

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
CINEMA E AUDIOVISUAL

FABRÍCIO BASÍLIO PACHECO DA SILVA

TENDÊNCIAS DO INSÓLITO FICCIONAL NO CINEMA BRASILEIRO:  
o sobrenatural em *Trabalhar Cansa*, *A Alegria* e *Doce Amianto*

Niterói  
2015

FABRÍCIO BASÍLIO PACHECO DA SILVA

TENDÊNCIAS DO INSÓLITO FICCIONAL NO CINEMA BRASILEIRO:  
o sobrenatural em Trabalhar Cansa, A Alegria e Doce Amianto

Trabalho de conclusão de curso  
apresentado ao curso de Bacharelado em  
Cinema e Audiovisual, como requisito  
parcial para conclusão do curso.

Orientador:  
Prof. Dr. Maurício de Bragança

Niterói  
2015



Universidade  
Federal  
Fluminense  
IACS - Instituto de Arte & Comunicação Social  
Departamento de Cinema & Vídeo  
Parecer de Projeto Experimental

Aluno	Fabrício Basílio Pacheco da Silva		
Curso	Cinema e Audiovisual	Mat	112057046

Título: Tendências do Insólito Ficcional no Cinema Brasileiro

Orientador	Prof	Maurício Bragança
Banca	Prof	Rafael de Luna Freire
Banca	Prof	Marco Túlio Ulhôa

Data de apresentação	04/11/2015
----------------------	------------

Parecer

A pesquisa apresenta uma interessante contribuição para o estudo do cinema brasileiro ao tomar o insólito como uma categoria-chave para tensionar a normalidade dos gêneros cinematográficos. Para isso se dialogam três filmes brasileiros contemporâneos, evidenciando diálogos e perspectivas originais entre eles. A banca ressalta ainda a presença de uma balança entre uma reflexão acadêmica e uma prática cineclábica, conjugando o campo da pesquisa com o da arte, que poderia, inclusive, ser mais evidenciado. Por último destaca o fôlego de pesquisa apresentado e a abordagem de um amplo repertório fílmico para além do recorte específico dos três filmes objeto de análise.

Nota final	10,0 (dez)
------------	------------

Assinaturas da banca

Maurício de Bragança  
Rafael de Luna Freire  
Marco Túlio Ulhôa

FABRÍCIO BASÍLIO PACHECO DA SILVA

TENDÊNCIAS DO INSÓLITO FICCIONAL NO CINEMA BRASILEIRO

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Bacharelado em Cinema e Audiovisual, como requisito parcial para conclusão do curso.

Aprovada em 04 de novembro de 2015.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Maurício de Bragança (Orientador) - UFF

---

Prof. Dr. Rafael de Luna Freire -UFF

---

M.e Marco Túlio Ulhôa - UFF

Niterói  
2015

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Maurício de Bragança por toda ajuda e orientação durante o processo de pesquisa, sem a qual não seria possível o desenvolvimento desta monografia. Agradeço também aos convidados da banca de defesa, Rafael de Luna Freire e Marco Túlio Ulhôa, pelas inserções que sem dúvida irão potencializar a qualidade do trabalho final e minha futura vida acadêmica.

Aos amigos da República das Caixas, Lucas Reis, Lucas Scalioni, Eduardo B.P e Guilherme Farkas, por toda ajuda e paciência durante o processo que levou ao projeto de monografia. Agradeço também ao pessoal da Unitevê, em especial Jéssica Hartmann, Ariadine Leitão Zampaulo, Matheus Bizarrias e Tassiana Catein, por aguentarem, durante meses, desabafos, sobre problemas da monografia.

Agradeço ao coletivo da Rã Vermelha, que durante esse ano me fizeram entender muito sobre o insólito ficcional, principalmente Otávio Lima, por conceber um cineclubes voltado ao cinema de horror nacional.

Também agradeço Vitor Guerreiro, Herber Fernandes Pinheiro e Thiago Matiolli, por elucidações díspares acerca do universo acadêmico.

À minha mãe pelo apoio incondicional não só durante os quatro anos morando no Rio de Janeiro, mas desde que decidi estudar cinema. Sem sua ajuda nunca conseguiria. Agradeço minha irmã e a Pandora por momentos de diversão e companheirismo.

Agradeço à Rúbia Basílio e Max Runjanek por suas revisões minuciosas que contribuíram muito para o trabalho final.

Por fim, agradeço à Juliana Vinuto, sem sua ajuda, paciência e sapiência a monografia nunca teria chegado no estágio atual.

## RESUMO

O objetivo dessa monografia é evidenciar tendências do insólito ficcional (macrogênero que une diferentes vertentes literárias ligadas pela análise do sobrenatural), no cinema brasileiro. Para isso, partimos da exposição de diferentes teorias literárias: fantástico, estranho, maravilhoso, real maravilhoso, entre outros, que nos ajudam a entender a complexidade do tema. Após isso, nos ligamos aos estudos de Rick Altman e Rafael de Luna Freire, reafirmando a opção metodológica da monografia de constituir um corpo filmico extenso a partir de um traço narrativo análogo: o sobrenatural. Dessa forma, afugentamos qualquer tipo de conceituação de sobrenatural/ fantástico, enquanto gênero cinematográfico. Em seguida, nos apoiamos nos estudos de Laura Cánepa e Alfredo Suppia, com o intuito de expor e analisar incidências sobrenaturais no cinema brasileiro, proposta que se revelou fértil. No campo do sobrenatural identificamos produções ligadas ao sobrenatural religioso, ao duplo, às incidências monstruosas, aos distúrbios mentais, etc., enquanto que, no território audiovisual, lidamos com diferentes modos de lapidação da linguagem cinematográfica, como as aproximações do corpo filmico com o cinema de gênero: horror, ficção científica, comédia, melodrama. Por fim, optamos por analisar três filmes: Trabalhar Cansa, A Alegria e Doce Amianto, com o objetivo de revelar, pormenorizadamente, onde, como e porquê os elementos do insólito ficcional surgiram em suas narrativas filmicas. Assim, chegamos ao final dos trabalhos apontando que o sobrenatural no cinema brasileiro é fecundo em número de obras e temas abordados.

### **Palavras chave:**

cinema – literatura – cinema brasileiro - insólito ficcional – sobrenatural – fantástico – cinema de gênero

## ABSTRACT

### **Fictional uncommon trends in Brazilian cinema**

The aim of this monograph is to point out fictional uncommon trends (macro genre that unites different literary aspects linked by analysis of supernatural) in Brazilian cinema. To this end, we expose different literary theories: fantastic, strange, marvelous, real marvelous, etc., that help us to understand the complexity of this theme. After that, we link this discussion to studies by Rick Altman and Rafael de Luna Freire, reaffirming the methodological option of this monograph to constitute an extensive filmic body from an analogous narrative feature: the supernatural. So, we move away from any kind of conceptualization of supernatural/fantastic as a film genre. Then, we rely on the studies by Laura Cánepa and Alfredo Suppia, in order to expose and analyze supernatural incidences in Brazilian cinema. With regards to the supernatural we identify productions related to concepts such as the religious supernatural, the doppelganger, monstrous incidences, mental disorders, etc., while in the audiovisual territory we deal with the existence of different manners of construction of cinematographic language, with approaches to genre cinema: horror, science fiction, comedy, and melodrama. Finally, we chose to analyze three movies: *Trabalhar Cansa* (Hard Labor, 2011), *The Joy* (2010) and *Doce Amianto* (Doce Amianto, 2013), with the aim of revealing, in detail, where, how and why the elements of fictional uncommon emerged in their film narratives. Thus we come to the end of this work pointing out that the supernatural in Brazilian cinema is fertile in terms of the number of works and covered topics.

**Key words:** Cinema; Literature; Brazilian cinema; Fictional uncommon; Supernatural, Fantastic, Film genre.

## SUMÁRIO

1	<b>Introdução</b>	9
2	<b>O insólito ficcional e o cinema</b>	11
2.1	O insólito ficcional	11
2.2	O insólito ficcional e o cinema	18
2.3	Os gêneros cinematográficos	20
2.4	Hibridização dos gêneros cinematográficos em <i>Trabalhar Cansa</i> , <i>Doce Amianto</i> e <i>A Alegria</i>	24
3	<b>Tendências do insólito ficcional no cinema brasileiro</b>	28
3.1	O Jovem Tataravô e o fantástico religioso	30
3.2	O sobrenatural no cinema brasileiro dos anos 50	34
3.3	José Mojica Marins e o sobrenatural nos anos 60	35
3.4	O Insólito ficcional e horror na década de 70	39
3.5	O insólito ficcional em comédias dos anos 70	44
3.6	Pornochanchada e insólito ficcional ou quando o sobrenatural vira um facilitador narrativo para cenas de sexo	46
3.7	Entre a ciência e o insólito em <i>O Segredo da Múmia</i> e <i>As Sete Vampiras</i>	49
3.8	O duplo no cinema nacional dos anos 80: <i>Duas estranhas mulheres</i> (1981) e <i>Estrela Nua</i> (1985)	50
3.9	Insólito ficcional no cinema brasileiro contemporâneo	53
3.9.1	E se...? Comédia e sobrenatural no cinema brasileiro contemporâneo	54
3.9.2	Horror sobrenatural no cinema brasileiro contemporâneo	57
4	<b>A construção do insólito ficcional em <i>Trabalhar Cansa</i>, <i>A Alegria</i> e <i>Doce Amianto</i></b>	61
4.1	Da herança do horror ao sobrenatural em <i>Trabalhar Cansa</i>	61
4.2.	A Construção do sobrenatural em <i>A Alegria</i>	68
4.2.1	Cinema juvenil e super-heróis	68
4.2.2	Uma breve associação entre o sobrenatural e o cinema de fluxo.	71
4.2.3	O sobrenatural em <i>A Alegria</i>	75
4.3	A Construção do sobrenatural em <i>Doce Amianto</i>	77
4.3.1	A fada madrinha	80
4.3.2	O sonho e o duplo	82
5	<b>Conclusões</b>	85
	<b>Referências bibliografia</b>	88
	<b>Filmografia consultada</b>	92
	<b>Filmografia citada</b>	95
	<b>Anexo</b>	97



## 1 INTRODUÇÃO

A monografia em questão parte da seguinte lógica argumentativa: apontar algumas tendências do insólito ficcional (macrogênero que une diversas conceituações do sobrenatural) no cinema brasileiro.

Muito do ensejo da pesquisa nasce do meu gosto pessoal pelo tema, que foi desenvolvido ao decorrer do curso de graduação em diversos trabalhos em disciplinas e que também reverbera em minhas atividades no coletivo Rã Vermelha, principalmente no cineclube mensal que realizamos, desde de abril de 2015, no Cine Arte UFF em Niterói, , no qual exibimos, essencialmente, filmes brasileiros de horror, pesquisando, divulgando e entrando em contato com diversos realizadores, que por vezes produziram filmes com temáticas sobrenaturais.

Para desenvolver a premissa da pesquisa dividimos nossa argumentação em três capítulos: O primeiro capítulo tem como principal função alicerçar teoricamente o argumento pretendido pela monografia; No segundo capítulo nos debruçamos sobre um corpo de filmes ligados entre si pela incidência de elementos sobrenaturais, já no terceiro e último capítulo, nosso enfoque recai sobre três obras, que terão suas ferramentas de construção do insólito ficcional esmiuçadas.

No primeiro capítulo intitulado *Insólito Ficcional e o cinema*, nos dedicamos primeiramente à definição do insólito ficcional. Para isso, lançamos mão de uma ampla gama de teóricos, em sua maioria oriundos dos estudos literários, que nos ajudam a entender a constituição do insólito ficcional como um macrogênero, abarcando desde o estranho proposto por Sigmund Freud, trazido para os estudos literários por Tzvetan Todorov; no fantástico e suas diferentes modulações – o estranho e o maravilhoso – Todorov, Filipe Furtado e David Roas; no real maravilhoso conceituado por Irleamar Chiampi; no fantástico contemporâneo proposto por Jean-Paul Sartre; no neofantástico tencionado por Jaime Alazraki e o fantástico não como gênero literário, mas como modo discursivo, argumentado por Irene Bessièrre. Funções muitas vezes contrastantes entre si, mas que nos ajudam a entender a extensão e complexividade do tema.

Em seguida, relacionamos o conceito com o cinema, apontando a escassez de estudos sobre o tema e revelando as dificuldades de se delimitar o sobrenatural no cinema. Nesse momento, delimitamos duas obras como catalisadoras dos filmes que serão apresentados no

capítulo dois: “*Limite de alerta! Ficção Científica em atmosfera rarefeita: uma introdução ao estudo da ficção no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-hollywood*” (2006), tese do pesquisador Alfredo Suppia e “*Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros*” (2008) tese de Laura Cánepa.

Entretanto, já em seguida nos respaldamos nas teorizações de Rick Altman e de Rafael de Luna Freire (2011), na tentativa de solucionar um possível impasse metodológico da monografia, que resumimos aqui: não é objetivo do texto conceituar o insólito ficcional enquanto um gênero cinematográfico dentro do cinema brasileiro, mas operar as reverberações desse como um elemento narrativo, o que pode associá-lo a diversas vertentes e estéticas cinematográficas.

Fechamos o capítulo, apresentando as obras que serão analisadas no terceiro capítulo, evidenciando que a opção por suas escolhas partiram de uma relação desviante com os temas ligados ao cinema de gênero que fundamentam a pesquisa.

No segundo capítulo traçamos um breve panorama acerca das tendências que englobam a utilização de elementos do insólito ficcional no cinema brasileiro. Para isso, dividimos os subcapítulos em três seguimentos de abordagem: a partir de elementos do sobrenatural, como ocorre em 2.1 **O Jovem Tataravô e o fantástico religioso**; em recortes temporais, como será visto em 2.2 **O sobrenatural no cinema brasileiro dos anos 50** e em similaridades das obras com questões em torno de preceitos cinematográficos como em 2.6 **Pornochanchada e insólito ficcional ou quando o sobrenatural vira um facilitador narrativo para cenas de sexo**.

Com essas abordagens, pretendemos evidenciar as múltiplas formas das quais os realizadores brasileiros se valem para construir narrativas insólitas, tanto no que concerne a utilização de recursos sobrenaturais, quanto no que se dirige aos aspectos da linguagem audiovisual.

Já no terceiro e último capítulo, nos dedicamos a analisar a construção do insólito ficcional em três obras contemporâneas. Assim em *Trabalhar Cansa* (2011), partimos da ressignificação de códigos do horror e da relação do filme com preceitos sociais, para apontar a gradação sobrenatural que culmina na descoberta do cadáver de um monstro. Em, *A Alegria* (2010) partimos de duas aproximações com o cinema,; primeiro nos dedicamos a coletar elementos que se relacionam com o cinema jovem e com temáticas próprias do universo dos super-heróis e em seguida, passamos a associar o filme aos códigos do cinema de fluxo. Nesse sentido, evidenciamos, por exemplo, a dificuldade de se ponderar o sobrenatural em

narrativas rarefeitas, nas quais, (como em *A Alegria*) o sobrenatural está muito próximo a delimitações do real maravilhoso ou do fantástico contemporâneo, proposto por Sartre. Por último, em *Doce Amianto* (2013), partimos da relação do filme com o melodrama e com experimentações audiovisuais, expondo suas ligações com o maravilhoso e com o real maravilhoso. Dito isso, passamos agora ao corpo do trabalho.

## 2 INSÓLITO FICCIONAL E O CINEMA

*Os primeiros dragões que apareceram na cidade  
muito sofreram com o atraso dos nossos costumes.*  
Os Dragões, de Murilo Rubião

### 2.1 O insólito ficcional

Um ponto de vital importância para as delimitações metodológicas dessa monografia começa a ser tecido em um debate terminológico e conceitual em torno do termo *insólito ficcional*. Aqui nasce uma pergunta: por que optamos pelo conceito de *insólito ficcional*, ao invés de lançar mão do termo *fantástico*?

Para descortinar esse dilema nos apoiamos em Flávio García, no seu artigo intitulado *Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária*. Para o autor (2012, p.14): “(...) o termo insólito aparece, por vezes, significando uma categoria ficcional comum a variados gêneros literários, sendo, desse modo, um aspecto intrínseco às estratégias de construção narrativa (...)”.

Dessa forma, García associa o insólito a uma série de teóricos reconhecidos por suas produções em diferentes seguimentos da análise do sobrenatural<sup>1</sup>. Como evidencia o autor o insólito ficcional é empregado como forma de nomear o que seria considerado um macrogênero, associado a uma “arquitetura sistêmica” que se opõe ao sistema “real-naturalista”<sup>2</sup>. Dessa maneira, García esclarece que (2012, p.15):

---

<sup>1</sup> Para o autor o insólito está presente: “(...) na produção ficcional do Maravilhoso – clássico ou medievo (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)

<sup>2</sup> Nesse sentido, Heidrun Krieger no artigo *Insólito: um termo relacional* aproxima a arquitetura da literatura ao mesmo tempo em tece suas impressões sobre o insólito: “Nessa ótica uma identificação conceitual sublinha antes

“Variáveis entre si por suas singularidades, esses gêneros ou subgêneros se agrupariam a partir da irrupção do insólito, comum a todos eles. Essa manifestação se dá, em cada um desses conjuntos ou subconjuntos, com diferenças peculiares, mas, em todos eles, funciona como marca distintiva de sua construção, emprestando-lhes certa similaridade apropriada e dando forma ao todo”.

A partir dessa expansão ao redor do insólito, mostra-se necessário realizar alguns debates sobre o universo do fantástico. Assim, lançamos mão dos estudos de Sigmund Freud, Jean-Paul Sartre, Tzvetan Todorov, Filipe Furtado, Irleamar Chiampi, David Roas, Jaime Alazraki e Irène Bessièrre. A leitura desses autores, oriundos em sua maioria dos estudos literários, tem como objetivo evidenciar as barreiras que permeiam as possíveis caracterizações de obras que extrapolam a noção de real.

A interpretação dos sonhos, obra precursora dos estudos da psicanálise, publicada por Freud em 1900, remete a conceitos do consciente e inconsciente, ao conteúdo manifesto dos sonhos e a mecanismos que extrapolam o campo onírico. Como nos revela Freud (Apud SÁ, 2003, p. 62):

(...) o sonho é, antes, construído por toda a massa de pensamentos oníricos, submetida a uma espécie de processo manipulativo em que os elementos que têm apoios mais numerosos e mais fortes adquirem o direito de acesso ao conteúdo do sonho (...)

Como nos revela Marcio Sá (2003), um conceito de muita relevância para a interpretação dos sonhos se faz pelo modo pictórico como esses são caracterizados, o que, segundo Freud, auxilia para que elementos do sonho possam ser formulados por meio de uma figuração.

A relevância da teoria psicanalítica para a análise de uma obra literária parte da associação entre os mecanismos de linguagem onírica e há preceitos tradicionais da literatura, o que para Sá possibilitaria; “que conceitos psicanalíticos fossem utilizados como uma poderosa ferramenta” (p. 63). Isso tem essencial importância para a literatura fantástica, muitas vezes permeada por aspectos oníricos, como ocorre, por exemplo, no conto *Os Buracos da Máscara*, de Jean Lorrain (1900), no qual o protagonista do conto, vestido para o carnaval, passa por peripécias sobrenaturais e aterrorizantes para, ao final do conto, despertar aliviado de um sonho. O conto, aliás, se enquadra com outro elemento proposto por Freud: o estranho.

---

a percepção de sua condição oscilante como experiência inesperada superposta à rotina do hábito, como instante de espanto, como ponto de interrogação sem resposta imediata.” (KRIEGER, 2012, p.41)

De vital importância para os estudos da literatura fantástica, Freud publica em 1919 o artigo “O estranho”, no qual atacaria problemas em torno dessa definição. Freud opor-se-ia ao estranho ao amedrontador, desarmonia que afastaria o terror do fantástico<sup>3</sup>. Dessa forma, o estranho não seria capaz de produzir medo, mas sim um sentimento “ímpar” de definição complexa. Para Freud o estranhamento teria gênese a partir de algo familiar, que adquire configurações desconhecidas. Para Sá, a definição de estranhamento de Freud compreende os seguintes aspectos (2003, p.68):

(...) seria decorrência de algo familiar que se torna desconhecido, reprimido, gerando angústia no indivíduo; surgiria inesperadamente causando espanto e estranhamento; no caso literário, o mundo do estranhamento seria aquele em que fatos raros ocorreriam; haveria um sentimento de ilusão por parte do leitor gerado pela promessa do autor em integralizar uma realidade, mas acabar por excedê-la; o retorno a algo já conhecido poderia ser constante; o narrador geraria a dúvida sobre o leitor a respeito da identificação do fato narrado e, finalmente, somente com a identificação do leitor com o narrador esse sentimento de dúvida e estranheza poderia ser concretizado

Já Jean-Paul Sartre propõe uma nova abordagem para o que define como o “fantástico contemporâneo”, que para o autor, estaria em oposição ao “fantástico tradicional”. Segundo Sartre, o fantástico não aceitaria delimitação entre seu meio e universo natural e, dessa forma, a inserção de um elemento fantástico num ambiente natural tornaria o elemento sobrenatural em natural. De outra forma, se a inserção de um elemento fantástico for capaz de convencer o leitor implícito de que sua composição não pertence ao natural, então todo o universo passaria a ser considerado insólito, mesmo que isso não seja constatado inicialmente. Assim, para Sartre (2005, p.136): “o fantástico contemporâneo ou não existe, ou estende-se a todo o universo”.<sup>4</sup>

Para Sá: “Ao contrário do fantástico tradicional, no qual um homem direito era transportado para um mundo às avessas, no fantástico contemporâneo o homem geralmente é fantástico, pois faz parte do mundo em que se insere” (SÁ, 2003, p. 60).

