” (1987, P. 05).

Um passo à frente nessa questão, que norteia os autores desde sempre¹⁴⁵, é dado por David Roas, para quem a transgressão do fantástico tem o medo como efeito primordial. Para o autor, “o fantástico gera sempre uma impressão ameaçadora no leitor, impressão que, por comodidade chamarei de medo, embora reconheça de antemão que talvez não seja o termo mais adequado para denominar esse efeito, sobretudo por suas conotações claramente ligadas a ameaça física.” (p. 135-136). Termo que Roas confessa ser muito confundido com outros sinônimos: “terror, inquietude, angústia, apreensão, desconcerto” (2014, p.135). Além disso,

¹⁴⁵ Jaime Alazraki indica certo consenso entre os pesquisadores em torno da capacidade do fantástico em gerar medo, efeito que desestabilizaria as concepções racionais e científicas: “el miedo era una forma de cuestionar la infalibilidad del orden racional: ocurre lo que no puede ocurrir, lo imposible deviene posible, sin violar el orden científico de la realidad” (2002, p. 271). Entretanto, debruçando-se sobre a obra de Kafka, Cortázar e Borges, sugere que o fantástico, nesses autores, não causaria tal sensação, que seria substituída pela perplexidade e a inquietação. Sobre isso, Roxana Guadalupe afirma: “Alazraki faz objeções à tentativa de delimitar o gênero fantástico a partir da sensação de medo ou calafrio que os textos provocariam no leitor. No entanto, não escapa que ele também apresenta uma explicação similar, só propõe a substituição do medo ou calafrio pela perplexidade e a inquietação”. (2012, p. 04).

não podemos esquecer o caráter subjetivo do medo, que varia de acordo com cada pessoa e cultura em suas diferentes épocas e, principalmente, que este não é exclusivo do fantástico. Também é importante não perder de vista que “não é o caráter aterrorizante ou inquietante do acontecimento o que o torna apto para a ficção fantástica, e sim, sua irredutibilidade tanto a uma causa natural quanto a uma causa sobrenatural mais ou menos institucionalizada” (2014, p. 158).

Em cima dessa problemática, Roas propõe dois conceitos: o medo físico ou emocional e o medo metafísico ou intelectual. O medo físico ou emocional está ligado à ameaça física e à morte. Trata-se de um medo compartilhado amplamente nas narrativas fantásticas, ligado ao nível das ações semânticas e transmitido tanto aos personagens quanto ao leitor. Essa forma de medo tem intensa atividade no cinema de horror, no qual “o corpo, em sua finitude natural ou diante de agressões que ameaçam sua integridade física, atrai todo o nosso interesse nos processos de antropomorfização negociados pela identificação entre uma plateia e a ficção audiovisual encenada.” (VIEIRA, 2007). Já o medo metafísico ou intelectual, inclui nesse processo a reação do leitor. Com isso, por mais que o personagem e o narrador não se espantem diante do insólito, o leitor não deixa de se abalar, pois esses fenômenos empreendidos além de suas concepções do real transgridem leis psíquicas e socialmente estabelecidas, o que leva ao medo. Esse medo é exclusivo do fantástico, e reverbera muito mais no leitor/espectador que no personagem, pois é o medo de que o mundo não funcione conforme se pensava.

Para Roas, toda narrativa fantástica tem sempre um objetivo primordial, a abolição das noções do real e, produto disso, um mesmo efeito: inquietar o leitor. Colocando o evento sobrenatural como a exceção dentro de um mundo natural:

Talvez a diferença essencial entre o fantástico do século XIX e o fantástico contemporâneo poderia ser expressa da seguinte maneira: o que caracteriza esse último é a irrupção do anormal em um mundo aparentemente normal, mas não para demonstrar a evidência do sobrenatural, senão para postular a possível anormalidade da realidade, para revelar que nosso mundo não funciona como pensávamos (p. 158).

Trazendo a discussão para o campo cultural, Klaus’Berg Bragança tensiona o medo à modernidade (mesmo momento do nascimento do fantástico). Para ele: “menos secularizada do que ostentaria ser, a sociedade moderna conservou uma imaginação pelo fantástico perpetuada em várias manifestações culturais, sobretudo com a entrada do cinematógrafo no circuito das atrações urbanas. O projeto moderno condenara-se a projetar também suas fobias.” (2016, p. 12).

Bragança aponta que o medo “obedece também a uma demanda humana” (2016, p. 12)

e por isso articula a modernidade com a representação da realidade e da imaginação, que criam, para o mundo no qual está inserido o horror, metáforas capazes de revelar sintomas sociais, culturais, políticos e econômicos. Assim, a popularização do horror está diretamente ligada ao desenvolvimento da modernidade no ocidente e as fobias e anseios que esse processo produz. Além disso, como já vimos, ao propor uma lógica racional, a modernidade acaba por relegar o que não pode ser contido na esfera científica ao âmbito do caos, do irreal, do que não existe por não ser comprovado racionalmente, trazendo consigo um desejo estético de “ampliar as margens do real”, por meio de “ilusões, representações, imitações, reproduções, simulações, impressões e projeções”. (2016, p. 12)

Trazendo a discussão para o contemporâneo, o autor atenta para a amplificação da relação entre o horror e o real, notando que não é exatamente o real que está em debate no contemporâneo, e sim o “quão espetacular a realidade poderia ser.” (2016, p. 25):

Tamanha é a proliferação, fragmentação e espetacularização do real na cultura popular que uma suspeita se ergue sobre ele, em especial sobre as narrativas que se apoderam (ou tomam o nome) do real. No campo do pensamento crítico o estatuto de real que um fenômeno ostenta é amplamente interrogado e, quando este real entra no domínio das artes com suas narrativas e imagens o questionamento invariavelmente permanece – muitos filmes usam a linguagem para interrogar ou desafiar a capacidade que o cinema tem em representar a realidade (2016, p. 25).

Bragança associa o medo no contemporâneo aos atentados de 11 de setembro, que permitiram “ao medo um anonimato desnorteado pela névoa da indefinição” (p. 25). O medo do terrorismo, de um inimigo que pode estar em qualquer lugar, promove um abalo na segurança pública e desencadeia uma “Guerra ao Terror”, conjunturas que se tornaram relevantes para o desenvolvimento dos gêneros *torture porn* e *found footage* de horror. Em um mundo globalizado, calcado pela espetacularização do real e por excessos sensoriais, o medo entra no seio doméstico, é retratado a partir de câmeras domésticas e de vigilância, se espreita na insegurança de se estar sendo observado, em poder morrer vítima de um ataque terrorista a qualquer momento ou mesmo de ser confundido com um terrorista¹⁴⁶.

Notamos, que a realidade que Bragança parte para pensar o medo e o real contemporânea é a mesma em que se desenvolve o cinema de fluxo e que em ambos a inserção

¹⁴⁶ Nesse meio, Klaus se dedica ao *found footage* de horror, que guarda “correspondências tanto com a mentalidade que resultou nos atentados, quanto com os abalos ocasionados por eles.” (p. 26). Gênero que proporciona uma distinção entre o horror produzido antes e depois dos atentados: os filmes de horror feitos antes dos atentados conservam uma esperança em combater e destruir o mal. Uma característica que começa a minguar a partir de 11 de setembro de 2001, quando as virtudes heroicas parecem não mais fazer sentido (porque talvez sejam ineficazes para impedir o mal) e passam a ser substituídas por outros valores e fobias espelhadas na mentalidade contemporânea (2016, p. 27).

da imagem digital tem vital importância para seus desenvolvimentos. Entretanto, enquanto Bragança pensa em filmes atravessados pelos efeitos da globalização e da cultura de massa, os filmes do fluxo partem desse mesmo meio globalizado, mas mesclando traços globais aos locais. Assim, o realismo do cinema de fluxo não é o realismo da espetacularização, mas antes um real que se pauta pelas relações do cotidiano e locais:

Numa época em que o sensorial é espetacularizado (e, muitas vezes, anestesiado, como nos *blockbusters* “tridimensionais” que monopolizam as programações das salas exibidoras comerciais mundo afora), valorizar o aspecto micro em lugar do macro soa-me como um sugestivo convite à subversão da lógica industrial (VIEIRA JÚNIOR, 2015, p. 94).

São obras que vão na contramão da lógica que Bragança pontua para se pensar o medo no contemporâneo e talvez por isso esse sentimento pareça tão desbotado nos filmes de fluxo. É claro que existem obras que jogam com essa premissa do medo, como ocorre em *Eles Voltam*, que parte do medo dos filhos serem abandonados pelos pais, ou *A Mulher Sem Cabeça* (2007) Lucrecia Martel, que tem um pretexto muito parecido com diversos filmes de horror hollywoodianos: um personagem que atropela algo ou alguém, mas não presta socorro. Porém, mesmo que joguem com sensações próximas (como o desconforto, a insegurança e etc), a trama despressurizada torna essas premissas estereis no que seria sua principal função: criar uma sensação de medo.

Isso ocorre porque o cinema de fluxo se alicerça em uma atmosfera evanescente, transitória, na qual o tempo se submete a fluidez de um ritmo lento, dilatado. O plano “evoca diversas possibilidades de construção temporal” (ORSINI, 2017, p. 73) e trabalha com: “sensações puras, com atmosferas, com a hipnose da experiência bruta dos significados materiais (a luz, as cores, o som, a duração, os corpos em movimento)” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 09). Chega-se em um “realismo sensorial” (VIEIRA JÚNIOR, 2015), no qual os traços psicológicos dos personagens dão lugar ao silêncio, o clímax é comutado pela falta de objetivos claros e os processos racionais são trocados pelas sensações.

Como nos lembra Ines Gil a definição de atmosfera é imprecisa, instável, difusa e tem uma essência fugidia. Mesmo assim comporta-se como um “meio ligante” que atribui qualidades a um espaço e que “permite aos elementos do mundo de se conhecer e de estar consciente da natureza de seu estado” (2002, p. 01). A atmosfera é, então, um “fenômeno sensível ou afectivo” (2004, p. 141), que “liberta-se de um plano, de uma sequência ou da totalidade de um filme” (2002, p. 02-03), como uma espécie de tecido preenchido pelos elementos visuais e sonoros: “o tempo, o espaço, o som, a imagem, o ritmo, a representação dos atores, o enquadramento, a luz” (2002, p.02-03).

Ao trazer para o debate a opinião de dois psiquiatras (Ludwig Binswanger e Hubertus Tellenbach), o primeiro associando a atmosfera a um estado subjetivo e o segundo a uma ideia de gosto, Gil assinala em ambos os argumentos a dependência da atmosfera de uma representação exterior ao personagem, mesmo que esta manifeste um estado interior do mesmo. Assim, a essência da atmosfera está em exprimir o “não figurável” o “intangível e abstracto” e diante disso, Gil divide a atmosfera nas subcategorias: concreta e abstrata. A atmosfera concreta é desencadeada pela materialização da natureza, a autora cita como exemplo a atuação do vento, que “apaga a nitidez dos contornos e provoca a perda de si próprio”. (2004, p. 143).

Nesse meio, poderíamos facilmente situar o tema de um filme sobrenatural a partir apenas da análise da atmosfera material de uma de suas sequências. Vejamos um exemplo: a imagem em preto e branco revela uma névoa cinzenta que dificulta a visualização do fundo do quadro; em seguida somos levados a entrada de uma floresta, o caminho mais curto, mas menos seguro, com suas árvores deprimidas e esgarçadas, ambientadas pelo uivo do vento e pela trilha musical de suspense; logo em seguida um castelo abandonado, que surge como uma sombra na paisagem e que em suas ruínas crescem plantas e teias de aranhas; uma porta batendo chama a atenção dos personagens, que adentram em uma cripta enquanto a música preenche o quadro com maior volúpia; na cripta escura, mais teias de aranhas, que se hospedam em grades pontiagudas, além disso, algumas colunas são ornadas com figuras grotescas e o caminho entre os caixões é repleto de destroços e ossos de crânios, tudo isso impregnado por camadas de poeira.

O filme em questão é a *A Máscara de Satã* (1960), dirigido por Mario Bava, e narra o retorno da bruxa Asa (Barbara Steele), 200 anos após jurar vingança aos que lhe mataram. A sequência que detalhamos acompanha a viagem de dois médicos em uma carruagem por uma densa floresta. Uma das rodas da carruagem se quebra e ao explorar o local inóspito os dois personagens encontram um castelo abandonado, que guarda em suas entranhas a tumba da bruxa. Intrépidos ou desdenhosos demais da existência de poderes sobrenaturais, os personagens adentram a cripta e acabam por derramar uma gota de sangue na tumba da bruxa, o que a revive.

A elaboração da atmosfera é um elemento essencial para o jogo entre atração e repulsa que as tramas ligadas ao fantástico tradicional e o horror propõe, e, por isso mesmo, muitas vezes se torna um elemento de maior crucialidade no filme do que a própria narrativa. Assim, não precisamos de uma narrativa tão clara para diagnosticar a qual tema o filme se propõe. Apenas com os elementos descritos e verificados em tantos outros filmes, são suficientes para se pensar em códigos oriundos do gótico e do fantástico tradicional, em um espaço que objetiva

alocar e alertar a presença de algo não natural e maléfico, criando uma atmosfera concreta e propícia ao medo.

De outra ordem, a atmosfera abstrata mistura os elementos visuais e sonoros com um intuito “diretamente visível porque não está concretamente representada”, e por isso é difícil de ser definida (GIL, 2004, p. 143). A definição de atmosfera abstrata de Gil carece de maiores explicações, mas fornece como exemplo *Elefante* (2003), de Gus Van Sant, filme comumente associado ao cinema de fluxo, que apresenta uma atmosfera que “circula de plano para plano, tal como estudantes deambulam pelos corredores do liceu. A sua origem não tem uma forma específica porque ela é constituída por todos os elementos da imagem filmica.” (2004, p. 143).

Trazendo o tema para o campo do insólito, outro exemplo de atmosfera abstrata pode ser visto em *O Intruso* (2014), de Claire Denis. A primeira parte do filme se passa em uma região rural da França e se centra em Louis, homem misterioso, que mora em uma cabana isolada na floresta e que tem um sério problema no coração. Após de um transplante ilegal, Louis viaja e paga à uma jovem russa, exigindo que seu novo coração seja de um homem jovem. Após o transplante, o protagonista viaja para o sudeste da Ásia em busca de um filho há muito tempo abandonado. Porém, não consegue encontrá-lo, ao mesmo tempo que seu novo coração causa rejeição. Por fim, descobrimos que a jovem russa, matou o filho de Louis, deste tirou o coração e o transplantou no protagonista.

Com essa descrição um leitor que não conheça do cinema de Denis pode até achar que estamos diante de um drama, ou mesmo de um épico grego. Porém, o longa-metragem está longe de se resumir a essa descrição. Durante a primeira metade do filme acompanhamos diversas subtramas que surgem e se desfazem de formas inesperadas: a rotina de uma jovem família; a namorada farmacêutica, que destrata uma funcionária e a jovem cuidadora de cães. Tramas transitórias que borram suas fronteiras com uma camada onírica do filme: jovens que andam à noite pela floresta; uma caçadora que transita sem rumo; o olhar que observa de longe enquanto o Louis tem um ataque cardíaco; o protagonista matando e se livrando do corpo de um jovem negro. A isso ainda somamos os sonhos tenebrosos do protagonista: em um desses, seu corpo é arrastado pela neve por cavalos; já em outro, dois caçadores carregam um corpo de uma mulher pela neve, deixando cair um coração, que é enterrado pelos cachorros de Louis. Além disso, quase no final do filme o personagem sonha com seu próprio enterro. Por último, ainda podemos destacar como o espaço-tempo do filme é inconstante: começa no outono francês; passa ao inverno na França e no Japão e termina no verão e na exuberância das praias do sudeste asiático.

Diante disso, é impossível enquadrar a atmosfera do filme, que não se assume nem como drama, nem como suspense e muito menos como um filme fantástico, mesmo que partilhe elementos das três categorias. Os elementos ligados aos gêneros acima são amenizados, nada é organizado de forma clara, e por isso, nenhuma pista é aplicável ao filme como um todo. As categorias são intrusas no filme e entram e saem de quadro, como fazem constantemente os personagens: com certa passividade.

Ao contrário de *A Máscara de Satã*, não existe uma leitura fechada nem do filme e muito menos de sua atmosfera. As imagens, em constante movimento e próximas aos personagens, são como um fluxo e reforçam a ideia de uma atmosfera de estranhamento, quase indecifrável, que se alimenta das brechas deixadas pelos silêncios narrativos e pelas elipses temporais. Denis é mais uma invasora desse espaço evanescente, expondo os medos que o real não é capaz de revelar e, por isso, filmando como um escoar de sensações dispersas, que refletem e ao mesmo tempo mascaram o exterior e o interior de Louis, pois. Retomando a frase dita no primeiro plano filme: “Seus piores inimigos...estão escondidos no seu interior. Escondidos nas sombras. Escondidos em seu coração”.

Por isso, mesmo que a estética do fluxo de importância acentuada para a sensorialidade, o modo como o personagem se associa ao mundo que lhe cerca e o que transmite ao espectador são bem diferentes, por exemplo, do que ocorre no horror.

No horror as sensações direcionadas para o corpo do espectador intuem em emoções violentas (medo, angústia, nojo, tensão e etc.), que normalmente se chocam com a sensação de ficção que o filme propõe, o que criam sentimentos paradoxais: “A lógica da razão me diz que não devo acreditar nos horrores daquela ficção disfarçada de “verdade”, mas as agitações do meu corpo dizem que não preciso crer nas proposições fílmicas para obter respostas sensoriais e emocionais reais de uma ficção” (BRAGANÇA, 2016, p. 41).

A proximidade entre o público e os personagens que sofrem as agressões, se emparelha a partir do “medo de ter sua identidade destruída e ser destituído de sua individualidade” (2016, p. 171). E o contato sinestésico é criado não apenas pela presença de um monstro (para ficar na nomenclatura de Noel Carroll), mas por toda a atmosfera criada pelo corpo fílmico, que busca diminuir “a distância estética entre o filme e o corpo do espectador” (BRAGANÇA, 2016, p. 71). Para o autor se existe um prazer no horror ele se manifesta no corpo:

Na pele trafegam os medos que o cinema de horror expõe, sua natureza limítrofe comunga as reações interiores ocasionadas pelo contato com o filme ao mundo exterior. Das respostas geradas na pele tiramos um conhecimento sobre a alteridade de uma ameaça do mundo externo, um aprendizado tátil que não se imprime apenas na pele, pode ser uma marca psicológica que compele nossos pensamentos e condutas (2016, p. 77).

Jogo sensorial que ao ser corporificado se imbrica com “os domínios do conhecimento e do sentimento para prover significados sobre o filme” (BRAGANÇA, 2016, p. 72). Para Bragança, o horror cria um engajamento corporal que reflete as inquietações da vida moderna, no qual o impacto entre o horror e o corpo desperta traumas e anseios da realidade.

Vários filmes do cinema de fluxo também propõem uma experiência sensorial junto ao espectador, entretanto normalmente nos deparamos com uma atmosfera plenamente abstrata e tão indecifrável quanto os personagens que estão envolvidos nesses espaços, criando efeitos que para Gian Orsini estão associados a descoberta e ao desconforto:

O escorrer das imagens do fluxo nos oferece um lugar dialético entre a descoberta e o desconforto. Diante de um processo narrativo interdito e imerso em um enleio de puro descobrimento daquelas imagens, o espectador é conduzido – ou melhor, convidado – a trilhar um caminho no qual ele não está familiarizado. Nessa trilha florescem duas sensações incômodas: a de estranheza e desorientação (2017, p. 88).

Para Orsini, a estranheza pode ser enxergada como algo inerente a natureza humana, e a desorientação remete a um sentimento de incompletude, que o cinema de fluxo se envolve enquanto “véu de mistério, que para ser revelado, necessita de uma dose mista de coragem, curiosidade e empatia.” (2017, p. 89).

Favorecem a esse efeito as proposições que esses filmes fazem em relação ao tempo e ao espaço. No cinema de fluxo o tempo é uma “suspensão transitória” (CUNHA, 2014, p. 48), recolhido a partir dos fragmentos que constituem o filme. A câmera está mais interessada em apreender uma atmosfera, a sinestesia capaz de afetar o espectador. E, por isso, muitos filmes tem a predileção pelo plano geral em câmera fixa, capaz de “aprisionar” no mesmo quadro corpo e espaço físico, movimento e fixidez, gesto e permanência: “há uma fragmentação percebida nos vínculos estabelecidos entre os agentes presentes no quadro, pois todos estariam supostamente sujeitos à imprevisibilidade do presente” (CUNHA, 2014, p. 48).

Além disso, Cunha (2014) aponta entre os elementos que compõem o cinema de fluxo a sensação de escapismo, em filmes que, ou se passam em lugares afastados, ou seus protagonistas estão em busca de afastamento dos grandes centros urbanos¹⁴⁷. *Histórias Que Só Existem Quando Lembradas*, por exemplo, retrata uma protagonista urbana, que adentra em um ambiente rural, um espaço desterritorializado, que isola a personagem do resto do mundo. Nesse

¹⁴⁷ Para Cunha: “o sentimento de afastamento é semelhante mesmo em um local bastante povoado como é o caso de uma metrópole, por exemplo.” (CUNHA, 2014, p. 47).

filme, o tempo soa ao anacronismo e só tem posição temporal estabelecida a partir de objetos tecnológicos, que surgem inesperadamente no quadro.

A nosso ver, o isolamento surge como uma das principais características do espaço no cinema de fluxo. Existe um sentimento de trânsito, de não pertencimento, tangenciado pela incompatibilidade com os espaços, o que promove o encontro com locais afastados, despovoados ou mesmo naturais. Não que o espaço urbano não seja retomado em vários filmes: *A Alegria* (2011), *Que Horas São Aí?* (2001), *O Homem das Multidões* (2013), *Desejo e Obsessão*, 2001). Porém, mesmo nesses filmes, os personagens parecem, muitas vezes, desligados do convívio com o outro.

Dito isso, na próxima seção pretendemos problematizar como sobrenatural e cinema de fluxo utilizam e compartilham o mesmo gosto pelos silêncios e pelas elipses.

2.2.2 - Silêncios e elipses

Algumas vezes o cinema de fluxo é visto como um retorno ao primeiro cinema, uma volta aos processos de “mostração” de imagens não familiarizadas com a montagem e com a narrativa cinematográfica. Para Cunha, por exemplo, as duas características principais que assemelham o fluxo ao primeiro cinema são a redescoberta “do olhar decorrente de uma simultaneidade de eventos capturados por um plano só (ou poucos planos)” e a vontade de registrar “um desejo de estar-junto, de sentir, e de intrometer-se ao mínimo” (2014, p. 40).

Assim, os cineastas do fluxo possibilitam um retorno ao primeiro cinema, as “atrações”, que não tinham como efeito a criação de significados narrativos. Porém, e aqui exclusivamente no âmbito do sobrenatural, essa relação entre os filmes com elementos sobrenaturais do cinema de fluxo e os produzidos no primeiro cinema nos parecem um pouco distanciada, por exemplo, dos filmes de Georges Méliès ou de Segundo de Chomón.

Em *Le Manoir du Diable* (1896), de Georges Méliès, temos um quadro estático e ações que se desenvolvem sobre um único plano (isso se não contarmos os cortes proporcionados pelas trucagens feitas a partir da técnica de *stop motion*). A estrutura cênica é de um castelo, neste um morcego se transforma em uma espécie de mago, que com seus gestos traz à tona um caldeirão, um lacaio, e uma mulher. Em seguida surgem dois forasteiros que são açoitados pelo mago, que novamente com seus gestos apresenta esqueletos, fantasmas e bruxas. Em *La Maison Ensorcelée* (1907), de Segundo de Chomón, a montagem é mais articulada, temos um grupo de forasteiros que andando pela floresta encontram uma casa mal-assombrada. Aqui impera a veia cômica, que faz com que os personagens sejam constantemente assustados por objetos que se locomovem sozinhos, fantasmas, monstros e fenômenos da natureza.

Mesmo em filmes como *A Alegria* ou *Tio Boonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas*, nos quais temos a presença física de monstros, o efeito causado por essas figuras não parece ser o mesmo dos fantasmas e demônios dos filmes de Méliès e Chomón. Assim, mesmos que esses filmes do início do século XX, produzam blocos sensoriais de imagens, imperam as trucagens e as técnicas de stop motion, que imprimem a necessidade de apresentar o máximo de ilusões possíveis, de mostrar ao máximo as situações sobrenaturais que se constituem no campo semântico desses filmes, o que destoa de vários filmes de fluxo que fazem emergir o sobrenatural a partir da sintaxe.