Mas é Todorov (2008) o primeiro a delimitar o fantástico de forma mais estruturada, em seu livro *Introdução à Literatura Fantástica*. Para o autor, o fantástico é uma perturbação sobrenatural em um mundo natural (real). A inserção desse elemento fantástico precisa ter um mínimo de sustentabilidade real, capaz de deixar o espectador e a personagem em dúvida

---

<sup>3</sup> As pesquisas de Freud em torno do estranho abririam um caminho amplo para os estudos literários em torno do estranho, realizados principalmente por Todorov.

<sup>4</sup> Como aponta Sá (2003, p. 56): “Deve-se notar que nesta definição do mundo fantástico contemporâneo a característica do convencimento do leitor implícito acerca dos fatos não naturais é entendida como necessária.”

quanto ao acontecimento. Ou seja, o fantástico ocupa o tempo dessa incerteza e, por isso, depende da hesitação, tanto dos personagens, quanto do espectador para sua existência.

Dessa forma, assim que se define uma resposta deixa-se o terreno do fantástico para entrar em dois gêneros vizinhos: o estranho e o maravilhoso. Para Todorov:

“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)

Assim sendo, o gênero estranho se define por deixar as leis da realidade intactas ao final da história. Nesse momento, se faz interessante ressaltar que, para Todorov, o estranho não cumpre mais que uma das condições do fantástico: a descrição de certas reações, em particular, o medo. Pois, relaciona-se unicamente com o sentimento das pessoas e não com um acontecimento material que desafia a razão. Enquanto isso, o maravilhoso caracteriza-se exclusivamente pela existência de feitos sobrenaturais, sem implicar as reações que provocam nos personagens. Logo, enquanto no estranho a resolução da história revela que o acontecimento insólito possui explicação racional, no maravilhoso se faz necessário admitir novas leis da natureza, como ocorre nas fábulas infantis.

Complementando a definição proposta por Todorov, Filipe Furtado (1980) traz como essencial para a construção do fantástico a existência de uma “ambiguidade permanente”, que permite demonstrar, partindo da narrativa, a construção da duplicidade: natural/sobrenatural. Segundo o autor (1980, p. 42): “Para que ambiguidade chegue a surgir e possa desenvolver-se na narrativa, é imperioso que a ocorrência apresentada como sobrenatural adquira um grau de plausibilidade pelo menos idêntico ao do mundo pretensamente natural, em que o discurso a faz irromper.”

Se Todorov e Furtado se concentram principalmente nas produções do fantástico no século XIX, e mesmo Sartre tece seu argumento a partir de obras europeias do início do século XX, David Roas, teórico espanhol contemporâneo, trata das incursões do fantástico na pós-modernidade, no qual abre espaço não só para a literatura, mas também para o cinema e a televisão.

Para Roas o fantástico é a transgressão da realidade. Assim, quando o sobrenatural não entre em conflito com a realidade apresentada não se produz o fantástico:

“O Sobrenatural é aquilo que transgredi as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas

leis. Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade.” (2014, p. 31)

De forma análoga, Irleamar Chiampi, ao definir o realismo maravilhoso a partir da literatura latino-americana no século XX, reafirma a necessidade da ambiguidade na narrativa fantástica, ao mesmo tempo em que revela a fragilidade desse preceito. Segundo a autora (CHIAMPI, 2008, p. 59):

Ao contrário da poética da incerteza, calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não-antitética dos componentes diegéticos.

Para Chiampi, no real maravilhoso o desconhecido (irracional) deixa de oscilar entre duas projeções possíveis (racional ou sobrenatural), como ocorre no fantástico, para se incorporar ao cotidiano. Assim, segundo a autora o real maravilhoso "tem causalidade no próprio âmbito da diégese e não apela, portanto, à atividade de deciframento do leitor." (2008, p. 61). Dessa forma, o sistema de casualidade do realismo maravilhoso "é ditado pela descontinuidade entre causa e efeito". Como afirma Chiampi: "no realismo maravilhoso o tético e o não tético combinam-se harmonicamente, sem antagonizar as duas lógicas" (2008, p. 61).

Apoiado em um corpo de obras similar a Chiampi, o teórico Jaime Alazraki, propõe delimitar um novo gênero denominado como neofantástico. Partindo do fantástico tradicional<sup>5</sup> e valendo-se das obras de Julio Cortázar e Jorge Luis Borges, Alazraki identifica um insólito cuja característica principal estaria atrelada a um sobrenatural capaz de subverter a realidade, mas que o faz de forma discreta, o que seria essencial para definir o sobrenatural produzido pós primeira guerra mundial.

Nesse interím, Roxana Guadalupe Herrera Alvarez atenta para um dos motivos que levaram Alazraki a desenvolver sua teoria (2012, p. 38):

“Com o objetivo de apresentar sua proposta teórica, Alazraki alude, de início, ao problema que tem rondado o estudo do fantástico com respeito à delimitação do gênero. O crítico observa que, para alguns teóricos e escritores das primeiras décadas do século XX, bastava encontrar um elemento sobrenatural para classificar qualquer narrativa dentro do gênero.

---

<sup>5</sup> No mesmo compasso que Sarte, Alazraki parte do livro “A Metamorfose” de Kafka para separar a literatura fantástica do século XIX da produzida no século XX. Alazraki identifica a produção do século XIX identificada a um fantástico tradicional, no qual existe um efeito aterrorizante sobre o leitor a partir do descompasso com a realidade, com o mundo apresentado na narrativa.

Tal perspectiva criava, evidentemente, um grave problema, uma vez que diversas narrativas que incluíssem elementos maravilhosos ou sobrenaturais poderiam considerar-se relatos fantásticos. Desse modo, seriam inseridos, dentro da literatura fantástica, relatos como a *Odisséia*, de Homero, *Sonhos de uma Noite de Verão*, de Shakespeare e outros.”

Dessa forma, Alazraki observa que as tentativas de manter o fantástico como gênero autônomo, por meio da sensação de medo, característica que une segundo a autora diversas perspectivas acerca do insólito, esbarram na existência de tipos de narrativa que não provocam esse tipo de sensação.

“E o crítico argentino se pergunta o que fazer com textos que desafiam as certezas do real, sem, contudo, provocar medo ou calafrio. O que fazer com as obras de Kafka, Borges e Cortázar, por exemplo? Indiscutivelmente, para Alazraki, esses textos se afastam dramaticamente das narrativas fantásticas do século XIX porque o medo é substituído pela perplexidade e a inquietação. Essa constatação bastaria para corroborar a certeza de que se está diante de obras que não podem ser eficientemente descritas pelas características atribuídas ao gênero fantástico tradicional. Haveria de se empreender a busca por uma nova perspectiva teórica e crítica, capaz de explicá-las.” (2012, p.39)

Nas tentativas de distinguir o neofantástico do fantástico tradicional, Alazraki propõe três novos pontos de análise: a visão, no qual observa o real como uma máscara capaz de obstruir uma segunda realidade; a intenção, que se distancia do medo para provocar inquietação e perplexidade, e o *modus operandi*, que opera desde o início da narrativa observando o modo como se constrói a aceitação do fato insólito.

Em contraposição a essa definição, David Roas (2014) reintera a ausência do medo como ponto de ruptura entre o que Alazraki definiu como fantástico tradicional e o neofantástico. Assim, enquanto no fantástico tradicional o “efeito característico é o medo, o terror (...) o neofantástico gera perplexidade e inquietude, mas simplesmente “pelo insólito das situações narradas” (2014, p.141).

A segunda realidade apresentada pelo neofantástico como algo instável, em última instância, estaria ligada a produção de metáforas que abalam as noções científicas fixadas a partir do século XX. Dessa forma, o neofantástico não apresentaria para Roas um elemento essencial do fantástico: a transgressão do real e, portanto, não causaria medo.

Na busca por uma solução para esse impasse, Roas propõe dois conceitos: a distinção entre o medo físico e emocional e o medo metafísico ou intelectual.

O medo físico ou emocional estaria ligado à ameaça física e à morte. Trata-se de um medo compartilhado por ampla maioria das narrativas fantásticas, ligado ao nível das ações



narrativas e transmitido tanto aos personagens, quanto ao leitor<sup>6</sup>. Roas ressalta que esse medo não estaria ligado inicialmente a todas as narrativas neofantásticas, já que: “Como advertiam com razão Todorov e Alazraki, os personagens (e o narrador) dessas histórias não costumam manifestar medo ou espanto diante dos fenômenos impossíveis com os quais se confrontam. Não os questionam explicitamente.” (2014, p.152). Entretanto, Roas questiona essa definição ao inserir no processo narrativo a reação do leitor. Com isso, por mais que personagem e 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 sociais estabelecidas.

O que nos leva ao medo metafísico ou intelectual. Para Roas esse medo é exclusivo do fantástico, e reverbera muito mais no leitor/espectador que no personagem. Para o teórico essa proposta permite superar as análises de Alazraki, pois diferentemente do proposto para o neofantástico, a inquietude gerada não seria simplesmente um efeito secundário (por baixo dessa metaforização de uma segunda realidade) gerado pelo insólito da situação narrada. Afinal, toda narrativa fantástica tem sempre um objetivo primordial, a abolição de nossa noção de real e, produto disso, um mesmo efeito: inquietar o leitor. Nas palavras de Roas:

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).

Por último, Irène Bessièr caminha na contramão dos autores citados. Para ela, o fantástico não é um gênero literário, mas sim como um modo discursivo. Segundo Bessièr 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 (Apud. García, 2011. p.2).

Em oposição à raiz quase hegemônica de Todorov a autora propõe o fantástico como um método de imaginação, de forma que a fenomenologia semântica abarca tanto a mitografia

---

<sup>6</sup> Para exemplificar esse tipo de medo Roas cita o vampiro, que gera medo a partir de sua necessidade de matar humanos para se alimentar.

quanto a religiosidade, sem deixar de lado a psicologia normal e patológica. Assim, Bessière enxerga o fantástico como a descrição de algumas atitudes mentais<sup>7</sup>.

O arcabouço teórico apresentado torna evidente que as diversas tendências sobrenaturais, não podem ser analisadas a partir do ideário do fantástico, já que esse não permite a generalização na composição de um corpo fílmico e sim, a evidenciação de que cada obra audiovisual necessita ser investigada pormenorizadamente antes de ser rotulada.<sup>8</sup> Ou seja, o uso do conceito insólito ficcional se torna essencial para a análise que será feita, nos capítulos 2 e 3 desta monografia, nos quais trataremos de incidências do insólito ficcional em narrativas fílmicas a partir da produção cinematográfica brasileira e em uma análise pormenorizada de três filmes, a saber: *Trabalhar Cansa* (2011), *A Alegria* (2010) e *Doce Amianto* (2013).

Diante disso optamos por seguir como linha teórica os estudos de Todorov., que em desacordo ou continuidade, são sempre um ponto de partida para os estudos do fantástico. Como forma de complementar os estudos do teórico, nos debruçaremos, em Furtado, Chiampi, David Roas e Sartre, cujas teorias se revelam essenciais para as conclusões tiradas a partir das tendências insólitas apresentadas no capítulo 2, e para a análise da construção do sobrenatural nos filmes relacionados ao capítulo 3.

## 2.2 O insólito ficcional e o cinema

*O corpus de aproximações ao gênero se deu a partir de diversas correntes teóricas: estruturalismo, crítica psicanalítica, mitocrítica, sociologia, estética da recepção, desconstrução. Como resultado disso, contamos com uma grande variedade de definições que, tomadas em conjunto, serviram para iluminar uma boa quantidade de aspectos do gênero fantástico – ainda que também seja verdade que muitas dessas visões são excludentes entre si, limitando-se a aplicar os princípios e métodos de uma determinada corrente crítica (Roas, 2014, p. 29).*

---

<sup>7</sup> Mesmo se distanciando de Todorov, as teorias de Bessière e do teórico búlgaro se aproximam pela necessidade do insólito, pois como afirma Garcia (2011, p.2): “para ambos, é necessária a manifestação, no plano narrativo, de algo que fuja às regras convencionais da racionalidade própria do senso comum cotidiano – obviamente, subvertendo os padrões do sistema literário real-naturalista, representante, no imaginário ficcional, das referências imediatas da realidade ôntica, física, empírica –, e, conseqüentemente, a incerteza que disso resulta, tanto por parte dos seres de papel, quanto pelo leitor real, diante das possíveis explicações para o evento insólito.”

<sup>8</sup> Um exemplo dessa limitação do fantástico aparece no Dicionário Teórico e Crítico de Cinema (2009), pois ao tentar conceituar o fantástico no cinema revela que são poucos os filmes que se enquadram na definição restrita proposta por Todorov: Poucos filmes como *Sangue de Pantera/ Cat Power* (Tourneur, 1942), ou *O Bebê de Rosemary/ Rosemary's Baby* (Polanski, 1968), que mantêm a hesitação do espectador por muito tempo, acabam pendendo para o lado do sobrenatural nos dois casos (2009, p.118).

Como se pode observar na epígrafe, além de apontar o conflito entre as diversas teorias, Roas deixa nas entrelinhas a tese de que não existe uma codificação do fantástico feita para a maioria das artes, que não a literatura, muito menos para o cinema. Ainda se engatinha quando se pensa nas consequências do sobrenatural fora do âmbito da literatura e se nela a noção do fantástico como gênero literário é reafirmada, no cinema essa definição é difusa e, muitas vezes, inconclusiva, sendo normalmente particularizada em subgêneros do fantástico como o horror e a ficção científica. Confirmando esse argumento o *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema* (2009) escrito por Jacques Aumont e Michel Marie, 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 heroica, ou filme histórico etc. (p. 118).” O que Roas complementa ao relacionar o fantástico ao terror (2014, p.148):

A terminologia cinematográfica em relação ao fantástico e ao terror também merece uma revisão, já que, além de existir certa vaguidade nos limites entre gêneros como o *horror movie*, o filme fantástico e até a ficção científica (onde situar, por exemplo, *Alien?*), tais classificações têm pouco a ver com as que estabelecemos na literatura.

Uma pequena amostragem confirma essa ideia. Em sua tese de doutorado sobre ficção científica intitulada “*Limite de alerta! Ficção Científica em atmosfera rarefeita: uma introdução ao estudo da fc no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-hollywood*” Alfredo Suppia (2006) dedica apenas um pequeno subcapítulo a evidenciação do fantástico na ficção científica, intitulado “*FC no cinema brasileiro e Realismo Mágico: um rápido comentário*”. Já Laura Cánepa (2008), notória pesquisadora do horror brasileiro, dedica uma parte significativa de sua tese “*Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros*” a explicação da constituição do horror nas artes. Nesse ínterim, lança mão dos estudos de Todorov e Chiampì, autores que a priori não foram empregados na análise fílmica.

Claro que nem a ficção científica nem o horror dependem da existência do sobrenatural para suas ocorrências<sup>9</sup>, mas não desconsideramos a influência do sobrenatural como recurso motriz de grande parte de suas narrativas. Como Roas esclareceu acima, podemos associar, na maioria das vezes, o sobrenatural que adquiri “valor negativo”, a obras permeadas por elementos do horror e de ficção científica.

---

<sup>9</sup> Está claro que questões fantásticas não estão presentes somente no horror e na FC. Pensando-se no cinema brasileiro contemporâneo encontramos manifestações em filmes como *Histórias que Só Existem quando Lembradas* (2011) e sua relação com realismo maravilhoso; e na comédia romântica *Se Eu Fosse Você* (2006), entre tantos outros, ponto que abordaremos como maior enfoque no capítulo 2.

Tal justificativa é confirmada por Rick Altman ao associar o horror cinematográfico a uma tradição literária do século XIX (1999 p. 37), e reiterada pelo já citado *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*: “existem um número bem pequeno de temas retomados pela maioria dos filmes fantásticos que as figuras de Frankenstein, Drácula, Jekyll e Hyde condensam de modo eficaz: mito de Prometeu, mitos dos não-mortos e, de modo mais amplo, da vida além da morte, mito do duplo (2009, p.118).”

Ademais, o objetivo dessa monografia não é propor um receituário orgânico capaz de conectar as questões da narrativa ficcional fantástica ao estudo audiovisual. Mas é sem dúvida interesse desse trabalho realizar uma aproximação entre as teorias das literaturas fantásticas e o cinema.

### 2.3 Os gêneros cinematográficos

No capítulo *A semantic/Syntactic approach to Film Genre*, Rick Altman propõe um enfoque sintático/semântico para análise dos gêneros. Partindo de um acarbouço teórico progressivo, Altman evidencia dois enfoques opostos de análise: o enfoque ritual e o enfoque ideológico.<sup>10</sup> Buscando uma solução para esse impasse teórico, Altman propõe um modelo no qual o gênero é conceituado diante dos elementos semânticos que o constituem (elementos técnicos que incluem, por exemplo, escolha de atores, locações e elementos da direção de arte), e dos elementos sintáticos, que privilegiam uma análise das relações constitutivas e das posições designadas que determinam um gênero.

Esses 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.

Altman reconhece que nem todos os filmes de gênero se relacionam da mesma forma, ou no mesmo grau, pois assim, é impossível descrever de maneira fiel o cinema de hollywood, dado que um grande número de obras inovam, combinando a sintaxe de um gênero e a semântica de outro. O autor conclui que os gêneros cinematográficos surgiram de

---

<sup>10</sup> No enfoque ritual se considera que a indústria Hollywoodiana responde a uma pressão da sociedade e, portanto, associado ao desejo do público. Já no enfoque ideológico afirma-se que Hollywood se aproveita de sua influência imperialista para atrair o espectador para predileções fundadas no interesses da indústria.

dois modos específicos. No primeiro modo, premissas semânticas são capazes de evoluir até uma experimentação sintática a ponto de se constituírem em uma gênero duradouro, o que Altman exemplifica com o musical ( 1999, p.34):

In dealing with the early development of the musical, for example, we might well follow the attempts during the 1927-1930 period to build a backstage or night-club semantics into a melodramatic syntax, with music regularly reflecting the sorrow of death or parting. After the slack years of 1931-1932, however, the musical began to grow in new direction; while maintaining substantially the same semantic materials, the genre increasingly related the energy of music-making to the joy of coupling, the strength of the community and the pleasures of entertainment.

No segundo modelo, a adoção parte de sintaxe já existente por um novo conjunto de elementos semânticos. Para o autor, essa relação sintática/semântica é que explica a eterna negociação entre Hollywood e seu público. Resolvendo o impasse dos supra citados enfoques rituais e ideológicos, 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.

Trazendo essa discussão para o cinema brasileiro, Rafael de Luna Freire (2011) propõe em sua tese de doutorado uma abordagem para os filmes de gênero no Brasil, na qual partilha dos preceitos de Altman e de outros autores como Steve Neale. Um dos pontos trabalhados por Freire parte da imbricação entre a caracterização de um determinado gênero e os anseios das produtoras de cinema. Nesse ínterim, os gêneros podem ser compreendidos como uma “eficiente *ferramenta* à disposição dos produtores de filmes que colaboraria para a padronização de produtos ‘bem-feitos’, uma vez que já testados e aprovados pelo público, podendo, logo, se transformar em um *modelo*” (2011, p.42).

Altman e Freire concordam que os gêneros também foram notados como efeito de uma produção coerente com o sistema de estúdio e, desse modo, como consequência do sistema industrial Hollywoodiano, modo de produção nunca visto no Brasil. Diante disso, Freire interroga de que forma poderíamos pensar em cinema de gênero no Brasil, se até o início dos anos 50 o cinema de indústria no país era tido como precário ou inexistente.

Complementando a argumentação Freire retoma o padrão de Altman, no qual os gêneros se formam a partir da alternância de ciclos, em que adjetivos antes dados como puramente descritivos são substantivados. Colocando mais uma vez em leque a formação de gêneros no cinema brasileiro, o que pode ser visto também, em seu texto para a revista *Filme Cultura* (2013-2014). Nele, Freire liga essa contradição estabelecida entre a indiscutível

presença de gêneros tradicionais no cinema brasileiro ao não desenvolvimento de um cinema de gêneros no país (p.13):

(...) as tais características que justificam o adjetivo “brasileiro” poderiam ser classificadas como elementos semânticos. Conforme Rick Altman, uma abordagem essencialmente semântica seria mais inclusiva e ampla, embora demasiadamente vaga e superficial. Portanto, não é de espantar o usual diagnóstico de que o conjunto de filmes de ficção científica falados em português e filmados por brasileiros no Brasil sofram justamente de falta de consistência, continuidade e coesão.

Dessa forma, um ciclo nacional só evolui para gênero nacional quando este se desvencilha do gênero no qual emergiu ganhando um estatuto independente e identificado com a nação. A partir da definição de Altman de que um gênero para existir precisa que um enorme número de textos sejam produzidos, distribuídos, Freire complementa (2011, p.44):

Desse modo, a ausência de uma indústria cinematográfica brasileira consolidada resultaria teoricamente numa produção de filmes pequena, irregular e descontínua, sempre minoritária num mercado dominado pelo produto estrangeiro, e, portanto, aparentemente *a-genérica*.