Por isso, mais dois elementos nos ajudam a pensar o sobrenatural no cinema de fluxo: o silêncio e as elipses. Os silêncios são um sintoma da narrativa rarefeita, a ausência de informações que o filme precisava para ser compreendido por inteiro, o não dito que é massacrado por um corte que leva para outro tempo ou a outro espaço não esperado. Esses silêncios são possibilitados pelas elipses, que nublam a ideia de narrativa, embaralham a possibilidade de acontecimentos e ajudam a construir “um mundo pontilhado de buracos e desaparecimentos, de forças contraditórias e complementares – um mundo ameaçado em seu seio por elipses irreversíveis¹⁴⁸.” (JOYARD, 2003, p. 27):

Por vezes, as sequências se encerram sem permitir ao espectador o preenchimento imaginário das lacunas que completariam o espaço da cena, e a rima visual entre os planos se apresenta de modo tão rarefeito, que ocasionalmente não evidencia clara conexão. Em consonância com essa fuga de regras, a proposta promove—desenquadramentos, situações onde personagens abandonam o ângulo de visão da câmera e, depois, retornam, ficando o espectador, nesse ínterim, a se relacionar com o cenário vazio a sua frente (ORSINI, 2017, p. 79).

Shara (2003), de Naomi Kawase, talvez seja um filme mais comportado nesse sentido. Existem, como no cinema clássico narrativo, algumas elipses criadas a partir dos diálogos e que nos levam para o ponto da história que esperávamos chegar. Porém, uma única elipse no começo do filme é capaz de gerar um silêncio devastador. O filme, que tece relações constantes, mas sutis com o budismo, se inicia com duas crianças (Shun e Kei) correndo pelo o bairro aonde moram. De repente Kei se desgarra, passa por uma viela estreita e desaparece da imagem. Logo em seguida Shun segue o mesmo caminho e estranha ao não encontrar o outro garoto. Voltando para casa Shun é interpelado por sua mãe (Naomi Kawase), que pergunta “onde está o Kei?”.

¹⁴⁸ “un monde parsemé de trous e de disparitions, de forces contradictoires et complémentaire”. Além disso, ao falar dos filmes *Elefant*, de Gus Vant Sant e *Shara*, de Naomi Kawase o autor complementa: A fiação se transformou em experiência empática, mas não fusional do olhar: os longos travellings de Gus Van Sant e Naomi Kawase têm em comum o fato de serem ao mesmo tempo universos fechados e verdadeiramente infinitos, principalmente porque eles contêm suas próprias elipses (JOYARD, 2003, p. 27).

Fade out. Cinco anos se passam e a câmera agora acompanha a vida da família de Shun, mas onde está Kei? O que aconteceu com ele? Essa elipse é a causa de todos os silêncios que o filme produz. Ausência que contamina os personagens e que será preenchida aos poucos pelo filme, até que se revele que Kei desapareceu, que não há esperança de lhe encontrar vivo e principalmente que ele era irmão de Shun. A elipse de cinco anos produz buracos na narrativa, que representam também os vazios que a ausência de um filho/irmão trouxe para essa família. O silêncio é então um recurso narrativo que só pode ser preenchido com a aceitação da morte e com a necessidade de continuidade da vida.

A partir disso, podemos estabelecer aproximações entre os mecanismos que causam silêncios no cinema de fluxo e na literatura fantástica, mas, para isso, precisamos voltar em Rosalba Campra (2016). Como vimos, para Campra, os silêncios produzidos pelas elipses na narrativa, são elementos essenciais para a construção do fantástico contemporâneo, que promove uma transgressão da realidade no nível da sintaxe produzindo a ausência de causalidade.

Como vimos, essa forma de fantástico destoa da transgressão do fantástico tradicional, que se dá no nível semântico da narrativa e que apresenta, muitas vezes, uma causa “sólida” (fantasmas, vampiros etc), que podem ser combatidos com o conhecimento de certas regras, ou seja, propõe a subversão de um paradigma racional: “Se tudo tem uma causa - ainda que esta causa seja mágica - a razão em última instância, pode abranger tudo, mais ainda, dominar tudo: basta que inclua no seu arsenal essas práticas que em aparência a contradizem” (CAMPRA, 2016, p. 128).

Já a transgressão dos conteúdos sintáticos não apresenta uma explicação substantiva, existe uma “carência de paradigma” que revela “fissuras da realidade” (2016, p. 131). Para Campra, é essa elisão que moderniza as tensões do fantástico “no silêncio do texto sobre a causa, intenção ou finalidade que determinam o fenômeno” (p. 131 -132).

Na estepe, da escritora argentina Samanta Schweblin, apresenta um caso fantástico construído pelo silêncio. O conto começa com as ações rotineiras do casal Ana e Pol, que moram em uma casa distante da civilização. Logo no primeiro parágrafo são propostas as motivações da história: “quando se está desesperado, quando se chegou ao limite, como nós, então as soluções mais simples, como as velas, os incensos e qualquer conselho de revista parecem opções razoáveis. Como existem muitas receitas para a fertilidade, e nem todas tão confiáveis, aposto nas mais verossímeis e sigo rigorosamente seus métodos.” (sem data, p. 12). Diante disso, somos levados a crer que o casal não consegue ter filhos e busca nesse lugar afastado um tratamento, o qual desconhecemos.

Porém, alguns parágrafos depois surge o primeiro choque de estranhamento quando os personagens revisam atentamente a rotina dos últimos dias para encontrar qualquer detalhe que possa ser corrigido, para: “que nos leve a eles, ou ao menos a um deles: o nosso” (sem data, p. 12). Diante desse excerto, o problema da infertilidade se torna nublado e ficamos nos perguntando com o que os personagens querem se encontrar? Equipados os personagens saem à noite pela estepe e como se estivessem em uma caçada procuram por um desses seres que nunca saberemos exatamente o que são, mas que devem ser “iguais aos da cidade, só que mais rústicos, talvez mais selvagens” (2012, p. 12).

O estranhamento não está tanto nas motivações e sim nos meios que casal se mune para alcançar o objetivo. Estranhamento que não recebe um nome e é reforçado em seguida, quando Pol marca um jantar com um casal que “já tem um deles, já vai fazer um mês” (sem data, p. 13). O jantar ocorre, mas o encontro com o “ser” é sempre adiado, desconversado, até que Pol entra sem permissão no quarto e sai em seguida com a camisa rasgada e com cortes profundos no braço. O casal, então, se põe em retirada, dirigindo a caminhonete em alta velocidade.

O que o Pol viu no quarto é algo que nunca saberemos. O conto termina dessa forma com um sentimento de insucesso dos personagens, algo que também é transmitido para o leitor. Existe um silêncio sobre esse ser, sobre suas formas e características, que os próprios personagens não conhecem muito bem, o que faz com que as atitudes tomadas ignorem a causalidade e a verossimilhança e tudo isso só é possível devido aos silêncios que o conto não extingue¹⁴⁹. Ou seja, trata-se de um “silêncio sobre a causa” capaz de frustrar a noção de realidade, chegando-se a um fantástico que faz “um exorcismo contra o nada” (CAMPRA, 2016, p. 134).

Por isso, como ocorre em *Na Estepe*, muitas das narrativas ligadas ao fantástico contemporâneo pluralizam os níveis de significado do texto, impedem uma direção, um significado exato para a trama, pois ao contrário do fantástico tradicional: “não há mais luta, mas a impossibilidade de explicação de algo que nem sequer se sabe se aconteceu ou não” (CAMPRA, 2016, p. 142).

¹⁴⁹ Para Flavio García (2016) o conto de Schweblin possui uma estruturação muito similar a de *Casa Tomada*, de Julio Cortázar, pois em ambos nos deparamos com casais que vivem em local isolado e que terminam fugindo devido a proximidade com a figura insólita. Além disso, “em meio à narração minuciosa de fatos quotidianos, com descrição de espaços e personagens e detalhamento de ações, irrompem acontecimentos estranhos e inexplicados, atribuídos a seres (...) nunca identificados ou nomeados” (2016, p. 68). Porém, enquanto no conto de Cortázar temos a sensação de que os personagens sabem o que está acontecendo “porque não se perguntam sobre o que os inanimados estão fazendo” (2016, p. 68), no conto de Schweblin, os personagens não sabem o que estes seres fazem, e daí surge a curiosidade não só deles, mas também do leitor.

O cinema de fluxo não coloca necessariamente a narrativa em formato de enigma como faz o fantástico, mas trabalha também com silêncios e elipses que constroem vazios na trama, ausências que podem dar ares de mistério ao filme e tirar da narrativa já rarefeita seu senso de causalidade¹⁵⁰. Além disso, também uma dimensão estética como o uso o plano de longa duração, parece ser respaldada pelo fantástico contemporâneo, pois: “também um fato natural que, por suas dimensões, duração etc, apresente aspectos hiperbólicos, pode conduzir uma tensão potencialmente fantástica” (CAMPRA, 2016, p. 131). O mesmo acontece com os efeitos dessa atmosfera desassossegante, que: “nasce da impossibilidade de encontrar um motivo para o que acontece - ainda que o grau de anormalidade do que acontece seja baixíssimo” (CAMPRA, 2016, p. 137).

Aprofundaremos essas questões a partir de três obras que se passam dentro de salas de cinema. A primeira sala surge no conto *El Espectro*, de Horacio Quiroga (1878 -1937), que começa com o seguinte trecho:

Todas las noches, en el Grand Splendid de Santa Fe¹⁵¹, Enid y yo asistimos a los estrenos cinematográficos. Ni borrascas ni noches de hielo nos han impedido introducirnos, a las diez en punto, en la tibia penumbra del teatro. Allí, desde uno u otro palco, seguimos las historias del film con un mutismo y un interés tales, que podrían llamar sobre nosotros la atención, de ser otras las circunstancias en que actuamos (sem data, sem paginação).

Até aqui uma história comum se não fosse o fato do casal estar morto. Com esse pretexto insólito, o narrador-protagonista nos conta como recebeu um convite de seu melhor amigo, o ator Duncan Wyoming, para visitá-lo em Hollywood. Durante o encontro o protagonista passa a nutrir uma avassaladora e silenciosa paixão por Enid, esposa do ator. Durante o inverno Wyoming morre, deixando a esposa, filhos e dois filmes não lançados: “El páramo” e “Más allá de lo que se ve”.

Alguns meses se passam até que o personagem convence Enid de seu amor, e juntos, o casal vai a uma sessão em Nova York de *El páramo*. Porém, ao entrarem na sala a “penumbra rojiza del palco vimos aparecer, enorme y con el rostro más blanco que la hora de morir, a Duncan Wyoming. Sentí temblar bajo mi mano el brazo de Enid.” (sem data, sem paginação). A partir disso, os personagens retornam toda noite ao cinema, magnetizados pela projeção de Wyoming, que para eles, e somente para eles, ganha gradualmente independência e volta seu olhar para o casal de traidores. Tanto que em determinado momento o protagonista ainda incrédulo pondera:

¹⁵¹O prédio que abrigava o cinema se transformou em uma livraria, considerada uma das mais bonitas do mundo.

Hay leyes naturales, principios físicos que nos enseñan cuán fría magia es ésta de los espectros fotográficos danzando en la pantalla, remedando hasta en los más íntimos detalles una vida que se perdió. Esa alucinación en blanco y negro es sólo la persistencia helada de un instante, el relieve inmutable de un segundo vital. Más fácil nos sería ver a nuestro lado a un muerto que deja la tumba para acompañarnos, que percibir el más leve cambio en el rostro lívido de un film (sem data, sem paginação).

Até que, na derradeira sessão o protagonista se mata, atirando em si mesmo quando na verdade pensava estar atirando na projeção de Wyoming¹⁵². Três dias depois, Enid também falece. Após isso, os fantasmas viajam pelo mundo sem que nenhum filme lhes passe despercebido, pois eles têm esperança de que com “Más allá de lo que se ve” - o outro filme de Wyoming, que há sete anos foi anunciado e que até aquele momento não havia sido lançado - o finado ator possa: “cometer un error que nos permita entrar de nuevo en el mundo visible, del mismo modo que nuestras personas vivas, hace siete años, le permitieron animar la helada lámina de su film.” (sem data, sem paginação). E agora que estão mortos, o único medo do casal é que: “Más allá de lo que se ve se estrene bajo otro nombre, como es costumbre en esta ciudad. Para evitarlo, no perdemos un estreno. Noche a noche entramos a las diez en punto en el Gran Splendid, donde nos instalamos en un palco vacío o ya ocupado, indiferentemente” (sem data, sem paginação).

Os fantasmas não geram hesitação, eles são os narradores dessa história contada com uma série de detalhes, ou seja, a transgressão do real está no nível semântico, o que Quiroga faz a partir de duas imagens virtuais: o fantasma como imagem evanescente da realidade e o cinema com uma projeção do real, pois “sua experiência do mais além é a de um exílio, o exílio de uma vida (...) Isso dá ao conto a forma de uma reminiscência, na qual o clímax está constituído pela passagem de uma natureza a outra, por uma ruptura em uma evocação de momentos que, graças à própria evocação, adquirem um caráter relevante” (CAMPRA, 2016, p. 157). Ao dar voz a figura insólita (o fantasma), Quiroga aproxima o leitor do insólito e faz deste mais um espectador contaminado por essa sala de cinema amaldiçoada.

Em Quiroga, o silêncio está na possibilidade de uma imagem em movimento ganhar vida, algo muito mais sobrenatural dentro da narrativa do que a existência de um fantasma. Isso remete a transgressão da realidade a partir da reprodução de imagens virtuais, ponto recorrente nas narrativas fantásticas e que talvez tenha em *O Retrato de Dorian Gray* seu maior exemplo. Afinal, como em uma mesma tela de cinema podem se passar dois filmes diferentes, um para o

¹⁵² Uma das temáticas principais de Horacio Quiroga é a irrupção de mortes violentas dentro da narrativa. Como é possível ver em diversos de seus contos, como: *O Traveseiro de Plumas*, *Juan Darien*, *A Galinha Degolada*, *Insolação* e tantos outros.

casal e outra para os demais espectadores? O insólito está no olhar desses personagens contaminados pela culpa de um adultério e, não sem razão, o tiro que mata o narrador acerta sua têmpera.

A segunda sala de cinema surge em *Adeus, Dragon Inn* (2003), dirigido por Tsai Ming-Liang. No filme acompanhamos a última sessão do cinema de rua Grande Teatro Fu-Ho, que exhibe *Dragon Gate Inn*¹⁵³ (1967), filme de artes marciais de Taiwan. A câmara de Tsai Ming-Liang filma longos planos, muitos destes sem motivaço narrativa, nos quais a imagem se presta a contemplaço dessa última exibiço, alternando trechos do filme com a movimentaço dos personagens dentro da sala e em passeios pelos interiores escondidos do prédio. Espaços esses revelados pelo trânsito da bilheteira manca (Shiang-chi Chen), que é essencial para o efeito de sobrenatural que o filme propõe. Seu caminhar lento e solitário é sempre acompanhado pelos ecos abafados da trilha do filme diegético, que dão um toque de estranhamento para espaços abandonados e mal iluminados (com goteiras, manchas de mofo, cortinas rasgadas, luzes de serviço esverdeadas). Além disso, a soma de pequenas motivaçoes nos leva a considerar que esse cinema seja assombrado: a chuva intermitente que cai do lado de fora; o gato preto que atravessa um plano; o cartaz de *The Eye* (filme de terror de Hong Kong, que fez muito sucesso no início dos anos 2000), as luzes da vitrine de cartazes que pisca sem motivo e uma criança que assiste ao filme sozinha.

Existe uma movimentaço permanente de alguns personagens masculinos em busca de um flerte homossexual. Movimentaço que se dá já no interior da sala com uma troca constante de cadeiras e que se expande para o lado de fora: nos planos longos de vários homens nos mictórios e principalmente nos corredores mal iluminados e entulhados de caixas. Esse vagar é centrado pela experiência de um turista japonês pouco afeiçoado ao local. Em um encontro o personagem que lhe acompanha diz: “Você sabe que este teatro é assombrado?”, enquanto isso o personagem japonês tira o cigarro da boca, sensivelmente assustado com a informaço.

Na sequência seguinte, temos uma mulher com as pernas postas por cima de um banco enquanto come amendoins. O turista chega e preenche o quadro sentado algumas fileiras abaixo. O sapato da personagem feminina cai entre os bancos e ela pula para outra fileira e se agacha desaparecendo na escuridão. Temos um corte, o turista japonês procura pela mulher sem lhe encontrar, ele está apreensivo e a trilha sonora do filme diegético casa perfeitamente com essa sensaço. Finalmente o personagem se vira para trás, a mulher está duas fileiras acima

¹⁵³ Filme de artes marciais de Taiwan dirigido por King Hu.

dele, comendo amendoins como se nada tivesse acontecido, diante disso o personagem sai apressado da sala, pisando em diversas cascas de amendoim na escada do corredor.

Mais um elemento ainda ajuda a construir essa sensação insólita. Agora estamos quase no final do filme e dois personagens idosos sentados em cadeiras distantes trocam olhares. Na tela temos uma luta mortal entre espadachins, essa alternância estabelecida entre os espectadores e o filme levam a sensação de que os que lutam na tela, são os mesmos que envelhecidos, assistem ao filme. Reforça isso o encontro desses personagens após a sessão, quando um deles diz “ninguém se lembra de nós”, o que remete ao filme e aos personagens, como se esses fossem espectros de um filme esquecido.

Todos os aspectos apresentados criam como efeito a incerteza. *Adeus, Dragon Inn* é “Uma História de Fantasma ou Elegia do Olhar”? (FURTADO, 2003). Aqui os elementos sintáticos e semânticos se combinam, temos a representação de um espaço deteriorado, com personagens que vagam pela estrutura e falam da existência de fantasmas. Pontos reforçados pelos silêncios e elipses que o filme propõe, que dilatam um tempo, que em sua essência é de apenas uma sessão.

Em mais de uma oportunidade apontando a obra de Horacio Quiroga como inspiração para seus filmes, Lisandro Alonso se influencia abertamente no filme de Tsai Ming-Liang, para inserir os dois protagonistas de seus filmes anteriores¹⁵⁴ (Argentino e Misael) no Complexo Teatral San Martín, no centro de Buenos Aires.

Em *Fantasma* (2006), vemos a cidade apenas em um plano filmado da varanda do prédio, pois o gesto de Alonso é pelos interiores quase labirínticos desse prédio, espaços aprisionantes, de corredores escuros, elevadores barulhentos, salas desarrumadas e camarins de portas que rangem ao se abrirem sem motivo.

Os personagens até têm motivações, mas estas estão nubladas por situações das mais cotidianas. Argentino para em frente a um cartaz de *Los Muertos*, filme anterior de Alonso, no qual é protagonista. Sugere-se então que este veio para a sessão do filme, o que de fato acontece no arco final de *Fantasma*, mas a clareza desse fato se perde no seu vagar desajustado por esse espaço. A atenção ainda é dividida com outros personagens, funcionários do complexo, que também vagam pelo espaço uns a procura dos outros ou realizam com algumas ações (verificar os banheiros, o subsolo, arrumar a papelada e etc). Nesse meio, o personagem de Misael é o que mais chama a atenção, pois vaga a procura de algo ou alguém durante todo o filme, mas ao finalmente encontrar Argentino (e só aqui descobrimos que este era o motivo de seu trânsito)

¹⁵⁴ Misael Saavedra é protagonista de *A Liberdade* (2001), primeiro longa-metragem do diretor, enquanto Argentino Vargas é protagonista de seu segundo longa *Os Mortos*.

apenas o encaminha até a sala de cinema. Ou seja, o encontro que o filme tanto ensaia, nada mais é do que uma rápida despedida.

O filme como um todo trata do tempo de espera até a sessão, no qual os silêncios propostos - esse caminhar solitário por corredores- são interrompidos por elipses que estão longe de organizar uma narrativa, mas são apenas cortes que interrompem gestos de desordem e apreensão, expondo “o mesmo fascínio pela solidão e pela singularidade do encontro entre o corpo humano e o espaço. Encontro este que funciona como uma coreografia de espíritos na concretude desse edifício no centro da cidade” (PRYSTHON, 2015, p. 08).

Por fim, a câmera entra em uma sala de cinema praticamente vazia. Argentino assiste ao filme, do qual é protagonista, imagem virtual e real ocupam o mesmo enquadramento, criando mais um estranhamento. Sobre isso escreveu Angela Prysthon:

Nesse filme, é a arquitetura moderna e os espaços vazios do San Martín que vão servindo a composições rigorosas e simples, mas plenas de mistério: vidro, concreto, metal e tinta equivalentes aos troncos de madeira, à terra, à lama, à floresta e ao rio de *La libertad* e de *Los muertos*. Talvez ao contrário do que se poderia esperar, a materialidade dessas imagens e das inúmeras camadas presentes no trabalho sonoro reforça o caráter etéreo e transcendente de *Fantasma* (2015, p. 08).

Sem dúvida, as imagens geram estranhamento, algo etéreo e misterioso, mas não nos parece que o filme tenha algo de sobrenatural, não pelo menos nessa tradição do insólito a qual apontamos nessa dissertação. Nos parece que esses elementos são criados e reforçados essencialmente pelos procedimentos que a estética do fluxo propõe. Assim, se tratarmos *Fantasma* como um filme fantástico, pelo silêncio que sua narrativa produz e pela estética como é filmado, então talvez tivéssemos que assumir que grande parte das obras do cinema de fluxo como sobrenaturais.

A nosso ver, em alguns códigos cinema de fluxo e fantástico contemporâneo caminham de mãos dadas. Porém, existe um detonante de uma narrativa sobrenatural na estética de fluxo que está em *Adeus Dragon inn*, mas não em *Fantasma*, algo turvo, de difícil definição, que no filme de Tsai Ming-Liang se faz pela união entre gestos estéticos no nível no semântico - nos sons e imagens que nos levam para esse encontro com o insólito - mas que também pode ser percebido por rompimentos na causalidade, união que ao nosso ver, não ocorre em *Fantasma*.

Existe um estranhamento que é reforçado pela quase ausência de narrativa, pela atmosfera desassossegante e pela presença de elipses e silêncios, algo que vai tomar forma a partir de uma ideia de ambiguidade da realidade, mas que não necessariamente é da ordem do sobrenatural.

2.2.3 Realidades ambíguas

Como vimos, a partir de sua atmosfera os filmes de fluxo propõem uma representação de mundo dispersiva e por vezes misteriosa, diante disso nada mais natural que o índice de realidade dessas imagens e sons seja interrogado. Porém, a representação de realidade no cinema de fluxo é menos um real colocado sob suspeita, como faz o fantástico, e mais a “radicalidade de uma visão”¹⁵⁵ (JOYARD, 2003, p. 27). Assim, para Bouquet os filmes de fluxo intensificam “as áreas do real, para atualizar algumas forças, deixando o dito real em seu status aleatório, indeciso, em movimento”¹⁵⁶ (2002, p. 47). A irracionalidade e o caos que o cinema de fluxo promove “só se torna como tal por um processo de abstração de qualquer princípio de identidade, permanência, lógica. Ele já não diz que ele é algo (um enredo, uma definição), mas que ele é outra coisa: imagem ou homem ou animal ou ser ou tudo.”¹⁵⁷ (BOUQUET, 2002, p. 47).

Esses gestos levaram teóricos a “adjetivar o real” com palavras como ambiguidade. Cunha, por exemplo, associa o cinema de fluxo “a ambiguidade do real e o devir como mistério” (2014, p. 45). Já Oliveira Júnior evidencia a necessidade de se “respeitar a ambiguidade do real, explorar o acidental e o assignificante, não impor ao mundo um sentido” (2013, p. 136). Enquanto que Erly Vieira Júnior, ao definir a ligação desses filmes a um realismo sensório, indica nestes a adoção de “um certo tom de ambiguidade visual e textual” (2013, p. 490).

Assim, esses filmes promovem “outra pedagogia do visual e do sonoro, muitas vezes aliado a certa dose de tutilidade na imagem” (VIEIRA JÚNIOR, 2015, p. 93). Por isso, o cinema de fluxo é resistente ao olhar que tudo quer organizar e a mente que tudo quer entender e racionalizar. Para Cunha, isto está relacionado a “uma resistência inconsciente nossa, acostumados a figuras extraordinárias, ativas e reativas” que “quando nos deparamos com o ordinário, com o tom nosso de cada dia, isso pode se tornar um choque” (2014, p. 49). Para esses autores, o cinema de fluxo promove uma barreira, criada essencialmente pela apreensão da linguagem cinematográfica, pois o espectador que se depara com a “lógica da sensação (e não da encenação)” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 151), muitas vezes é impossibilitado de entender qual o teor das imagens: o que é real, sonho, sobrenatural ou cotidiano; é nublado por

¹⁵⁵ “la radicalité d'une vision.”

¹⁵⁶ “La tâche du cinéaste de flux consiste donc, non à organiser une forme définie pour faire discours, mais à intensifier des zones du réel, à en actualiser certaines puissances, tout en laissant au dit réel son statut aléatoire, indécidé, mouvant.”

¹⁵⁷ “Néma du flux ne devient tel que par un processus d'arrachement à tout principe d'identité, de permanence, de logique. Il ne dit plus qu'il est quelque chose (un tracé, une définition) mais qu'il est autre chose aussi: image ou homme ou animal ou être ou tout.”

uma sensação perpétua de estranhamento. E dessa forma, a imagem é “surpreendida mais que nunca em uma contradição entre a reivindicação do 'sonho' e o costume e a demanda de realismo.” (OLIVEIRA, JÚNIOR, 2013, p. 137).

Nesse meio, é interessante a relação que Oliveira Júnior faz entre o cinema de fluxo e o barroco: “O barroco dos anos 2000 seria, antes, uma dissolução das formas, um transbordamento das matérias, uma profusão sensorial que parece em sintonia com um estado vaporoso do mundo, com uma nova realidade em que as relações de espaço-tempo se acham em processo de interpenetração e confusão” (2013, p. 09). Entretanto, não se trata de um cinema abstrato, existe um “componente ficcional” (CUNHA, 2014, p. 59), que se põe materialmente nos filmes, mesmo que seja rarefeito.

Por isso, o cinema de fluxo promove o desaparecimento de alguns elementos narrativos e estéticos que sustentam cinematograficamente uma herança do sobrenatural no cinema. Elementos como a presença de uma narrativa, a criação de um efeito específico, a construção de uma atmosfera e de uma realidade empírica. Entretanto, nessa aproximação também existem ganhos. A ideia de real “opaco”, “ambíguo” e “misterioso”, cria uma atmosfera de estranhamento perante as imagens e os sons, o que ajuda na absorção e, por vezes, na naturalização dos elementos insólitos, que não necessitam de um arco narrativo claro para sua existência, pois permitem “a apreensão de outros sentidos inerentes à imagem.” (VIEIRA JÚNIOR, p. 490), possibilitam uma mistura entre os códigos realistas e sobrenaturais.

Exemplifica bem o borrimento dessas fronteiras (real/ irreal) um trecho da crítica de Eduardo Valente para o filme *A Mulher sem Cabeça* (2008), de Lucrecia Martel:

A Mulher Sem Cabeça poderia facilmente ser encaixado numa mostra de cinema fantástico. Sim, porque mesmo que, e de fato, não aconteça nada de sobrenatural no filme (há controvérsias sobre a aparição de alguns fantasmas em cena), Lucrecia Martel explora ao máximo no filme este que sempre foi um dos seus maiores talentos: o de manipular com precisão o quadro cinematográfico, com suas entradas e saídas de cena, seus cantos e espaço exterior (através de um uso sempre impressionante do som), para fazer de *A Mulher Sem Cabeça* um filme de suspense que não se afirma como tal; um filme de horror que não se afirma como tal; um filme fantástico que não se afirma como tal - sem deixar de ser nunca nenhum dos três, mas sem precisar afirmar-se dentro de convenções de gênero (2008, sem paginação).

É nesse dilema de formas móveis, que não se afirmam como tal, que essa dissertação se coloca. A nosso ver, estudar a relação entre as temáticas sobrenaturais e o cinema de fluxo é entrar em um terreno espinhoso, numa massa fílmica disforme, no qual o insólito ganha dimensão, mas perde seu poder de definição.

Quando o cinema de fluxo propõe que essa massa de real reflita processos insólitos, essas fronteiras (natural/sobrenatural) se esfacelam, fazendo com que seja extremamente complicado definir e aplicar as categorias de origem literária. Pois, se não temos uma *mise en scène* capaz de abarcar o insólito como um elemento destoante ou naturalizado e se a relação com real já é por si só ambígua, então não nos parece que apenas aplicar as definições literárias nessa estética seja algo proveitoso. Por isso, o que mais nos interessa nessas aproximações são conjugar como os elementos próprios ao fluxo (a narrativa rarefeita, as elipses, o tempo, o espaço, a atmosfera e os corpos) surgem em filmes com elementos sobrenaturais e como esses podem se associar a elementos do fantástico contemporâneo e do realismo maravilhoso, que aqui funcionam mais como pistas de abordagem (aproximações) do que como simples aplicações.

Aprofundaremos esse assunto lançando mão das considerações que Cecília Mello (2015) faz na introdução da coletânea de artigos intitulada *Realismo fantasmagórico*¹⁵⁸. Partindo da filmografia de Tsai Ming-Liang, Naomi Kawase e Apichatpong Weerasethakul, a autora evidencia um fenômeno recente em filmes que, se por um lado se ancoram “no realismo do plano sequência e na temática cotidiana”, por outro “transcendem em algum nível esse realismo, contando, não raro, com a presença de fantasmas e seres fantásticos” (2015, p. 15).

O interesse da autora é o de investigar como uma ideia ontológica de realismo no cinema contemporâneo¹⁵⁹ é abalada pela mistura do realismo de ótica baziniana com as tradições religiosas asiáticas. Para a autora, a partir dos anos 90 (com o *Dogma 95*, com o cinema iraniano e de língua chinesa) o cinema teria entrado em uma tendência de retorno ao realismo: “e o restabelecimento do elo entre as imagens em movimento e a realidade objetiva, configurando por vezes uma resposta paradoxal à crise da indexicalidade, visto que é apoiada com frequência no formato digital.” (2015, p. 19).

No entanto, a crise da indexicalidade não se resumiria ao uso do formato digital, mas também a um distanciamento de um real objetivo. Esse cinema estaria presente em filmes de Tsai Ming-Liang e Apichatpong Weerasethakul, no qual o sobrenatural estaria apoiado nas práticas budistas e nas crenças animistas. Para ela - como o realismo maravilhoso de Alejo Carpentier - o realismo fantasmagórico pode ser encontrado: “na própria realidade religiosa e espiritual da Tailândia e de Taiwan, com influências do budismo, do taoísmo e do animismo,

¹⁵⁸ No qual a autora apresenta o texto “O cinema contemporâneo do leste asiático: da ontologia e seus fantasmas”.

¹⁵⁹ Esse realismo ancorado pela tecnologia digital “capaz de gerar imagens sem qualquer referente no mundo exterior.” (p. 18).

crenças que em geral encaram entidades sobrenaturais sem os sobressaltos do Ocidente”¹⁶⁰ (2015, p. 23). O realismo fantasmagórico não seria um gênero cinematográfico, mas surgiria em filmes em que “a presença de fantasmas e espíritos raramente contêm o peso da morte e da assombração associados a entidades análogas no monoteísmo ocidental” (p. 23-24).

Mello faz duas distinções entre esse cinema e a literatura, que podem funcionar como pistas para nossa análise. Primeiro, distingue o realismo fantasmagórico do realismo fantástico que para ela “escapa à lógica e à explicação científica de uma época, e deve, portanto, ser desvendado ou explicado” (p. 24). Segundo, também distingue o realismo fantasmagórico do realismo mágico na literatura latino-americana e suas traduções para o cinema, que “apesar de tratarem o estranho ou sobrenatural como um evento cotidiano, acabam distanciando-se da realidade de um modo que o cinema desses diretores, em toda a sua relação estreita como o real fenomenológico, não poderia.” (p. 24): “Seu realismo, antes de fantasmagórico, é o realismo estético do plano-sequência, da duração, da locação, dos atores não profissionais, do cotidiano prolongado na tela, e quaisquer tentativas de aproximação com o realismo literário devem ser conduzidas com cautela”. (2015, p. 15).

Concordamos com Cecilia Mello que as aproximações entre cinema e literatura insólita devam ser feitas com as devidas precauções. Porém, gostaríamos de ponderar como certos efeitos vistos na literatura podem ser verificados em filmes citados pela própria autora como pertencentes ao realismo fantasmagórico.

Que Horas São Aí? de Tsai Ming-Liang, tem como ponto de partida a morte do pai de Hsiao-Kang, um vendedor ambulante de relógios que vive com sua mãe. A partir disso a trama se divide em três narrativas conectadas pela possível existência de um fantasma. Após ao enterro de seu pai, Hsiao-Kang observa uma porta se fechar sem qualquer explicação e a partir disso passa urina no quarto, com medo de se deparar com o espírito de seu pai. É realizado um ritual budista para afastar o fantasma, que se estiver rondando a casa vai beber a água deixada em um altar. A partir daqui a narrativa da mãe do protagonista ganha forma, pois esta personagem vai acreditar piamente na presença do fantasma de seu marido, averiguando se a água foi bebida; marcando o possível horário de reaparecimento do marido e por isso mudando o horário do jantar para meia-noite; pedindo para que seu filho não mate uma barata pois esta

¹⁶⁰ Colabora para essa hipótese uma resposta de Apichatpong Weerasethakul sobre a influência de uma tradição da literatura fantástica em seus filmes: “minhas fontes de inspiração são sempre a vida diária, que já possuem esses elementos. Alguma ação, alguma atitude do personagem está lá, mas ao invés de estudar isso por meio de um conceito de uma cosmologia... eu não faço isso. Eu sequer analiso se isso é parte da cosmologia, ou não. Entrevista concedida para a revista Cinética: <http://revistacinetica.com.br/home/breves-encontros-com-apichatpong-weerasethakul/>

pode ser a reencarnação do falecido; cobrindo todas as janelas da casa para que o fantasma se sinta mais à vontade para entrar e, por fim, colocando sua melhor roupa na tentativa de se relacionar sexualmente com o espírito do defunto.

Hsiao-Kang se torna a visão incrédula da casa, mas no trabalho vende a contragosto seu relógio (pois segundo ele como seu pai acabará de morrer o relógio trará mal sorte para o novo dono). Com o relógio no pulso Shiang-chyi parte em viagem de férias à Paris, uma estadia de poucas felicidades. Além disso, o quarto no qual Shiang-chyi se hospeda é incomodado por incessantes barulhos oriundos do andar de cima, porém, as investigações da personagem nos levam a crer que o apartamento de cima está vazio.

Assim, o filme trabalha com o sobrenatural a partir das emanções religiosas budistas e deixa, durante grande parte do filme, em certo suspense se a presença fantasmagórica do pai está ou não na casa. Um efeito de hesitação que é em parte quebrado nos dois últimos planos do filme, quando o defunto surge em um parque para salvar a mala de Shiang-chyi, que boiava em um pequeno lago. Após isso, um plano geral que equilibra terra e céu, mostra o personagem caminhando em direção a um roda gigante, ficando aqui, em meio aos silêncios, sugerido, que com essa cena o personagem se despede do espaço dos vivos.

É certo que as possibilidades sobrenaturais do filme só são possíveis devido às crenças religiosas, e que talvez seria improvável termos uma trama semelhante em um centro urbano ocidental e cristão. Porém, o filme não deixa de trabalhar com um efeito próximo ao que o fantástico propõe. Temos uma personagem crédula perante a existência do sobrenatural e outro incrédulo, e no meio disso uma personagem externa ao seio familiar que permite ao espectador comprovar a existência do insólito.

Ao contrário disso em *Mal dos Trópicos* (2004) o sobrenatural é plenamente naturalizado. O insólito se estabelece entre o espaço transformado pelo humano (seja ele urbano ou rural) e a floresta, o espaço do “selvagem”, como o próprio filme pondera. Nesse meio, colocam-se jogos entre: o racional e o irracional, o remoto e o moderno e a memória e o presente, numa espécie de “reflexividade temporal” (May Ingawani, 2015, p. 245).

Como faz Ruy Garnier, associamos o cinema de Apichatpong a duas concepções de “beleza”. A primeira relacionada ao “cotidiano, a dimensão lúdica do tempo vivido” e a outra à “beleza da magia instaurada pela ficção e pela narração, seja ela fantástica, delirante ou memória mitológica” (2016, p.55). Assim, a primeira parte do filme compartilha o cotidiano do casal Keng e Tong, num trânsito constante entre o urbano e o rural. Keng é militar, habita a cidade, Tong mora no interior e trabalhava em uma fábrica de gelo antes de ficar desempregado. Os movimentos dos personagens pautam-se pela sinuosidade dos acontecimentos, por elipses

que embaralham a noção do tempo transposto entre uma cena e outra e por uma câmera ávida por documentar.

Essa parte do filme apresenta a floresta por sua ambiência sonora e por uma opção de enquadramento que a coloca no adiante, no espaço posterior à experiência que os personagens compartilham. Nesse sentido, surgem espaços rurais e fronteiriços onde a presença de um sobrenatural anímico promove o borramento das fronteiras entre o real e o irreal. Nesse espaço a temática sobrenatural surge na citação a história do tio capaz de relembrar suas vidas passadas e na fábula sobre a ganância protagonizada por fazendeiros e um monge.

Porém, é a segunda parte do filme intitulada “Um caminho do espírito”, que demarca a “permeabilidade entre mundos humanos e não humanos” (INGAWANIJ, p. 245) a partir da errância de um homem que se desconecta gradualmente do real apresentado até então. Logo de cara Apichatpong nos conta a fábula sobre um Xamã que pregava peças nos aldeões se transformando em animais, mas que após ser morto por um caçador tem seu espírito aprisionado dentro de um tigre. Essa fábula cria uma maldição: “Toda noite o espírito do Xamã vira um tigre para espantar os viajantes”.

Diante dessa premissa o filme até fornece um pretexto dos mais narrativos: um militar, que como um caçador entra na floresta para caçar um tigre. Porém a caça, um ser impossível no real, logo reverte o jogo e assim, a categoria de Keng como algoz será consumida pela inteligibilidade que a floresta apresenta. Como aponta Ingawanij:

A apresentação da experiência do soldado Keng de alteridade temporal na selva não apenas alude para a aventura do caçador no mundo perdido, como também retrabalha a hipótese de tempo do conto, sugerindo que o tempo seja a velocidade da modernização e marcha da humanidade para o progresso (2015, p. 248).

Essa ligação entre o tempo e a velocidade da modernização é conduzida aqui pelos apetrechos militares que Keng carrega consigo (a lanterna, o rádio, a farda e a espingarda). É a pertinência dessa temporalidade que será posta em xeque, a partir do primeiro encontro com o fantasma. O sobrenatural e o natural se contaminam no contato físico entre esses dois seres. Após a briga com o fantasma a relação do militar com a floresta se altera radicalmente, o cansaço, o suor e a sonolência desaparecem e agora o protagonista é capaz de ser incorporado ao território, de operar dentro do ecossistema e de se comunicar com o ambiente. A essência da floresta é acessada e compreendida. Não sem motivo é apenas após essa disputa que a floresta é pela primeira vez mostrada em plano geral. E por isso, Keng é capaz de destruir “o corredor invisível que liga o moderno ao tempo-espaço pré-histórico” (INGAWANIJ, p. 249).

É nesse território em que o ordinário e o “mágico” se estabilizam, o sobrenatural em *Mal dos Trópicos* não surge por antagonismos, mas sim pela complementariedade, pela mistura do possível e do impossível. Apichatpong apreende a floresta como o local das metamorfoses, no qual a conjunção entre dois corpos não é vista como perda. A fusão de Keng e o fantasma é tida como possibilidade de libertação e preservação da essência do eu. Nesse âmbito, é certa a análise de Ingawaniij:

Esta concepção de cosmologia e topografia da floresta difere daqueles contos de fadas europeus que representam a transformação de personagens humanos em animais selvagens como uma perda de humanidade, provocando um final em que os personagens retornam para casa e voltam à forma humana (p. 249).

Ambos os filmes trabalham com efeitos próximos aos quais se pretendem o fantástico e o realismo maravilhoso. Além disso, por mais que as interações entre literatura fantástica e cinema de fluxo devam ser feitas com cuidado, alguns cineastas mencionados durante esse capítulo não deixam de fazer essa aproximação na concepção de seus filmes. Assim, no mesmo livro em que escreve Mello, May Adadol Ingawaniij (2015) faz referência a uma série de contos de Siam sobre aventuras na selva, que influenciaram a criação das cartelas de *Mal dos Trópicos*. Da mesma forma que em suas incursões pelo fluxo, Lucrécia Martel e Lisandro Alonso fazem, mesmo que indiretamente, menções a obra do escritor uruguaio Horacio Quiroga.

Porém, o que da teoria narrativa do insólito pode ser decantado de um efeito que não é necessariamente construído pelas mesmas ferramentas? É por isso que nos interessamos menos pela estruturação de uma trama e mais nas consequências imagéticas geradas pelas intempéries do quadro. O que propormos para o próximo capítulo é menos categorizar esses filmes a partir das vertentes literárias e mais pensar como algumas de suas características (tempo, espaço, atmosfera etc.) se misturam ao cinema de fluxo, criando filmes com traços sobrenaturais.

3. SOBRENATURAL DO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: SILÊNCIOS, SUSSUROS E BERROS

Uma vez, em Madri, um jornalista perguntou-me se Buenos Aires possuía de fato um Aleph. Quase me deixei levar pela tentação de lhe dizer que sim, mas um amigo interveio, dizendo que se tal objeto existisse, não só seria a coisa mais famosa do mundo, mas renovaria inteiramente a nossa concepção do tempo, da astronomia, da matemática e do espaço. “Ah”, disse o jornalista “então tudo isso é invenção sua. Pensei que fosse verdade porque indicou o nome da rua” Não atrevi a dizer-lhe que referir o nome das ruas não é nada especial.

(Jorge Luis Borges)

Iniciamos essa dissertação tratando de categorizações criadas pela crítica literária para dar conta das mais variadas formas de se lidar com o sobrenatural e terminamos esse capítulo citando alguns autores, que dentro da teoria literária, evidenciaram questões imagéticas acerca do insólito. No segundo capítulo apresentamos algumas formas como o “gênero fantástico” é trabalhado do cinema. E, em seguida, entramos no tema central dessa dissertação que foi pensar como o sobrenatural emerge no cinema contemporâneo em filmes associados ao cinema de fluxo, construindo análises sobre: a presença de uma narrativa rarefeita; sobre o medo e a atmosfera; além da influência dos silêncios e elipses e da existência de um real ambíguo.

Nesses dois capítulos procuramos demonstrar as dificuldades de se aplicar categorias literárias ao cinema, principalmente em obras que não constroem uma narrativa objetiva. Para esse último capítulo, partimos novamente da relação entre o sobrenatural e o cinema de fluxo, refletindo como alguns filmes propõem, a partir dessa mistura, uma atmosfera problemática em relação ao real. Para isso, sugerimos formas de abordagem, que se ocupam de evidenciar, especialmente, traços ligados ao espaço e ao tempo, nos dedicando principalmente aos filmes: *Eles Voltam* (2013), *Histórias Que Só Existem Quando Lembradas* (2012) e *A Alegria* (2011).

Os três filmes são protagonizados por personagens femininas e permitem, com as devidas precauções, tensionar pontos das duas categorias literárias que mais nos interessaram no decorrer dessa dissertação: o fantástico contemporâneo e o realismo maravilhoso.

Nesse meio, propomos uma metáfora com as formas sonoras: silêncio, sussurro e berro, associando essas metáforas ao grau de incidência sobrenatural que cada filme estabelece. Assim, aliaremos *Eles Voltam* ao silêncio. O filme que se inicia na beira de uma estrada deserta e termina na cidade de Recife, apresenta aspectos do fantástico contemporâneo, construindo uma ausência de causalidade por meio dos silêncios narrativos, partilhados tanto pela categoria insólita quanto pela estética de fluxo.

Após isso, associaremos o real maravilhoso e o cinema de fluxo às pistas que Àngel Rama fornece a partir dos escritores transculturadores da América Latina. Aqui, relacionaremos *Histórias Que Só Existem Quando Lembradas* a “sussurros de imagens”, em um filme que trata de uma temporalidade circular em um vilarejo perdido no mundo. Espaço-tempo esse construído a partir da interação entre o cinema de fluxo e a influência que o romance Pedro Páramo exerce sobre o mesmo. Por último, associamos *A Alegria* ao “berro”, por meio de uma profecia e da posição de sua protagonista, que desafia as instituições vigentes. O berro também é uma metáfora para a forma como filme apresenta suas emanações do sobrenatural que, ao contrário dos outros dois filmes, se coloca mais claramente na narrativa por meio de corpos insólitos, um monstro do mar e uma jovem capaz de atravessar paredes. Além disso, ao contrário de outros filmes que abordaremos nesse capítulo, como *Girimunho* ou *Rio Cigano*, *A Alegria* trata de um espaço urbano, uma cidade do Rio de Janeiro profética e pré- apocalíptica.

Contudo, antes de entrarmos nessa análise, situaremos alguns esforços teóricos sobre possíveis estratégias de abordagem para espaço-tempo insólito.

3.1 Espaços insólitos

Como aponta Marisa Gama-Khalil os estudos sobre o espaço no sobrenatural: “são insuficientes para uma análise que dê conta da hibridez, dispersão e pluralidade do espaço insólito” (2012, p. 35). Realmente, no processo dessa pesquisa nos deparamos com poucas análises do sobrenatural a partir de critérios como o espaço, o tempo ou a criação de uma atmosfera sobrenatural, e, por isso, optamos por introduzir essa discussão a partir de *El descubrimiento de la circunferencia*, de Leopoldo Lugones (1874-1938).

O conto apresenta um ensejo dos mais curiosos, Clinio Malabar é definido pelo próprio narrador do conto como um louco, cuja a loucura consistia unicamente, independente do lugar e posição em que estivesse, em fazer um círculo (de giz, carvão, ou de gravetos) em volta de seu corpo. Uma ou outra vez Malabar é empurrado para fora do círculo pelos internos do hospício, e isso lhe causou grandes enfermidades a ponto de o diretor do hospício proibir que o personagem fosse incomodado. Fora isso, Clinio Malabar era pacífico, especialista em geometria e até zombava de sua própria loucura. Em determinado momento o narrador diagnóstica a demência de Malabar:

La locura le vino, pensando sobre la naturaleza de la línea. Llegó fácilmente a la convicción de que la línea era el infinito, pues como nada hay que pueda contenerla en su desarrollo, es susceptible de prolongarse sin fin. O en otros términos: como la línea es una sucesión de puntos matemáticos y estos son entidades abstractas, nada hay que limite aquella, ni nada que detenga su desarrollo. Desde el momento en que un punto se mueve en el espacio,

engendrando una línea, no hay razón alguna para que se detenga, puesto que nada lo puede detener. La línea no tiene, entonces, otro límite que ella misma, y es así como vino a descubrirse la circunferencia. Tan pronto como Clinio realizó este descubrimiento, comprendió que la circunferencia era la razón misma del ser, realizando, también simultáneamente, este otro descubrimiento: Que la muerte anula el ser, cuando este ha perdido el concepto de la circunferencia (sem data, sem paginação).

Isto é, a loucura de Malabar tem uma “convicção matemática”, ainda que sua aplicação seja absurda, pois “los que comprenden el problema, muy pocos, necesitan vigilar su circunferencia. Es lo que hacía Clinio Malabar.” (sem data, sem paginação). Curiosamente em 20 anos de internação o personagem não apresentará o menor sintoma de envelhecimento. No entanto, um dia, um novo interno apagou a circunferência de Malabar enquanto este dormia, o protagonista não se levantou mais, estava morto.

Como já vimos no decorrer da dissertação, aqui se coloca uma hesitação: seria a vida na circunferência realmente uma passagem para imortalidade ou teria Malabar morrido, por pura coincidência ou de causas naturais? O certo é que internos e funcionários ficaram muito impressionados com o ocorrido e passaram a ouvir a voz de Malabar por todo o hospício. Um dia, o narrador ouve, em alto e bom tom, a voz de Malabar, que estranhamente vinha de uma de uma pequena jarra colocada de cabeça para baixo. Ao retirar o objeto a voz de Malabar desaparece, ao mesmo tempo em que é vista, marcada com giz, uma pequena circunferência.