A partir disso, Freire faz severas críticas estruturais as teses de Laura Cánepa sobre o horror nacional e Alfredo Suppia sobre a ficção científica brasileira. Para ele é questionável uma função meramente classificatória para os gêneros que, mesmo identificada por um crítico, não significa necessariamente sua percepção por outros agentes envolvidos no processo cinematográfico, como espectadores ou distribuidores. Dessa forma, como ocorre nas teses de Cánepa e Suppia, descartam-se uma “análise semântico-sintático-pragmática (Altman) ou cultural (Jason Mittell) dos gêneros” (2013-2014, p.14 ) e o que vemos são estudiosos de gênero brasileiro propondo novos recortes sobre a história do cinema brasileiro. Como aprofunda Freire (p. 14):

Essa tendência unificadora perseguida por vários críticos e pesquisadores não representa somente visões possivelmente inconsistentes, tais como definir como horror *O jovem tataravô* (Luiz de Barros, 1936) ou como ficção científica *Uma aventura aos 40* (Silveira Sampaio, 1947). Mais além, esse tipo de abordagem genérica consiste em “tentativas de capturar jurisdição sobre o direito de redefinir os textos em questão”, como escreveu Altman. É exatamente uma redefinição, uma vez que esse gênero abstrato só passa a existir em função do método de análise empreendido, moldando o gênero como construto teórico.

Ainda para Freire, um obstáculo para esse recorte de gênero nacional é seu ancoramento em uma concepção transcultural dos gêneros, na qual o gênero seria universal e adaptável e cada cultura. Dessa forma, Cánepa rejeita “termos consagrados pela historiografia

clássica do cinema brasileiro utilizados para identificar ou marginalizar certos filmes (chanchada, cinema marginal, pornochanchada” (2011, p.70), optando por enquadrar seu escopo cinematográfico a partir do termo horror, de ampla utilização no cinema hollywoodiano. Ou seja, o perfil metodológico escolhido para essa tese remonta não a um processo investigativo, mas a simples criação de uma “nova verdade sobre certos filmes” (2011, p.70 ).

Segundo o autor, esse modo de abordagem prevê a linguagem e as técnicas cinematográficas como universais, sendo cada espaço capaz de dotá-las com temperos locais. Não levando em conta, por exemplo, a recepção dos gêneros fora de um contexto de produção pré-determinado, nem possíveis diálogos entre cinemas nacionais periféricos. Ou seja, reverencia a supremacia do cinema hollywoodiano sobre a produção nacional.

Diante disso, observamos uma vantagem metodológica para esta monografia com a utilização do termo insólito ficcional, já que o uso do termo fantástico (como foi salientado) por diversas vezes inconclusivo no cinema, poderia vincular o texto a uma possível conceituação do sobrenatural como um gênero cinematográfico no cinema brasileiro contemporâneo, ponto não pretendido pela mesma e que, segundo os argumentos supra citados de Freire, seria uma abordagem incorreta. Ou seja, não queremos aqui conceituar um novo modo de abordagem para o cinema nacional, mas sim estudar como um corpo robusto de filmes operam a lógica sobrenatural a partir de diferentes aplicações da linguagem audiovisual.

Entrantanto, apesar das limitações apresentadas usaremos as teses de Cánepa e Suppia como acarbouço teórico para um breve panorama acerca do insólito ficcional no cinema brasileiro, pois se mostram relevantes pelos argumentos já levantados aqui.<sup>11</sup>

Ademais, salientamos que o objetivo principal do capítulo 2, no qual apresentaremos certas tendências do sobrenatural no cinema brasileiro, não é somente apresentar obras de traços sintáticos e semânticos semelhantes, mas sim revelar uma heterogeneidade nas produções e nas formas de abordar o sobrenatural, capazes, pelo menos em parte, de desvencilhar o insólito dessa herança literária do século XIX e vincula-los também a outros gêneros cinematográficos, que não o horror e a ficção científica, como veremos de forma mais bem detalhada no próximo sub-capítulo.

---

<sup>11</sup> Nesse âmbito, notamos que esse levantamento histórico, desde já revelá-se deficitário, pois o ideal seria construir um escopo bibliográfico mais extenso, mesclando diversos autores não só ligados ao cinema de gênero, o que infelizmente, não pode ser alcançado no espaço de uma monografia de finalização de curso.

## 2.4 Hibridização dos gêneros cinematográficos em *Trabalhar Cansa*, *Doce Amianto* e *A Alegria*

Em seu artigo *Horrores do Brasil* (2013), para a revista *Filme Cultura* número 61, Laura Cánepa expõe um fenômeno recente em filmes voltados para outros gêneros, mas que apresentam referências a linguagem cinematográfica do horror. Assim, Cánepa nomeia uma série de filmes em que o horror estabelece “experiências limítrofes” com outras narrativas. São classificados por esse critério, entre outros filmes, obras de David Lynch e Michael Haneke; *Os Famosos e os Duendes da Morte* (2009) de Esmir Filho e *Trabalhar Cansa* (2011) de Juliana Rojas e Marcos Dutra.

Ampliando esse argumento a pesquisadora apresenta em seu artigo *Terror incidental?* (2013), uma teoria incompleta sobre três filmes brasileiros contemporâneos, a saber: *Som ao Redor* (2012) de Kleber Mendonça Filho, *Os Inquilinos* (2009) Sergio Bianchi e o já citado *Trabalhar Cansa*. Para Cánepa, por mais que esses filmes contenham poucas sequências de violência explícita, existe uma identificação permanente entre espectador e personagem de que “algo terrível” possa ocorrer a qualquer momento, o que se configura como um ponto de intersecção com o gênero horror. Para a autora esse “algo terrível” não é criado, nos três filmes, por elementos psicóticos ou sobrenaturais, mais sim por causa de mazelas sociais brasileiras nunca resolvidas: “Obviamente, não do terror sobrenatural ou ‘de gênero’, mas do terror entendido como a representação daquilo que sentimos diante da ameaça iminente de uma explosão irracional ou descontrolada de violência”.

Ampliando essa discussão em torno do que Laura Cánepa chama de “experiências limítrofes” entre os gêneros, Igor Silva Oliveira dissecou algumas obras de ficção Científica recentes e a fronteira permeável que estabelece relações entre esse gênero e outros. Nesse âmbito, Oliveira lança mão dos estudos de Rick Altman, observando que mesmo no contexto industrial hollywoodiano, os modelos clássicos de gêneros não eram regras, mas sim exceções, expondo que o paradigma da hibridação dos gêneros sempre foi o mais frequente em Hollywood.

Retomando Altman, a abordagem sintática-semântica possibilita que um filme mobilize traços semânticos de um determinado gênero e sintáticos de outro. É a partir desse caráter híbrido que selecionamos três filmes brasileiros contemporâneos, que compartilham da hibridação com gêneros determinados, somada a inserção acentuada de elementos insólitos em suas narrativas filmicas. Ou seja, dentro do extenso corpo de filmes, que serão



apresentados a seguir, optamos por três filmes desviantes de uma concepção superficial, na qual o sobrenatural só emerge em obras do horror e da ficção científica.

Dessa forma, chegamos aos seguintes filmes: *A Alegria* (2010) de Felipe Bragança e Marina Meliande, *Trabalhar Cansa* (2011) de Juliana Rojas e Marco Dutra e *Doce Amianto* (2013) de Guto Parente e Uriá dos Reis.

Os filmes elencados nos revelam um grupo de jovens realizadores, com uma pequena trajetória no que concerne a produção em longa-metragem, mas que circulam constantemente em festivais independentes. Além disso, é notório a opção desses por orçamentos relativamente baixos, o que em conjunto vai associa-los a um cinema autoral, ao mesmo tempo em que os filmes desses diretores revelaram importantes associações com determinados cinemas de gênero.

Nesse âmbito, surge um debate perante a distinção entre filme de gênero e filme de autor, o que começa a ser dissolvido por Freire, ao apontar a influência da política dos autores na crítica brasileira, como sendo uma das maiores responsáveis pelo ofuscamento dos estudos do cinema brasileiro através de uma abordagem por gêneros. Afinal, no sistema de valoração do autorismo, “autores são melhores que não autores – e seu comprometimento com filmes individuais ou *corpus* de filmes individuais (sobretudo a filmografia de determinado diretor/autor) faz desse argumento algo muito pouco eficaz para lidar com a maior parte da produção cinematográfica brasileira” (2011, p. 52).

Ponderando sobre a relação entre o cinema de arte e o cinema industrial, o texto de Freire nos revela a valorização do primeiro, o que repercuti como uma forma de distinguir um modo de fazer cinema de outros, seja no campo ideológico e artístico, seja no modo de produção. Com isso, nos apresenta um apanhado de terminologias (cinema de vanguarda, cinema experimental, cinema independente e cinema não comercial) que visam se distinguir de um sistema de produção *mainstream*. Nesse ínterim, os gêneros foram, muitas vezes, associados a um maniqueísmo vago, no qual eram postos como principais artífices de um cinema industrial e em oposição a um suposto cinema de arte inventiva<sup>12</sup>, o que é refutado por Jacques Derrida e Rick Altman:

“todos os textos participam de um ou de vários gêneros, não existe um texto a-genérico”, e, completamos, muito menos um cinema a-genérico. Rick Altman (1996, p. 277) apontou ainda que, “por definição, todos os filmes

---

<sup>12</sup> Se décadas atrás os realizadores do Cinema Novo tinham aversão ao cinema de gênero, hoje, muitas obras do cinema novo são associadas aos gêneros cinematográficos, como é o caso dos estudos que associam *Deus e o Diabo na Terra do Sol* ao faroeste.

pertencem a algum(ns) gênero(s), pelo menos em termos de categorias de distribuição”. (DERIDA/ALTMAN. Apud FREIRE 2011, p.46)

Oscilando sobre essas ponderações, Felipe Bragança em *Cinema de Máscaras* (2013-2014), afirma não se interessar por tentativas industriais, e nesse ponto coloca no mesmo barco Hollywood e o cinema brasileiro: “subjulgar a estética de gênero a uma mera fórmula para a atração de uma massa ávida por segurança e conforto narrativo. Isto é lá com eles, e cada um sobrevive como pode (2013-14, p. 13)”. O que complementa ao inverter a lógica, no qual o cinema de gênero esta associado primeiramente ao sistema industrial (2013-14, p. 13): “É o cinema de gênero industrial que tenta emular os sonhos de um cinema de gênero livre e autoral. Não o inverso.” Ao que se soma um argumento acerca do cinema fantástico (2013-14, p. 13):

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.

Se por um lado, Felipe Bragança está subjulgando o gênero a um molde a ser revalorizado pelo “autor”, por outro, não há como negar a influência de determinados gêneros cinematográficos em sua produção<sup>13</sup>.

Dessa forma, se como aponta José Mario Ortiz Ramos, os realizadores do cinema novo e do cinema marginal tratavam os gêneros apenas como forma de desconstrução crítica: “Para aqueles cineastas, ‘criatividade’ significava diferenciação dos gêneros instituídos pelo cinema americano, e a ‘autoria’ viria de uma combinação de liberdade total do realizador com propostas culturais mais abrangentes, como o nacionalismo ou sua crítica” (Apud FREIRE, 2011, p. 47). Hoje, um grupo de cineastas jovens reconhecidos por seu valor autoral, se servem de uma suposta “hibridação” entre o cinema de gênero e o cinema autoral.

Ou seja, diante desse arcabouço teórico, fica claro que nossa opção por *A Alegria*, *Doce Amianto* e *Trabalhar Cansa*, se faz num cenário de produções recentes do cinema brasileiro, no qual cineastas jovens e muitas vezes conhecidos por seus valores autorais, ao

---

<sup>13</sup> O cineasta salienta o flerte de seus filmes com os gêneros (2013, p.14):(...) em *A fuga da mulher gorila* (um *backstage* musical no qual mais interessa o desejo de epifania que essa ideia do musical nos convida a intuir), *A alegria* (um falso filme de super-heróis poetizando as mitologias da vontade em torno desse gênero) e *Desassossego* (*Filme das maravilhas*), um filme de aventura no exercício de se jogar em território imprevisível de paisagens que os fragmentos nos trazem.

invés de renegarem o uso do gênero, os enxergam como forma de potencializar suas narrativas filmicas, estabelecendo “experiências limítrofes” entre determinados gêneros cinematográficos e um cinema dito autoral.

Dessa maneira, em *Trabalhar Cansa* somos apresentado a um casal de classe média, Otávio (Marat Descartes) desempregado, e Helena (Helena Albergaria), esgotada com o gerenciamento de seu mercado de bairro. Enquanto acompanhamos a acentuação das dificuldades financeiras do casal, um estranho vazamento começa a atingir uma das paredes do estabelecimento. O andamento da narrativa revela que no local do vazamento havia um monstro morto, que é prontamente e sem sobressaltos, enterrado pelo casal, que não tarda a restabelcer sua rotina.

Em *A Alegria*, referências ao insólito ficcional já podem ser vistas nos próprios créditos do filme, primeiro no subtítulo “*Um Filme de Super Heróis*”, que remonta, normalmente, à personagens com superpoderes, distanciados dos pais e, segundo, pelo agradecimento ao cineasta tailandês Apichatpong Weerasethakul, notório cineasta contemporâneo, conhecido por suas incursões no cinema sobrenatural. A narrativa trata de uma adolescente, que tem sua rotina colegial abalada pelo desaparecimento de um primo, revelando códigos comuns ao cinema juvenil: iniciação sexual, complexidade diante da falta de voz na sociedade, além de lócus comuns ao gênero, como a escola e a praia (DE SOUZA, 2013). Ao mesmo tempo nos deparamos com elementos do cinema de fluxo (CUNHA, 2014) e com erupções insólitas, como o surgimento de um monstro marinho e de humanos capazes de atravessarem paredes.

Por último, acompanhamos Amianto, travesti desiludida com o amor, recebe a ajuda da amiga morta/fada madrinha Blanche. *Doce Amianto* está repleto de referências ao insólito como o duplo, o morto-vivo, a fada madrinha e também numa das sub-tramas, apresentada pelos dizeres “era uma vez”, e que nos coloca frente a uma estranha doença: um personagem com o corpo amarelado com pintas roxas, que só alcança a cura quando se torna um serial killer. Elementos que reverberam em situações nas quais a verossimilhança se dilui, numa espécie de reinvenção dos contos de fadas (CAETANO, 2013 -14).

Além disso, o filme de baixo orçamento se alimenta constantemente de experimentações audiovisuais como o uso de *chroma key*, trilha musical dissonante e iluminação colorida, que se sustentam em uma narrativa de excessos melodramáticos, pontuada por gestual e sentimentalismo exagerados e pelo amor romântico, o que distancia o filme de uma *mise-en-scène* naturalista.

Exemplificada a relação de *Trabalhar Cansa* com o horror, de *A Alegria* com os filmes jovens e de *Doce Amianto* com o melodrama, passamos agora ao segundo capítulo, no qual apontaremos algumas tendências do insólito ficcional no cinema brasileiro.

### 3 TENDÊNCIAS DO INSÓLITO FICCIONAL NO CINEMA BRASILEIRO

- *Que estranho!* – disse a moça, avançando cautelosamente. – *Que porta mais pesada!* – Tocou-a, ao falar, e ela se fechou de repente, com uma batida.  
- *Meus 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.*  
Final para um conto Fantástico, de I.A. Ireland

Neste capítulo traçaremos um breve panorama acerca de filmes brasileiros em longametragem, que tenham em suas narrativas incidências do insólito ficcional. Para isso, partimos das já citadas teses de Laura Cánepa e Alfredo Suppia<sup>14</sup>. Além disso, deixamos claro que a escolha dos filmes listados a seguir passa pela possibilidade de acessibilidade dos mesmos, pois, não deve ser novidade, que considerável número das obras do cinema nacional, não possuem cópias em formato digital<sup>15</sup> e que dentre as existentes, uma parte considerável está relegada à cópias degradadas e digitalizadas de videocassete, como ocorrem com os clássicos de Carlos Hugo Christensen, *Enigma para Demônios* e *A Mulher do Desejo (A Casa Sombria)*, ambos de 1975, e com primeiro filme de John Doo, *Ninfas Diabólicas* (1978)<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Cabe lembrar que não é intuito desse capítulo mapear todas as ocorrências do sobrenatural no cinema brasileiro, o que sem dúvida se revelaria um trabalho tão custoso quanto os que tiveram Cánepa e Suppia na elaboração de suas teses.

<sup>15</sup> Como nos revela Hernani Heffner ao tecer um breve panorama dos filmes nacionais perdidos, no dossiê de preservação audiovisual para a revista *Contracampo*: Nada sobrou do que foi produzido entre 1898 e 1909. Dois dos mais prolíficos produtores dos primórdios, Paschoal Segreto e Francisco Serrador, perderam seus acervos em incêndios de casas de espetáculos, o do velho cine-teatro Carlos Gomes em 1929 e o do cinema Alhambra em 1940, respectivamente. Alberto Botelho, nosso cinegrafista de atualidades mais produtivo, viveu a tragédia pessoal de dois incêndios em laboratórios próprios, um em 1924 e o outro em 1940. Quase todos os velhos estúdios viram seus acervos arderem em chamas – Sonofilmes em 1940, Atlântida em 1952 e Brasil Vita Filmes em 1957. O mesmo ocorreu com grandes produtores de cinejornais e institucionais do pós-guerra, como Isaac Rozemberg e Herbert Richers, que viram seus acervos anteriores a 1963 desaparecerem quase por completo. Da mesma forma a Filmoteca do Serviço de Informação Agrícola (SIA), constituída informalmente em 1939 sob a iniciativa do crítico de cinema Pedro Lima, cinegrafista do órgão, e que pode ser considerada a primeira cinemateca de fato do país, pois coletava sistematicamente o passado cinematográfico brasileiro, não escapou a mais um incêndio, ocorrido em 1952. Dos pouquíssimos títulos sobreviventes constava o único registro filmico de Noel Rosa e do Bando dos Tangarás, recentemente redescoberto e exibido. Os incêndios do SIA e da Filmoteca do MAM-SP destruíram boa parte do que ainda restava àquela altura do cinema mudo brasileiro.

<sup>16</sup> O mesmo acontece com filmes do cinema mudo brasileiro ligados ao insólito, como por exemplo, *O Diabo* (1908) “segundo depoimento de Francisco Campos a Maria Rita Galvão um “Filmezinho feito à moda dos filmes

Dessa forma, o impedimento ao acesso contribuiu para que uma gama considerável de filmes não fosse pormenorizada nesse capítulo. É o que ocorre com o longa-metragem da Vera Cruz, *Veneno* (1952), dirigido por Gianni Pons, no qual Anselmo Duarte interpreta um industrial, que após matar sua esposa a substitui por uma sócia encontrada ao acaso, o que pode associar o filme ao duplo, elemento básico do fantástico tradicional. O mesmo acontece com o filme *Alameda da Saudade, 113* (1951) dirigido por Carlos Ortiz, que parte de uma lenda urbana sobre um “rapaz que se apaixona, durante o Carnaval, por uma bela moça que acaba se revelando um fantasma” (CÁNEPA, 2008, p.214), temática insólita que reverbera em *Uma Fêmea de outro Mundo* (1979), outro filme ao qual não tivemos acesso.

A narrativa insólita também é tema de outros filmes com acessos impossibilitados, como *Cara de Fogo* (1957), que trata como mote a assombração no ambiente rural; *Apavorados* (1962) (última chanchada da Atlântida, um filme com elementos do horror, apresentava um grupo de protagonistas, que, após receberem uma casa de herança são assombrados por fantasmas, esses revelados ao final do filme como uma equipe de falsários que tentava se apossar da casa); nos filmes de Lobisomem (tópico tão caro ao folclore nacional), *Lobisomem – O terror da Meia Noite* (1974) de Eliseu Visconti e *Quem Tem Medo de Lobisomem?* (1974) de Reginaldo Farias; em *Cobiça ao Sexo* (1981), pornochanchada repleta de elementos de bruxaria e demonologia e em *Espelho de Carne* (1985), filme com Daniel Filho e Joana Fomm, que partia de um espelho capaz de liberar as fantasias sexuais daqueles se colocam a sua frente.

O mesmo ocorre inclusive com obras contemporâneas como é o caso de *O Efeito Ilha* (1994), no qual o técnico de televisão Willian tem sua vida transmita ao vivo para todas as emissoras de televisão, após ser atingido por um raio; *Onde anda Você* (2003), em que um comediante inventa uma aventura, na qual é acompanhado por seu melhor amigo e por sua ex-esposa, ambos já mortos; o *Fim da Picada* (2009), que nos leva para 1850, nos apresentando Macário, que após um orgia satanista é levado por uma entidade fantástica de origem afro-descendente para o ano de 2008. Ou ainda em *Contos de Lygia e Morte* (1999), adaptação literária da obra de Lygia Fagundes Telles, o filme dividido em três episódios, que traz assuntos de vidas passadas e desejos que se concretizam na realidade.

---

mágicos de Méliès. História de um homem que sonhava com o diabo, ou se encontrava com o diabo, ou coisa parecida.” (SUPPIA,2006,p.87). Aprofundando o argumento Suppia nos revela que ainda foram produzidos na época (SUPPIA, 2007,p.88): A companhia Photo-Cinematographia e os produtores Labanca, Leal & Cia. foram responsáveis por filmes “cômico-fantásticos” como *Duelo de Cozinheiras* (1908), *Elixir da Juventude* (1908) ou *Elixir da Juventude Carioca* (1908) e *O Fósforo Eleitoral* ou *O Caso do Rio* (1909).

### 3.1 O Jovem Tataravô e o fantástico religioso

*O Jovem Tataravô* é temporalmente o primeiro filme com conteúdo insólito que obtivemos acesso nessa monografia. Elencado em ambas as teses usadas como ponto de partida para esse capítulo<sup>17</sup>, o filme lançado pela Cinédia em 1937, nos apresenta uma comédia musical, de pretexto insólito inusitado: uma caixa de segredos deixada por Estácio de Sá, que contém um pergaminho egípcio capaz de trazer mortos à vida.

Após arrematar a estranha caixa em uma leilão, o abastado carioca Eduardo, reúne sua família em torno de uma “corrente invocadora”, na qual decidem ressuscitar seu tataravô, morto por afogamento em 1823 na praia de Icaraí, com apenas 22 anos. Após um corte seco e uma trucagem, o tataravô surge e, depois de alguns gritos e sobressaltos dos presentes, tem sua condição sobrenatural naturalizada. Assim, o filme passa a explorar, de forma superficial, as aventuras de um homem fora de seu tempo, vemos o tataravô espantado ao entrar em um carro ou com os trajes usados pelas mulheres do século XX; ao mesmo tempo em que o ímpeto ganancioso de Eduardo, que pretendia fazer fama com a descoberta, é diluído nos galanteios frequentes de seu tataravô para com sua esposa e filha.

Logo a descoberta miraculosa se torna um problema, que é resolvido de supetão pelo filme, ao mostrar o tataravô amedrontado por notícias pessimistas oriundas de um rádio, que esbraveja a possibilidade de uma segunda guerra mundial. E, dessa forma, outro efeito de trucagem, no qual o tataravô desaparece, deixando apenas suas vestimentas sobre uma poltrona, extermina a incidência sobrenatural no filme.

Diante dessa sinopse, podemos desdobrar dois parênteses sobre *O Jovem Tataravô*. O primeiro deles remete à farta incidência de obras, na filmografia brasileira, que mesclam o conteúdo insólito a propostas narrativas cômicas. Como veremos no decorrer desse capítulo, por diversas ocasiões a produção nacional optou por emparelhar elementos insólitos e códigos do gênero de horror em filmes cômicos, ou afeitos às paródias, nos quais o sobrenatural surge como uma estrutura narrativa, por vezes, periférica, como ocorre por exemplo, em *O Jeca*

---

<sup>17</sup> Freire faz críticas severas a incorporação de *O Jovem Tataravô* como representante tanto do horror como da ficção científica, como sugere o autor (2011, p.70): Essa tendência unificadora perseguida por vários críticos e pesquisadores não representa somente visões possivelmente inconsistentes ou anacrônicas, por identificarem, por exemplo, como pertencentes à ficção científica ou ao horror, filmes brasileiros que não foram necessariamente identificados dessa maneira em sua época, como *O jovem tataravô* (dir. Luiz de Barros, 1936) ou *Uma aventura aos 40* (dir. Silveira Sampaio, 1947) e que outros críticos podem perfeitamente interpretar sob outra identidade genérica diferente. Mais além, esse tipo de abordagem genérica consiste em “tentativas de capturar jurisdição sobre o direito de redefinir os textos em questão” (ALTMAN, 1998, p. 38).

*contra o Capeta* (1975), estrelado por Amácio Mazzaropi, ou em filmes de sexo explícito na década de 80 como *As Taras do Mini-Vampiro* (1987).

Já o segundo parênteses sobre o filme parte da seguinte cena de *O Jovem Tataravô*: interessado em se livrar do tataravô, Eduardo vai a um ritual de macumba, no qual pede para que um pai de santo faça um “trabalho” capaz de livrá-lo do familiar ressuscitado. Com isso, o filme deixa em suspense se os poderes sobrenaturais da macumba teriam influenciado na decisão do tataravô em voltar para o além, ou se o mesmo teria agido por vontade própria. Como salienta Cánepa (2008, pg. 322):

O ritual de macumba merece destaque, pois denuncia o constrangimento e o preconceito dos realizadores em relação ao tema: diferentemente da sessão espírita, que é mostrada em todos os seus detalhes, as cenas do terreiro de macumba são mostradas apenas através de som e sombras, com um diálogo entre Eduardo e o Pai de Santo que revela o lado pouco confiável do religioso.

Nesse trecho, Cánepa abre um precedente para a análise em torno do *locus* da religião, no que concerne sua representação em narrativas insólitas.

Para aprofundar esse debate, se faz necessário conceituar duas formas de representação do fantástico desenvolvidas por Filipe Furtado: o sobrenatural de valor negativo e o sobrenatural de valor positivo. O sobrenatural de valor negativo está ligado a emanações insólitas associado ao mal. Nesse sentido, pensamos em obras e situações nas quais o sobrenatural traz consigo o medo e a possibilidade de dano físico e/ou mental aos personagens; nesse meio enquadra-se boa parte das histórias fantásticas, que abarcam temas como a morte, a loucura, o sadismo, a necrofilia e etc. Em oposição a isso, o sobrenatural de valor positivo está ligado ao universo do maravilhoso, e à situações em que o sobrenatural está associado narrativamente a benefícios para os personagens.

Segundo o autor, essa divisão maniqueísta é essencial para se entender os meios pelos quais o fantástico surge na narrativa. Para ele (1980, p.22): “Só o sobrenatural negativo convém à construção do fantástico, pois só através dele se realiza inteiramente o mundo alucinante cuja confrontação com um sistema de natureza e aparência normal a narrativa do gênero tem de encenar.” Condição essencial para a caracterização dos subgêneros insólitos, estranhos e fantásticos. Já o sobrenatural de valor positivo, se revela desfavorável à construção do fantástico por ser tradicionalmente considerado:

não como transgressor da ordem natural das coisas mas, até como elemento coadjuvante, não raro decisivo, no ordenamento e no equilíbrio do real (o milagre que cura o doente; a boa fada que ajuda a órfã; o gênio benfazejo que repõe a justiça, etc.) (1980, p.24).

Mas o que isso tem a ver com os filmes de temática religiosa? Nos filmes que apresentaremos a seguir, como em *O Jovem Tataravô*, as representações sobrenaturais remetem claramente a incursões pelo estranho e pelo fantástico, que adquirem, em praticamente todos os casos, uma conotação de valor negativo no que remete a representação de religiões não cristãs. Ou seja, como veremos adiante, por vezes, as narrativas apresentam protagonistas cristãos, que diante de eventos ligados ao sobrenatural negativo, buscam ajuda não em suas religiões nativas, mas em outras, capazes de identificar o mal e aniquilá-lo.

Assim, a macumba e o espiritismo, como outras religiões, são normalmente vistas no cinema “como elementos que unem pessoas de várias classes e idades em torno dos mesmos temores que estão fora de sua religião “oficial”. (CÁNEPA, 2008, p.324). Um exemplo disso pode ser visto em *Se Eu Fosse Você* (2006), no qual mesmo envolvida em uma insólita troca de corpo com seu marido, a cristã Helena, que inclusive rege o coro de um colégio cristão, opta não pelo socorro em sua religião, mas sim pela ajuda de um astrólogo.

No que tange ao espiritismo, provas dessa argumentação podem ser vistas no filme *Excitação* (1976), dirigido por Jean Garret; na sequência em que após rezar em uma igreja católica, Helena, recorrentemente atacada por um fantasma, resolve buscar ajuda em uma tenda espírita.

O espiritismo também emerge no longa *Joelma – 23o Andar* (1980), um drama catástrofe sobre o edifício Joelma, que sofreu um incêndio em 1974. O filme mistura imagens reais do ocorrido com a história de Lucimara, uma jovem anteriormente bombardeada por premonições sobre o incêndio. Lucimara morre e após isso, sua família até então descrente com o espiritismo, procura na figura de Chico Xavier um contato com o espírito da protagonista, o que dá ao filme um tom de panfleto do espiritismo<sup>18</sup>.

Já no que tange a banalização das religiões africanas, nosso primeiro ponto de análise recai sobre *Enigma Para Demônios*, na sequência em que a protagonista Elza, recém chegada da Argentina, ao ser informada sobre as práticas religiosas poucos usuais de sua tia pergunta: “É macumba?”. E também na coprodução Estados Unidos/ Brasil, *Macumba Love (Mistério na Ilha de Vênus)* (1959), que desfila preconceito na representação de rituais de origem africana.

---

<sup>18</sup> Interessante notar que o cinema brasileiro contemporâneo tem produzido diversas obras com temática em torno do espiritismo, com grande aceitação do público, como é o caso de: *Nosso Lar* (2010); *O Filme dos Espíritos* (2011); *As Mães de Chico Xavier* (2011) e *E a Vida Continua* (2013).



Nesse âmbito, o artigo *Da Favela Ao Terreiro: Visualidade E Espacialidade Negras No Cinema Brasileiro (1948-1962)*, escrito por Francisco das C. F. Santiago Júnior, evidencia que, inicialmente, o espaço do terreiro se dá no encontro com o “olhar estrangeiro e o nacionalista”, no qual o terreiro é inicialmente visto como um lugar de feitiçaria<sup>19</sup>.

Outro filme a utilizar as religiões africanas com viés sobrenatural é *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, dirigido por Bruno Barreto. Adaptação do romance homônimo de Jorge Amado, o filme de 1976 conta a história de Dona Flor (Sonia Braga), que após a morte do marido Vadinho (José Wilker), um malandro viciado em jogos de roleta, se casa com o comportado farmacêutico Dr. Tedoro Madureira, interpretado por Mauro Mendonça.

A inserção de um elemento sobrenatural e sua relação com a religião africana ocorre apenas no final do segundo ato do filme. Após se confessar com um padre sobre o vazio que sente, mesmo tendo um casamento estável, Flor recebe a visita do fantasma nu de Vadinho, que é expurgado do mundo real com a ajuda de um ritual organizado pelo “Pai Gerônimo”. Porém, Flor acaba se arrependendo, adaptando-se à condição de dois maridos, Vadinho para os momentos de prazer sexual e Madureira para os momentos de relacionamento estável.

As relações com a cultura africana se sugerem, a priori menos estereotipadas, mas mesmo assim, o ritual revela poderes sobrenaturais na religião africana, não possíveis na diegese pelo catolicismo.

Diante dessas alegações, parece relevante o argumento de Jacques Le Goff, que ao tecer a relação entre o maravilhoso e a idade média, nos apresenta fatos de fácil replicação, tanto na representação das religiões não cristãs apresentadas, quanto na impotência sobrenatural do cristianismo:

A realidade é que não apenas temos um mundo de objectos, um mundo de ações diversas, mas que por detrás delas há uma multiplicidade de forças. Ora, no maravilhoso cristão e no milagre há um autor, e um só, que é Deus, e é aqui exactamente que se põe o problema do lugar do maravilhoso não apenas numa religião, mas numa religião monoteísta. (LE GOFF, Apud, BATISTA, 2007p. 49)

Ou seja, todos os filmes citados acima estão lidando com protagonistas de religiões cristãs, de condição financeira no mínimo estável e apreço ao racional, tendo suas representações do real abaladas pela inserção do fato insólito, que direciona os personagens para soluções distante da sociedade que lhe cerca, surgindo assim, nas narrativas filmicas

---

<sup>19</sup> Para Santiago (2013, p. 15): O terreiro tornou-se o lugar privilegiado de uma nova marcação cultural negra: a religiosidade, que inicialmente pelo viés da feitiçaria e da necromancia, encontra um lugar filmico no imaginário nacional. A marginalidade da cor e sua relação com a religiosidade ficará evidente, porém, apenas no filme baiano *Bahia de Todos os Santos* (1960) de Trigueirinho Neto.

religiões não cristãs. O que nos revela uma visão estereotipada e distanciada de religiões como o espiritismo e a macumba, de contornos tão embaçados a ponto de, nos filmes, serem capazes de tudo fazer e realizar.

### 3.2 O sobrenatural no cinema brasileiro dos anos 50

Primeira realização dos estúdios Vera Cruz e produzido pelo lendário Alberto Cavalcante, *Caiçara* (1950), apresenta Marina, uma jovem atraente, mas traumatizada por ser filha de pais leprosos, que se casa com o violento Zé Amaro, dono de uma pequena empresa de pesca no litoral de São Paulo.

Enquadrado como um drama com contornos sobrenaturais, o filme dirigido por Adolfo Celi dissolve seu teor insólito a partir da personagem Sinhá Felicidade, idosa, conselheira de Marina e tida no vilarejo como adepta de práticas de bruxaria, o que, nas entrelinhas, revela um debate do filme em torno do preconceito. Sinhá Felicidade é uma mulher negra, viúva, de crenças não cristãs e hostilizada pela população, mas que, ao mesmo tempo é dotada de sensibilidade e sabedoria popular.

Com esse ensejo, Celi é capaz de construir hesitação permanente perante os domínios sobrenaturais da idosa. Poderes que tem como ápice a sequência na qual Felicidade afoga um boneco de barro, apregoando a morte de Zé Amaro e minutos depois o mesmo é afogado por seu sócio.

No ano seguinte, outro filme produzido em São Paulo, mas desta vez pela Maristela Filmes, traria no desfecho de sua narrativa um ponto de hesitação perante a existência do insólito. Em *Presença de Anita* (1951) o arquiteto Eduardo, casado com uma mulher de alta sociedade, se apaixona pela jovem Anita. Porém, o andamento da trama impede que eles fiquem juntos, o que leva o casal proibido a uma tentativa de suicídio. Apenas Anita morre e Eduardo, após a recuperação, passa a sentir cada vez mais, o peso de não ter seguido a amante.

Se o filme pode ser encarado como um drama naturalista, o clímax finca os pés no sobrenatural, ao mostrar Eduardo perturbado pela voz sempre enfática de Anita lhe chamando. No ápice da última cena, Eduardo entra no apartamento de Anita e a personagem aparece em seguida, entre a penumbra, para assustar Eduardo, que morre ao tropeçar num lance de escadas. Fica em suspense, portanto, se o espírito de Anita realmente apareceu para

Eduardo, sozinho naquele momento, ou se estamos diante da subjetividade caótica do protagonista.

O mesmo não acontece em *O Saci*, filme de 1952 dirigido por Rodolfo Nanni, que abre as portas do maravilhoso para o cinema brasileiro ao adaptar uma obra do *Sítio do Pica-Pau Amarelo*. Trazendo na equipe de produção ninguém menos que Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos, o filme é um verdadeiro passeio pelo folclore nacional,<sup>20</sup> exibindo desde uma engraçadíssima reunião de sacis até a sereia Iara, não deixando de lado, obviamente, a bruxa Cuca, que ao contrário de Sinhá Felicidade, não deixa dúvidas sobre seus poderes, capazes até, de transformar Narizinho em pedra.

De boa qualidade técnica e repleto de incursões sociais como, por exemplo, a presença de um “saciólogo”. O filme parte do desejo de Pedrinho em encontrar um Saci, para explorar todo o universo conceituado por Monteiro Lobato, notadamente embebido de elementos insólitos. Assim, nos deparamos, por exemplo, com a boneca de pano Emília, secando no varal, durante parte significativa do filme.

Abrindo um parêntese em torno da relevância da obra, *O Saci* abre as portas para outros filmes de temática infantil com elementos sobrenaturais, como é o caso do já citado *Cara de Fogo* (1957), inspirado na novela infanto-juvenil *A Caratonha*. E também nos filmes: *Pluft*, *O Fantasminha* (1964), no qual uma garota raptada por piratas é ajudada por um grupo de fantasmas; *O Caçador de Fantasma* (1975), no qual Tio Maneco<sup>21</sup> se aventura por universos paralelos e casas assombradas; e em filmes dos Trapalhões como, por exemplo, *Os Fantasmas Trapalhões* (1987) e *Os Trapalhões na Terra dos Monstros* (1989), no qual a protagonista interpretada pela cantora Angélica, descobre um mundo paralelo ao cair em um buraco.<sup>22</sup>

### 3.3 José Mojica Marins e o sobrenatural nos anos 60

Voltando-nos para a década de 60, encontramos a produção do maior expoente do horror nacional. Trata-se de José Mojica Marins, mais conhecido por seu personagem Zé do

---

<sup>20</sup> Outro filme de teor insólito a lidar com elementos do folclore nacional é *Ele, O Boto* (1987). Dirigido por Walter Lima Jr, o filme se alia ao real maravilhoso, para mostrar as travessuras do boto, animal marinho, que segundo a lenda se transforma em homem durante as noites de lua cheia para seduzir as mulheres.

<sup>21</sup> O personagem de Tio Maneco é revivido no filme contemporâneo *os Porralokinhas* (2007).

<sup>22</sup> O cinema sobrenatural voltado para o público infantil no contemporâneo, reverbera em diversas produções, como em: *Castelo Rá-Tim-Bum, o Filme* (1999); *Os Três Zuretas* (2000); *Xuxa e os Duendes* (2001) e *A Ilha do Terrível Rapaterra* (2006).

Caixão. Mojica possui, em mais de cinquenta anos de carreira, dezenas de obras ligadas ao horror, sendo muitas dessas dependentes do sobrenatural. Porém, não cabe aqui traçar um perfil filmográfico<sup>23</sup> das obras desse grande diretor. Por isso mesmo, nos atentamos a três filmes, todos da década 60 e entre as principais obras do realizador, que mesmo em curta amostragem dialogam com vertentes do sobrenatural e com outros autores do cinema nacional.

Dessa forma, nos deparamos com os seguintes filmes: *À Meia Noite levarei sua Alma* (1964), *Esta Noite Encarnarei no seu Cadáver* (1967) e a *Trilogia do Horror* (1968).

*À Meia Noite Levarei sua Alma* gira em torno do coveiro Zé do Caixão, morador de uma pequena cidade do interior e temido por seu comportamento violento. Zé do Caixão tem como obsessão gerar um filho “perfeito” capaz de dar continuidade ao seu sangue. O personagem, sem escrúpulos a ponto de matar a própria esposa que não pode engravidar, é totalmente cético quanto às interferências sobrenaturais e religiosas. É esse ceticismo que torna o filme interessante do ponto de vista do insólito. O que pode ser visto em um evento do filme, que se dá no dia de finados, pois enquanto todos os habitantes são resistentes a sair de casa, com medo da “procissão dos mortos”, Zé se aventura pela noite com uma nova moradora da cidade. No caminho uma cigana afirma que caso ele não volte para casa, seu destino será selado até a meia-noite.

O protagonista obviamente não acredita na profecia da cigana e na volta para casa Zé é interpelado pela procissão dos mortos, apregoando sobre a existência do céu e do inferno, enquanto é atacado pelos cadáveres de suas vítimas<sup>24</sup>.

Assim, o talento criativo de Mojica surge ao introduzir um personagem, que não acredita no sobrenatural e que, ao contrário dos moradores locais, vai se espantar com a materialização do insólito. Para Cánepa, é essa descrença que permite que Zé do Caixão cometa qualquer tipo de barbaridade, e se por um lado o personagem é um sociopata, por outro, sua trajetória se assemelha a de um herói trágico. Para a autora (2008, p.141):

---

<sup>23</sup> Para maiores informações sobre a carreira do diretor ver CÁNÉPA, 2008.

<sup>24</sup> Se filmes dos anos 50 como *A Presença de Anita* e *Caiçara* transitavam pela narrativa dramática e pela hesitação diante do sobrenatural, José Mojica Marins edifica a existência do sobrenatural, por meio do ceticismo de seu protagonista, como complementa Cánepa (2008, p.147): a ambivalência de *À MEIA NOITE LEVAREI SUA ALMA* dizia respeito ao seu caráter ao mesmo tempo blasfemo e conservador. Afinal, tudo aquilo que, a princípio, parecia uma ironia do filme em relação à “ignorância popular” denunciada pelo endiabrado Zé, no final se revelava verdadeiro e inapelável, dando à história inegáveis toques melodramáticos e moralistas: Zé do Caixão, descrente e pecador, seria eliminado justamente pela própria culpa e pelas forças sobrenaturais em que dizia não acreditar.

Nesse sentido, em vez de um simples vilão, Zé do Caixão também se transforma num herói trágico, que comete o erro, a “desmedida”, ao desafiar os deuses com sua descrença, devendo ser punido exemplarmente. Assim, Zé do Caixão representa mais do que a figura de um sociopata sincrético, sendo também, em certo sentido, um mártir, que é aniquilado ao desafiar os poderes superiores.

O mesmo ensejo também é tema do filme seguinte do diretor. Em, *Esta Noite Encarnarei no seu Cadáver*, a narrativa filmica continua do mesmo ponto em que terminou *À meia noite levarei sua Alma*. Recuperado e inocentado pelos crimes que cometeu, Zé do Caixão volta ao vilarejo ainda mais violento, porém se no filme anterior a inexistência do sobrenatural era uma realidade inquestionável para o personagem, nesse filme as dúvidas de Zé do Caixão ecoam com mais força, a ponto do personagem acordar assustado após sonhar com o inferno, na única sequência colorida do filme.