De forma lúdica e simples, Leopoldo Lugones cria uma demarcação entre um espaço real (se é que podemos tratar um hospício com essa delimitação) e um espaço sobrenatural, ambos separados unicamente por uma linha de giz. A vigília de Clinio Malabar a sua circunferência propõe um espaço a-cronológico, no qual a matemática (lógica, racional) é ironicamente utilizada para a criação do impossível, o que no conto não é tão vantajoso, já que mesmo imortal Malabar estava confinado em um hospício, mas que revela em sua constituição a premissa do fantástico em “sobrepôr duas (ou mais) dimensões diversas em um mesmo contexto narrativo” (Gama-Khalil, 2012, p. 33).

Nas narrativas insólitas as fronteiras entre espaços reais e irrealis podem não ser tão facilmente delimitadas como no conto de Lugones, muitas vezes, é difícil identificar suas fronteiras e em outras essas fronteiras nem mesmo existem, como ocorre em muitas obras do realismo maravilhoso. Tentando apontar caminhos para a ausência de teorias que deem conta desse tema, mas alicerçado sua análise apenas em obras que rivalizam o real e o sobrenatural, Gama - Khalil (2012) traz à tona os estudos de Michel Foucault sobre os espaços heterotópicos e os pensamentos de Gilles Deleuze e Félix Guattari acerca das definições de espaço liso e estriado.

Como revela Foucault, as heterotopias se definem por “uma espécie de descrição sistemática que teria por objeto, em uma dada sociedade, o estudo, a análise, a descrição, a “leitura” (...) desses espaços diferentes, desses outros lugares, uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos” (2009, p. 416). As heterotopias são para Foucault “espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (2009, p. 415). Aos preceitos de Foucault a autora soma os pensamentos de Gilles Deleuze e Félix Guattari acerca das definições de espaço liso e estriado. O espaço liso se compõe como nômade e direcional, “estabelecendo-se como uma superfície que pode alastrar-se em variadas e alteradas direções” (Deleuze, Guattari Apud. Gama-Khalil, 2012, p. 36). Os elementos que formam esse espaço liso são inseparáveis entre si, mas ao mesmo tempo heterogêneos, o que aproxima essa definição das heterotopias. Em contraposição, o espaço estriado parte das sedimentações, por isso se configura como organizado, linear. É nesse espaço que se dá a organização geográfica entre linha e plano, logo é o espaço da normatização da vida e da distribuição de lugares e funções para os sujeitos nele inseridos. Ou seja, a noção de espaço liso, como as heterotopias, trata da construção de espaços que se opõem a uma ideia de espaço organizado socialmente. Chegando a conclusões semelhante as de Gama - Khalil, mas tendo como foco de análise a caracterização de um fantástico tradicional, que se nutre de elementos oriundos de um espaço gótico. Filipe Furtado nota como o fantástico apresenta “um espaço ilusoriamente natural em que, de onde em onde, irrompem sinais insólitos, indícios da subversão do real que se instala”:

Na narrativa fantástica, o espaço familiar da natureza circunscreve sempre a maior parte da acção, constituindo a regra aparente do mundo fictício em que o fenómeno metaempírico se insinua, enquanto o espaço “alucinante” não passa muitas vezes de uma ocasional exceção. Consequentemente, a frequência de encenação do primeiro deverá ser muito superior à do segundo, o que se reflecte no facto de o discurso do fantástico recorrer sobretudo a processos descritivos tendentes a acentuar os traços “realistas” do mundo material nele representado (FURTADO, 1981, p. 126).

Para Furtado, todos os elementos narrativos devem se organizar com o objetivo de criar, entre o real e o sobrenatural, uma “ambiguidade permanente”, propondo a existência de um espaço híbrido, capaz de equilibrar dois elementos inicialmente contraditórios, mas que se complementam: os espaços realistas e os espaços alucinantes. Para o autor, os espaços chamados de realistas:

predominam de forma evidente, caracterizando-se por acentuarem sempre os traços considerados mais representativos do mundo empírico e simulando, assim, um rigoroso respeito pelas leis naturais e pelo que a “opinião comum” considera ser o real. Outros, os “alucinantes”, surgem em menor número e

contribuem para introduzir dados anormais do cenário anterior, originando parcelas de um espaço aparentemente desfigurado, aberrante e não conforme os traços do universo que mais familiares se tornaram ao destinatário da enunciação (1980, p. 120).

Esse equilíbrio não se constrói de forma equivalente, já que o fantástico surge como a exceção e, normalmente, seu espaço de atuação é reduzido na narrativa em relação ao espaço realista. É a partir desse cenário que a narrativa fantástica vai optar, segundo o autor, sobretudo por “locais delimitados ou fechados, os ambientes interiores, particularmente as casas de grandes dimensões, as construções labirínticas” (FURTADO, 1981, p.121), o que se soma a textos que procuram “de forma ostensiva os ambientes exteriores, a natureza selvagem (...) mantendo a mesma índole irreal e sobre-imaginativa bem como idêntica tendência para o isolamento e a obscuridade” (1981, p. 124).

Para David Roas (2013) essa necessidade pelo real marca uma evolução no tratamento do fantástico: “a fim de tornar críveis os extraordinários acontecimentos relatados para leitores cada vez mais céticos, os narradores foram intensificando progressivamente a cotidianidade das histórias.” (p. 64). Porém, por mais que o narrador apresente uma visão detalhada da realidade, no “momento de encarar a representação do impossível sua expressão costuma tornar-se obscura, canhestra, indireta.”: em muitos relatos, o fenômeno fantástico, impossível de ser explicado, supera os limites da linguagem: é por definição indescritível porque é inimaginável.” (2013, p. 64).

É também o que aponta Bioy Casares, no prefácio da *Antologia da Literatura Fantástica*¹⁶¹ (2013). Trabalhando com um *corpus* de obras que extrapola o século XIX¹⁶², o autor indica uma variação temática no fantástico por meio de certo desapego as caracterizações insólitos de ambientes e atmosferas. Inicialmente, “mencionado o mero fato da aparição de um fantasma os autores buscavam criar um ambiente propício ao medo” (p. 10). Porém “depois alguns autores descobriram a conveniência de fazer com que num mundo plenamente verossímil ocorresse um único fato inverossímil, que em vidas comuns e domésticas, como a do leitor, aparecesse o fantasma”. (p. 10). Segundo o autor, essa forma de lidar com o fantástico geraria uma “tendência realista na literatura fantástica” (p. 10).

Como atenta Rosalba Campra (2016), o leitor atento ao fantástico perceberá rapidamente uma “hiperdeterminação”, uma redundância no uso de procedimentos e por isso a cenografia do fantástico joga muitas vezes com “um mundo exageradamente cotidiano” (2016,

¹⁶¹ Antologia lançada originalmente em 1940 e organizada por Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges e Silvina Ocampo.

¹⁶² A Antologia comporta desde narrativas chinesas pré-cristãs até contos do século XX.

p. 193). Criando um efeito que para a autora pode ser comparado ao “hiper-realismo pictórico, no qual a exasperação do detalhe, a relevância dos volumes, a trivialidade do representado acabam criando um ambíguo efeito de irrealidade.” (p. 193).

Essas últimas ponderações revelam que a predominância de um ambiente natural no fantástico não é nenhuma novidade. Além disso, as teorias ajudam a refletir sobre a delimitação de dois espaços opostos. No entanto, por mais que essas sejam abordagens tentadoras, não parecem se encaixar na análise dos filmes que veremos adiante, nos quais as noções de real e sobrenatural estão, como já vimos, nubladas pela estética do fluxo. À priori essas conceituações funcionam apenas para narrativas fantásticas, nas quais, como sabemos, o real e o sobrenatural convivem de forma desarmoniosa. Não seria o caso de implementar essas teorias a outras categorias insólitas, como o real maravilhoso, onde real e sobrenatural convivem de forma harmoniosa, ou mesmo no maravilhoso, que parte apenas de um espaço-tempo sobrenatural, ou seja, existe nos objetos propostos por esses autores uma ideia de construção de espaço-tempo que está sempre remetendo a uma oposição entre formas naturais e sobrenaturais.

Essas teorias também parecem de difícil aplicação no que vimos no capítulo anterior: o sobrenatural construído a partir dos silêncios; pois, nessas obras, as fronteiras do sobrenatural são de difícil delimitação e o espaço como um todo pode não apresentar reverberações visíveis capazes de diferenciar territórios reais e irreais.

Assim, as teorias apresentadas funcionam muito mais para situar a discussão e demonstrar a dificuldade de delimitação de nosso objeto, do que para serem empregadas na análise fílmica. Assim, a partir de agora nos dedicaremos ao filme *Eles Voltam*, que ao contrário do conto de Lugones, não fixa uma concepção clara e demarcada entre o espaço-tempo natural e sobrenatural, e sim o borrimento dessas naturezas.

3.1.1 - Voltar para onde? Silêncios e paisagens insólitas em *Eles Voltam*

O romance *O Deserto dos Tártaros*, do escritor italiano Dino Buzzati¹⁶³, apresenta o jovem Giovanni Drogo, após este ser designado para o posto de tenente na fortaleza Bastiani, um destacamento fronteiriço, de pouca aspiração para jovens ambiciosos e que revela um horizonte pontuado por uma paisagem enigmática: um deserto, no qual se espera por um inimigo nunca visto e que traria consigo à glória da batalha. Durante décadas Drogo olha para essa paisagem à espera do exército inimigo, e por mais de uma vez sua permanência na fortaleza é assegurada pelo dom misterioso que a paisagem tem em persuadi-lo a permanecer. Sobre esse

¹⁶³ O livro foi adaptado para o cinema em 1976 em filme dirigido por Valério Zurlini.

estranho efeito o narrador diz: “avançava a grande noite das montanhas, com as nuvens em fuga sobre a fortaleza, presságios miraculosos. E de norte, do setentrião invisível por detrás das muralhas Drogo sentia a premência do seu próprio destino” (2014, p. 77).

No climax do livro, Drogo, há algum tempo acamado, recebe a notícia de que os inimigos finalmente se aproximam, no entanto, e por ironia do destino, seu lugar não será no campo de batalha, e sim em uma carruagem que o transportará para longe, onde Drogo acabará por morrer. Não existe em todo livro uma demarcação insólita clara, apenas um espaço despreendido de significados claros, que faz isso, como já vimos durante a dissertação, a partir da ausência de causalidade, uma perda de referencial capaz de espalhar, contaminar, todos os espaços diegéticos do livro.

Essa ausência de causalidade alicerçada por um espaço insólito também é tema do filme *O Anjo Exterminador* (1962), de Luis Buñuel, no qual, após um jantar, um grupo de burgueses é impedido, sem razões aparentes, de deixar o espaço da mansão. Formando então um espaço insólito, sem barreiras físicas, mas que impossibilita quem está dentro de sair e quem está do lado de fora - ou seja, no espaço realista - de entrar. Aqui também se cria um sobrenatural a partir de uma demarcação espacial, mas que ao mesmo tempo se espalha, contamina outros territórios e frente a isso nos perguntamos em que lugar confiar.

Os ruídos do cômodo ao lado são o estopim para a ausência de causalidade no conto *Casa Tomada* (1986), de Julio Cortázar, no qual um casal de irmãos vai pouco a pouco apartando-se da casa onde moram, que é tomada por desconhecidos:

O som chegava impreciso e surdo, como cadeiras tombando no tapete ou um sussurro abafado de conversa. Escutei-o também, ao mesmo tempo ou um segundo depois, no fundo do corredor que vinha daqueles cômodos até a porta. Joguei-me contra a porta antes que fosse tarde demais, fechei-a de golpe apoiando o corpo; felizmente a chave estava posta do nosso lado, e também tranquei o ferrolho grande, para maior segurança (p. 14).

O efeito de absurdo é potencializado em seguida quando o protagonista conta o ocorrido para sua irmã, que responde: “tem certeza? (...) Então – disse, recolhendo as agulhas -, teremos de viver deste lado.” (1986, p. 15). Ao final do conto os personagens decidem abandonar a casa, mas para aonde vão agora, após esse incidente insólito, completamente irracional e que nós causa serias dúvidas de estar alocado apenas aquele espaço? Talvez os irmãos acabem presos sem motivo lógico como Cariba¹⁶⁴? Ou, se estiverem cansados, serão como José Alferes¹⁶⁵? que no

¹⁶⁴ Cariba é o protagonista de *A Cidade*, de Murilo Rubião, preso simplesmente por se atrever a fazer uma pergunta. Esse conto foi abordado no capítulo 01.

¹⁶⁵ José Alferes é o protagonista de *O Convidado*, de Murilo Rubião, no qual o personagem é convidado para uma festa, que apresenta diversas situações insólitas. Esse conto foi abordado no capítulo 01.

auge de uma noite de desaventuras dar-se por vencido: “Dos olhos de Alferes emergiu avassaladora dúvida. Mas deixo-se levar.” (2016, p. 206). Todas essas situações guiadas por um espaço irreal nos levam a seguinte pergunta: E agora, onde vamos?

As obras citadas associam a ausência de causalidade a percepção de um espaço inicialmente realista, que não traz nenhuma marca clara de sua presença sobrenatural, mas que guarda em si algo de mágico, místico, hipnotizante, e ao mesmo tempo abstrato, impossível de ser cerceado, devido aos silêncios sobre suas causas. Espaços insólitos como esses não parecem ter escapatória, mesmo quando os personagens se distanciam destes (como mostra Buñuel no final irônico de seu filme¹⁶⁶). Não temos emanções espaciais que por si só relatem a irrupção do insólito, o protagonista do fantástico clássico, sabe logo, que segredos ocultos podem estar guardados em uma casa abandonada ou em uma floresta escura, mas aqui os protagonistas são órfãos de pistas, o corpo humano é o próprio locus do fantástico, e imerso em uma massa de real, nublada, indecifrável, estes decidem por abandonar ou naufragar junto com esse universo insólito.

Partindo disso, neste subcapítulo nos dedicamos as fronteiras entre o fantástico contemporâneo e o cinema de fluxo, tensionando a ideia de realidade ambígua dos filmes de fluxo ao sobrenatural criado pelos desvios na sintaxe fílmica e de um sintoma corrompimento entre perspectiva e ação. Para isso, nos dedicamos ao longa-metragem *Eles Voltam* (2013), de Marcelo Lordello.

No filme, os irmãos de classe média alta Cris (Maria Luiza Tavares) e Peu são abandonados por seus pais em uma estrada deserta. A primeira sequência se passa na beira dessa estrada, marcando o período de espera dos filhos, que aguardam pelo retorno desses pais que nunca voltaram para buscá-los. No final da tarde Peu decide procurar seus pais. Assim, ficamos apenas com Cris, que após passar a noite na estrada é convencida, por um jovem morador de um assentamento de sem terras, a sair de seu posto e acompanhá-lo. A partir dessa premissa, somos conduzidos pelo lento retorno de Cris “pelo mundo do outro” (ARAÚJO, 2014) até voltar para sua família em Recife. Nesse caminho, além do assentamento, a personagem transita pelo mundo de Fátima, mãe solteira que se equilibra em várias funções para sustentar seus filhos, e pelas férias de Pri, jovem de classe média alta que passa um temporada na casa de praia da sua família. Após quase uma semana fora, a jovem volta para casa. Descobrimos, então, que seus pais sofreram um grave acidente de carro e que,

¹⁶⁶ No final do filme os personagens sobreviventes se reúnem em uma igreja para uma missa. Porém, ao final da celebração se reinicia os mecanismos insólitos que mantiveram os personagens presos por tanto tempo.

provavelmente por isso, não foram buscar as crianças, ao mesmo tempo em que Cris retoma uma rotina (família, escola, amigas) que em essência não parece ser sua.

O filme abre com o plano geral de uma paisagem rural, revelando mares de morros cobertos por grama verde e uma estrada que rasga a vegetação, se opondo ao céu cinza de nuvens carregadas. Nunca saberemos exatamente onde se passa a ação e aqui a expressão “no meio do nada” é mais que bem-vinda para retratar o espaço emoldurado em tela. Esse plano é longo e de ritmo lento, o que deixa a paisagem à mercê de um carro, que estaciona na estrada, ao mesmo tempo em que o som de vozes é abafado pelo barulho do vento. Após uma breve pausa o carro parte novamente e um novo plano nos revela duas crianças deixadas na estrada.

Os planos posteriores são construídos de forma a reforçar esse estranhamento, rivalizando no mesmo enquadramento os personagens, a mata e os carros que passam pela estrada, tudo isso sonorizado pelo vento. A câmera alterna planos fixos a outros, nos quais segue os personagens da calçada até a beira de uma estrada. Estrada que sempre apresenta fluxo de carros, mas que nunca será mostrada por completo. É essa paisagem isolada, despovoada, que possibilita a porosidade nos nexos. A estrada é o locus dos mistérios que o filme propõe, mostrá-la por completo é aceitar que por questões racionais e sociais os pais possam voltar. Por isso, essa será apenas tangenciada na construção dos enquadramentos. Tanto é que a paisagem mostrada no primeiro plano do filme será retomada apenas no final deste, quando Cris mostra os morros e a estrada por meio de um vídeo feito com seu celular¹⁶⁷.

A câmera, solidária à situação incomum, após fornecer, no primeiro plano do filme um viés enigmático a imagem, se submete a ocultar esse espaço promovendo pequenos recortes, que nunca revelaram onde estamos. O tempo é essencial para a manutenção desse efeito. Os planos são longos e o tempo diegético é inferido na imagem pela queda de luz, que aumenta a angústia dos personagens e do espectador. Porém, poucas palavras são ditas entre os irmãos, apenas algumas reclamações, desavenças e a interminável espera.

Por fim, os personagens atravessam para o outro lado da estrada e se abrigam embaixo de uma árvore. Fazer esse movimento é aceitar que o tempo está passando, mas ainda é ter esperança de que os pais voltem. A noite se aproxima e Peu decide caminhar até um posto de gasolina, que segundo ele está perto. Peu não volta e Cris passa a noite sozinha na beira da estrada.

¹⁶⁷ Essa perda de referencial é alicerçada pela presença do celular, que serve para tudo no filme, menos para fazer ligações. Primeiro Peu ouvi música, depois regula o uso deste para preservar a bateria e por fim divide o fone de ouvido com sua irmã, para que os dois possam ouvir música juntos.

O medo ser abandonado pelos pais é um dos temores mais profundos da infância¹⁶⁸. O que não se constitui como uma situação sobrenatural, já que, abandono de incapaz¹⁶⁹ é inclusive crime previsto em lei no código penal brasileiro. Não é apenas o abandono que torna essa cena sobrenatural, mas principalmente, a forma estética como é construída. Pois, como aponta Inácio Araújo (2014), logo na cena de abertura, *Eles Vivem* produz algo que “difícilmente podemos entender”.

Trata-se de um efeito sobrenatural criado pela soma entre proposições narrativas e manejo da linguagem audiovisual, o que se alicerça: na duração do tempo diegético e dos planos; na passividade dos personagens e no silêncio sobre a causa do abandono; na ausência no fato dos adolescentes serem de uma família rica e o ato dos pais não serem contestados de forma veemente por outros personagens adultos durante o restante do filme, e a falta de uma referencialidade espacial. Assim, ao fazer silêncio sobre o motivo, e ao não mostrar quem são realmente esses pais, o filme constitui um efeito de sobrenatural no nível de sua estrutura sintática, como pontuamos no decorrer dessa dissertação a partir de Rosalba Campra (2016).

Não há presença de nenhuma figura sobrenatural (antropomórfica ou não antropomórfica), nem de brechas ou inversões no espaço-tempo ou mesmo de uma atmosfera carregada pela herança gótica, tem-se apenas um par de jovens, acometidos por um fato que fere a lógica da causalidade: foram deixados na estrada por seus pais após uma simples briga¹⁷⁰.

Assim, o filme nos mostra uma paisagem natural, mas que quando vista de perto releva imagens insólitas. Essa inteligibilidade sobre o fato produz um ambiente fabular, no entanto, não é o caso, como em João e Maria, de pais que abandonam os filhos por não poder sustentá-los, mas de pais de classe média alta com alto poder aquisitivo, como filme revelará adiante, e aí se postam as manchas no tecido da lógica. Isso também é reforçado a partir de outros silêncios, os irmãos sentem fome e sede, mas acreditam que a ausência dos pais veio como castigo a uma malcriação praticada. Também, não podemos dizer que eles estejam desesperados com a situação, existe uma certa passividade perante o absurdo durante a cena e que acompanhará a protagonista por toda sua jornada.

Isso é visto também no encontro de Cris com o morador do assentamento, no qual ela verbaliza certas inquietações que o filme produziu até aquele momento, mas que tomam voz em um corpo desnordeado: “meus pais largaram a gente na estrada”, “Não sei, eu acho que foi

¹⁶⁸ Para saber mais acessar: *Paisagens do Medo* (2005), de Yi-Fu Tuan.

¹⁶⁹ Para saber mais: <http://g1.globo.com/pernambuco/noticia/2013/10/delegada-da-dpca-explica-o-que-e-o-crime-de-abandono-de-incapaz.html>

¹⁷⁰ Porém, a maioria das críticas escritas sobre o filme e o próprio diretor do filme (pelo menos nas entrevistas analisadas por essa pesquisa) não relacionaram o filme a qualquer pretexto sobrenatural.

para assustar.”. Falas que potencializam a ideia de sobrenatural que estamos defendendo: o que até para as crianças parecia um castigo se torna devido o tempo de sua duração e a presença de silêncios sobre a causa um evento insólito. Nesse meio, é muito interessante o plano no qual Cris resolve sair debaixo da sombra na árvore, que lhe abrigou durante quase um dia. Ao sair de quadro, pela primeira vez na sequência a câmera não lhe segue, deixando o plano ao sabor de uma vegetação alta e verde e mostrando no canto do quadro o crédito com o nome do filme “Eles Voltam”. Notamos que essa frase é uma afirmação, uma sugestão para a protagonista e para o espectador de que seus pais e irmão voltarão. O que no filme não ocorre, pois é a pré-adolescente que em sua jornada reencontrará aqueles que não pareciam preocupados com seu retorno.

Essa pista falsa que o título do filme propõe nos faz retomar o fantástico contemporâneo, que para Jean-Paul Sartre se impõe como uma categoria territorial, no qual a pertinência de um fato sobrenatural permite duas aproximações: ou admitimos que o insólito está em toda a parte, mesmo que não hajam confirmações empíricas de sua existência, ou retiramos deste sua sobrenaturalidade. Para Sartre, no fantástico contemporâneo o próprio homem é o *locus* do fantástico, algo que sugerimos associar aos pais de Cris, e partir disso podemos fazer a seguinte pergunta: mas Cris deve voltar para onde, se a leitura de mundo que esse local propõe nos faz desconfiar de todos os espaços?

Nas obras que enumeramos no início do subcapítulo o sobrenatural funciona, ora como barreira espacial (*O Deserto dos Tártaros* e *Anjo Exterminador*), ora como forma de despejar os personagens de seus espaços de comodidade (*Casa Tomada*). *Eles Voltam* se insere nesse segundo prognóstico, ativando a perda do conforto social, que até aquele momento a personagem tinha. Ou seja, sem a existência desse fato insólito não seria possível que uma menina rica de 12 anos desbravasse espaços marginalizados.

Elementos do cinema de fluxo serão determinantes para perpetuação dessa atmosfera de estranhamento. A maioria dos planos são longos e apresentam ações diminutas, rotineiras e desdramatizadas. A construção de quadro nunca fornece as coordenadas exatas dos territórios partilhados com a protagonista, os silêncios deixados pela ausência de diálogos são potencializados pela predominância de sons naturais (o vento, o mar, as árvores e etc.) e a inscrição das ações não necessariamente encaminham uma narrativa, mas produzem contatos entre classes sociais distintas.

O pretexto insólito possibilita a abordagem de questões sociais, principalmente relacionadas as lutas de classe. Essa trajetória se inicia no assentamento, no qual o uso de atores não profissionais, se ratifica por meio de uma câmera que se movimenta com a intenção de

captar rostos marcados pelo tempo e por uma história de luta que surge de forma difusa. Nesse espaço a protagonista é alimentada, recebe um leito e tenta ligar para seus pais. Enquanto isso os moradores se reúnem, revelam que, pelos conflitos que já estabeleceram com a polícia, não podem levar a garota as autoridades e que por isso lhe entregam à Fátima, uma mulher que, segundo os assentados, não faz nada sem receber algo em troca.