Na trama, Zé do Caixão volta a arquitetar seu plano de gerar um filho “perfeito”. Para isso, sequestra sete mulheres e as submetem a “testes de medo”, que passam, por exemplo, pelo enfrentamento com aranhas caranguejeiras. Entre as jovens está Jandira, que esconde sua gravidez de Zé do Caixão e sem que o protagonista saiba, joga-lhe uma praga antes de ser morta por cobras peçonhentas.

Zé do Caixão engravida uma personagem, porém, ao descobrir que Jandira estava grávida, o que faz dele o assassino de uma criança, tem um longo sonho, no qual é açoitado no inferno. Adiante, sua esposa morre pouco antes de dar à luz e, por fim, Zé do Caixão é perseguido pela população e pelo espírito de Jandira. Na diegese filmica, o sobrenatural é uma verdade que o personagem não quer admitir, o que culmina na última sequência do filme, quando, ao declarar mais uma vez a inexistência de Deus e do Diabo, é afogado por um grupo de esqueletos humanos.

Tanto *À Meia Noite Levarei Sua Alma*, quanto *Esta Noite Encarnarei no seu Cadáver*, tiveram boa recepção do público; o que permitiu que em 1968 Mojica realizasse em parceria com Ozualdo Candeias e Luís Sérgio Person, mas um filme de relevante teor insólito: *A Trilogia do Terror (1968)*.<sup>25</sup>

Ozualdo Candeias estreia com *O Acordo*, ambientado em uma pequena cidade do interior, o filme se liga ao sobrenatural religioso e a elementos da cultura hippie. Na trama,

---

<sup>25</sup> Divididos em três histórias, o filme parte de contos do escritor Rubens F. Lucchetti, importante escritor de histórias de horror, que repetiria a parceria com Mojica como roteirista de filmes como, *O Despertar da Besta/Ritual dos Sádicos* (1969/86) e *Estranha Hospedaria dos Prazeres* (1976). Além disso, Lucchetti seria roteirista dos filmes “terrificantes” de Ivan Cardoso, com destaque para os filmes com conteúdo insólito: *O Segredo da Múmia* (1982), *As Sete Vampiras* (1987) e *O Lobisomem da Amazônia* (2005).

uma mãe apela à feitiçaria para que sua filha se envolva com um rico fazendeiro. Como pagamento pelo trato a personagem deve entregar, ao feiticeiro, uma jovem virgem que será usada como sacrifício. Porém, no ato da entrega a personificação de Jesus intercede, espantando o feiticeiro e seus comparsas.

Já em *Procissão dos Mortos*, Person nos mostra um menino que ao sair para caçar passarinhos encontra o corpo de um guerrilheiro morto. Após o incidente, os moradores da pequena cidade passam a achar que a criança está ajudando os guerrilheiros; transtornado com esse murmurinho seu pai (Lima Duarte), parte em direção as montanhas, onde é morto por incontáveis guerrilheiros, que mais se assemelham a fantasmas.

Mesmo de tom claramente sobrenatural, o episódio de Person está mais ligado a uma alegoria ao regime militar e principalmente a morte de Che Guevara. Segundo Cánepa (2008, p.192)<sup>26</sup>:

Person se aproveitou da morte de Che Guevara, ocorrida meses antes, para contar uma história de horror claramente alegórica, usando como fonte a realidade do país durante a ditadura militar, e produzindo uma bela metáfora do universo da juventude e da guerrilha brasileira.

O último capítulo do filme é *Pesadelo Macabro*, a incursão fantástica de Mojica traz como protagonista Cláudio, um jovem assombrado por pesadelos, no quais é enterrado vivo. Claudio é submetido a um tratamento psiquiátrico, após o qual se sente curado, porém, em um passeio no parque com sua esposa os dois são açoitados por bandidos. O protagonista reconhece algumas das torturas dos bandidos como as que apareciam em seus sonhos e acaba sendo dado como morto após um ataque fulminante. Entretanto, como em seus sonhos acorda dentro do caixão.

Mojica trama muito bem o ápice do filme, tanto a noiva de Cláudio, quanto seu pai, lembram-se do teor dos sonhos do personagem e acreditam que o mesmo tenha sido enterrado vivo. Caminhamos para um final feliz, porém ao abrir o caixão, encontramos Cláudio morto e com os olhos esbugalhados.

De relevantes referências ao sobrenatural, *A Trilogia do Terror* remete a uma estrutura de episódios volta e meia retomada no cinema nacional e que nas décadas seguintes revelaria

---

<sup>26</sup> Além disso, o filme de Person apresenta claras referências ao já citado *Saci*, de Rodolfo Nanni no qual (2008, p.193): Ao reunir seus guerrilheiros sobrenaturais em *PROCISSÃO DOS MORTOS*, Person parece sugerir um paralelo com a “sacizada” testemunhada pelo garoto Pedrinho em *O SACI*, de Nanni. Dessa maneira, a “citação interna” do cinema paulista mostra a consciência do diretor sobre duas questões importantes do cinema de sua época: o contato entre o trabalho engajado dos anos 1960 e as experiências relacionadas à luta pelo cinema nacional e popular dos anos 1950; e o fato de que, tanto em seu filme como no de Nanni, tratava-se de experiências de cinema fantástico no Brasil.

dentre conteúdos eróticos, algumas obras de conteúdo sobrenatural. É o que acontece nos episódios de *O Gafanhoto*, componente do filme *Pornô* (1980) e em *Carta para Érico*, primeiro capítulo do filme *A noite das Taras* (1980), ambos filmes dirigidos por John Doo e roteirizados por Ody Fraga.

*O Gafanhoto* trabalha o sobrenatural de forma notória. Diana é uma pianista rica e cega, que mantém Marcos como escravo sexual. Dona de uma enorme e isolada mansão, Diana é capaz de enxergar por meio dos espelhos, que independente de sua posição, podem revelar outros lugares da casa, numa espécie de sistema de monitoramento de câmeras sobrenatural. Tentando se livrar dessa situação, Marcos usa um gafanhoto pra excitar Diana, mas ao invés de recriminá-lo, a cega adota o inseto como novo escravo sexual, liberando Marcos. O auge do sobrenatural ocorre em seguida, antes de ir embora Marcos decide quebrar todos os espelhos da casa, que ao se partirem geram cicatrizes profundas no corpo de Diana.

Já em *Carta de Érico*, o insólito surge de forma mais tradicional, Érico está morto, mas só descobriremos isso no último plano do filme, quando a câmera mostra sua sepultura. Mesmo assim, o fantasma obriga um jovem marinheiro a entregar uma carta para uma rica senhora de pretensões suicidas. Por fim, o marinheiro acaba estabilizando a vida da protagonista e ao abrirem a carta descobrem que esta não tem nada escrito.

### 3.4 O Insólito ficcional e horror na década de 70

A década de 70 traria um elevado número de obras com elementos sobrenaturais, que transitam tanto pelo cerne de grandes diretores do cinema nacional, já na época, como Walter Hugo Khouri e Carlos Hugo Christensen; quanto pelo trabalho de cineastas iniciantes da Boca do Lixo como Jean Garret e John Doo, que mesclavam elementos eróticos da pornochanchada a códigos do horror. Pontos de interseção tem sido vistos em outros filmes do período, como por exemplo, no confuso *O Guru das Sete Cidades* (1972) filme de produção carioca, mas filmado no Piauí, que alterna a vida promíscua de um grupo de jovens à existência de uma seita satânica adepta de rituais de sacrifício<sup>27</sup>. A seita capitaneada pelo guru é durante grande parte do filme deixada em segundo plano, e fora a narração já apontada, nada interliga as práticas satânicas a qualquer incidência sobrenatural.

---

<sup>27</sup> O filme começa com um preâmbulo, no qual imagens das ruínas da cidade fictícia “Sete Cidades” são narradas, revelando que milênios antes a cidade era habitada por um povo fenício e amaldiçoada por um chefe espiritual que apregoou que todos que ali pisarem “serão sementes da magia”.

Uma seita satânica também é tema central de *Enigma para Demônios* (1975) de Carlos Hugo Christensen, primeiro de dois filmes de horror realizados pelo diretor na cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais. O filme de boa qualidade técnica tem como protagonista Elza (Monique Lafond), brasileira criada na Argentina, que após a morte do pai regressa para sua cidade natal com intuito de receber uma grande herança deixada por sua mãe, Lúcia, também já falecida.

Elza é bem recebida por sua rica família, mas após retirar uma flor de um túmulo no cemitério, atende ligações do suposto morto, que pede incessantemente para que a flor seja devolvida ao túmulo. No decorrer desses acontecimentos, o filme intercala *flashbacks* de Lúcia, também interpretada por Monique Lafond, nos quais ficavam claro o temperamento intempestivo e dado as religiões ocultas da personagem, que inclusive, morre misteriosamente em um incêndio em seu carro.

Dessa forma, Elza vai progressivamente tendo seu estado psicológico abalado, criando-se na diegese uma hesitação, entre acreditar na personagem, ou considerar as ligações como devaneios dignos de internação. Porém, tudo é esclarecido em seguida quando descobrimos que os telefonemas não eram de uma entidade sobrenatural, mas sim dos próprios familiares de Elza, interessados em sua herança.

Entretanto, quando parecia que o filme tenderia para o gênero estranho, mais uma revelação coloca a narrativa nos trilhos do sobrenatural. Durante um culto satânico, no qual Elza é levada para um altar, o espírito de sua mãe a possui, revelando estar agindo em prol de um “mestre”, que não satisfeito em ser citado, pragueja ao possuir o corpo de um personagem tido até aquele momento como mudo.

Baseado num conto de Carlos Drummond de Andrade, *Enigma para Demônios* partilha com o filme seguinte de Christensen pelo menos três elementos narrativos: a flor, a herança e a troca de corpos. Também filmado em Ouro Preto, *A Mulher do Desejo (A Casa Sombria)*, parte de Marcelo (José Mayer) pacato bancário de Belo Horizonte, que descobre ter recebido uma imensa herança de Osman, um tio distante também interpretado por Mayer.

Como em *Enigma para Demônios* é imperativo que Marcelo mude-se com sua esposa, Sônia, para que possa receber a herança. O casal é levado para uma escura mansão, na qual encontram o corpo de Osman ainda sendo velado em um caixão aberto com uma orquídea lilás na mão. Após participarem do estranho enterro do benfeitor, o casal decide residir na casa, mas não sem que esta exerça uma poder macabro sobre os moradores: Marcelo tem um



sonho em que seu tio toma seu corpo, dando início a um processo gradual, no qual a cada cena Marcelo desenvolve mais um traço físico e mental de Osman.

O andamento da trama nos revela que Osman tinha como plano tomar o corpo de seu sobrinho para usufruir de sua esposa, idêntica a um amor não realizado do passado. O que por fim é repellido com a ajuda de um padre, dando ao filme ares de final feliz.

Se por um lado o filme de Christensen tem um pé ficando no romance gótico do século dezenove, o que é visto no jogo que o filme estabelece entre luz e sombra e em semelhanças narrativas com romances, como por exemplo, *O Drácula*, de Bram Stoker, por outro não se pode duvidar de seu talento para direção, principalmente ao trabalhar com baixo orçamento e com um elenco repleto de atores não profissionais. Destaque para a sequência em que a casa parece tomar vida, a partir de uma brisa que entra pela janela.

Walter Hugo Khouri também se nutre do tema casa assombrada em *As Filhas do Fogo* (1978) um drama sobrenatural protagonizado por Ana, jovem estudante, que vai para Gramado em visita a sua amante Diana. O filme não demora a tecer elementos de estranhamento, seja no animismo de objetos, como acontece com os troncos de árvores, normalmente sugeridos com olhos, seja no repentino aparecimento de personagens misteriosos, como um mendigo que busca trabalho na casa, ou mesmo de Dagmar, parapsicóloga vizinha de Diana, que realiza experimentos capazes de captar a voz de pessoas mortas. Além disso, a mãe de Diana, Silvia, está morta, mas sua lembrança é constantemente levada à tona.

Próximo ao clímax do filme, Diana e Ana participam de uma estranha festa de máscaras, em seguida vão a casa de Dagmar e a parapsicóloga lhes adverte que o tal baile não era realizado há mais de 10 anos. Em seguida, surge o fantasma de Silvia e Ana morre. No que tange concepção insólita, o final do filme é aberto, pois logo após a morte da amante, Diana mata Dagmar com uma arma (que há décadas estava descarregada) e ao tentar sair, descobre que a casa está coberta por uma folhagem espessa, como a casca de uma árvore.

O tema da casa assombrada ainda seria retomado no ano seguinte pelo grande diretor da Boca do Lixo Jean Garret, no clássico filme de horror sobrenatural *Excitação*<sup>28</sup> (1976), filme que mistura elementos do gênero estranho e do fantástico.

---

<sup>28</sup> Dois anos antes, Carlos Coimbra se aventurava pela narrativa sobrenatural em *O Signo do Escorpião* (1974), filme sobre misteriosos assassinatos em uma ilha. Na trama, um famoso astrólogo, cria um computador capaz de ler cientificamente o horóscopo e para comemorar convida uma pessoa de cada signo para uma festa em uma ilha. Porém, logo o computador passa a anunciar gradativamente a morte de cada um dos participantes da festa se descobrindo ao final que o computador era controlado por uma entidade macabra e os crimes cometidos por uma dupla de empregados do astrólogo.

A trama é simples. Um casal de classe média composto por Renato, engenheiro eletrônico de vida promíscua, e Helena, mulher mentalmente instável, se mudam para uma casa na praia. Quase que imediatamente Helena passa a ser atacada por eletrodomésticos que se ligam sem explicação, ao mesmo tempo em que vislumbra o espírito de um enforcado. Obviamente, os ataques levam Helena do esgotamento ao sanatório. Mal sabia ela, que os eletrodomésticos enfurecidos não passavam de truques de Renato, interessado no dinheiro da protagonista. É nesse ponto, que o fantasma enforcado instrui Helena, que num ato de vingança mata Renato e sua amante. Ou seja, o filme insere paralelamente elementos da ordem do estranho (objetos controlados por Renato) com elementos verdadeiramente sobrenaturais, no caso, um fantasma.

Garret voltaria à temática sobrenatural dois anos depois em *A Força dos Sentidos* (1978), talvez o filme desse capítulo de maior êxito, no que tange a complexificação do insólito narrativo. Gravado em Ilha Bela, o filme de grande qualidade técnica, começa com o escritor Flávio olhando pela janela de sua casa enquanto na praia, um grupo pequeno de moradores retira um corpo masculino do mar. Flávio complementa: “Todo o dia ao cair da noite o corpo volta, eles o recolhem e o levam e o deitam numa canoa, para que o pescador possa antes do amanhecer devolvê-lo ao mar”. Em seguida, o personagem revela não ter coragem de ver o rosto do corpo que é carregado para a canoa e também sua impossibilidade de ir embora da ilha.

A narrativa retrocede, voltamos para chegada do escritor na ilha, a câmera nos apresenta entre os moradores a misteriosa Pérola, jovem surda-muda de passado desconhecido. De dia tudo transcorre dentro do regime real/naturalista, porém à noite Flávio é sugado por situações inexplicáveis; toda noite faz sexo com uma das moradoras da ilha, mas na manhã seguinte nenhuma delas se lembra do ocorrido. Um embaralhado de hipóteses surge: os habitantes da ilha nunca saem de suas casas após o entardecer e nenhum deles se lembra do que fez durante grande parte da noite.

As desconfianças de Flávio recaem sobre Pérola e após revelar uma foto da personagem, em que não aparece seu reflexo, o protagonista convida a todos para uma festa. Ao anoitecer fatos estranhos ocorrem, alguns dos presentes cometem suicídios escabrosos enquanto Flávio é afogado no mar.

O filme volta para a cena inicial que o corpo é achado no mar e colocado numa canoa, Flavio sai para vê-lo e descobre que o morto na canoa é ele mesmo. Em seguida surge Pérola, revelando que Flávio é a reencarnação de seu marido e que os dois fizeram um pacto de morte e desde então têm se amado eternamente.

Como *Filhas do Fogo*, *A Força dos Sentidos*, deixa muitas pontas soltas ao final. O sobrenatural existe, aparece em tela, mas mesmo assim é difícil de mensurá-lo e de saber sua origem. Isso acontece por que Jean Garret trata de um sobrenatural de reverberação não só física, mas também espaço-temporal, ao contrário do que ocorre em grande parte dos filmes elencados até aqui, em que o sobrenatural tem claramente uma origem negativa ligada a um ser de origem impossível no real/natural: o fantasma em *Excitação*, *Carta de Érico* e *A Presença de Anita*; as criaturas folclóricas em *O Saci e Ele, o Boto*; A bruxa em *Caiçara* e em *A Meia Noite Levarei Sua Alma* e também no morto-vivo em *O Jovem Tataravó*.

A narrativa sobrenatural cíclica também seria tema de dois longas metragens de John Doo: *Ninfas Diabólicas* (1978) e *Uma Estranha história de Amor* (1980).

Ao associar horror e sobrenatural, *Ninfas Diabólicas* (1978), exibiu uma trama simples: Rodrigo um homem de meia idade dá carona a duas colegiais, Úrsula e Circe, entre malícias sexuais o trio logo vai parar em uma praia deserta, na qual o desejo sexual de Rodrigo em fazer sexo com as duas, leva à morte de Úrsula. Tomando consciência da situação Rodrigo decide fugir com Circe, mas eis que surge Úrsula ensanguentada no carro, fazendo com que este caia em um precipício. Momentos depois Úrsula e Circe reaparecem como se nada tivesse acontecido e pegam carona com outro homem.

Desde o início, John Doo dá pistas dos poderes sobrenaturais de suas protagonistas, que se revelam claramente como manipuladoras de Rodrigo, ora por meio de uma trilha musical de ritmo estranho e silêncios inexplicados, ora nos lampejos de onisciência das personagens, deixando ao final da trama várias questões abertas no que tange ao sobrenatural.

John Doo ainda voltaria à temática do insólito no inconstante *Uma Estranha História de Amor* (1979), filme protagonizado por Ney Latorraca, que traz como sinopse um triângulo amoroso incitado pela chegada de uma nova professora à cidade. A professora em questão é Maria (Selma Egrei), que logo começa a se relacionar com dois homens de perfis opostos: Daniel (Ney Latorraca), responsável professor da escola e Diogo, estereótipo clássico do jovem rico e inconsequente.

O teor sobrenatural do filme fica a cargo da criança Raquel, com poderes sobrenaturais como a premonição e o controle mental, e por Daniel, que revela saber que sua

morte se aproxima, o que é deixado em suspense no clímax do filme e ocorre da seguinte forma: Diogo atropela Daniel; em seguida Diogo encontra Maria que controlada por Raquel bota fogo em uma cabana, matando a ambos. Em seguida o filme sugere o retorno de um ciclo, com uma nova professora chegando à cidade e sendo protegida de uma pedrada por uma mão, provavelmente de Daniel, não sendo possível precisar, porém, se ele está vivo ou morto.

### 3.5 O insólito ficcional em comédias dos anos 70

A década de setenta ainda abriria espaço para comédias com elementos insólitos, que obtiveram grande sucesso de bilheteria. É o que acontece em 1974 com o filme carioca *A Viúva Virgem*. Protagonizado por Jardel Filho, o filme conta a história de Cristina, jovem recém-saída do internato, e que na noite de núpcias se torna viúva do glutão e rico coronel Alexandrão, que morre antes de completar o ato sexual com a esposa. Após isso, Cristina se muda para o Rio de Janeiro, onde passa a ter sua herança ameaçada por um grupo de “trambiqueiros” comandados por Constantino (Jardel Filho).

O plano do grupo é simples: casar Constantino com Cristina, para que esse possa usufruir da herança do coronel. E, de início, tudo parece correr bem, porém eis que surge o elemento insólito da trama. As tentativas de conquista de Constantino passam a ser interrompidas pela presença do coronel, que surge quando Cristina está próxima a perder a virgindade.

Cristina acredita completamente na existência do fantasma e o mesmo passa a conviver com os outros personagens envolvidos na trama. Nesse sentido, uma frase de Constantino revela-se essencial para o entendimento dos personagens quanto a existência do fantasma: “eu acredito em tudo, mas primeiro a ciência”. Reflexão que leva Cristina a se achar curada após um consulta psiquiátrica. Porém, um novo encontro com Constantino revela que o coronel está ainda mais poderoso e usa seus poderes para causar impotência sexual em seu opositor.

É o suficiente para que Constantino declare guerra ao espírito, num embate quem tem como ponto alto um acordo entre os dois, no qual Constantino sede seu corpo para que Alexandrão possa completar o ato sexual, interrompido na noite de núpcias.

Por fim, Cristina se apaixona verdadeiramente por outro personagem, o que mina os poderes do espírito, que acaba se aliando ao novo casal, sendo até responsável, no

entendimento de Constantino, por uma ligação para polícia, essencial para o clímax do filme, no qual a trupe de vigarista é presa<sup>29</sup>.