Fátima, negra e mãe solteira, leva Cris duas vezes até a delegacia, mas em ambas não consegue contactar o conselho tutelar. Assim, é necessário abrigar a menina em sua casa, e que esta tome banho de caneca, use o shampoo, o sabonete e o absorvente das filhas, e que assista a novela na hora do jantar. No dia seguinte Fátima leva a menina para trabalhar na limpeza de uma casa. Aqui o choque social é mais forte. Cris finalmente volta a espaços que conviveu durante toda a sua vida (um sobrado com piscina de frente para o mar), mas ao invés de conforto a menina precisa trabalhar, mesmo que seja sem vontade.

Nesse território Cris é sempre reativa não faz objeções contundentes e nem externaliza uma vontade irrefreável de voltar para casa. Além disso, os contatos mais afetuosos da protagonista são com outras jovens. No assentamento ela conhece Lari, que reclama de Cris chamar muito o nome de sua mãe durante um pesadelo. Lari leva a protagonista para um passeio pela região, subindo o morro, espantando o gado para que a protagonista passe e levando-a para escutar o som dos bambus na mata. Já com a filha mais nova de Fátima, a protagonista conversa sobre a vida no interior, revelando também seu sobrenome “Bittencourt Correia de Sá” e que seu pai é advogado, enquanto que sua mãe é dona de uma rede de lojas.

Esses dois blocos de imagens reverenciam o naturalismo - não existe nada de sobrenatural no assentamento e na vida de Fátima. É o fato insólito inicial na estrada, que possibilita o disparo de outras realidades, não necessariamente sobrenaturais. Porém, o estranhamento perante as ações retorna em seguida. Durante a noite, no caminho de volta para casa de Fátima, Cris se desgarrá da empregada ao notar uma enorme casa a beira mar, que logo depois descobriremos se tratar da casa de veraneio de seus pais. Aqui cria-se outro estranhamento, a construção de um espaço desterritorializado (mesmo que todo o filme se passa no estado do Pernambuco), permite que a casa de praia, na qual Cris faz, sem vontade, trabalhos de limpeza, fique próxima a casa de sua família. Ou seja, a indeterminação territorial permite a existência de uma coincidência absurda, criando ranhuras nos tecidos da realidade.

A casa está trancada, e por isso a protagonista dorme em uma cadeira, acordando durante a noite com o som de uma música oriunda da casa vizinha. Visualizamos esse espaço a partir do ponto de vista de Cris, que observa Pri (Irma Brown) fazendo sexo na piscina com um rapaz. Quando o jovem vai embora e Pri fica sozinha, Cris se aproxima da piscina e, para nossa

surpresa, é prontamente reconhecida pela dona da casa: “menina tu táis enorme, vocês chegaram agora? Teus pais tão aí?”.

Pri, jovem de classe média que passa uma temporada na casa de praia de sua família, promete levar a personagem perdida para casa, mas não imediatamente. Primeiro, à praia deserta e as ruínas de um hotel, que reforçam a sensação de isolamento, de um natural fragmentado, desprendido. Espaços e ações que criam a sensação de que Pri representa uma espécie de duplo envelhecido de Cris, mais experiente pela idade, mas também com desesperanças perante o mundo real. O que rima com o plano no qual as duas personagens entram no mar com roupas de banho parecidas.

Por fim, a protagonista está de volta a Recife. Porém, nesse espaço a desterritorialização da personagem é ainda mais clara. Nessas cenas a câmera tem predileção por planos mais próximos, nos quais a personagem é enclausurada em seu próprio espaço. A imagem e o som dividem essa angustia, apresentando novos personagens e locais que parecem novidade tanto para o espectador quanto para a protagonista.

Logo de cara vemos um grupo de adultos que abraçam a protagonista com grande afeto, Peu também está lá, mas a recém-chegada aceita tudo como se todos esses não lhe fossem próximos. O mesmo ocorre quando Cris retorna à escola e abre a porta da sala mostrando um grupo de alunos que para nós e para ela parecem desconhecidos. Transformada por sua jornada, a protagonista é paradoxalmente uma invasora em seu próprio espaço, tanto é que acaba por fazer o trabalho de classe com outra aluna recém-chegada a Recife e que muda constantemente de casa.

Descobrimos também que os pais de Cris sofreram um acidente, provavelmente de carro, e que os dois estão inconscientes e internados. Voltando ao fantástico, aqui se desfaz o efeito de sobrenatural, a causa de os pais não buscarem as crianças se dá por uma imposição física, o acidente, o que traz a história para o eixo da realidade.

Porém, gostaríamos de atentar para a última cena do filme. Cris e Peu aguardam seus pais saírem da cirurgia. Cris mostra para seu irmão o vídeo que fez da estrada em seu celular, pela primeira vez vemos a estrada por completo. Com essa inserção Lordello liga início e fim do filme, presença e ausência dos pais, real e insólito. Nesse meio, um deles confessa “tô com medo” e o outro responde “eu também”. E após isso são avisados de que sua mãe lhes aguarda. Aqui o movimento é lento, Cris se levanta e chama Peu, que permanece sentado. Ela, então, caminha em direção ao corredor até abrir a porta como se essa ação a levasse para outro espaço de estranhamento.

Que medo é esse que aflige os irmãos se seus pais estão próximos de restabelecer melhores condições de saúde? É o medo de ser abandonado novamente? É o medo de que eles sejam ainda mais penalizados pelo o que fizeram ou possam fazer? Ou é o receio de que esses pais possam apresentar novamente comportamentos estranhos?

Como vimos em Sartre (2005) a existência de algo que foge a norma parece comprovar que todos os espaços naturais podem abrigar o sobrenatural, mesmo que não necessariamente se revelem como tal. Ainda nos baseando em Sartre, podemos identificar personagens sobrenaturais no filme por meio dos pais Cris e Peu, que com sua presença, convívio e métodos causam estranhamento no espectador. Não nos parece também que seja o caso de Pri ser uma personagem natural, pois seus valores não são capazes de visualizar o fato mais importante: avisar aos familiares de Cris. Nos parece que todos esses personagens, e aí incluímos Cris, são contaminados por essa letargia, por um “delay” entre causa e consequência, características, que, como vimos, são comuns a diversos protagonistas no cinema contemporâneo.

Acreditamos que a ausência de causalidade criada na primeira sequência contamina e adoce o natural e faz com que duvidemos do caráter naturalista dos outros espaços apresentados. E mesmo que imagetivamente a paisagem seja calcada pelo naturalismo, esta guarda consigo certa improbidade, é desonesta e em suas entranhas o real reverencia o sobrenatural.

Em *Eles Voltam* o insólito é, como vimos em Campra (2016), possibilitado pelos buracos espaciais e narrativos que o filme promove. Os elementos do cinema de fluxo potencializam esse efeito e promovem uma acomodação dos elementos insólitos. O filme causa um estranhamento estrutural, que abala as ideias de realidade e contamina todos os espaços apresentados. E talvez por saber disso Cris seja tão passiva e em seu silêncio tenha se perguntado mais de uma vez durante sua jornada: mas, voltar para onde?

3.2 - Transculturação narrativa e espaço-tempo mítico

*antes de chegar ao verso final já havia compreendido que não sairia jamais
daquele quarto, pois estava previsto que a cidade dos espelhos (ou das
miragens) seria arrasada pelo vento e desterrada da memória dos homens
no instante em que Aurelino Babilônia acabasse de decifrar os
pergaminhos, e que tudo que estava escrito neles era irrepitível desde
sempre e para sempre, porque as estirpes condenadas a cem anos de solidão
não tinham uma segunda chance sobre a terra.
(Cem Anos de Solidão, de Gabriel García Márquez)*

Em *Girimunho* (2011), de Helvécio Marins Júnior e Clarissa Campolina, temos uma abordagem híbrida entre ficção e documentário, que intenta compartilhar a rotina, por vezes

nada convencional, das octogenárias Maria e Bastu. O filme apresenta uma narrativa das mais rarefeitas, pontuada por blocos de imagens que alternam cenas cotidianas aos contornos de um ensejo sobrenatural, que surge já nos primeiros minutos de filme: após seu falecimento, Feliciano, marido de Bastu, volta à sua casa como fantasma, manipulando as ferramentas deixadas em sua oficina.

Essa inserção sobrenatural tomará forma apenas pelo som e será naturalizada por Bastu, elemento sobrenatural que circula pelos planos dando certa amarração as cenas que o filme apresenta: primeiro Bastu se amedronta com a presença do marido, depois se incomoda com a presença do fantasma e por fim anula à presença fantasmagórica ao afogar os pertences de Feliciano em um rio. Porém, se analisássemos o sobrenatural em *Girimunho* apenas pela naturalização da presença do fantasma estaríamos produzindo uma análise distorcida. Em filmes como este isolar a figura fantasmagórica da massa fílmica é ocultar diversas ferramentas estéticas utilizadas para a criação de tal efeito e abarcar apenas uma breve porção do que significa associar cinema e literatura.

Um dos objetivos dessa dissertação é buscar novas vias de abordagem a partir do jogo que literatura e cinema permitem. Questões que, como já vimos no capítulo anterior, são espinhosas e voláteis, assim como nossos objetos fílmicos. Por isso, buscamos pistas em outras formas de análise além das apresentadas até agora, chegando então ao texto *Os Processos de Transculturação na Narrativa Latino-americana* (2001), do teórico uruguaio Ángel Rama.

Partindo da literatura latino-americana da década de 1930, Rama aponta um conflito entre as temáticas urbanas (fantástica e realista crítica) e as tradições da literatura regionalista, evidenciando como um grupo de escritores percebeu que essa luta levaria o movimento regionalista a “agonia de morte” (2001, p. 211). Para ele dentro da sociedade latino-americana:

o regionalismo acentuava as particularidades culturais que haviam sido forjadas em áreas ou sociedades internas, contribuindo para definir seu perfil diferencial. Por isso mostrava propensão pela conservação daqueles elementos do passado que haviam contribuído para o processo de singularização cultural, procurando transmiti-los ao futuro como modelo de preservar a configuração adquirida (RAMA, 2001, p. 211).

Rama reconhecia o valor da literatura regionalista em trabalhar com traços culturais diversos, entretanto, também critica seu distanciamento entre o narrador e o universo narrado. Por outra ordem, os vanguardistas contestavam o discurso lógico-racional, aplicado ao regionalismo e por isso “o fato de o vanguardismo encontrar na narrativa fantástica a área mais permeável para revelar seus significados” (2001, p. 222). Esse efeito de contestação do real se estende também ao regionalismo-crítico: “por meio do exame das margens imprecisas da

consciência, dos estados oníricos ou das comoções anímicas, mas sobretudo pela incorporação dos mecanismos do chamado “ponto de vista”, que dissolviam a suposta objetividade narrativa.” (2001, p. 222). As formas modernizadoras proveem um retorno à cultura regional, ao mesmo tempo em que verificam um reexame da “autenticidade de seus recursos expressivos.” (2001, p. 214). Isso que se insere como proposições aculturadoras, revelaram três formas de abordagem entre os escritores: a) a sujeição as propostas externas e a consequente recusa da cultura interna; b) a rejeição de contribuições externas; c) os que priorizavam a reintegração entre tradição e novidade.

A partir dessas opções, Rama indica os dilemas que os regionalistas e os modernistas travavam e como os ruídos deixados por essa disputa possibilitaram o surgir de escritores transculturais, cujo o aparecimento:

constroem as pontes indispensáveis para resgatar as culturas regionais. Manejam de um modo imprevisto e original as contribuições artísticas da modernidade. Mas, além disso, e o mais importante, é que revêem, à luz que ela projeta, os próprios conteúdos regionais em busca de soluções artísticas que não sejam contraditórias com a herança que devem transmitir (2001, p. 213-214).

Processo que o antropólogo cubano Fernando Ortiz chamou de transculturação literária e que Rama recupera para refletir sobre a literatura dos escritores: José María Arguedas, Juan Rufo, João Guimarães Rosa e Gabriel García Márquez. Para ele, os processos transculturais são regidos por três operações fundamentais. A primeira se põe no nível da língua, onde os transculturadores se destituem do vocabulário e dos glossários que nutriam o romance regionalista e acentuam as “formas sintáticas peculiares” e as “modulações supra-segmentais, que antes eram exclusividade dos personagens narrativos” (p. 220). Submergindo a língua do escritor e do narrado em um mesmo timbre, ou seja, o autor se: “reintegra na própria comunidade linguística, falando a partir dela, com uso desembaraçado de seus recursos idiomáticos” (p. 220).

O segundo processo se coloca no nível da composição literária. Oriundos do choque entre literaturas regionalistas e vanguardistas/modernistas os transculturadores se nutriram de ambas as correntes. Mas, não era igual a nenhuma delas, pois se vinculavam a uma tradição analfabeta, não necessariamente verificável nos modelos folclóricos:

Também aqui a volta ao manancial de cultura tradicional há de fornecer respostas: em vez do fragmentário monólogo interior na linha *stream of consciousness* que salpicou imitativamente muita narrativa modernizada, conseguiu-se reconstruir um gênero tão antigo quanto o monólogo discursivo (*Grande Sertão: Veredas*), cujas fontes estão não só na literatura clássica, como as do narrar espontâneo; ou encontrou-se a solução para o relato episódico e dividido por meio do contar dispersivo das “comadres”, suas

vozes sussurrantes (*Pedro Páramo*), também composto de fontes orais, embora possa ser rastreado até em textos do Renascimento. Ao propor-se o árduo problema de resolver estilisticamente um romance no qual o plano do verossímil possa funcionar contiguamente ao plano do fantástico, absorvendo-o em sua função referências convincentes, García Marquez declara que encontrou a solução ouvindo uma vizinha explicar com simplicidade um fato um tanto insólito (RAMA, 2001, p. 221- 222).

O terceiro e último se refere ao nível dos significados, ponto que propõe os maiores avanços nos processos transculturadores. Pois, estes retrocedem a pontos da cultura regional até restabeleceram contato com o mítico: “Os transculturadores descobrirão o mito.” (p. 223). Entretanto: “Essa descoberta não será feita de acordo com as espécies da narrativa culta da época (...) mas sim com o repertório quase fabuloso de elementos que não haviam sido explorados nem utilizados livremente pela literatura narrativa do regionalismo.” (p. 223- 224). Não sem razão, essa partilha dos requisitos espaciais deixados pelos regionalistas, geram obras cujo o *locus* se põe normalmente em ambientes rurais, nas camadas “recônditas das regiões internas” (2001, p. 217). Rama espalha essa visão transcultural pra todos os pontos da América Latina e coloca as obras desses autores no nível de uma “intra-realidade” (p. 236).

Voltada para essa problemática, mas tratando do assunto com extrema brevidade, Selma Calasans Rodrigues (1988) propõem duas tendências espaciais na literatura hispano-americana do século XX:

- a) A que explora o espaço urbano, cujos representantes máximos são Jorge Luis Borges e Julio Cortázar. Essas obras têm como intertexto a literatura européia fantástica. Elas, porém, operam a desconstrução do fantástico tradicional, exibindo, como resultado um fantástico paródico, liberado dos constrangimentos da verossimilhança (...)
- b) A que visa ao espaço rural (ou de pequenos povoados), especialmente Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Alejo Carpentier (cf. *Los passos perdidos* e *El reino de este mundo*), e que apresenta uma problemática distinta. Do ponto de vista do material literário, têm como intertexto sobretudo os mitos e lendas locais (vodu, as superstições etc.), e em muitas delas perpassa o material das crônicas da conquista da América. Isso acontece porque esses autores estão interessados num enfoque sistemático da linguagem e da ideologia do homem mestiço que caracteriza a América Latina. A partir desse desejo, essa literatura de fundação recria na ficção a imagem de regiões perdidas no pântano ou na floresta e, de certo modo, a partir delas procura reescrever criticamente a história da América em sua origem. É o caso de *Macondo*, a cidade imaginária tratada em *A folhada*, de García Márquez. Essa literatura se enquadra no realismo maravilhoso (...) (1988, p. 65).

Não é o caso de generalizarmos os filmes que tratam o sobrenatural no espaço urbano as vanguardas latino-americanas e ao fantástico e, tão pouco, as obras que partem do ambiente rural aos regionalistas/transculturadores e, também é claro, ao real maravilhoso, mas muito dessa categorização se reflete em obras literárias e também no cinema. Tanto é que, como

veremos adiante, dos filmes que propomos para esse subcapítulo, apenas, *A Alegria* se insere em um espaço urbano. Algo que se reflete também em um enfoque mais abrangente do cinema, como ocorre em *A Vida Após A Vida* (2016), de Zhang Hanyi¹⁷¹, ou na maioria dos filmes de Apichatpong Weerasethakul, que mesmo transitando por espaços urbanos e rurais, normalmente resguarda o sobrenatural a esse último.

Para Rama, mas importante ainda seria a redescoberta das potências dos “mecanismos mentais” que geram o mito, criando uma forma literária imprevisível: ao manejo dos mitos literários oporá o “pensar mítico” (2001, p. 224). Esses escritores criam uma forma mítica de encarar a realidade, ressignificando a verossimilhança através da introdução do maravilhoso e seu constante apaziguamento em relação aos elementos realistas, como fizeram tão bem Juan Rulfo e Gabriel García Márquez.

Curiosamente, nesse ponto ocorre um encontro entre a estética cinematográfica do fluxo e a narrativa proposta pelos transculturadores, que *Girimunho* saberá explorar com desenvoltura. Ambas as linhas se furtam de uma verossimilhança narrativa com intuito de mostrar novas formas de se apresentar a realidade. Nesse processo, a massa filmica desconexa e de narrativa rarefeita desencadeada pelo fluxo se mostram um espaço fértil para abrigar a subversão da realidade proposta pelos transculturadores.

Com isso, não estamos aqui dizendo que Campolina e Marins Júnior, como Julia Zakia, Julia Murat, Felipe Bragança e Marina Meliande, são transculturadores, mas apenas tensionando como esse semblante da literatura latino-americana, nos fornecem pistas de como abordar alguns filmes do cinema brasileiro contemporâneo. Pistas que são aproveitadas a partir de chaves teóricas que os próprios cineastas se valem, pois como vimos no capítulo 01, a maioria desses realizadores não deixam de revelar escritores transculturais entre suas influências.

Voltamos à *Girimunho*. Filme que segundo os realizadores foi influenciado pela literatura de Guimarães Rosa e que foi gravado em São Romão, cidade também conhecida como Sertão Mineiro, nome que sintetiza o espaço no qual Guimarães Rosa alocava suas narrativas. Para refletirmos sobre o sobrenatural no filme, podemos agora ponderar como a atmosfera estética e a narrativa rarefeita permitem a este a construção de um espaço-tempo mítico.

Elementos que surgem nos jogos de duplicidade: luz e sombra; realidade e ficção, natural e sobrenatural, as cidades de São Romão e de São Paulo e nos os jogos de imagem entre tradição e inovação (o exame de vista, o passeio pelo centro de uma cidade maior, o palco

¹⁷¹ Filme chinês que parte do ambiente campestre para articular temáticas anímicas e da reencarnação dos mortos.

iluminado para festa, a bicicleta ergométrica). O que se soma a opções fotográficas: na opção pela câmera fixa e pelo plano de longa duração, que se unem a uma imagem contrastada, amarelada/amarronzada, revelando imagens noturnas pouco iluminadas; com figuras humanas tomadas pelas sombras, como vultos apagados pela escuridão, perdidas em um espaço de difícil definição.

Além disso, podemos ainda somar outras questões como: o cantar dispersivo de Maria a sobre a morte: “Leva eu morena, leva eu pra lá. Leva eu roxa morena, leva eu pra te amar. Minha mãe, minha mãezinha, minha mãe que Deus me deu. Vem a morte e me carrega, minha mãe fica sem eu”; o encadeamento entre as sequências que estabelecem relações de causa e efeito apenas de forma retroativa; as ações espaçadas; o fio narrativo que ganha maior abrangência na narrativa sobrenatural de Bastu, mas que se perde no cotidiano e os silêncios sobre os fatos e as elipses temporais. Tudo isso abarcado por um espaço envelhecido, despovoado, desterritorializado, mas que comporta o trânsito para outras regiões, mesmo que seja através do sonho, como faz Bastu ao sonhar com a cidade de São Paulo.

Diante disso, o que propomos agora é o aprofundamento desses temas através de dois filmes que transitam por espaços opostos: *Histórias Que Só Existem Quando Lembradas*, filme locado em uma comunidade rural e *A Alegria*, filme que se passa cidade do Rio de Janeiro.

3.2.1 Imagens Sussurrantes: cinema de fluxo e tempo mítico em *Histórias Que Só Existem Quando Lembradas*

*A terra, “este vale de lágrimas”
(Pedro Páramo, de Juan Rulfo)*

Nesse subcapítulo buscamos relacionar as pistas de análise fornecidas pelos transculturadores a *Histórias Que Só Existem Quando Lembradas* (2012), de Julia Murat. Para isso, partimos das relações estabelecidas entre o filme e a obra *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, que será convocada no texto não como comparativo de adaptação cinematográfica, e sim como um lugar teórico, capaz de oferecer pistas que auxiliem na leitura do filme.

No livro de Rulfo acompanhamos a descida de Juan Preciado à cidade de Comala, onde procura seu pai, Pedro Páramo. Não há no livro uma divisão em capítulos, mas um fluxo de fragmentos, de vozes sussurradas e que não seguem uma ordem cronológica clara. Murat se influenciou no romance, para a elaboração de Jotuomba, seu enigmático vilarejo, habitado unicamente por idosos, mas que mantém há vários anos seu cemitério fechado. Romance e filme se constituem pela chega de um forasteiro a um universo rural desconhecido. E como a Comala de Rulfo, o vilarejo de Murat é um espaço de gestos fragmentados e de memórias

perdidas no tempo e na escuridão. Como já apontamos: “o não pertencimento é um elemento importante nas narrativas, uma vez que muito do estranhamento provocado pela atmosfera que se constrói se dá não exatamente por um choque entre as duas perspectivas, mas pelas dessemelhanças que provocam o encantamento das imagens reveladas.” (BASÍLIO, BRAGANÇA, p. 198, 2018).

Ao mesmo tempo em que se inspira em um universo literário, o filme também se associa ao cinema de fluxo, apresentando uma narrativa rarefeita, de acontecimentos mínimos, que substituem a dramatização da cena pela contemplação de pequenos gestos do cotidiano. Explorando a sensorialidade da imagem e do som a partir de uma temporalidade opaca, o filme se distancia de uma representação clássica da narrativa cinematográfica e nos obriga a buscar outras ferramentas de análise. Assim, o que nos move é a possibilidade de captar os gestos evanescentes que o filme desperta, criadores de “imagens sussurrantes” que se dissipam com facilidade, imagens vinculadas a obra de Rulfo, ao real maravilhoso, e também ao cinema de fluxo.

Iniciamos a análise fílmica pela apresentação da rotina circular que o filme propõe. Todos os dias, antes do raiar do sol, a idosa Madalena (Sônia Guedes) acorda para produzir o pão. A tarefa de misturar os ingredientes segue uma receita impregnada na memória, mas que para nós espectadores, nunca será revelada. O pão pronto é levado em um cesto, que Madalena carrega ao atravessar a linha de trem abandonada até chegar à bodega. Por todo o trajeto surgem casas fechadas e degradadas pelo tempo, em ruas sempre desertas. Na bodega essa atmosfera de abandono se reproduz: nada vemos nas prateleiras além do café e do pão e só isso já é suficiente para desencadear diariamente as teimosias da personagem com Antônio (Luiz Serra), o dono da venda. Os dois sentam-se para tomar café enquanto o sino da igreja ressoa: é hora da missa. Na igreja, também abatida pelo tempo, a personagem é acompanhada por uma dúzia de idosos, que equilibram o quadro dividido ao meio pelo caminho para o altar.

Na cena seguinte, Madalena está sozinha mais uma vez e rega algumas plantas na frente do cemitério, que estranhamente tem o portão fechado e cadeado. Já é hora do almoço, compartilhado por um grupo de idosos em volta da mesa. Após isso, a personagem volta para casa, passando novamente pela linha do trem enquanto alguns idosos jogam bocha na plataforma abandonada. Durante a noite Madalena escreve uma carta de conteúdo ininteligível para o espectador, que é guardada, junto com tantas outras, em uma caixa. Na próxima sequência a lamparina ilumina parcialmente o fazer do pão e elucida o surgir de uma rotina idêntica a do dia anterior.

Essa rotina se perpetuará durante todo o filme, o que desencadeia uma apreensão sensorial do tempo, que distante da lógica cronológica, remete a temporalidade de um dia, que em sua essência é sempre o mesmo. Como em *Pedro Páramo*, a narrativa é fragmentada, preenchendo algumas lacunas, mas deixando outras órfãs de início ou fim e construindo imagens fantasmáticas, que parecem se dissolver assim que a montagem passa para outro espaço.

Esta cidade está cheia de ecos. Parece até que estão trancados no oco das paredes ou debaixo das pedras. Quando você caminha, sente que vão pisando seus passos. Ouve rangidos. Risos. Umas risadas já muito velhas, como cansadas de rir. E vozes já desgastadas pelo uso. Você ouve tudo isso. Acho que vai chegar o dia em que esses sons se apagarão (...). Teve um tempo em que andei ouvindo durante muitas noites o barulho de uma festa. Os ruídos chegavam até a Media Luna. Cheguei perto para ver aquela animação e vi isto: o que estamos vendo agora. Nada. Ninguém. As ruas tão solitárias como estão agora (Rulfo, 1997, p. 53).

Como na obra de Rulfo, a temporalidade do filme não é linear, e sim circular, o que torna quase impossível a tarefa de presumir quanto tempo se passa durante o filme. Essa abordagem temporal promove o esvaziamento de significados narrativos, que, muitas vezes, são incapazes de encadear lógicas de causa e efeito. Murat nos propõe “sussuros de imagens”, em blocos de imagens e sons que desprezam a integralidade, e se colocam, como em *Pedro Páramo*, numa lógica semelhante ao “contar dispersivo das comadres” (RAMA, 2001, p. 221, o que reflete no nível de composição narrativa apresentado por Rama, no qual “o plano do verossímil possa funcionar contiguamente ao plano do fantástico” (RAMA, 2001, p. 221).

A realizadora produz diferentes recortes imagéticos para a mesma rotina, o que promove a sensação de que o tempo é circular e que nós, enquanto espectadores, estamos sendo sugados por esse espaço-tempo lacunar, desgastado, como os rostos dos personagens e as paredes das casas, por elipses proporcionadas pela montagem, recurso frequente no cinema de fluxo e que impede que acessemos qualquer informação que fuja ao trajeto diário de Madalena. Como a Comala de *Pedro Páramo*, Jotuomba é uma vila campestre de “silêncio das ruas. Perdendo-se no escuro caminho da noite. E as sombras. O eco das sombras” (1997, p. 61). E como um personagem do romance relata: “Existem povoados que têm sabor de infortúnio. A gente os conhece só de sorver um pouco do seu ar velho e intumescido, pobre e magro como tudo que é velho.” (Rulfo, 1997, p. 107). Assim, a construção do espaço também se faz fragmentada,

desterritorializando as formas de um vilarejo com reduzido número de habitantes, ambientação que também é recorrente em outros filmes do cinema de fluxo¹⁷².

Com isso, o primeiro ato do filme é como a receita do pão de Madalena: repetida diariamente. Ecoando ao perpétuo e ao intransponível, e promovendo o estranhamento perante a realidade. Aqui se institui o sobrenatural em *Histórias Que Só Existem Quando Lembradas*, em formas que Murat saberá captar e transmitir, trazendo para primeiro plano o fugidio e tratando as imagens como que cobertas por um véu, incapaz de esconder as ambiguidades e as incertezas desse espaço. O insólito se constitui pela perturbação da lógica narrativa tradicional, estranhamento que se apoia tanto nos aspectos de linguagem quanto nos aspectos do relato, que tomam forma na caixa repleta de cartas escritas e jamais postadas, no deslocamento das personagens no escuro, na incômoda simetria na concepção dos quadros, no cemitério fechado pela falta de registro de mortos e na palidez de uma paleta de cores, como se a própria imagem fílmica estivesse também desbotando.

O espaço-tempo se alicerça em uma câmera quase sempre fixa, que contempla as imagens que apreende e observa os personagens com certo encantamento, sem nenhuma intenção de apresentá-los por meio de seus traços psicológicos. O que vemos em tela são também corpos fragmentados, vazios de significados e que se abrigam nas sombras. A câmera de Murat se comporta como se fizesse parte desse mundo, não interroga o que capta, e sim prefere, ao respeitar a lógica desse espaço, documentar essa realidade destoante. Aspectos temporais e apagamentos se alimentam, o que reverbera naquilo que Rama introduz como o terceiro nível narrativo a ser afetado pelo processo de transculturação: o nível dos significados, referenciando e contaminando sua linguagem com essa atmosfera mítica.

É a soma entre a estética do fluxo e a tradição na literatura latino-americana que cria um espaço ambíguo, que ao ser consentido pelos personagens e pela câmera, se mostra ostensivo apenas para o espectador. Entretanto, o filme não nos deixará sozinhos nessa angústia e insere a jovem fotógrafa Rita (Lisa Fávero), que tira essa temporalidade circular dos eixos.

Muito pouco saberemos sobre a personagem que chegou a Jotuomba seguindo uma trilha sem volta, e que como muitos personagens do fluxo está presa “na fronteira entre o estar e o seguir, entre o pertencer e o não-pertencer.” (CUNHA, 2014, p. 47). Desde o início Rita abala a temporalidade narrativa ao introduzir objetos que trazem a narrativa para o presente (a câmera digital, o aparelho de MP3) e ao transitar por espaços que a câmera antes relegava. Isso

¹⁷² Emiliano Fischer Cunha (2014) aponta entre os elementos que compõem o cinema de fluxo a sensação de escapismo, em filmes que ou passam em lugares afastados ou seus protagonistas estão em busca de afastamento dos grandes centros urbanos.

ocorre já em seu primeiro encontro com Madalena, quando a idosa aceita, a contragosto, hospedar a jovem forasteira. Assim, se até então a casa de Madalena era mostrada apenas durante a noite, a partir da aparição de Rita a idosa é obrigada a abrir as janelas, deixando que a luz natural mostre um novo caminho para a câmera seguir. Um espaço até então apagado pela própria dona da casa, que descansava na escuridão, mas que com a chegada de Rita é revivido à força.

Rita analisa esse espaço abandonado e talvez por isso decida escolher seu próprio quarto. Enquanto isso, Madalena anda pelos cômodos iluminados e reencontra, disposta em cima de uma cadeira, uma camisa de seu falecido marido. Quando o marido de Madalena morreu? Há quanto tempo essa camisa repousa nesta cadeira? Essas são perguntas que o choque entre tempo cronológico e tempo mítico tornam impossíveis de serem respondidas.

A presença de Rita atrapalha a rotina de Madalena, que se atrasa na manhã seguinte, chegando na mercearia quando Antônio já está moendo o café. Rita promove nos idosos uma volta ao tempo cronológico, desencadeando lembranças que surgem nas conversas até então despreziosas, o que começa com a simples pergunta: “O que você acha dos jovens?”.

Mesmo assim a lógica narrativa se reprisa, levando Madalena novamente à Igreja. Porém, ao invés de se prender a celebração, a câmera se liberta e apresenta um prado delimitado pela moldura de uma janela circular da igreja. Essa resistência a lógica até então estabelecida também é vista na construção do plano do cemitério, no qual o quadro é construído de dentro das grades, ou seja, no espaço proibido aos moradores. Isso ocorre mesmo quando a câmera não parece preparada. Durante a noite Rita sai de casa, “surpresa” com a atitude a câmera quebra sua premissa de fixidez e persegue com instabilidade o caminhar da personagem pela escuridão. Nessa sequência algo sai do combinado, e a partir desse momento a câmera não se conformará mais à estrutura imposta e se colocará também ao lado da jovem, entendendo que seu tráfego pelo vilarejo possibilita o desbravar de novas situações. E agora instruída, a câmera aguarda ansiosamente por outras saídas noturnas que se tornam recorrentes para a personagem:

Justamente em uma dessas saídas noturnas, a câmera capta a imagem mais disruptiva do deslocamento no filme, quando a menina, usando fones de ouvido, e assumindo a subjetividade auditiva do plano, performatiza uma dança que curto-circuita a estrutura sonora da película. Seus gestos, que encenam essa ruptura, entram em colisão com o movimento lento impresso pelas outras personagens e dimensionam a distância entre os dois movimentos, criando um estranho desconforto no espectador (BASÍLIO, BRAGANÇA, p.203, 2018).

Rita é uma invasora que circula pelo espaço questionando a lógica de seus habitantes. Interrogando como o espectador gostaria de fazer se estivesse no vilarejo e, não sem razão,

Murat faz com que em diversos momentos compartilhemos de seu ponto de vista minucioso. As fissuras que a narrativa promovia até esse momento passam a ser preenchidas pelo olhar de Rita, que se desloca pelos espaços até então apresentados, fracionando as imagens a partir de seu ponto de vista, particularizando objetos e atentando aos detalhes que o plano geral omitia.

Além disso, Rita parece disposta a documentar esse território insólito, pois munida de três câmeras (uma *pinhole*, uma analógica e uma digital), dedica-se a captar essa atmosfera evanescente e a transformá-la em registro no do papel fotossensível. Ao contrário de Juan Preciado, que vai a Comala cumprir uma promessa feita no leito de morte de sua mãe, Rita não tem motivo aparente para ir à Jotumba, é como uma alma vagante, que perdeu a consciência de quem era e de onde veio. E por isso se apega ao que carrega, impondo o ofício de documentar esse espaço insólito como forma de autoafirmação de sua identidade. Tanto que enquanto Juan Preciado leva para Comala a única fotografia que conheceu de sua mãe, as fotos reveladas por Rita não apresentam nenhuma imagem anterior a sua entrada no vilarejo. Como se suas câmeras fossem tão inoperantes quanto a personagem antes de chegar ao Jotumba.

No filme, fotografar é acima de tudo assegurar a existência, não apenas do que é registrado, mas também da própria fotógrafa. Por isso é tão importante para personagem transformar um quarto vazio em um estúdio de revelação e transformar as imagens captadas em memórias, em materialidades fixadas no papel. Entretanto, muitas dessas imagens borram as fronteiras entre os vivos e os mortos, apresentando imagens nos quais os personagens estão transparentes, resultando em imagens fragmentadas, incompletas, retratos fugidios que não chegam a integralizar com nitidez o rosto dos fotografados, tornando-se ecos de si mesmo. Assim, Rita registra um mundo fadado ao esquecimento e que como a Comala de Rulfo está sujeito as lacunas da memória.

A relação ambígua com real, que o filme potencializa ao se associar a estética do fluxo, se emparelha com a noção de fotografia insólita proposta por Julio Cortázar (1978), para quem a fotografia se mostra como uma forma de captar uma segunda realidade, não visível em primeira instância. Como alguns personagens de Cortázar,¹⁷³ Rita capta em suas fotografias mais do que esses cenários são capazes de apresentar em sua primeira camada. Se as fotos ganharam esses contornos por algum procedimento na exposição ou revelação, ou se captam uma segunda realidade, insinuando a captação da alma, o mais importante é que essas

¹⁷³ Como visto no capítulo 01, Cortázar nos oferece exemplos em dois de seus contos. Em *As Babas do Diabo*, narrado por um defunto, a fotografia é colocada como elemento central para a resolução de um mistério, que só pode ser descoberto pela revelação e ampliação de uma imagem. Já em *Apocalipse de Solentiname* (1981), a fotografia se une ao insólito como forma de antevisão ao futuro tenebroso da Nicarágua.

fotografias nos fornecem mais uma pista de como esse espaço revela ambiguidades. Juntando-se aos segredos mantidos pelas trocas de olhares e as frases jogadas ao vento como "aqui a gente esquece de morrer" ou "então morre, você pode vir quando quiser".

- Está me ouvindo? — perguntei em voz baixa.
- E sua voz me respondeu:
- Onde você está?
- Estou aqui, no seu povoado. Com a sua gente. Não está me vendo?
- Não, filho, não vejo você.
- Sua voz parecia cobrir tudo. Perdia-se mais além da terra.
- Não vejo você (Rulfo, 1997, p. 73).

O insólito no filme se constitui a partir de traços do cinema de fluxo - duração dos planos, apreensão do cotidiano, minimização da narrativa e uma montagem fissurada por elipses. Produzindo uma atmosfera incapaz de dissolver o efeito de inquietude, que impossibilita definir a natureza das imagens e sons apresentados.

Não há no filme de Murat a intenção de quebrar essa atmosfera. A temporalidade circular continua a ser predominante no filme, mesmo que sejam notados alguns abalos, como as passagens nas quais Madalena confronta seu passado a partir de fotografias, resgatando as lembranças do filho que morreu após tirar um retrato, de seu casamento e do convívio com o marido. Por fim, Madalena morre, mas não sem antes tirar um retrato que comprove a sua existência, mesmo que o que se forme no papel fotográfico seja uma imagem translúcida e metaforize uma existência fantasmagórica.

Entretanto, a afetação entre Madalena e Rita não é de mão única. Rita também é contaminada por esse espaço insólito, mas não verbaliza isso, como faz Juan Preciado, que ainda no começo do romance diz: "Senti-me num mundo distante e me deixei arrastar. Meu corpo, que parecia se afrouxar, curvava-se diante de tudo; soltara as amarras e qualquer um podia brincar com ele como se fosse de pano." (1997, p. 15). É como se Rita fosse transportada "magicamente" de um mundo real e urbano para esse vilarejo. Porém, com o passar do tempo ela também passa a ser contaminada pela pressão que essa atmosfera impõe aos personagens. Sintetiza esse processo a sequência que retrata um inesperado baile entre os idosos. Rita se senta ao lado da vitrola que anima a festa, o disco termina de forma inesperada e a personagem vira o disco para tocá-lo do outro lado. No entanto é impedida no meio do movimento por Antônio, que a convence a tocar o mesmo lado novamente. Como a vitrola que toca sempre as mesmas músicas, a narrativa do filme tenta ao máximo perpetuar o ciclo inicial, rotina a qual Rita começa a ser incorporada.

As sutilezas nas quais o filme se apoia não deixam de sublinhar as heranças que Madalena vai gradualmente deixando para Rita, que herda a chave da casa e aprende o fazer do

pão. A trajetória de Rita é calcada por uma tênue fronteira entre a incompatibilidade e a incorporação ao vilarejo, divisa que com a morte de Madalena precisa ser quebrada para que Jotuomba mantenha seu ciclo perpétuo.

3.2.2 A cidade, a febre e o berro: espaço mítico em *A Alegria*

A realidade (como as grandes cidades) se estendeu e se ramificou nos últimos anos.
(*Perjúrio da Neve*, de Adolfo Bioy Casares)

Com *A Alegria* (2011) trazemos a questão em torno de um espaço-tempo mítico para um território urbano. Dirigido por Felipe Bragança e Marina Meliande, o filme abre com uma série de cartelas que relatam a primeira parte de uma profecia. Em seguida, os diretores nos levam a cidade de Queimados, região metropolitana do Rio de Janeiro, na qual encontramos João (Júnior Moura), que após fugir de um tiroteiro se esconde de sua família, com medo de que esta possa ser perseguida pelos atiradores. Apenas Luiza (Tainá Medina), a jovem protagonista do filme, sabe que João está vivo e de volta a cidade do Rio de Janeiro, conta a verdade para seus sempre fieis companheiros Marcela (Flora Dias), Duda (Rikie Miranda) e para Fernando (César Cardadeiro), seu recém namorado. A partir disso, o filme combina temas comuns à adolescência a reivindicações de ocupação dos espaços da cidade, o que não necessariamente será feito de forma objetiva, já que, como escolhida da profecia, o discurso de Luiza é contaminado por um olhar incapaz de apaziguar a realidade e o mundo mágico que passa a enxergar.

Como já apontamos em outro trabalho (BASÍLIO, 2015), o filme trata de questões comuns ao cinema juvenil - o ritos de passagens, os desvios e a revoltas as normas estabelecidas, as ausências parentais, a temática dos super heróis -, temas que surgirão em nossa análise, mas que serão tensionados sobretudo com o intuito de refletir sobre como essas questões, somadas as pistas fornecidas por Rama e por características do cinema de fluxo, promovem a construção de um espaço plenamente dedicado ao sobrenatural.

Começamos essa análise pela primeira sequência do filme. O som que abre *A Alegria* e que será retomado em outras sequências, apresenta uma mistura de sons eletrônicos, que somados ao forte ruído do vento, criam uma ambiência deslocada. É essa trilha que embala uma série de cartelas sobre uma profecia. A primeira das cartelas diz: “1- contam que, quando os homens chegaram aqui, encontraram uma terra de monstros, piratas e de tesouros enterrados...”. A cartela começa com a palavras “contam que”, quase um sinônimo de “era uma vez”, criando um índice de indeterminação, muito comum ao narrador do conto maravilhoso, o

que culmina na pergunta: quem conta essa profecia? Isso é uma incógnita, que o filme não se interessa em responder, trata-se de uma narrativa sem referente histórico, uma espécie de mitologia criada pelos próprios realizadores e que será mesclada a espaços reais. Além disso, essa cartela revela como descobridores “homens”, pensados aqui como ligados a um espaço racional, que avistam um mundo (como os europeus descobriram a América) repleto de segredos e novidades e que nessa profecia remontam a histórias infantojuvenis européias como a *Ilha do Tesouro*, de Robert Louis Stevenson.

A segunda cartela diz: “2- ...e que, debaixo da cidade que construíram, viveria uma outra cidade que um dia iria despertar e engolir as pessoas e os prédios...”. Aqui a profecia ganha ares apocalípticos. Esse espaço até então desconhecido, foi ocupado por estes “homens” que ao invés de mesclarem sua cultura o espaço descoberto, o soterraram em prol da supremacia de sua cultura, nada muito diferente do que foi tentado em diversos pontos da América Latina pós-descobrimto. Como veremos adiante, no filme esse espaço se colocará a partir da imaginação juvenil e delirante de Luiza, numa revanche metafórica as reformas realizadas no Rio de Janeiro para a Copa do Mundo e a Olimpíada. Esse “mundo do faz de conta” enterrado, sobre um espaço racional (a Cidade do Rio de Janeiro), promete se rebelar, tomando de volta seu território a partir das fissuras que abrirá em uma geografia realista.

Após essas duas cartelas em fundo preto os diretores promovem um movimento de câmera vertical e para baixo, revela-se a primeira imagem do filme: um mar de nuvens, quase apagadas pela pouca luminosidade do quadro. Com isso, são apresentadas a terceira e a quarta parte da profecia: “3- contam, também, de uma menina que vestiria rosa e teria os olhos de fogo...” “4-...e que seria ela a primeira a ouvir quando o chão começasse a se abrir.”. Nesse ponto a profecia toma um corpo, uma salvadora ou mensageira da destruição, capaz de detectar o começo do fim do mundo. Além disso, nessas duas cartelas as nuvens escuras, desbotadas, são perpassadas por um conjunto de luzes que dançam na imagem. Aqui também fica mais clara a relação do sobrenatural com o espaço que lhe cerca, trata-se de um maravilhoso incutido na terra e que se torna visível a partir das fissuras promovidas na realidade, que, como as luzes misteriosas que dançam no ar (tema que será retomado em outras cenas do filme), iluminam um espaço desbotado.

Surge, então, o Rio de Janeiro “cartão postal”, mas este é apagado por um rápido fade out, o que é seguido por imagens escuras, inconstantes, que refletem uma representação apagada do real ou sua ausência, tudo isso sonorizado pela voz off da predestinada pela profecia:

Quando eu nasci me disseram que a história tinha acabado. Que a vida era só esperar e repetir, repetir ... Que tudo que surgisse no corpo era doença, teimosia ou imaginação. Tem dias que eu acho que o mundo acabou e a gente fica agora assombrando. Andando em círculos sem lembranças. E é isso que eles não entendem. É isso que eles não entendem. Tem dias que é bom sabe, ter nascido sem alma.

Aqui os contornos são opacos, mas revelam uma protagonista fantasmagorizada na realidade e de corpo esvaziado de significados claros. Essa narração é representada por dois espaços, além do plano escurecido da cidade temos um corredor abrigado entre as sombras. O que produz um oxímoro imagético com o plano posterior, quando em uma cartela com fundo rosa fluorescente surge o nome do filme: *A Alegria*. Esse contraste entre uma realidade desbotada e um jogo lúdico com a imaginação vai se repetir durante todo o filme e é promovido por meio dos primos João e Luiza.

João abre o filme com uma roupa de Clovis¹⁷⁴, ensaindo com um amigo no meio da mata. Ouvimos o som de tiros disparados por inimigos incógnitos. Com medo João e seu amigo fogem e durante grande parte do filme João permanecerá como fugitivo até que por fim, ocultado por uma nova roupa de Clovis, feita por Luiza e por seus amigos, opta por enfrentar seus agressores.

Em sua jornada, o personagem se encontrará e se desencontrará de Luiza. A jovem protagonista surge logo após a cena anterior, em uma festa de natal de sua família em Queimados. Luiza é a única da festa a se incomodar com o barulho dos cachorros (o que remete ao quarto item da profecia), sons que revelam João, que escondido no banheiro limpa o ferimento de um tiro que tomou no pé. Nesse encontro, dois pontos saltam aos olhos. Primeiro, a demarcação, por meio da fala de João, de que os inimigos são policiais, trata-se então de um inimigo estatal que priva o direito de ir e vir quando deveria ampliá-lo. E segundo, as ações lúdicas que permeiam todo o filme e que se iniciam quando João, ao impor a Luiza que esta não conte a ninguém que está vivo, pede para que esta feche os olhos até ele sair, pois “quando você tiver abrindo eu já vou ter desaparecido”.

Após isso, a mãe de Luiza a deixa no apartamento no Rio e volta para Queimados, onde consolará sua irmã, que agora espera com aflição o retorno de seu filho. No Rio, Luiza está sempre em trânsito e sua inquietude a coloca em um processo vertiginoso de encontro com essa outra realidade que a profecia propõe e da qual a personagem é constantemente inflamada. Por mais que a profecia guie a narrativa, esta não deixa de proporcionar uma trama de meandros esburacados, potencializados por planos de longa duração que, muitas vezes, não possuem uma

¹⁷⁴ Clovis são fantasias carnavalescas características dos subúrbios cariocas.

motivação narrativa tão clara quanto no cinema clássico narrativo. Porém, trata-se de um filme muito mais articulado narrativamente do que os outros que apresentamos nesse capítulo e isso se deve as cartelas da profecia e também as motivações transgressoras de sua protagonista. Pois, Luiza não é uma personagem calada, passiva e levada pelas situações, como Cris por exemplo, mas uma protagonista que, misturando fantasia e realidade, almeja uma transformação no espaço que habita.

Ao contrário de muitos personagens que apresentamos nesse texto, existe em Luiza uma necessidade de revolta, uma “febrinha” como a mesma diz em determinado momento de filme, de se colocar contra a ordem instituída, de convocar seus amigos para a “batalha” e de colocar seus corpos como capacitadores de mudança. Por isso, ser herói no sentido que o filme propõe é tentar tomar de volta os espaços que lhe foram subtraídos pela violência e por uma realidade burocrática. Nesse ensejo de revolta contra o Estado, calcado no medo de ir e vir, no caso de João, e na revolta contra as instituições estabelecidas no caso de Luiza. *A Alegria* almeja em última instância um projeto político de união, de luta conjunta. O que podemos observar na cena em que o celular de Luiza toca no modo “vibrar” no meio de uma atividade de aula e um coro de vozes, imitando o ruído do celular, tentam ocultar a presença de um culpado.

Entretanto, é difícil entender as motivações de sua protagonista e seu senso de realidade. O mesmo pode ser dito sobre o encadeamento das ações, pois não existe uma ordem clara dos acontecimentos, que quase sempre fazem parte de uma rotina com efeitos de causalidades deslocados ¹⁷⁵. Assim, o trânsito pela cidade está repleto de atividades desprezíveis: Luiza e seus amigos “matam aula” na quadra da escola; correm sem motivo por uma mata fechada e no apartamento jogam conversa fora e organizam uma festa.

O sobrenatural é sentido apenas por Luiza, que em seu discurso, muitas vezes delirante e difícil de ser visualizado ou decifrado pelo espectador, sugere ressignificações para ações e objetos. Em uma dessas situações, Fernando encontra um anel rosa e brilhante de uma oferenda para São Jorge, objeto que oferece como amuleto de proteção para Luiza, que aceitará o presente, mas dará novo significado para o objeto, o associando à possibilidade de atravessar paredes. Em outra passagem, agora no banheiro masculino da escola, Luiza conta a história de um amigo de um primo, narrativa que se iniciada com “era uma vez” e versa sobre: “um menino que nasceu no deserto, com sapato prateado e uma latinha de refrigerante. Ele andou por 16 anos. Até que encontrou um oásis e uma coluna de fumaça preta. Da fumaça saíam bolas de

¹⁷⁵ O que ocorre pelo menos até o clímax do filme, quando a montagem paralela transita entre os desfecho dos dois primos.

fogo, anjos de plástico e flores de papel. E o menino achou muito bonito e mergulhou no oásis (...) e virou um peixe”.