A mesma convicção perante o insólito não ocorre na comédia estrelada por Mazzaropi *O Jeca contra o Diabo* (1975), lançado entre *Dona Flor e seus Dois Maridos* e *A Viúva Virgem*, o filme trata muito mais do tema divórcio do que do sobrenatural, que só toma corpo a partir da metade do filme. O que pode revelar uma jogada de publicidade dos produtores ao parasitarem o sucesso do filme *O Exorcista* (1973), o que repercutiu em uma expressiva bilheteria para o filme<sup>30</sup>.

No filme, o tema do divórcio causa desavenças entre os moradores de uma cidade do interior, tanto que o filho do caipira Poluído (Mazaropi), se envolve numa briga, na qual o algoz acaba morto. Nesse momento entra em cena Dionísia (Nea Simões), verdadeira autora do crime, que promete proteger o jovem caso Poluído peça o divórcio para casar-se com ela.

Com momentos hilariantes, como uma briga entre moradores locais e padres peritos em artes marciais, as insinuações do sobrenatural começam apenas com 49 minutos de filme, quando o personagem de Mazzaropi passa a ter frequentes encontros, num tom quase etéreo, com Jesus Cristo. Em seguida, Poluído, ao passar a noite na casa de Dionísia, a enxerga como um demônio, confusão solucionada por um único plano no qual os devaneios do personagem são contrapostos a uma imagem de Dionísia com a aparência “normal”. Poluído volta para casa e encontra a cama de sua esposa balançado violentamente, numa clara alusão ao filme *O Exorcista*, que é reforçado na sequência seguinte, quando ao lado do padre que tenta exorcizar sua esposa, revela, num tom paródico, que a situação se parece muito a de um filme de horror “O Eletricista”.

Aliás, é nessa sequência que o filme começa a nos fornecer informações sobre a inexistência do sobrenatural, o que ocorre quando um frasco de pó de mico cai sobre o padre, que tem a ação de se coçar sem parar associada a uma incorporação do demônio. Em seguida,

---

<sup>29</sup> O ensejo sobrenatural de *A Viúva Virgem*, marido que volta dos mortos, é sem dúvida semelhante ao do já citado *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, pois em nenhum momento a condição psicológica de Dona Flor é colocada em xeque, a ciência no filme tem como maior função contrapor o caráter metódico de Madureira ao aventureiro de Vadinho, que é sem dúvida um fantasma, que além de esquentar as noites de Dona Flor, ajuda os amigos a ganhar em jogos do cassino.

<sup>30</sup> Como afirma Cánepa (2008, p.334): *JECA CONTRA O CAPETA* não chega a conter uma paródia estrutural de *O EXORCISTA*: apesar do título, o filme, em sua maior parte, consiste numa aventura remotamente calcada no gênero *western* e num melodrama moralista cujo discurso altamente esquemático faz um apelo contra a lei do divórcio (que estava sendo discutida no Brasil no começo dos anos 1970). Assim, o tema da possessão demoníaca, mesmo estando presente no título, surge apenas na parte final da história, e de maneira quase gratuita – o que sugere um certo “oportunismo” na abordagem do gênero horror.

descobrimos que a cama era balançada por alguns cachorros e que o tal Jesus era, na verdade, integrante de uma banda hippie.

Ou seja, o que pareciam elementos sobrenaturais são na verdade mal entendidos. Assim, *Jeca Contra o Capeta* é, segundo a crítica fantástica, uma obra do universo do estranho, no qual os elementos tidos como sobrenaturais são, por fim, relevados como componentes do natural.

### **3.6 Pornochanchada e insólito ficcional ou quando o sobrenatural vira um facilitador narrativo para cenas de sexo**

As pornochanchadas ganham forma no cinema brasileiro no final da década de sessenta, produzidos durante o período militar (pautado pela censura), esses filmes tiveram espaço de grande relevância no cinema popular brasileiro, ao apresentar obras de baixo orçamento (mas com grandes resultados de bilheteria) e, com tramas que aliavam comédia e erotismo. Como nos revela Luiz Gomes as pornochanchadas (2013, p. 28):

Desde o início dos anos 1970, tanto o Rio de Janeiro quanto São Paulo produziram as chamadas comédias eróticas, ou neochanchadas. O que se viu, no decorrer dos anos, é que enquanto a pornochanchada foi perdendo interesse enquanto fórmula e opção para os produtores cariocas, para a zona da Boca do Lixo, região que misturava produtoras cinematográficas e casas de prostituição, o sexo explícito foi uma opção barata de continuar produzindo e sobrevivendo enquanto cinema distante do apoio estatal. Contudo, mesmo na Boca não se deve cair no reducionismo de uma produção unicamente “pornográfica”, apesar de ser comum o uso com tal sentido.

Nesse âmbito, Cánepa sugere que esses filmes recorrentemente se afastavam da comédia para se associar aos filmes *sexploitation*, dando espaço também para inserção de narrativas sobrenaturais. Sendo que, até esse ponto do capítulo, já passamos por alguns filmes ligados a pornochanchada com conteúdo insólitos, remetendo a consequências imagéticas de caráter sexual. É o que acontece em *A Viúva Virgem*, já que, a presença do fantasma tem como principal função impedir que sua ex-exposa seja despojada por outro homem; o mesmo ocorre em *A Força dos Sentidos*, quando tomado por uma energia sobrenatural, o protagonista faz sexo com as moradoras da ilha e também em *Ninfas Diabólicas*, filme no qual um homem de meia idade é atraído sexualmente por duas personagens incapazes de serem entendidas numa lógica real/natural.

Porém, com o desmantelamento do regime militar no início dos anos 80<sup>31</sup>, o enfraquecimento político da Embrafilme e a redução da censura, as pornochanchadas passaram a concorrer com o emergente mercado de *home video*, abarrotado por obras eróticas internacionais, o que levou o gênero ao declínio<sup>32</sup> e a se apoiar cada vez mais em produções com sexo explícito. Para Cánepa (2008, 301):

A entrada, no mercado, desse tipo de filme, foi avassaladora, ocupando o espaço antes destinado ao cinema erótico. Com isso, vários artistas e técnicos da Boca, já desgastados por terem seus nomes sempre ligados ao termo “pornô”, acabaram por tentar a sorte em outros ramos da atividade cultural. Mas, entre os que decidiram ficar no mercado cinematográfico erótico paulista (geralmente trabalhando sob pseudônimo), alguns procuraram realizar filmes que não contivessem simplesmente sucessões de cenas de sexo, mas enredos que levassem os espectadores a acompanharem as histórias contadas com algum interesse.

Para o insólito ficcional, que busca a construção do sobrenatural a partir de elementos narrativos, a pornochanchada se mostra um universo cinematográfico instigante, pois em meio a produções impregnadas de conteúdo gráfico erótico, o sobrenatural surge como um elemento, por vezes secundário, e de reverberação não natural ligada à liberação de fantasias e desejos sexuais.

O que pode ser pensado a partir da própria construção do título de diversos desses filmes, muitas vezes remetendo a seguinte elaboração: *palavra de conteúdo erótico + palavra de conteúdo sobrenatural*. Ou seja, juntam-se um elemento de caráter sexual e amoroso (normalmente ligado ao universo feminino) a outro de caráter insólito (ligados tanto a códigos estabelecidos e elementos narrativos, quanto a elementos atmosféricos do gênero). O que é possível visualizar em títulos como: *Uma Estranha História de Amor* (“estranha”, elemento ligado ao sobrenatural e “história de amor”, elemento ligado ao universo amoroso); *As Taras do Mini Vampiro* (“Taras”, palavra ligada ao universo sexual e “Vampiro”, ser insólito); em *O Castelo das Taras* (“Castelo”, elemento espacial de grande reverberação em obras insólitas) e

---

<sup>31</sup> Como nos revela Gomes (2013, p. 34): Em fins da década de 1970, com o processo de abertura política do regime militar e a diminuição da censura, há o início da entrada de filmes eróticos estrangeiros em território nacional (ABREU, 1996, p. 79). No mesmo período, inicia-se a segunda fase da pornochanchada, quando as produções pouco a pouco vão incorporando as convenções narrativas características do gênero do *hard core*.

<sup>32</sup> Ainda para Gomes o declínio da pornochanchada está ligado (2013, 36): Desde o início da década de 1980, a agonia da Boca do Lixo já pode ser sentida com a crise na Embrafilme, que, perdendo sua força política, perde também sua capacidade de fiscalização da lei de obrigatoriedade. Somado ao esgotamento da fórmula do gênero, que não se renovou ao utilizar da linguagem *hard core*, mas sim, tentou competir cada vez mais com o sexo explícito importado, e à entrada do *home video* em território nacional, as fitas beta e VHS, o cinema brasileiro como um todo entrou em crise no final dos anos 1980, culminando com o fim da Embrafilme.

em outros títulos de filmes do período como *Uma Fêmea de Outro Mundo*; *Seduzidas pelo Demônio*, *A Reencarnação do Sexo* (1982); *Excitação Diabólica*, *A Menina do sexo diabólico* e *A Virgem da Colina*.

Assim, voltando-se para as narrativas filmicas, nosso primeiro foco de análise recai sobre *A Reencarnação do Sexo*, filme *softcore*, que se passa na zona rural e tem como pretexto um amor proibido. Dirigido por Luis Castellini, o longa-metragem narra a história do casal apaixonado Artur e Patrícia, que logo é separado pelo pai de Patrícia, que mata Artur e o enterra na floresta. Em seguida, Patrícia passa a ser orientada pelo espírito do amante desenterrando-lhe o corpo, levando sua cabeça para casa e a enterrando em um vaso de plantas. Mais de uma década se passa; a casa é alugada e logo ressurgem o fantasma de Artur, possuindo o grande número de personagens femininas que adentraram a casa até o fim da trama, despertando nessas um incontrolável apetite sexual só findando quando as mesmas conseguem matar seus amantes.

Essa sinópse é um bom exemplo da forma narrativa como autores ligados à pornochanchada tratam as incursões pelo insólito. Pois, o sobrenatural surge como uma forma de controle mental, possibilitando que as sequências voltadas para relações sexuais (normalmente clipes dentro do filme), não precisem de um grande argumento narrativo para que ocorram. Ou seja, o insólito se torna um facilitador verossímil, dentro da diegese, do conteúdo erótico do filme.

Algo semelhante ocorre no filme de sexo explícito *Rainhas da Pornografia*, no qual um grupo de personagens desembarca em uma ilha repleta de ocorrências insólitas, como, por exemplo, uma mulher com asas e um homem sem ossos. Numa clara referência ao livro *A Ilha do Dr. Moreau*, os habitantes locais são vítimas de experiências científicas realizadas por um doutor já falecido no início da trama. Um dos personagens a sofrer com as experiências é uma espécie de Fauno, que ao tocar sua flauta obriga que todos os personagens percam sua racionalidade e se envolvam sexualmente com quem estiver mais próximo.

Outro exemplo, ocorre no “avacalhado” e também com sexo explícito *As Taras do Mini Vampiro*, no qual um vampiro anão e desdentado ataca casais que se envolvem sexualmente. É certo que a proposta do filme nubla muitas análises narrativas acerca dos poderes sobrenaturais do mini vampiro que, por exemplo, pode andar durante dia. E o filme, por vezes metalinguístico, vai ser incisivo ao expôr a falta de poderes do vampiro, ligados à precariedade do cinema brasileiro, em oposição aos efeitos especiais de Hollywood, pois como nos revela o vampiro anão em tom de paródia: “... a minha maior desgraça é estar no



cinema brasileiro, se fosse um vampiro americano, na hora do perigo eu virava um morcego e saía voando...”.

Por último, em *Os Anos Dourados da Sacanagem*, o insólito surge no capítulo *Com o Diabo no Corpo*, no qual as cenas de sexo explícito são motivadas, por uma jovem possuída pelo diabo, que ao buscar ajuda de um padre, acaba sendo levada por este para a cama. Com requintes de paródia pornô de *O Exorcista*, o teor insólito do filme, existe; a personagem é mesmo possuída pelo diabo, mas se faz jus pensar se o sobrenatural tem maior valor no âmbito narrativo ou como pretexto mercadológico ao ligar o filme erótico ao gênero de horror, duas vertentes de grande apelo comercial.

Argumento que pode ser replicado no filme *A Menina do Sexo Diabólico* (1987), no qual a trama é sobre uma menina ingênua que se apaixona por seu primo; só adquire traços sobrenaturais, nos últimos minutos do filme, quando após ser morta, o espírito da protagonista indica ao amante quem foram seus assassinos, dando início a uma matança desenfreada.

Se o objeto dessa monografia é tecer um debate em torno das ocorrências do insólito ficcional no cinema brasileiro, nos gera dúvida a análise do teor insólito nos filmes enumerados acima, pois nesses o sobrenatural é claramente um elemento subalterno para que as sequências de teor sexual (principalmente nos filmes de sexo explícito) surjam de forma verossímil na narrativa. Buscar uma construção narrativa do sobrenatural nesses filmes talvez seja menos relevante do que a evidenciação de possíveis estratégias dos produtores em agregar, com a inserção do sobrenatural, valor publicitário e comercial a seus filmes.

### **3.7 Entre a ciência e o insólito em O segredo da Múmia e As Sete Vampiras**

Nos anos oitenta, Ivan Cardoso, diretor conhecido por filmes do gênero *terrir*<sup>33</sup>, faria menção ao fantástico tradicional, ao tratar da relação entre práticas científicas e o insólito nos filmes *O Segredo da Múmia* (1982) e *As Sete Vampiras* (1986).

Em *O Segredo da Múmia*, o insano cientista Expedido Vitus (Wilson Grey), rouba a descoberta da múmia de Runamb e a reanima com um elixir da vida. Em seguida manipula o monstro para sequestrar uma série de mulheres, que são trancadas num calabouço e utilizadas

---

<sup>33</sup> Análisisando a filmografia de Ivan Cardoso, Cánepa associa o *terrir* (2008,p. 124): a comédias repletas de música pop e de mulheres seminuas, misturavam-se quiproquós chanchadescos, trechos de antigos filmes de monstros, histórias em quadrinhos e novelas radiofônicas – elementos que compunham um mosaico lúdico conhecido como *terrir*.

em experimentos científicos pouco ortodoxos. Fazendo uso do besteirol e de elementos eróticos, o clímax do filme traz a morte da múmia que afunda em um lago após o confronto com a polícia.

Já em *As Sete Vampiras*, o cientista Fred desaparece após ser abocanhado por uma planta carnívora venenosa de proporções descomunais. Meses depois, uma estranha série de assassinatos, nos quais é retirado todo o sangue das vítimas, intriga a polícia. Entre as esquetes humoradas, a progressão do filme deixa no ar a possibilidade de o assassino se tratar de um vampiro, o que vai por terra ao descobrirmos que, na realidade, o assassino é o próprio cientista, que necessitava das transfusões de sangue para se manter vivo.

Com isso, o diretor imbrica as duas obras a um elemento narrativo oriundo do fantástico tradicional: o cientista que se aventura por uma ciência de viés oculto. Já que, desde o século XIX, o fantástico soube usar o saber científico e a presença do cientista, como uma forma de borrar a relação dicotômica estabelecida entre o fantástico e o saber científico, portanto o natural/real. Como ocorre, por exemplo, em *Frankenstein* de Mary Shelley e *O Médico e o Monstro* escrito por Robert Louis Stevenson. Como nos revela Patricia Willemin (2005, p.44)

Como Frankenstein, o Dr. Jekyll desenvolve pesquisas à margem da ciência oficial. Além disso, a homologia entre o sujeito Victor e sua criatura (“meu próprio fantasma libertado e forçado a destruir tudo o que lhe era caro”) é atualizada em Stevenson por um só e mesmo ser que se desdobra sob o efeito de uma droga.

Nessa associação fica bem claro o paralelo entre *O Segredo da Múmia* e *Frankenstein*, pois em ambos tratamos de dois cientistas que buscam por uma forma de abolir a morte e em ambos os casos, os monstros se voltam contra seus criadores, realizando uma série de assassinatos. Ecos similares também ocorrem entre o cientista Fred e o Dr. Jekyll, já que ambos se submetem a seus estudos científicos e acabam tendo como efeito colateral uma mudança radical em suas ações e personalidades.

### **3.8 O duplo no cinema nacional dos anos 80: Duas estranhas mulheres (1981) e Estrela Nua (1985)**

Segundo Julio França o duplo pode ser considerado, de forma trivial, “como qualquer modo de desdobramento do ser” (2009, p.07). Representações disso podem ser vistas desde a mitologia grega nos mitos de Prometeu e Narciso até na literatura, em narrativas de

Shakespeare e Machado de Assis. O tema também é caro ao insólito ficcional, em obras clássicas como *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, *O Médico e o Monstro*, de Robert Louis Stevenson e *O Homem de Areia*, de E.T.A Hoffmann.

O cinema também se vale, volte e meia, do duplo, é o que ocorre em dois filmes brasileiros da primeira metade dos anos oitenta: *Dois estranhas mulheres* (1981) e *Estrela Nua* (1985).

Dirigido por Jair Correia, *Dois Estranhas Mulheres* é dividido em duas narrativas. Na primeira delas nos deparamos com Diana, mulher de classe média, sentenciada por matar o marido. A história contada em flashback, não demora a trazer um fato de estranhamento, quando numa tarde, até então rotineira, Diana encontra Otávio, um homem idêntico a Raul, seu marido. Porém, ao contrário de Raul, tirano e violento, Otávio é gentil e amoroso e logo o estranhamento de Diana a leva a um relacionamento com Otávio. A narrativa progride da seguinte forma: Diana se relaciona com os dois personagens, mesmo acreditando que os dois sejam a mesma pessoa. Ao mesmo tempo, Raul passa a duvidar da fidelidade da esposa e por fim, mesmo amando Otávio, Diana mata o marido/amante.

Não existe uma prova narrativa que afirme a existência de um fator sobrenatural e mesmo Diana, trabalha com a ideia de que seu marido tenha um distúrbio de dupla personalidade. Estamos então num ambiente dado ao gênero estranho, mas que evidencia traços comuns ao uso do duplo no insólito como, por exemplo, o vínculo deturpado do duplo com sua matriz. Ou seja, no caso do filme, para que Otávio exista é preciso que Raul também exista e nessa balança Diana opta pela morte de Raul, sabendo que isso necessariamente também significa a morte de Otávio. Como aprofunda França (2009, p.7-8):

Embora mantenha com o indivíduo gerador algum grau de identificação, o duplo, ao dele se destacar, desenvolve uma existência mais ou menos autônoma. Apesar de ser uma extensão do sujeito, mesmo quando ele se identifica positiva e plenamente, o duplo não abandona sua condição de simulacro, de mera sombra, uma vez que não tem valor em si mesmo, mas apenas naquele que seu modelo lhe fornece. Essa parece ser a peculiar condição antológica do duplo: tem sua origem no indivíduo, do qual é uma espécie de mimesis, mas não possui o mesmo estatuto.

Ainda sobre *Dois Estranhas Mulheres*, o segundo capítulo nos apresenta um estranho pesadelo de “China”, interpretado por John Doo: um casal faz sexo em um quarto de motel de decoração bordô, ao final da relação o personagem masculino se levanta, enquanto Eva fica deitada na cama. Em seguida, observamos o trajeto perigoso de um carro até sua batida em um caminhão. China acorda assustado e na manhã seguinte parte numa viagem de carro,

encontrando na estrada Eva, idêntica a mulher que tinha sonhado na noite anterior. Eva revela estar indo ao enterro do marido. Não demora muito e os dois começam a se envolver, enquanto isso alguns planos revelam o reflexo de China no espelho trocado pelo marido morto de Eva. Por fim, o casal aluga um quarto de hotel idêntico ao do sonho. Tudo se desequilibra, o personagem de Doo mata Eva e depois morre carbonizado em um acidente de carro. Porém, quando o final parecia trágico o despertador toca e China acorda de mais um pesadelo. Todavia a narrativa enigmática e cíclica, deixa o final em aberto ao colocar novamente Eva na estrada.

Entre premonições malignas o episódio nos apresenta um elemento básico de associação do duplo: o espelho, assim como sombras, fantasmas, aparições e retratos são artificios utilizados para a representação do duplo (FRANÇA, 2009).

A presença do espelho também abarcaria o mesmo significado no filme *Estrela Nua*, dirigido por José Antonio Garcia e Ícaro Martins. O filme, inclusive, possui um ensejo original no que concerne o duplo, Glorinha (Carla Camuratti) é uma jovem atriz, que tem seu primeiro grande papel como dubladora de Ângela, estrela nacionalmente conhecida, que se suicidará em um acidente de carro. Ou seja, Glorinha torna-se o duplo de uma famosa atriz ao emprestar sua voz a dublagem de um filme.

No filme, essa relação se torna gradativamente mais evidente, primeiro Ângela surge em quadro de forma sobrenatural, durante uma relação sexual de Glorinha. Em seguida, a personagem passa a se sentir perseguida pelo fantasma de Ângela, que surge, por exemplo, quando Glorinha se olha no espelho. Os diretores são felizes ao permear reações do estado mental da protagonista (cada vez mais instável) a diálogos e situações do filme que esta sendo dublado.

Considerado por Cánepa (2008, p.275) como “um estranho filme erótico-fantástico, o longa possui um final enigmático. Não aguentando mais a perseguição do fantasma a personagem de Camuratti, sai desesperada em seu carro e acaba batendo-o numa árvore. Um corte e somos levados para uma casa, Glorinha e Ângela conversam sobre o final de um roteiro, deixando nubladas as fronteiras de veracidade do filme narrado até aquele momento.

### 3.9 Insólito ficcional no cinema brasileiro contemporâneo

Trazendo essa discussão para o cinema brasileiro contemporâneo,<sup>34</sup> nos deparamos novamente com uma gama considerável de filmes, que refletem em suas composições uma miscelânea de recursos audiovisuais e formas de tratar os elementos referentes ao insólito ficcional. Nesse âmbito, podemos citar, por exemplo, *Reflexões de um Liquidificador* (2010), de entonação para o humor macabro. O filme é narrado por um liquidificador que interage com sua proprietária, a ponto de revelar para esta que seu marido está lhe traindo. O sobrenatural também surge no jogo com um espaço-tempo insólito em *Dia de Preto* (2012), no qual o protagonista transita durante a narrativa entre o presente e o Brasil escravista.

O sobrenatural também surge em filmes que partem de adaptações literárias como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (2001) e *A Cartomante* (2004) adaptações de obras de Machado de Assis, *O Coronel e o Lobisomem* (2005) adaptado do romance de José Cândido de Carvalho e *O Homem que Desafiou o Diabo* (2007), baseado na obra de Nei Leandro de Castro, no qual o protagonista Ojuara transita pelo sertão nordestino em aventuras voltadas para o universo do maravilhoso. Geridos a partir de obras literárias também surgem menções ao duplo, seja no manuseio com a dupla personalidade em *Bellini e o Demônio* (2008), seja no sobrenatural criado a partir da imagem refletida no espelho como acontece em *O menino e o Espelho* (2013).

Surgem também obras direcionadas para o público infanto-juvenil e há um possível gênero intitulado neochanchada (DIAS JUNIOR, 2013), como pode ser visto em *Simão, o Fantasma Trapalhão* (1998), *Xuxa e os Duendes* (2001) e *Zoando na TV* (1999), filme em que um casal de namorados entra em um aparelho televisivo e, a partir disso, são bombardeados por toda a sorte de programações televisivas que o *zap* do controle remoto é capaz de proporcionar.

Podemos pensar ainda em obras que aliam elementos ligados ao gênero, mas que também se debruçam em um cinema autoral, como as que analisaremos no capítulo seguinte. Ainda podemos citar outras, de fio narrativo rarefeito e associadas à estética do Cinema de Fluxo (CUNHA, 2014) como ocorre com *Famosos e os Duendes da Morte* (2009), *Girimunho*

---

<sup>34</sup> Pedro Vinicius Asterito Lopera (2007, p. 114) evidencia diferenças substanciais entre a utilização dos termos cinema contemporâneo e cinema da retomada, ao observar que a utilização do segundo pode gerar um “ostracismo filmico” dos filmes realizados entre 1990 e 1995: “podemos considerar o recorte de 1990 até hoje enquanto o cinema brasileiro contemporâneo, uma vez que as bases para o novo habitus do campo cinematográfico foi configurado a partir do fechamento da EMBRAFILME (e a disputa pelos esquemas de percepção nesse novo habitus – sobretudo os referentes à lógica do patrocínio privado e da privatização das políticas para o cinema), não tendo sido até então alterados significativamente”.

(2012) e *Eles Voltam* (2012), no qual um casal de irmãos, abandonados na estrada pelos pais se dedicam a voltar para casa em um caminho repleto de estranhamentos.

Diante desse vasto repertório e deixando claro que não é objetivo dessa monografia mapear todas as incidências do insólito ficcional no cinema brasileiro contemporâneo, nos dedicamos a uma amostragem de obras que se ligam em maior ou menor escala, a códigos de dois gêneros cinematográficos, que se mostram produtivos na inserção de elementos sobrenaturais: a comédia e o horror.

### 3.9.1 E se...? Comédia e sobrenatural no cinema brasileiro contemporâneo

“Se isso pode acontecer ... Papai Noel existe” constata Dra. Cris, ao perceber que o casal Cláudio e Helena, respectivamente Tony Ramos e Glória Pires, trocaram de corpos. Com esse pretexto *Se eu fosse Você* (2006), materializa uma discussão em torno da permutação de papéis entre homens e mulheres e de seus modos díspares de lidar com a realidade. O que se dá no filme, a partir de um ensejo astronômico, mais especificamente no alinhamento da terra com seus dois planetas vizinhos: Vênus e Marte, numa clara menção ao livro *Homens são de Marte, mulheres são de Vênus*.

O sobrenatural surge após uma discussão, no qual os protagonistas começam a repetir em consonância os mesmos diálogos, até um sonoro “se seu fosse você”, para, na manhã seguinte acordarem com os corpos trocados. Em seguida, passamos a acompanhar a rotina atarefada dos personagens, que pouco tempo dispõem para buscar soluções para a situação impossível, seja num consultório médico, seja com um astrólogo marqueteiro. Até um ponto em que a nova realidade dos personagens se naturalize e a comunhão entre o casal se reestabeleça, quebrando magicamente o sobrenatural.

Um breve passeio pelo cinema nos revela que esse tema sobrenatural da troca de identidades não é nenhuma novidade<sup>35</sup>, sendo visto, por exemplo, no filme *Os Três Vagabundos* (1957), no qual, um cientista interpretado por José Lewgoy realiza experimentos malucos com a troca de cérebros.

A mesma premissa é reexplorada na continuação do filme, *Se eu fosse Você 2* (2009), dessa vez o pretexto do filme é meteorológico: um raio que cai duas vezes no mesmo local, no filme apontado apenas de forma metafórica. Mais uma vez a troca se dá durante uma

---

<sup>35</sup> Esse ensejo sobrenatural ligado a comédia é repetido, por exemplo, em *Flertando com o Inimigo* (1996); *Tal Pai, Tal Filho* (1987); *Coisas de Meninos e Meninas* (2006) e *Sexta-feira Muito Louca* (2003).

discussão e a reparação do sobrenatural com a comunhão, em uma cena, na qual ambos os personagens agarram simultaneamente um buquê de noiva.

A comédia romântica aliada a inserções sobrenaturais também é vista em *Fica Comigo Esta Noite* (2006). Aqui somos apresentados à narrativa por Edu, protagonista já finado, que narra sua história nos revelando seu relacionamento com a jovem Laura. Os ensejos insólitos do filme estão associados ao fantástico tradicional, com a presença de fantasmas, casas assombradas e até mesmo anjos da guarda, no qual o principal percalço se faz pela rarefeita comunicação entre o mundo dos vivos e o dos mortos<sup>36</sup>.

*A Mulher Invisível* (2009) traz o insólito ficcional a partir do viés do estranho. No filme partilhamos do ponto de vista de Pedro, controlador de trânsito, que após ter sido abandonado por sua esposa se tranca em casa por meses. Porém, uma noite, Amanda bate em sua porta com um pretexto qualquer e nutrindo um amor, quase que imediatamente, arrebatador pelo protagonista. Curado, Pedro volta ao trabalho, mas rapidamente a presença real de Amanda é questionada por um elemento essencial ao estranho: a inserção de novos pontos de vista.

O que acontece logo no primeiro ato do filme, primeiro pelo ponto de escuta de Vitória, vizinha apaixonada por Pedro, que ouve pela parede da cozinha de seu apartamento, as conversas do casal, sem nunca conseguir identificar a voz da personagem feminina. E segundo, pelo ponto de vista de Carlos, melhor amigo de Pedro, que identifica um comportamento corporal estranho no amigo, que sozinho age como se estivesse abraçando e beijando alguém. Ou seja, Amanda não existe para além da imaginação do protagonista e assim, desfeito o período de hesitação perante sua presença real, o filme passa então a criar situações cômicas com essa descoberta.

Comédia mantida, mesmo após a conscientização de Pedro quanto à inexistência de Amanda, o que se dá após tirar fotos dela em sua cama, para descobrir, em seguida, que não existe ninguém entre os lençóis e o colchão. A partir disso, Pedro passa a renegar a existência de sua criação psíquica, que se rebela, só sendo esgotada quando o protagonista resolve

---

<sup>36</sup> Os fantasmas ainda são tema de pelo menos mais duas comédias contemporâneas: *A Casa da mãe Joana 2* e *Odeio dia dos namorados*, ambos de 2013. Dado ao *nonsense*, a *Casa da mãe Joana 2* trata das peripécias de um trio de trapaceiros e uma casa assombrada por espíritos das monarquia. Já em *Odeio dia dos namorados*, acompanhamos Débora Ferrão, publicitária *workaholic* e chefe linha dura, que detesta qualquer tipo de interação social amigável. Na trama, Débora bate seu carro no translado entre uma reunião de negócios e o escritório da empresa. Enquanto seu corpo é arremessado para fora do carro, surge seu amigo morto Gilberto, no momento empossado como anjo da guarda, capaz de moldar o tempo e o espaço e transitar com a protagonista por seu passado e futuro, numa espécie de apropriação narrativa debochada do livro *Um Conto de Natal* de Charles Dickens, que tem como desfecho, obviamente, a retratação da protagonista e o final feliz.

escrever sua história, dando para esta um fim. Após isso, Vitória é inserida de forma mais aguda na narrativa, e nesse ponto o filme se vale de uma construção cíclica para que Pedro desconfie da presença real de sua verdadeira vizinha, o que só é quebrado no clímax do filme, que, por sinal, apresenta um final dúbio. Pedro se diz curado, escreve um livro best-seller, conquista Vitória, mas no final surge Amanda, que sussurra em seu ouvido: “Eu não disse que ela iria gostar”.

O sobrenatural ainda é tema de duas comédias de 2014: *O Candidato Honesto* e *Lascados*.

Em *O Candidato Honesto*, nos deparamos com João Ernesto, deputado corrupto e favorito no segundo turno das eleições presidenciais, que após prometer ser honesto no leito de morte de sua avó, acorda impossibilitado de mentir. Esse pretexto insólito imbrica em uma série de peripécias, que acarretam desde o divórcio com sua esposa, passando pela impossibilidade de aceitar propina e culminando na delação de seus cúmplices em uma CPI.

Como em *Se Eu Fosse Você* e *Odeio o Dia dos Namorados*, a extinção do sobrenatural só ocorre após a conscientização e a reparação. Esses filmes estão sem dúvida no campo “da moral da história”, da fábula edificante, e não sem razão, por baixo dos excessos humorísticos, *O Candidato Honesto* pode ser associado a uma alegoria contemporânea do conto, Pinóquio.<sup>37</sup>

Já em *Lascados*, o sobrenatural não é tema central da narrativa e sim, surge de forma difusa, em um filme de estrada, que acompanha três jovens paulistas rumo ao carnaval de Salvador. Muito da narrativa é caricatural e entre os personagens de pouca profundidade, surgem dois que pontuam os elementos insólitos no filme: Cenilde e Burunga.

Cenilde é uma jovem camponesa enclausurada por um pastor extremista, que após partir em fuga com os protagonistas, cifra seu passado, misturando elementos supostamente reais com narrativas de princesas de fábulas infantis. Já a participação de Burunga é mais incisiva no que concerne ao sobrenatural. Logo na primeira sequência, o personagem se estarrece diante de uma notícia sobre o “Chupacabras”. Além disso, durante toda viagem o mesmo fabula sobre entidades do folclore nacional como a Mula sem Cabeça, revelando ainda sonhos sobre a abdução de alienígenas. Diante disso, o sobrenatural surge em apenas uma

---

<sup>37</sup> Com relação às barreiras entre alegoria e fantástico, Todorov pondera que, por vezes, textos associados ao fantástico, podem ter mais de um sentido, mesmo que parcial, entre um sentido literal e outro alegórico. Assim, a alegoria implica na existência de pelo menos dois sentidos, propostos de forma explícita pela obra, o que independe de interpretações exteriores. Com isso, Todorov afirma não haver espaço para o fantástico em obras que busquem o duplo sentido, ou seja, o fantástico só pode existir quanto tomado em sentido literal. O que de certa forma inviabiliza uma análise do sobrenatural em *Candidato Honesto*.



sequência. Durante a noite, Burunga dirige por uma estrada inóspita, parando ao reconhecer uma carcaça na estrada, desce do carro e ao se aproximar percebe o pescoço do animal ferido com duas marcas, numa clara menção ao “Chupacabras”. Desesperado, se esconde na mata, sendo seguido por um vulto de forma monstruosa e urro aterrorizante. Enquanto isso, seus companheiros o procuram e se deparam com uma pequena cabana, na qual encontram um Preto Velho<sup>38</sup>, que se movimenta no espaço de uma forma não natural, desaparecendo e reaparecendo e fechando gaiolas só com o olhar. Ele ajuda os jovens a se encontrarem com Burunga, para, em seguida, desaparecer sem deixar rastro.<sup>39</sup>

### 3.9.2 Horror sobrenatural no cinema brasileiro contemporâneo

Neste subcapítulo, nos dedicamos a uma pequena amostragem de filmes com teor sobrenatural, ligados a codificações do gênero de horror. Para isso, damos o primeiro enfoque ao que comumente seria deixado à margem, que aqui identificamos como cinema de bordas (LYRA, 2009)<sup>40</sup>.

Distante dos editais públicos de fomento ao cinema nacional, o horror circula pelo *underground*, com produções de baixo orçamento e voltadas para uma estética *trash*. Desse meio destacamos as obras de dois diretores: Petter Baiestorf e Rodrigo Aragão.

Com uma produção numerosa em mais de 20 anos de carreira, Petter Baiestorf transita pelos gêneros do *gore*, ficção científica e pornochanchada, em filmes de baixo orçamento que apostam “numa estética do excesso, do exagero, do mau gosto” (CARREIRO, p. 96, 2014). Do ponto de vista do jogo com o sobrenatural destacamos *O Monstro Legume do Espaço*

---

<sup>38</sup> A figura do Preto Velho é bastante recorrente no folclore nacional, sendo, muitas vezes, associada a personagens assustadores como o João-Galafoice e o Papa-figo, numa clara herança racista do Brasil escravista. Por outras vezes, o Preto Velho é associado por sua sabedoria popular e por sua destreza perante o insólito, como no caso do personagem Tio Barnabé, do Sítio do Pica-Pau Amarelo.

<sup>39</sup> É interessante notar que o tema do folclore também é revisitado nos filmes *O Coronel e o Lobisomem* (2005) e em *O Homem que desafiou o Diabo* (2007). Ambos adaptações literárias que se nutrem da comédia e do drama. No filme de 2005 temos um coronel, que descobre que seu irmão de criação é um lobisomem (oitavo filho, irmão mais novo de sete irmãs, como fala a lenda), que lhe levou à falência. Já em *O Homem que Desafiou o diabo* acompanhamos Zé Araujo/ Ojuara e suas aventuras pelo sertão nordestino, no qual surgem as figuras do preto velho, bruxas e o diabo.

<sup>40</sup> Para Bernadette Lyra o cinema de bordas se associa a filmes produzidos “por sujeitos autodidatas e moradores de cidades pequenas ou de arredores das grandes capitais, lugares por onde as obras circulam com sucesso de público, verificando-se, a par disso, uma estrutura cinematográfica que foge aos padrões costumeiros de produção e de exibição, articulada sobre modos artesanais e independentes de realização, observando-se não apenas os parcos investimentos econômicos e esforços pessoais dos realizadores, mas também recursos técnicos precários, como a utilização de câmeras baratas, atores não profissionais, cenários toscos ou naturais, além de circulação caseira ou em salas quase sempre improvisadas” (2009, p.35).

(1995) e *O Monstro Legume do Espaço 2* (2006); ambos retratando uma sátira “avacalhada” do filmes B de ficção científica, e *Zombio* (1999) e *Zombio 2* (2014), no qual uma horta de zumbis é criada após a contaminação de lixo radioativo em uma plantação de erva mate.

Os zumbis também são tema da trilogia eco-horror de Rodrigo Aragão<sup>41</sup>. Ancorando suas obras na região litorânea do Espírito Santo, o diretor capixaba nos apresenta zumbis que brotam de um mangue fétido, em *Mangue Negro* (2008) e em *Mar Negro*<sup>42</sup> (2013), esse último ainda tem incluso em sua narrativa, ingredientes demoníacos. Além disso, o segundo longa-metragem do diretor, *A Noite do Chupacabras* (2011), evidencia a apropriação de figuras recorrentes do folclore nacional, já que o filme conta, além do monstruoso Chupacabras, com a presença do Homem do Saco, que se nutre de pessoas para rejuvenescer.

Trazendo a discussão para filmes lançados em circuito comercial e que usufruíram tanto de investimentos estatais, quanto de uma maior circulação no circuito exibidor, evidenciamos, primeiramente, os retornos ao cinema de José Mojica Marins e Ivan Cardoso, que lançaram na década passada, respectivamente: *A Encarnação do Demônio* (2008) e *O Lobisomem da Amazônia* (2005).

Bem humorado como sempre, o filme de Ivan Cardoso parte do cientista Dr. Moreau, adepto dos princípios do médico nazista Josef Mengele, que passa os dias na floresta amazônica, criando um exército de amazonas seminuas e em busca de cura para sua maldição: nas noites de lua cheia Moreau se transforma em um sedento lobisomem. Já Mojica finaliza em *A Encarnação do Demônio* sua trilogia em torno do personagem Zé do Caixão, iniciada décadas antes em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*. No filme, o coveiro é solto da prisão após cumprir longa pena pelos crimes cometidos nos filmes anteriores. Velho e com um novo *locus* (se nos filmes anteriores o personagem se gabava da mediocridade do povo rural, neste decide por habitar na periferia urbana). O personagem segue a risca seus regimentos de superioridade através do sangue, negação dos preceitos religiosos e busca de uma mulher que possa lhe dar um filho perfeito.

---

<sup>41</sup> Ancorado, principalmente nesses dois cineastas, Rodrigo Carreiro nos revela o percurso dos zumbis no cinema nacional (2015, p.104): Como pudemos notar, o número de realizações a incorporar o arquétipo do zumbi é baixo. Só tem aparecido com regularidade desde a virada dos anos 2000, e apenas na produção marginal, independente, realizada fora do circuito exibidor comercial. Via de regra, o zumbi brasileiro circula apenas por espaços restritos formados por festivais, cineclubes e redes independentes de circulação midiática, criadas através da Internet. Os filmes brasileiros de zumbi são feitos com pouco ou nenhum dinheiro, e atraem uma plateia formada principalmente por uma comunidade pequena, mas bastante fiel, de amantes do cinema de horror.

<sup>42</sup> Mar Negro foi exibido comercialmente em algumas salas de cinema.

As inserções sobrenaturais ficam a cargo do remorso do personagem perante crimes cometidos outrora, o que é materializado em aterrorizantes fantasmas femininas. O personagem de Mojica ainda tem uma longa alucinação com o inferno e, por fim, no clímax do filme, mesmo após ser morto, o corpo do personagem se movimenta misteriosamente em uma cena de sexo.

O tema da alucinação é revisitado em *Isolados* (2014). Filme que mistura suspense e drama e tem a seguinte premissa: um casal, composto por Lauro, médico psiquiatra, e Renata, paciente instável, busca tranquilidade em uma casa isolada. Logo descobrimos que a região está sendo atacada por uma dupla de *serial killers* de mulheres, o que não afugenta Lauro, que guarda o segredo com medo que a notícia abale ainda mais a sua namorada.

Em determinado momento da trama, Renata é pega pelos assassinos e Lauro, ao tentar salvá-la, é atingido na cabeça, desmaiando. Ao acordar encontra Renata viva, mas ferida, o que o leva a trancafiar ambos na casa com receio dos assassinos. Nesse ponto, surgem algumas pistas sobre o desfecho a qual o filme se pretende: Lauro tem um comportamento vertiginosamente alterado, enquanto Renata, ora reclama de uma ferida apodrecida na perna, apontando o excesso de moscas e o cheiro fétido, ora caminha como se nada tivesse acontecido. Por fim, surge a polícia, revelando que os assassinos já foram presos há algum tempo e que os temores de Lauro não passam de alucinações e principalmente, que Renata apodrece morta em um dos cômodos.

aqui Se nos filmes anteriormente apresentados a relação com o sobrenatural se faz pelo excesso na representação de personagens monstruosos, em *Isolados*, a aproximação com o sobrenatural se dá de forma mais sutil, intensão também observada em pelo menos outros dois filmes genuinamente sobrenaturais: *A Antropóloga* (2011) e *Quando eu era Vivo* (2014).

Ambientado em Costa da Lagoa, reduto açoriano em Santa Catarina, o filme nos traz Malu, pesquisadora portuguesa que coleta dados sobre práticas comuns na região, como o cultivo e uso de ervas para cura e a relação dos moradores idosos com práticas pagãs, o que se dá, na maioria das vezes, por meio de um registro visual que beira o documental. Enquanto isso, a antropóloga encontra uma criança com câncer no cérebro em estágio terminal, mantida viva pelas preces de uma benzedeira.

Durante grande parte do filme, a protagonista é bombardeada por sonhos premonitórios, livros com histórias macabras, jovens góticos em busca de bruxas e aparições de fantasmas. Elementos que potencializam uma rixa comum nas narrativas insólitas: a oscilação entre a razão científica e o sobrenatural. Tal contexto leva Malu, por fim, à

iniciação espiritual, em um ritual que a coloca frente a frente com a bruxa, logo derrotada, para que o final feliz se concretize.