Como na profecia, existe uma indeterminação nos referentes, nas fontes, nos propósitos dessas misturas entre cultura nacional e “maravilhoso imaginado”. Se em Apichatpong Weerasethakul (cineasta que consta nos agradecimentos do filme) existem claras referências a religião budista, em *A Alegria* se mesclam cultura popular brasileira (Clovis, oferenda para São Jorge, espaço urbano) com elementos de uma fantasia ocidental (novelas de cavalaria, monstro marinho, etc). Esse cotejo é reforçado pela cena em que, usando máscaras os jovens participam de uma ordenação, na qual Luiza consagra “seus cavaleiros”, que em retribuição revelam os milagres que podem executar. A protagonista realiza esse ritual, apoiando uma faca de serra no ombro de cada personagem, como em um ritual tirado das novelas de cavalaria. A máscara de Duda é inspirada em Carmem Miranda, enquanto as máscaras de Luiza e Fernando são releituras das faces de dois monstros do auge do cinema de horror americano das décadas de 40 e 50: o Monstro da Lagoa Negra e o Lobisomem¹⁷⁶, ou seja, as máscaras refletem essa mescla entre cultura nacional e internacional, ocultando a face dos personagens como os super-heróis normalmente fazem.

Obviamente não estamos nomeando os diretores como transculturadores, mas é interesse notar como estes se nutrem de diversas matrizes para construir essa irrupção sobrenatural que contamina a cidade carioca, o que se dá por meio da mescla entre cultura urbana, referências culturais brasileiras e a incorporação de uma mitologia própria para o filme, mas que não deixa de ser devedora ao maravilhoso europeu.

Em sua carta manifesto “monstruosidade Maravilhosa: é o Rio de Janeiro” (2011) Felipe Bragança questiona o processo de revitalização da cidade do Rio de Janeiro, que desembocaram nos megaeventos Copa do Mundo (2014) e Olimpíadas (2016). Para Bragança, esse projeto propunha um apagamento de certas tradições culturais em prol de um projeto urbano calcado na “representação plástica de si mesma” (2011, sem paginação). Diante disso, o autor faz uma série de perguntas: “a reordenação de uma cidade passa necessariamente pelo desaparecimento de seus monstros e fantasmas? É impossível pensar uma cidade menos cruel com seus habitantes sem que no conjunto social da crueldade se inclua também aquilo que há de positivo e afirmativo no imaginário violento e caótico do Rio, hoje?” (2011, sem paginação).

¹⁷⁶ Os dois monstros fazem parte clássico selo de filmes de monstros da Universal Pictures. O Lobisomem, filme de 1941, foi dirigido por George Wagner e protagonizado por Lin Chaney Jr, que reprisou o papel em diversos outros filmes da produtora. Já O Monstro da Lagoa Negra, filme de 1954, foi dirigido por Jack Arnold e tinha no elenco Julie Adams e Richard Carlson.

Pergunta que o diretor responde com um “sim”, ressaltando a necessidade de se reavaliar a violência meramente como dado negativo e que “se perceba que a pacificação policial da cidade não pode significar uma pacificação de seus signos, de seus mistérios, de seus delírios e sua imaginação.” (2011). O diretor reflete, então, sobre uma violência cultural forjada na “febre” e que para ele representa o que há de mais criativo na apropriação estética da cidade. Atentando para questões que só se intensificaram nos anos seguintes ao seu texto, Felipe Bragança afirma que esse projeto torna a cidade menos democrática ao tentar maquiagem suas mazelas, ao mesmo tempo em que esquece o quanto sua potência estética não está ligada a beleza, mas sim aos desafios que esse espaço produz:

Filha de seu caos original, essa cidade criada em torno de um porto, receptora e liquidificadora de signos, pelo mangue e pelo aperto entre o mar e a floresta — o Rio de Janeiro nunca foi encantador e potente por ser confortável e aconchegante, acolhedor. Desde sempre, sua sedução se construiu pelos mistérios de suas ruas, pelo sangue no asfalto, pela floresta de fantasmas, escravos fugidos, crimes, medos, sonhos, umidade, calor demais, desamparo (2011, sem paginação).

Ángel Rama nota algo semelhante ao investigar os grandes conglomerados urbanos da América Latina, pois estas cidades “respondem tanto aos traços peculiares da evolução urbana, que absorve e desintegra as culturas rurais, quanto à maior submissão às pulsões externas registradas dentro da cidade, tornando-as obedientes aos modelos estrangeiros, mais prestigiosos por virem glorificados de suposta ‘universalidade’” (2011, p. 212). Por isso, Bragança se apoia, tanto no texto quanto em *A Alegria*, nos “signos da insegurança, da dúvida, das sombras, do incerto”, no qual:

Junto da retomada dos espaços físicos pelo Estado diante de uma criminalidade que se apontava descontrolada, é preciso também uma retomada do próprio conceito de violência e medo e delírio e fantasmas nessa cidade densa, espirituosa, monstruosa. A cidade não pode se travestir de princesa e negar seus gestos sanguíneos, violentos, fortes (2011, sem paginação).

Para ele, o papel do artista é o de trazer à tona os fantasmas que a cidade tenta esconder. Reagir a tentativa de “limpeza” com uma visão não realista capaz de manter “monstruosidade maravilhosa da cidade e seus enigmas”. Bragança luta tendo a maravilha como ferramenta, mas também é necessário: “Uma economia imagética da fantasia” que não proponha uma fuga incontornável na realidade. É, sem dúvida, isso o que *A Alegria* faz em sua essência, revelando um processo de revolta contra a realidade urbana capaz de trazer a maravilha à tona, um sobrenatural capaz de ressignificar os espaços urbanos.

Por mais que o filme se passe na cidade do Rio e que opte por planos de longa duração e por enquadramentos abertos, existe uma dedicação imagética pelos pequenos recortes, por

retalhos de uma geografia carioca. Os contornos turísticos estão lá, mas são apagados por um fade out, ou escondidos por um plano rápido, surgindo por entre as árvores. Nesse último exemplo, Duda sobe em uma árvore e lá de cima diz avistar toda a cidade, nesse momento Luiza o interrompe: “A cidade foi tomada pelo mar. Ipanema sumiu do mapa. Um monstro marinho esta engolindo as pessoas e os carros. Se eu morresse agora eu ia esquecer de tudo, só ia lembrar de vocês e dos passeios na mata.”.

Como a escolhida pela profecia, Luiza traz o desejo de tudo de habitar, de tudo contaminar e ressignificar com o presságio do retorno de um espaço-tempo mítico. Assim, o pátio onde os meninos jogam bola, se torna o espaço ideal para se deitar, o banheiro masculino se torna um local para namorar e a fonte pública para se colocar sabão. Existe nos diretores uma intenção, como no texto Bragança, de desterritorializar a imagem da cidade de suas belezas turísticas e apostar em espaços que sofrem com o apagamento, como, por exemplo, o porto. Nesse meio, o som alto do vento e a música distorcida são de vital importância para a construção de um território esvaziado de seus esteriótipos. O vento forte surge ao se olhar para a paisagem, ao se tráfegar pelo centro da cidade ou até mesmo ao se abrir uma porta. É como se o elemento da natureza (somado a música em diversos momentos) fosse a reverberação física mais forte da revanche que essa cidade mágica e aterrada promete, antevendo o presságio apocalíptico e, como em *Cem anos de solidão*, prometendo varrer do mapa a estrutura vigente.

Esse presságio também está presente nas luzes que como vultos fantasmagóricos transitam pela imagem em diversos momentos do filme, desde nas luzes de Natal, que iluminam o quintal da casa em Queimados, até em enquadramentos inesperados, como na sequência da quadra poliesportiva, no qual a paleta de cores em tons pastel desbotados, enquadra ao fundo, em um portão de cor preta que se coloca no centro do quadro, um fecho de luz minúsculo, mas suficientemente brilhante para contaminar toda a atmosfera da sequência. Essa questão do espaço é ainda mais problematizada quando Marcela e Pedro pulam o portão da escola para participarem com Luiza de uma manifestação, no qual carregam uma faixa bem sugestiva: “Seu mundo acabou. Foda-se! Vá embora!”. Nessa cena os diretores trabalham com planos mais abertos, que mostram os adolescentes caminhando por um centro do Rio nublado e sonorizado por uma música de estranhamento e pelo já recorrente ruído de ventania.

Na manifestação Luiza é alvejada por uma bomba de efeito moral, porém ao invés de raiva a personagem se mostra serena revelando que: “Alegria é minha política. O mundo está acabando para sempre.” Externalizar esse mantra significa se colocar em conflito com a realidade, de sair dos interiores e de reconquistar os espaços públicos, de sentir essa “febrinha”, que aqui é a flama que potencializa a revolta contra a grande metrópole.

Após isso, a protagonista parte com seus amigos rumo à praia. Nesse momento, surgem novos tópicos da profecia: “5 - contam que um dia a menina vai acordar com febre e pedir para ver o mar”. A partir desse momento a profecia passa a antecipar a ação dos personagens. A próxima cartela continua a desvendar as motivações do filme: “6- vai ser no mesmo dia em que um rapaz vai apagar seu rosto, pra proteger quem ele ama.” Essa cartela é endereçada a João, que vestindo a roupa de Clovis que agora o deixa incógnito como um super-herói, parte para sua vingança. É também uma forma de revelar a estrutura do clímax do filme, que alterna em montagem paralela cenas das jornadas de Luiza e João.

O próximo ponto da profecia diz: “7- nesse dia, então, as coisas vão começar a acontecer de verdade:”. Interessante notar como nessa última cartela, temos o uso do sinal de pontuação: dois pontos (:), colocando as ações posteriores em submissão a profecia, criando um pandeterminismo, a partir de palavras que os personagens nem mesmo conhecem, pois é algo compartilhado apenas com o espectador. Ou seja, em *A Alegria* é como que se esse discurso, compartilhado por profecia, espectador e protagonista, contaminasse a narrativa e fizesse com que as falas, até então desconexas de Luiza, ganhassem forma nas sequências finais em que o sobrenatural se posta de forma clara.

Após isso, Luiza e seus “discípulos” voltam para casa. O filme apresenta, então, o último item da profecia: “8- contam que ela será trazida de volta para a cidade e que já terá perdido a forma de menina...e que, antes do amanhecer, vai ter tomado sua cidade de volta.” Em transe Luiza entra em seu apartamento e logo começa a cantarolar uma prece e a se bater violentamente contra a parede. Cada nova batida é seguida pela acentuação de um efeito de luz rosada, até que a personagem consegue atravessar uma parede. Em seguida, um plano geral do quarteirão mostra uma luz rosa transitando entre cômodos de diferentes prédios. A câmera volta ao apartamento de Luiza e lá, seus amigos presenciando a materialização do sobrenatural, passam a se colidir contra a parede.

Agora Luiza não é mais uma humana, se agora é ser sobrenatural ou super-heroína, o importante é que seu ato de atravessar paredes implica em uma transgressão do espaço que lhe aloca. Luiza não pode mais ser presa, nem atingida, é intangível, fantasmagórica, o que possibilita que como na profecia ela retome a sua cidade de volta.

A cidade que vivia em baixo da terra e a tirânica que a soterrou agora compartilham o mesmo espaço. Assim, se no começo do filme os planos gerais que apresentavam o Rio de Janeiro eram escurecidos, agora após Luiza tomar “sua cidade de volta”, estes são mostrados em imagens solares, bem iluminados e com uma atmosfera naturalista. Algo recorrente em filmes que ligam sobrenatural e cinema de fluxo, quando os personagens se envolvem com o

sobrenatural e após seus corpos serem contaminados pelos poderes do insólito, os realizadores optam por comunicar uma comunhão destes com o espaço que lhe abrigam a partir do uso do plano geral. Como acontece, por exemplo, em *Mal dos Trópicos*, que após o encontro de Keng com o fantasma revelam planos bem abertos da floresta que abriga a narrativa e em *Girimunho*, quando após Bastu doar as roupas de Feliciano ao rio os diretores mostram uma séries de planos gerais da região.

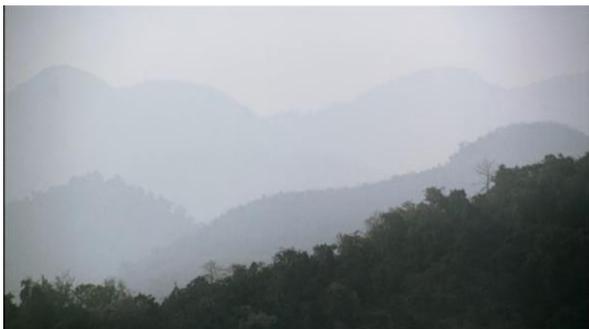


Figura 11 - *Mal dos Trópicos*



Figura 12 - *Mal dos Trópicos*

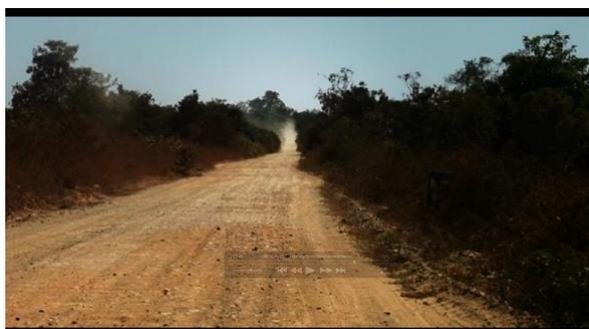


Figura 13 - *Girimunho*



Figura 14 - *Girimunho*

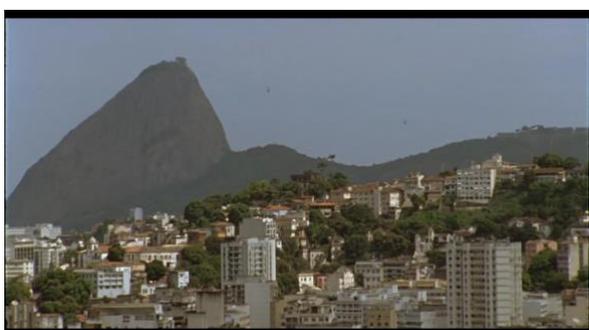


Figura 15 - *A Alegria*



Figura 16 - *A Alegria*

A profecia está concluída e o filme termina em aberto, deixando a “revolução” em curso. Os diretores criam uma mitologia para alicerçar o filme e as frases expostas pela profecia guiam a narrativa e revelam um mundo mágico que passa a tomar forma pelas fissuras na realidade que se manifestam a partir do olhar e do corpo de Luiza. Ao final o filme promove o fim de uma visão de mundo racional e o começo de uma nova experiência urbana. E como em *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel Garcia Marquez, *A Alegria* sugere o esfacelamento de um território. Porém, enquanto os manuscritos de Melquíades, são traduzidos apenas no momento da destruição de Macondo, desintegrando um espaço que compartilha o real e o mágico, a profecia de *A Alegria* costura espaço racional e sobrenatural, a partir das fissuras deixadas pela construção urbana, infiltrações que servem de adubo para as forças telúricas que a América Latina sempre possibilitou em suas ficções.

As relações entre cinema e literatura propostas nesse capítulo não são as únicas possíveis para os filmes de fluxo com elementos sobrenaturais. O que fizemos foi apontar pistas e formas de análise que buscaram partir de elementos que os próprios filmes emanam. Dito isso, passemos as conclusões.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mais de cem anos foram necessários para se terminar as fundações do edifício que, segundo o manifesto de incorporação, teria ilimitado número de andares.
(*O Edifício*, de Murilo Rubião)

O que terá acontecido a Cris após entrar no quarto de hospital no qual sua mãe se encontra? Ou a Rita após ser pressionada pelos moradores de Jotoumba a assumir as lacunas deixadas por Madalena? Ou ainda, quais batalhas aguardam Luiza e João na luta pela conquista de suas cidades? Como vimos no decorrer dessa dissertação, muitas vezes a narrativa sobrenatural opta por finais inconclusivos, que deixam em suspense a resolução da história. No entanto, pretendemos ser menos inconclusivos.

Nosso objetivo inicial foi o de reflexionar o sobrenatural no cinema a partir de um recorte teórico híbrido, capaz de abarcar teorias literárias e cinematográficas. Para complexificar essa empreitada analisamos filmes que se ligavam a estética do fluxo, que quebra com uma organização narrativa clássica - calcada nas categorias de ação, personagem, tempo e espaço - e se preocupa com uma construção audiovisual fundamentada na sensorialidade.

Buscando formas de lidar com esse tema optamos por três objetos fílmicos: *Eles Voltam* (2013), de Marcelo Lordello, *Histórias Que Só Existem Quando Lembradas* (2012), Lucia Murat e *A Alegria* (2011) de Felipe Bragança e Marina Meliande. A opção por filmes nacionais objetivou construir um recorte com filmes realizados em contextos culturais próximo ao lugar de fala do pesquisador, o que possibilita uma melhor avaliação de onde esses realizadores se nutrem e como trabalham elementos reais e irrealis. Também queríamos mostrar com isso a produção de filmes que lidam com o sobrenatural em um cinema que tangencia cinema de autor e cinema de gênero, *locus* sempre espinhoso, mas que revela alguns dos cineastas mais inventivos do cinema brasileiro contemporâneo.

Para alcançar tal objetivo dividimos a dissertação em três capítulos, propondo o seguinte caminho: capítulo 01 - apresentação de categorias literárias do insólito e aproximação destas não apenas aos objetos fílmicos, mas também a outras obras; capítulo 02 - introdução a discussões em torno do fantástico no cinema e aproximações e afastamentos entre temáticas sobrenaturais e o cinema de fluxo; capítulo 03 - aproximação de teorias dos capítulos 01 e 02 para analisar os objetos fílmicos por meio da mistura entre teorias cinematográficas e literárias, principalmente no que tange a construção de espaços e tempos sobrenaturais.

No primeiro capítulo pontuamos declarações de realizadores do cinema brasileiro contemporâneo sobre as interações que estes estabeleceram como o sobrenatural em suas obras. Em seguida, nos dedicamos ao fantástico tradicional, por meio das classificações estruturalistas propostas por Tzvetan Todorov e fazendo um contraponto a partir das ponderações de Ana María Barrenechea. Na seção seguinte, nos dedicamos a revelar elementos que compõem o fantástico contemporâneo, lançando mão de Jean Paul Sartre e suas ponderações sobre o homem fantástico, e as aproximações que Rosalba Campra faz entre o fantástico do século XX e a propulsão de narrativas que trabalham o insólito a partir de silêncios e elipses. Além disso, procuramos associar *Eles Voltam* a certas características dessa categoria. No próximo subcapítulo nos dedicamos ao realismo maravilhoso, nos apoiando no escritor cubano Alejo Carpentier, para quem a maravilha está presente no cotidiano da América Latina, e nas considerações de Irlemar Chiampi sobre o gênero. Aqui relacionamos *A Alegria, Histórias Que Só Existem Quando Lembradas* e outros filmes do cinema brasileiro contemporâneo a um processo de naturalização da maravilha no nível da rotina dos personagens. Terminamos esse capítulo buscando em autores oriundos dos meios literários, teorias que pontuam o fantástico a partir de sua visualidade, relação que nos trouxe para mais próximo da linguagem cinematográfica. Nessa seção destacamos o passeio de Louis Vax pelas pinturas fantásticas e a definição de imagem insólita de Julio Cortázar.

No capítulo 02, deslocamos essa discussão para o âmbito das teorias cinematográficas. Iniciamos costurando fronteiras do fantástico cinematográfico, que no cinema parece ser visto como uma espécie de macrogênero, que engloba horror, suspense, fantasia e ficção científica. Além disso, pontuamos como nossos objetos fílmicos se desenquadram dos códigos normalmente vinculados a esse gênero. Em seguida, entramos no cerne dessa dissertação, relacionando a estética do cinema de fluxo ao sobrenatural. Para isso, lançamos mão de diversos filmes dividindo à análise em quatro seções. Primeiro, investigamos as margens da narrativa de fluxo em relação a outras formas narrativas do cinema. Após isso, tensionamos o sobrenatural e o fluxo por meio dos critérios de atmosfera e medo, que nos revelaram a presença nos filmes de fluxo de uma “atmosfera abstrata”. Nosso próximo assunto foi como cinema de fluxo e fantástico contemporâneo compartilham o gosto por elipses na montagem e silêncios narrativos, o que causa em ambas as categorias uma perda nos referenciais de causalidade. Terminamos essa argumentação pontuando como a realidade ambígua proposta pela estética do fluxo influencia a naturalização dos elementos sobrenaturais, que não precisam de grande ensejo para serem aceitos como tal. Além disso, concluímos que uma abordagem dos elementos insólitos no cinema de fluxo deve privilegiar as características que esse meio audiovisual propõe, e por

isso, preconizamos principalmente uma análise de elementos espaço-temporais, que se articulam entre questões narrativas e sensoriais.

No terceiro e último capítulo, buscamos aplicar teorias literárias e cinematográficas na análise dos objetos. Na primeira parte do capítulo indicamos teorias literárias em torno do espaço no fantástico, sugerindo como estas são insuficientes para dar conta de obras nas quais não se colocam uma alteração clara entre espaços “realistas” e “alucinantes”. Em seguida, analisamos *Eles Voltam*, investigando como elementos do fantástico contemporâneo e do cinema de fluxo contribuem para a criação de uma paisagem insólita. Na segunda parte do capítulo ligamos o real maravilhoso ao cinema de fluxo a partir das reflexões que Ángel Rama faz em torno dos escritores transculturadores. Aqui nos interessaram principalmente as questões dedicadas a construção do tempo e do espaço mítico, o que em alguma medida pode ser visto em alguns filmes do cinema brasileiro contemporâneo. Em *Histórias Que Só Existem Quando Lembradas* pontuamos como a presença de eventos cotidianos e circulares propiciam a criação de um tempo mítico, e em *A Alegria* articulamos a existência de um espaço insólito a partir de fissuras na realidade, que tomam forma por meio de uma profecia e de uma protagonista que adquire poderes sobrenaturais.

Assim, durante toda a dissertação buscamos aproximações entre obras literárias e cinematográficas e como resultado foi possível propor uma análise teórica híbrida. Apontamos também como o sobrenatural é fecundo no cinema de fluxo, e como descentralizar a narrativa fílmica mostrou possível outras formas de análise, menos evidentes do que o texto verbal, mas mais ligadas às imagens em movimento. Buscamos, então, formas de lidar com essas duas matrizes, formas que não são as únicas possíveis, mas que ao nosso ver trouxeram resultados satisfatórios.

Acreditamos que essa dissertação traz novos elementos para a análise do cinema fantástico. Partindo de objetivos pouco reconhecidos como integrantes do gênero cinematográfico do fantástico e de estéticas que fogem a uma ideia de que esses filmes necessitariam estar ligados ao cinema narrativo. Pontos que sem dúvida precisam ser aprofundados, pois como no conto *O Edifício*, de Murilo Rubião essa dissertação é apenas mais um andar construído na solidificação de teorias sobre o cinema fantástico.

REFERÊNCIAS

- ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico? In: ROAS, David (Org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. p. 265-282.
- ALTMAN, Rick. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. *Cinema Journal*, Vol. 23, No. 3 (Spring, 1984), pp. 6-18.
- ALVES, Fernanda Andrade do Nascimento. *As Entonações de Algumas Metáforas Cortazarianas: Em Torno da Fotografia e do Ato de Narrar*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, 2009.
- ALVES, Maria; RAMOS, Celeste; HATTNER, Alvaro. *Pelas Veredas do Fantástico do mítico ao Maravilhoso*. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2013.
- ARÁN, Pampa Olga. *El fantástico literario - Aportes teóricos*. Madrid: Tauro, 1999.
- ARAÚJO, Inácio. Crítica: *Drama Brasileiro 'Eles Voltam' revela diretor promissor*. Folha de São Paulo: 07/03/2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/03/1421905-critica-drama-brasileiro-eles-voltam-revela-diretor-promissor.shtml>. Acessado em: 12/05/2017.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e crítico de Cinema*. Papirus Editora, Campinas, SP, 2009.
- BARRENECHEA, A. M. *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica*. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, v.38, n.80, p.391-403, jul.-set. 1972.
- BASÍLIO, Fabrício. *Tendências do Insólito Ficcional no Cinema Brasileiro: o Sobrenatural Em Trabalhar Cansa, a Alegria e Doce Amianto*. Rascunho, Monografias Cinema e Vídeo -UFF, v. 8, n. 14 (2016) Disponível em: <http://www.rascunho.uff.br/ojs/index.php/rascunho/article/view/124> Acessado em: 12/04/2018.
- BASÍLIO, Fabrício; BRAGANÇA, Maurício. *Imagens Sussurrantes: Cinema de Fluxo e Tempo Mítico Em Histórias Que Só Existem Quando Lembradas*. In: *Abusões* n°06, v.06 ano 04, p. 182-209, 2018. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/32688/25187>. Acessado em: 10/09/2018.
- BATALHA, Maria Cristina. *Literatura Fantástica: Algumas Considerações Teóricas*. R. Let. & Let. Uberlândia-MG v.28 n.2 p.481-504 jul.|dez. 2012.

- BATALHA, Maria Cristina. *Literatura fantástica: alguns marcos referenciais*. In: Caderno de Resumos do II Colóquio Vertentes do fantástico na literatura. São José do Rio Preto: UNESP, 2011. v. 1.
- BATALHA, Maria Cristina. *O Fantástico como mise en scène da modernidade*. Tese de doutorado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da UFF – Literatura comparada. Niterói, 2003
- BATALHA, Maria Cristina. Verbete: Estanho. (*No prelo, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9).
- BESSIÈRE, Irene. El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza. In: ROAS, David. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/libros, 2001.p. 83-104.
- BORGES, Jorge Luis, CASARES, Adolfo Bioy, OCAMPO, Silvina. Prólogo. In: *Antologia da literatura fantástica*. Cosac Naify, 2013. p. 9-19.
- BORGES, Jorge Luis. Prólogo. In: *Obras completas de Adolfo Bioy Casares: volume I*. São Paulo: Globo, 2014.
- BOUQUET, Stéphanie (2002). *Plan contre flux*. Paris: Cahiers du Cinema n. 566.
- BRAGANÇA, FELIPE. *Cinema de máscaras*. Filmecultura 61, novembro 2013 - janeiro 2014, p. 9-11.
- BRAGANÇA, Felipe. *Monstruosidade Maravilhosa: é o Rio de Janeiro* (2011). Disponível em: <https://xucurus.blogspot.com.br/2011/09/monstruosidade-maravilhosa-e-o-rio-de.html> Acessado em: 12/04/2018.
- BRAGANÇA, Klaus'berg Nippes. *Realidade perturbada choques corporais, espectros domésticos e a tecnofobia da vigilância no found footage de horror*. Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Mariana Baltar, Niterói, 2016.
- CALVINO, Italo. *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CAMPRA, Rosalba. *Territórios da Ficção Fantástica*. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016.
- CANEPA, Laura. *Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros*. Tese de Doutorado, Unicamp, 2008.
- CARPENTIER, Alejo. *O reino deste Mundo*. Rio de Janeiro Editora Civilização Brasileira S.A, 1985.
- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papyrus, 1999.
- CESERANI, Remo. *O Fantástico*. EDUEL, Paraná. 2006. p. 67-88.

- CHIAMPI, Irlemar, *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CORTÁZAR, Julio. *Alguns Aspectos do Conto*. In: *Valise de Cronópio*. Editora Perspectiva S.A: São Paulo, 2016.
- _____. Do Sentimento do Fantástico. In: *Valise de Cronópio*. Editora Perspectiva S.A: São Paulo, 2016.
- _____. Janelas para o Insólito. In: *Papéis Inesperados*. Editora Civilização Brasileira - Rio de Janeiro, 2010.
- _____. *O Jogo da Amarelinha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- COZARINSKY, Edgardo. *Borges em e sobre cinema*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- CUNHA, Emiliano Fischer. *Cinema de Fluxo no Brasil: Filmes que pensam o Sensível*. Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, 2014.
- FANTASPOA, VII, 2011, Porto Alegre. VII Fantaspoa. Catálogo disponível em: <http://www.youblisher.com/p/147886-Revista-VII-Fantaspoa/>. Acessado em: 09/05/2018.
- FANTASPOA, VIII, 2012, Porto Alegre. VIII Fantaspoa. Catálogo disponível em: <http://www.youblisher.com/p/299067-Catalogo-VIII-Fantaspoa/> . Acessado em: 09/05/2018.
- FANTASPOA, IX, 2013, Porto Alegre. IX Fantaspoa. Catálogo disponível em: <http://www.fantaspoa.com/2013/programacao/#.WvLlAa3Or9A> . Acessado em: 09/05/2018.
- FANTASPOA, X, 2014, Porto Alegre. X Fantaspoa. Catálogo disponível em: <http://www.fantaspoa.com/2014/programacao.php#.WvLlLK3Or9A> . Acessado em: 09/05/2018.
- FANTASPOA, XI, 2015, Porto Alegre. XI Fantaspoa. Catálogo disponível em: <http://www.fantaspoa.com/2015/programacao/> . Acessado em: 09/05/2018.
- FANTASPOA, XII, 2016, Porto Alegre. XII Fantaspoa. Catálogo disponível em: <http://www.fantaspoa.com/2016/programacao/>. Acessado em: 09/05/2018.
- FILHO, Kleber Mendonça. Confusão e Tempestade de Luz. *Filmecultura* 61, novembro 2013 - janeiro 2014, p.12-16.
- FOWKES, Katherine A. *The Fantasy Film*. 1ª ed. United Kingdom: Wiley-Blackwell, 2010.
- FRANÇA, Júlio. SENA, MARINA. *Do Naturalismo ao Gótico: as três Versões de “Demônios, de Aluísio Azevedo*. SOLETRAS, dossiê - N. 27 – 2014.

- FREIRE, Rafael de Luna. *Adjetivo: brasileiro*. Filmecultura 61, novembro 2013 - janeiro 2014, p.12-16.
- FREIRE, Rafael de Luna. Entre o Gênero e a Nação: o Gênero Cinematográfico e o Cinema Nacional. In: *Seminário Minter*, UFF, Niterói, 2010.
- FREIRE, Rafael de Luna. *Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*. Niterói: UFF, 2011.504f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Imagem e Informação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *Outros Espaços*. In: MOTTA, Manoel Barros da. (Org.). *Estética: Literatura e pintura, música e cinema: Michel Foucault*. 2ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.p.411-422.
- FURTADO, Filipe. *A Construção do Fantástico na Narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte Ltda, 1980.
- _____. s.v.Fantástico (modo)". E-Dicionário de Termos Literários. Coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>> Acesso em: 14 nov. 2017.
- _____. s.v.Fantástico (gênero)". E-Dicionário de Termos Literários. Coord. de Carlos Ceia. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>> Acesso em: 14 nov. 2017.
- FURTADO, Filipe. *Uma História de Fantasmas ou Elegia do Olhar*. In: *Contracampo*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/53/dragoninn.htm>. Acessado em: 02/05/2018.
- GAMA – Khalil, Marisa. A literatura fantástica: Gênero ou Modo? In: *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, Volume 26 (dez. 2013). Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroja>. Acessado em: 28/08/2017.
- GAMA – Khalil, Marisa. As Teorias do Espaço e a sua Relação com a Construção do Espaço Ficcional. In: *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.
- GARCÍA, Flavio. A construção insólita de categorias da narrativa como estratégia necessária e essencial à literatura fantástica. In: ESTEVES, Antonio R.; RAPUCCI, Cleide Antonia (Orgs.). *Vertentes do Insólito e do Fantástico: leituras*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017.
- GARCÍA, Flávio. “Na Estepe”, de Samanta Schweblin: um exemplo de fantástico contemporâneo, na sequência do cânone consagrado por Cortázar. In: *ALEA*: Rio de Janeiro, vol. 18/1 | p. 65-80 | jan-abr. 2016: <http://www.scielo.br/pdf/alea/v18n1/1517-106X-alea-18-1-0065.pdf>

- GARCÍA, Flávio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.
- GARCÍA, Flavio; SILVA, Luciana Morais. Construção De Mundos Possíveis Do Insólito Ficcional Sob A Égide Dos Novos Discursos Do Fantástico. In: *XV Encontro Abralic*, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais-artigos/?id=1327> . Acessado em 25/05/2017.
- GARDNIER, Ruy. O absurdo corriqueiro de Apichatpong Weerasethakul. In: *Catálogo Cinema Tailandês*. Rio de Janeiro, 2016.
- GIL, Inês. A atmosfera fílmica como consciência. In: *Caleidoscópio: revista de comunicação e cultura*. Lisboa, n. 2, 2002. Disponível em <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/caleidoscopio/article/view/2192>>. Acesso em: 5 abr. 2017.
- _____. A atmosfera como figura fílmica. In: Actas do SOPCOM, VI LUSOCOM e II Ibérico – Volume I. Fotografia, Vídeo e Cinema. Covilhã: Serviços Gráficos da Universidade da Beira Interior, 2005. p. 141-146. Disponível em <http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20110829-actas_vol_1.pdf>. Acesso em: 5 abr. 2017.
- HUFTIER, ARNAUD. Fantastique, fantastic, fantastische, fantástica, fantastico...derivas ocidentais de uma palavra. In: *O Fantástico*. Centro de Literatura Portuguesa, Coimbra, 2007.
- INGAWANIJ, May Adadol. O Animismo e o cinema realista performativo de Apichatpong Weerasethakul. In: *Realismo Fantasmagórico*. Coleção Cinusp- Volume 7, São Paulo, 2015.
- JOYARD, Olivier (2003). *C'est quoi ce plan? (la suite)*. Paris: Cahiers du Cinema n. 580.
- LABRIOLA, Rodrigo. Da divulgação científica à utopia tecnológica: as publicações de ficção-científica na associação entre a tecnologia e os mass media. In: *Anais do I Encontro de Mídia Brasileira: 2 séculos de história*. Rio de Janeiro: Rede Alfredo Carvalho, 2003.
- LABRIOLA, Rodrigo. Neobarroco na América Latina: teoria literária e incómodo epistemológico. *Eutomia* (Recife), v. 1, p. 162-173, 2008.
- LALANNE, Jean-Marc (2002). *C'est quoi ce plan?*. Paris: Cahiers du Cinema n.569.
- LENNE, Gérard. *Le Cinema "Fantastique" et ses mythologies -1895-1970*. Editions Henri Veyrier, Paris, 1985.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *O Horror Sobrenatural em Literatura*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A, 1987.
- MANNA, Nuno. *A Tessitura do Fantástico: narrativa, saber moderno e crises do homem sério*.

São Paulo: Intermeios, 2014.

MARÇAL, Marcia, Romero. A Tensão ente o fantástico e o maravilhoso. In: *Revista Fronteira Z*, São Paulo, n. 3, 2019. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/12541/9111>. Acessado em: 04/08/2017.

MELLO, Cecília. O cinema contemporâneo do leste asiático: da ontologia e seus fantasmas. In: *Realismo Fantasmagórico*. Coleção Cinusp- Volume 7, São Paulo, 2015.

METZ, Christian. *A Significação no cinema*. São Paulo, Perspectiva: 1972.

MICHELLI, Regina. Nas trilhas do maravilhoso: a fada. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, Volume 26 (dez. 2013) – 1-130 – ISSN 1678-2054.

MIGLIORIN, Cezar. *Por um cinema pós-industrial*. Notas para um debate. *Revista Cinética*. Fevereiro 2011. Acessado em 09.10.2016: <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>

MITTELL, Jason. A Cultural Approach to Television Genre Theory. In: *Cinema Journal*, v. 40, n. 3, 2001.

OLIVEIRA, Maria Carolina. “*Novíssimo*” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência. Tese de doutorado defendida no Pós-Graduação em Sociologia do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

OLIVEIRA JR. Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema*. Papirus editora: Campinas, 2013.

ORSINI, Gian (2017). *Do plano-sequência ao fluxo: aspectos temporais, narrativos e estilísticos no plano de longa duração no cinema contemporâneo*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do título de Mestre.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

PETROV, Petar. Representações do insólito na ficção literária: o fantástico, o realismo mágico e o realismo maravilhoso. *Nonada: Letras em Revista*, n. 27, vol. 2. Setembro de 2016. pp. 95-106.

PINCÉ, PATRICE. *Clés Du Cinéma Fantastique*. Services Culture Éditions Ressources Pour L'éducation Nationale. Disponível em: http://www.crdp.acrennes.fr/upload/FCKuserfiles/files/cles_du_cinema_fantastique.pdf. Acessado em: 29/08/2017.

- PITON, Jean Pierre. *Le cinema fantastique*. Cinéma Action n°74, Corlet-Telérama, França, 1995.
- POE, Edgar Allan. *A narrativa de A. Gordon Pym*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- PRYSTHON, Angela. *Paisagens sonhadas: imaginação geográfica e deriva melancólica em Jauja*. In: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – Compós – 2015. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/prysthon_2836.pdf Acessado em: 30/03/2017.
- RAMA, Ángel (2001). "Os Processos de Tansculturação na narrativa latino-americana". In: *Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp.
- REIS, Carlos. A Figuração do Insólito em Contexto Ficcional. In: *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.
- REIS, R. *O fantástico do poder e o poder do fantástico*, 1980. Disponível em: <http://ideologiesandliterature.org/docs/journals/journals_v1_n13_02.pdf>. Acesso em: 04 agosto 2017.
- ROAS, David. *A Ameaça do fantástico*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- ROAS, David. Mutaciones pós-modernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo. In: *Revista Letras & Letras*, Uberlândia, 2012.
- ROAS, David. O Fantástico como problema de linguagem. In: *Pelas Veredas do fantástico do mítico e do maravilhoso*. Org. Maria Celeste Tommasello Ramos, Maria Claudia Rodrigues Alves, Alvaro Luiz Hattner. São Paulo: Cultura Acadêmica; São José do Rio Preto, SP: HN, 2013.
- RODRIGUES, Selma Calasans. *O Fantástico*. São Paulo: Editora Ática S.A, 1988.
- SALGADO. Fernanda Cássia Alves. *Cinematografias Do Fantástico: visões de Alice e do País das Maravilhas no cinema*. Programa de pós-graduação em artes –UFMG. Belo Horizonte, 2012.
- SARTRE, Jean-Paul. Aminadad, ou o fantástico considerado como uma linguagem. In: *Situações I – críticas literárias*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- SAVOYE, Daniel Ferreras. *Lo Fantástico En La Literatura Y El Cine: De Edgard Allan Poe A Freddy Krueger*. ACVF editorial, Madrid, 2014.
- SILVA, Alexander Meireles da. Relações Entre Espaço E Alteridade No Realismo Maravilhoso E Na Ficção Científica. In: *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

- SILVA, Luciana Morais. *Novas insólitas veredas: leitura de A varanda do frangipani, de Mia Couto, pelas sendas do fantástico*, Mestrado em Letras pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, Brasil. Ano de Obtenção: 2012.
- SOUSA, Simplício Neto Ramos. *A Realidade Brasileira No Cinema: As Teorias dos Cineastas Brasileiros Sobre a Representação do Real*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do Grau de Doutor em Comunicação. Niterói, RJ 2014.
- SUPPIA, Alfredo. *Limite de alerta! Ficção Científica em atmosfera rarefeita: uma introdução ao estudo da ficção no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-hollywood*. Tese de Doutorado, Unicamp, 2007.
- TAVARES, Bráulio. Um Panorama do Fantástico. In: SENA, André (Org). *Literatura Fantástica e Afins*. Pernambuco: ED. UFPE, 2012.
- TODOROV, Tzvetan, Introdução à Literatura Fantástica, São Paulo: Perspectiva, 2010.
- VAX, Louis. *Arte y Literatura Fantásticas*. Editorial Universitaria de Buenos Aires - Argentina, 1965.
- VALENTE, Eduardo. *A Mulher Sem Cabeça*. Revista Cinética. Maio de 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/mujersincabeza.htm> Acessado em: 15/02/2018.
- VIEIRA, João Luis. A construção do medo no cinema. In: Adauto Novaes. (Org.). *Ensaio sobre o medo*. São Paulo: SENAC, 2007, p. 225-252.
- VIEIRA JÚNIOR, Erly. Paisagens Sonoras E Realismo Sensorio No Cinema Mundial Contemporâneo. In: *contemporanea | comunicação e cultura* - v.11 – n.03 – set-dez 2013 – p. 489-50.
- VIEIRA JÚNIOR, Erly. Por uma exploração sensorial e afetiva do real: esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo. In: *Realismo Fantasmagórico*. Coleção Cinusp- Volume 7, São Paulo, 2015.
- VOLOBUEF, Karin. Fantástico e encenação da linguagem ficcional. In: *Vertentes do fantástico no Brasil: tendências da ficção e da crítica*. Flávio García; Marcello de Oliveira Pinto; Regina Michelli (Orgs.) Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.
- XAVIER, Ismail. Do Texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

REFERÊNCIAS DE FICÇÕES LITERÁRIAS

- BORGES, Jorge Luis. O livro de areia. In: *O Livro de Areia*. São Paulo: MEDIAfashion, 2012.
- BORGES, Jorge Luis. O Outro. In: *O Livro de Areia*. São Paulo: MEDIAfashion, 2012.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas I*. São Paulo: Globo, 1998.
- BUZZATI, Dino. *O Deserto dos Tártaros*. Portugal: Marcador Editora, 2014.
- CASARES, Adolfo Bioy. *A Lula Opta Por Suas Tintas*. In: *Obras completas de Adolfo Bioy Casares: volume I*. São Paulo: Globo, 2014.
- _____. *Obras completas de Adolfo Bioy Casares: volume I*. São Paulo: Globo, 2014.
- _____. Trama Celeste. In: *Obras completas de Adolfo Bioy Casares: volume I*. São Paulo: Globo, 2014.
- _____. *O Perjúrio da Neve*. In: *Obras completas de Adolfo Bioy Casares: volume I*. São Paulo: Globo, 2014.
- CORTÁZAR, Julio. Casa Tomada. In: *Bestiário*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S.A, 1986.
- _____. As Babas do Diabo. In: *As armas secretas: contos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- _____. Apocalipse de Solentiname. In: *Alguém que anda por aí*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- DARÍO, Ruben. Huitzilopochtli, Lenda Mexicana. In: *Contos hispano-americanos fantásticos, frágeis, fatais*. Organização, Prefácio e tradução, Marcelo Manéo. Secretaria de Estado da Cultura - Programa de Ação Cultural - 2012.
- LUGONES, Leopoldo. *El descubrimiento de la circunferencia*. In: <http://ciudadseva.com/texto/el-descubrimiento-de-la-circunferencia/>. Acesso em: 21/04/2018.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem Anos de Solidão*. Rio de Janeiro: Editora Record LTDA, 2014.
- _____. Um Senhor Muito Velho Com Um Asas Muito Grandes. In: *A Incrível e Triste História da Cândida Erêndira e Sua Avó Desalmada*. São Paulo: Record, 2008.
- MAUPASSANT, Guy. O Horla. In: *Bola de Sebo e outras histórias*. São Paulo: Editora Scipione Ltda, 1998.

- ROSA, João Guimarães. Retrato de Cavalo. In: *Tutameia- (Terceiras estórias)* / João Guimarães Rosa. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2009
- RULFO, Juan. *Pedro Páramo*. São Paulo: Editora Terra e Paz, 1997.
- RUBIÃO, Murilo. A Cidade. In: *Murilo Rubião - Obra Completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- _____. Elisa. In: *Murilo Rubião - Obra Completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- _____. O Convidado. In: *Murilo Rubião - Obra Completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- _____. O Edifício. In: *Murilo Rubião - Obra Completa*: Companhia das Letras, 2016.
- _____. O Ex-mágico da Taberna Minhota. In: *Murilo Rubião - Obra Completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SCHWEBLIN, Samanta. Na Estepe. In: *Pássaros na Boca*. Versão online. Disponível em: <http://lelivros.love/book/baixar-livro-passaros-na-boca-samanta-schweblin-em-pdf-epub-e-mobi/> Acessado em: 6/05/2018.
- TELLES, Lygia Fagundes. As Formigas. In: *Seminário dos Ratos: Contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- QUIROGA, Horacio. *El Espectro*. In: <http://ciudadseva.com/texto/el-espectro/>. Acessado em: 21/04/2018.

FILMOGRAFIA

- A Alegria*, Felipe Bragança, Marina Meliande, 2010 – 106 min
- Adeus, Dragon Inn*, Tsai Ming-Liang, 2003 - 82 min
- A Garota do Algodão*, Kleber Mendonça Filho, Daniel Bandeira, 2002 – 6 min
- A Liberdade*, Lisandro Alonso, 2001 - 73 min
- A Máscara de Satã*, Mario Bava, 1960 - 87 min
- A Mulher Sem Cabeça*, Lucrecia Martel, 2008 - 87 min
- A Noite do Demônio*, Jacques Tourneur, 1957 - 95 min
- Aquarius*, Kleber Mendonça Filho, 2016 - 146 min
- A Vida Após A Vida*, de Zhang Hanyi, 2016 - 80 min
- Bom Trabalho*, Claire Denis, 1999 - 96 min
- Dragon Gate Inn*, King Hu, 1967 - 111 min
- Desejo e Obsessão*, Claire Denis, 2001 - 101 min
- Doce Amianto*, Guto Parente, Uirá dos Reis, 2013 – 70 min
- Elefante*, Gus Van Sant, 2003 - 81 min
- Eles Voltam*, Marcelo Lordello, 2014 – 100 min
- Em Busca da Vida*, Jia Zhangke, 2006 - 111 min
- Eternamente Sua*, Apichatpong Weerasethakul, 2002 - 125 min
- Excitação*, Jean Garret, 1967 – 90 min
- Fantasma*, Lisandro Alonso, 2006 - 63 min
- Floresta dos Lamentos*, Naomi Kawase, 2007 - 97 min
- Gerry*, Gus Van Sant, 2002 - 103 min
- Girimunho*, Clarissa Campolina, Helvécio Marins Jr., 2011 – 88 min
- Histórias que só existem quando Lembradas*, Julia Murat, 2012 – 98 min
- Invasión*, Hugo Santiago, 1969 - 123 min
- Isolados*, Tomas Portella, 2014 – 90 min
- La Maison Ensorcelée*, Segundo de Chomón, 1907 - 6 min
- Le Manoir du Diable*, Georges Méliès, 1896 - 3 min
- Los Muertos*, Lisandro Alonso, 2014 - 78 min
- Luz Silenciosa*, Carlos Reygadas, 2007 - 145 min
- Mal dos Trópicos*, Apichatpong Weerasethakul, 2004 - 118 min
- Mormaço*, Marina Meliande, 2017 - 94 min
- O Anjo Exterminador*, Luis Buñuel, 1962 - 95 min

O Espelho, Rodrigo Lima, 2015 - 75 min
O Gato de Botas Extraterrestre, Wilson Rodrigues, 1990 – 85 min
O Homem das Multidões, Marcelo Gomes, Cao Guimarães, 2013 - 95 min
O Intruso, Claire Denis, 2004 - 130 min
O Sol Nos Meus Olhos, Flora Dias, Juruna Mallon, 2013 – 65 min
O Som ao Redor, Kleber Mendonça Filho, 2012 – 131 min
Post Tenebras Lux, Carlos Reygadas, 2012 - 115 min
Que Horas São Ai?, Tsai Ming-Liang, 2001 - 114 min
Quintal, André Novais, 2015 - 20 min
Recife Frio, Kleber Mendonça Filho – 24 min
Rio Cigano, Julia Zakia, 2013, - 81 min
Shara, Naomi Kawase, 2003 - 100 min
Sombra, Philippe Grandrieux, 1998 - 112 min
The Eye: A Herança, Gin gwai, 2002 - 99 min
Tio Boonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas, Apichatpong Weerasethakul, 2010 - 114 min
Trabalhar Cansa, Marco Dutra, Juliana Rojas, 2010 – 100 min
Trilogia de Terror, Brasil. *O Acordo* - primeiro episódio Direção e Roteiro: Ozualdo Candeias.
Procissão Dos Mortos - segundo episódio Direção e Roteiro: Luis Sergio Person. , 1968 - 102 min
Um Ramo, Marco Dutra, Juliana Rojas, 2007 – 15 min
Vinil Verde, Kleber Mendonça Filho, 2004 – 16 min