Já *Quando Eu Era Vivo* nos apresenta Júnior, homem próximo aos quarenta anos, que após se separar de sua esposa volta para casa de seu pai, um idoso com limitações financeiras, que aluga um dos quartos da casa para Bruna, uma estudante de música. Com essa premissa, Júnior entra na casa que viveu na infância e passa a relacionar suas lembranças a objetos deixados por sua mãe, há muito tempo atrás. Como uma lista interminável de filmes de terror, o sobrenatural em *Quando Eu Era Vivo*, parte de um fato ocorrido na história pregressa do personagem, um trauma escondido durante anos, que volta à tona com a redescoberta de uma antiga fita de vídeo, no qual a mãe de Junior envolve este e seu irmão em um ritual, moldando a cabeça das crianças com uma massa branca e viscosa.

Pouco a pouco o comportamento de Junior vai violando uma representação moral de normalidade. Nesse momento, seu pai se coloca em uma situação de instabilidade, ao mesmo tempo em que tenta arrastar o filho para uma consulta com um psiquiatra, se aterroriza com as lembranças das práticas pouco convencionais de sua ex-esposa. O incômodo leva o idoso ao extremo de tentar um exorcismo, mas a exorcista é na verdade manicure e apenas complementa seu orçamento com as sessões de vidência.

\*\*\*

Com esse percurso sobre as incidências do insólito ficcional no cinema brasileiro tentamos evidenciar as pluralidades de suas ocorrências. Para isso, dividimos o conteúdo em subcapítulos, ora buscando aproximações com elementos recorrentes do insólito ficcional como o duplo e o sobrenatural religioso, ora pontuando obras produzidas em um mesmo período histórico. Ainda buscamos algumas aproximações por meio de vertentes cinematográficas, como no caso da aproximação entre o sobrenatural e a pornochanchada.

Essa miscelânea metodológica acerca de aproximações entre o cinema brasileiro e o sobrenatural evidencia um ponto de vital importância pretendido por essa monografia: compreender que a utilização do insólito ficcional, enquanto recurso narrativo, se reflete em inúmeras formas de apropriação pela linguagem cinematográfica. Assim, passamos agora ao próximo capítulo, no qual analisaremos de forma pormenorizada a construção do insólito ficcional nas três obras já apresentadas.

## 4 A CONSTRUÇÃO DO INSÓLITO FICCIONAL EM: TRABALHAR CANSA, A ALEGRIA E DOCE AMIANTO

### 4.1 Da herança do horror ao sobrenatural em *Trabalhar Cansa*

Como já apresentado no primeiro capítulo, *Trabalhar Cansa* flerta com o cinema de horror, ao mesmo tempo em que se ambienta em uma mise-en-scène majoritariamente naturalista, evidenciando discussões em torno da luta de classes. Como já declarado, o filme também é associado ao cinema de autor realizado por jovens cineastas contemporâneos.

Dessa forma, esse subcapítulo tem como intuito dissecar, num estágio gradativo - proposto inclusive pelo próprio filme - os elementos sobrenaturais que afetam essa narrativa, imbricada não somente nos códigos comuns aos filmes de horror, mas potencializada pelo contexto narrativo da obra em torno das relações trabalhistas.

Na trama, Helena, branca e de classe média, abre um mercado de bairro, enquanto seu marido Otávio, recém-demitido, procura um novo emprego. Logo, elementos de estranhamento afetam a rotina no mercado, o passado dos antigos donos surge de forma nebulosa, enquanto correntes, uma marreta, um dente pontiagudo e um insistente vazamento de um líquido preto, atrapalham a rotina da proprietária. Esse estranhamento também reverbera na vida em família da protagonista, um ovo estragado, o sangue em uma gaze, a luz cortada pela falta de pagamento e a história de terror contada na escuridão. Elementos que mesmo sutis encaminham o filme para o seu desfecho, no qual após mais um vazamento na parede, Helena decide quebrá-la a golpes de marreta, encontrando o cadáver de um monstro, que sem estardalhaço é queimado por ela e por seu marido.

Entre uma narrativa naturalista e inserções sobrenaturais, *Trabalhar Cansa* expõe uma permeabilidade entre gêneros, o que inicialmente sugere um “problema de indexação” (CARCERERI, 2013), já apresentado por Cánepa e sustentado ainda mais pelo clímax do filme, no qual o surgimento de um ser impossível no real não gera nos personagens, o estranhamento que se espera do fato. Nesse sentido, Carcereri (2013, p. 134) sugere uma dupla aproximação:

Ao nos atentarmos às questões semânticas, notamos um filme realista, não nos desviando por completo para questões bazinianas, mas uma narrativa preocupada em questões sociais, relacionadas ao trabalho e ao relacionamento patrão-empregado, uma caracterização sóbria e personagens comuns (...) Quando partimos para uma análise sintática, observamos a

estruturação de uma narrativa tipicamente de terror ou suspense, com gradações de emoção, descoberta de pistas e inclusão de objetos e personagens que geram estranheza.

No que tange a aproximação naturalista, *Trabalhar Cansa* explora o conflito de classes, que como nos clássicos zumbis de Romero, não pode ficar preso apenas ao subtexto, precisa ser evidenciado e conflitado. Nesse ponto, o embate é realizado em várias frentes: na relação de Helena com os empregados do mercado; no trato da família com a empregada Paula e na procura de Otávio por um novo emprego.

A relação de Helena com os empregados do mercado se deteriora aos poucos. No início a chefe intercala ordens com perguntas sobre o extratrabalho, existe uma certa preocupação da personagem em separar o homem-trabalho do homem-lazer, já que a câmera não se locomove aos espaços de folga dos funcionários. Porém, a relação começa a apodrecer, principalmente quando Ricardo, estoquista do mercado, é pego supostamente desviando mercadorias. Após isso, Helena incorpora uma política austera, revistando a bolsa dos empregados na saída, cobrando atrasos e instalando um sistema de câmeras de vigilância.

A postura empreendedora de Helena parte de um longo período de inércia em sua vida, a personagem largou a faculdade quando estava grávida, passou longos anos como dona de casa e agora se vê obrigada a contratar uma empregada para os afazeres domésticos. Paula, a escolhida, dorme na casa, aguenta calada o mau-humor da família, mas não pode ter a carteira assinada por Helena, que na divisão do trabalho considera mais digno e, principalmente, sofre menos pressões sindicais ao assinar a carteira dos funcionários do mercado, e não a da empregada doméstica<sup>43</sup>.

Por fim, temos Otávio, um desempregado do ramo empresarial. A procura por trabalho de Otávio, a partir de entrevistas e cadastro em agências de emprego é toda pautada pela ironia. Nesse contexto, a posição paternalista do homem como provedor é bem apropriada para a trama. A presença de Otávio em casa estremece o balanceamento do quadro, como algo que não deveria estar naquele espaço, o que gera o conflito do casal, como quando, por exemplo, Otávio deixa de pagar a conta de luz por falta de dinheiro.

---

<sup>43</sup> Não sem razão, o ápice narrativo de Paula se dá quando a mesma consegue a carteira de trabalho assinada em um emprego na limpeza da praça de alimentação de um Shopping. Para Mariana Souto (2012, p. 54): Embora o mundo do trabalho já não seja feito de senhores e escravos, uma acentuada disparidade nas pontas das relações de trabalho ainda se mostra forte em um contexto brasileiro que amalgama de maneira única arcaico e moderno, que mistura referências da senzala (o micro quartinho de empregada, essa “instituição arquitetônica brasileira”, como diz o narrador do curta *Recife Frio*, de Kleber Mendonça Filho) com elementos de um panorama cosmopolita, em compasso com as mudanças de um mundo globalizado, que abusa dos sorrisos cínicos e do vocabulário dissimulado do corporativismo.

Trazendo a discussão para os estudos em torno do fantástico, Roas (2014) indica a necessidade do gênero por uma representação de real legível ao receptor, a diégesis no universo fantástico “é sempre um mundo em que de início tudo é normal e que o leitor identifica com sua própria realidade” (p. 110).

Apoiando-se em Carcereri e Roas podemos averiguar que o maior problema em torno da indexação de *Trabalhar Cansa* como um filme de horror, eclode pela abordagem contida dos códigos excessivos desse gênero. Os sustos são marginalizados, e mesmo o momento de maior tensão do filme, não ocorre devido ao sobrenatural, mas sim quando um ex-funcionário, demitido por furto, volta ao mercado para fazer compras. Remetendo ao artigo de Mariana Souto (2012, p. 50):

Na maioria dos casos, a tensão se instaura nas relações entre empregadores e empregados, resquícios de uma outrora mais presente e evidente luta de classes. O outro, no filme de Rojas e Dutra, é frequentemente um *outro de classe*. A maioria dos medos citados está fundada na culpa, na má consciência, um possível medo de vingança (sobretudo do ex-funcionário demitido, acusado, sem provas, de furtar produtos do supermercado) pelo mal causado. A culpa, por sua vez, engendra insegurança, desconfiança, paranoia.

Dessa forma, os eventos estranhos surgem em gradação, tanto no mercado, quanto na casa: o líquido negro que vaza no piso e na parede, cachorros que latem em frente do mercado sem motivo aparente, a história pregressa dos antigos proprietários do mercado, etc. Todos esses eventos são filmados com incitações estéticas ao sobrenatural: uso de trilha musical aflitiva, além da dilatação e enquadramento dos planos. Porém, em sua gênese, são eventos do cotidiano que poderiam ter facilmente outro significado, caso o filme tivesse se enveredado por outra abordagem temática, “configurando acontecimentos que, até então, podem não ter raízes sobrenaturais, sendo passíveis de explicação racional, mas da maneira como são filmados pelos diretores soam fantásticos, aterrorizantes, disparadores de um profundo medo.” (*Idem*, p.46)

Entretanto, se por um lado o filme inova dentro do gênero de horror, por outro a construção do sobrenatural se constitui a partir de um formato clássico de gradação de elementos. Nas palavras de Todorov: “desde o começo diferentes detalhes nos preparam para este acontecimento: e do ponto de vista fantástico, esses detalhes formam uma perfeita gradação” (2008, 47).

O que se inicia logo na primeira sequência do filme, na qual Helena visita o mercado ainda abandonado e que alugará posteriormente. Nesse ponto, já podemos elencar uma série

de elementos ligados ao horror e ao sobrenatural. No âmbito narrativo, temos um mercado fechado há anos, cujos antigos donos desapareceram misteriosamente, deixando para traz entre prateleiras e freezers enferrujados, uma fotografia. Além disso, estética e a espacialidade do mercado vazio e de iluminação rarefeita, remetem a espaços característicos do sobrenatural clássico<sup>44</sup>. Outro elemento que surge nos primeiros minutos de filme é a parede que abriga o cadáver do monstro, mas nesse ponto da narrativa é tratado, apenas, como um problema a ser resolvido na reforma.

Com um corte somos levados para casa de Helena, surge a filha de uniforme escolar e Otávio que contrasta ao ambiente por sua presença em um horário indevido. Descobrimos em seguida que Otávio foi demitido, e agora a montagem, que mostrava o mercado apenas como opção de arrecadação de renda, revela-o como um porto seguro, mesmo que instável, de manutenção da condição financeira dos protagonistas.

Nesse sentido, se faz necessário um breve parênteses, pois a estrutura em que se inserem essas duas sequências, alude, com certo disfarce, a uma considerável parcela de filmes de casas assombradas e também de contos da literatura fantástica: “a casa tem constituído quase sempre o cenário de eleição para o surgimento da fenomenologia insólita, por mais diversas que sejam suas características”. (FURTADO, 1981, p. 121).

Assim, o aluguel de um espaço de baixo custo, emergido durante um período de crise financeira dos protagonistas, contendo uma história pregressa, turva, que só será revelada aos poucos durante a progressão da narrativa; pode ser vista desde *O Solar das Almas Perdidas* (1944), passando pelo clássico *Horror em Amytville* (1979), e até mesmo no recente *Invocação da Mal* (2013).

Nesse espaço alugado de *Trabalhar Cansa*: “Helena é tanto invasora quanto invadida” (SOUTO, 2012, p. 49). E mesmo ressaltando uma inversão espacial perante as obras acima - já que no filme é no espaço de trabalho e não no espaço residencial (que apenas reverbera a tendência sobrenatural da trama) em que se opera o insólito - nota-se que o mercado é o

---

<sup>44</sup> Em seu artigo intitulado *Os Espaços do Medo na Literatura Brasileira*, Maurício Cesar Menon (2013) descreve características especiais de ambientação dos castelos góticos, que em parte podem ser associadas ao espaço do mercado em *Trabalhar Cansa*: “Os castelos descritos em narrativas góticas são lugares fechados, escuros e gélidos, entrecortados por corredores extensos, passagens secretas e torres de difícil acesso; o clima de isolamento desenhado nos labirintos desse tipo de construção reforça, sempre, o sentimento de terror/horror vivido pelo(s) personagem(ns)” (p.81). Além da relação do mercado com a ausência de luz, com o gélido, personificado pelos freezers, o mercado ainda revela-se, devido seus corredores paralelos, um espaço moderno pertinente, no que tange uma ambientação labiríntica.



território que a personagem mais frequenta durante a narrativa e no qual deposita seus objetivos de realização pessoal.

Retornando à narrativa, Helena volta ao mercado agora como locatária, ao seu lado Otávio ajuda na limpeza, e entre assassinatos de baratas indesejadas o casal ensaia um beijo prontamente interrompido por um susto (outro código do horror), gerado por um antigo morador do bairro pressentindo possíveis invasores. Em seguida, o mercado é tomado por uma fila, pois a empregadora faz a seleção dos novos funcionários, ao mesmo tempo em que são encontradas atrás de um freezer uma marreta e algumas correntes.

Nesse processo, outro legado ecoado dos filmes de horror surge na demarcação temporal da trama a partir de datas festivas<sup>45</sup>, delimitando a abertura do mercado. Otávio e Helena assistem uma peça encenada por sua filha na escola, no qual os alunos recriam a sanção da lei Áurea, no andamento da trama nos deparamos com o natal e o clímax do filme se dá durante o carnaval. No âmbito comercial, as datas festivas representam teoricamente um aumento nas vendas, o que também pode associar as demarcações temporais do filme, não só a momentos de maior arrecadação do mercado, mas também a breves lapsos, nos quais os empregados identificam a opressão do empregador, como ocorre quando Helena decide abrir o mercado durante o carnaval.

A associação dessas datas ao sobrenatural tem um grande enfoque, por exemplo, no período natalino<sup>46</sup>, quando um líquido viscoso e escuro brota no chão, simultaneamente uma trilha aflitiva sonoriza o quadro, acompanhada do som insistente dos freezers e de uma música natalina sonorizada por um Papai Noel mecânico. O vazamento é diagnosticado em seguida, quando um naco de lodo repleto de vermes é retirado do encanamento.

Os acontecimentos estranhos continuam em seguida: Helena volta ao mercado depois de fechado, em busca de algumas latas de creme de leite; já ao descer do carro é recebida por uma leva de cachorros, que latem incessantemente. Ao entrar é assustada pelo Papai Noel mecânico (animação de objetos, outro traço recorrendo ao cinema de horror), em seguida,

---

<sup>45</sup> Entre a década de 70 e 80, por exemplo, Hollywood produziu dezenas de filmes ambientados em feriados ou datas comemorativas como: *Black Christmas* (1974); *Halloween* (1979); *Sexta-feira 13* (1980) e *Dia dos Namorados Macabro* (1981).

<sup>46</sup> Nesse ponto uma gradação de acontecimentos já atrapalhava a rotina de Helena: uma infiltração atinge uma das paredes do mercado, próxima ao açougue inclusive, porém em vez de uma reforma, Helena opta por cobri-la com uma estante repleta de salgadinhos; alguns clientes revelam atitudes estranhas dos antigos donos do estabelecimento, como quando Helena é confundida com a esposa de algum antigo proprietário, mas “ não daquele esquisito”, reitera a cliente e por último os cachorros que latem insistentemente em frente ao mercado durante à noite, lembrando que os animais com certa sensibilidade para o sobrenatural são frequentes em filmes de horror.

barulhos e vultos no estoque, até que somos novamente levados para os corredores do mercado, graças ao papai Noel que volta a se mover. Interessante notar como os elementos de horror do filme atingem psicologicamente muito mais o expectador do que os personagens da trama. Uma das poucas exceções surge quando Helena, distante mentalmente da realidade que lhe cerca, se lembra do latido dos cachorros.

Os estranhamentos continuam em casa: primeiro um ovo cru com uma mancha de sangue, seguido do corte da energia elétrica (conta não paga por Otávio), uma história de terror contada a luz de velas e, por fim, um sangramento nasal em Helena.

A narrativa nos transporta para o carnaval. Vemos Vanessa, a filha do casal, com enfeite de pena na cabeça, Otávio ainda sem emprego, e Helena numa postura tirânica, instalando um sistema de câmeras de vigilância. Em visita ao mercado Otávio encontra uma coleira atrás de um freezer, concomitante a isso, a família planeja uma viagem, mas Helena decide de última hora não ir.

Carnaval, poucos clientes, chuva forte, um vidro quebrado e a já citada parede com umidade, completamente apodrecida. Ou seja, os diretores constroem, mais uma vez, um espaço propício e comum ao sobrenatural: a ausência de clientes, o dia escurecido pelas nuvens e a sensação de umidade. São os passos da narrativa a caminho do clímax, em direção a revelação do sobrenatural, pois como ressalta Furtado (1981, p. 127):

No interior de uma história porventura prosaica, evocativa de acontecimentos e figuras de aparência rigorosamente normal, entre cenários plenos de cor local, vão-se pouco a pouco instalando sinais, inconclusivos por si só, mas já inquietantes, que, ao acumularem-se, contribuem de forma decisiva para irresolução da intriga e para perplexidade perante ela que se pretende suscitar no destinatário da obra.

Em seguida, Otávio e Vanessa vão a um museu de animais empalhados, no qual visualizam um bezerro de duas cabeças, um animal morto e incomum. Seria um prenúncio do que Helena encontrará dentro da parede? Na sequência, Paula, deslocada para limpeza do mercado, encontra uma garra de animal, que mostra à Helena. Porém, a protagonista tem outro problema a resolver: a volta do funcionário demitido Ricardo, sem dúvida o momento de maior tensão do filme.

Fim do expediente, Helena desliga as luzes e com a marreta deixada no local pelos antigos donos, destrói a parede revelando o monstro que a habitava. Otávio e Helena cremam o monstro (apontado por alguns pesquisadores como sendo a carcaça de um Lobisomem) e tentam retomar a rotina.

Muito do estranhamento da crítica perante o tratamento de *Trabalhar Cansa* acerca do gênero de horror, se dá pela posição da narrativa diante da história apresentada. Pois, caso o foco do filme tivesse se voltado para história dos antigos donos do mercado e como eles lidam com a possível presença de um lobisomem, teríamos provavelmente uma história de horror mais característica, com uma ameaça física mais iminente aos personagens.

Ou seja, quando a narrativa filmica de *Trabalhar Cansa* se inicia, a história de horror já esta findada e presa ao progresso, e passamos a uma narrativa dramática voltada para luta de classes como já apontado por Souto, no qual os personagens lidam apenas com os vestígios da carcaça, os restos deixados por um ser sobrenatural e sua herança num ambiente majoritariamente naturalista. Enfim (2012, p. 47):

O monstro de *Trabalhar Cansa* não seria, nesse sentido, uma fusão indefinida de monstros mitológicos e personagens frequentes no cinema de horror: uma *múmia de lobisomem*? Não se trata, portanto, de uma criatura viva, que persegue e da qual os personagens fogem, que promove deslocamentos no espaço, como em muitos filmes de perseguição e terror. O monstro, ao contrário, é interno, uma anomalia da própria construção, entranhado em suas estruturas – um tumor do próprio organismo.

Como afirma Noel Carol (1999), o gênero de horror está ligado à noção de afeto que seu nome invoca e nesse meio o monstro tem função primordial de alterar a ordem natural. Para ele o monstro causa medo, ponto atenuado em *Trabalhar Cansa*, mas por outro lado o ser insólito se enquadra em outro ponto de vital importância para a definição do monstro segundo Carol: a repugnância. Nas palavras do autor (p.39):

E isso corresponde também a tendência que os romances e as histórias de horror têm de descrever os monstros com termos relativos à imundice, degeneração, deterioração, lodo etc., associando a essas características (...) o monstro ficção de horror não é só letal como também – e isso é da maior importância – repugnante.

Como no conto *O Gato Preto* de Edgar Alan Poe, no qual um gato, mesmo emparedado continua a miar e amedrontar seu dono, a carcaça do monstro não permite que sua passagem insólita em um universo natural seja apagada. O monstro necessita provar que um meio natural não pode abrigá-lo sem que este se precarize, se degrade, contamine o real que o aloca, até brotar e se fazer notar<sup>47</sup>.

---

<sup>47</sup> Como trata Souto, ao contextualizar o sobrenatural no filme ao restante da filmografia dos diretores: Em *Trabalhar Cansa*, um viscoso líquido negro brota do chão do mercado e gotas de sangue escorrem do nariz de Helena. Em *Um ramo*, plantas germinam da pele da protagonista. São todas, aparentemente, metáforas de algo que não pode ser mais contido, que vaza, que extrapola os limites de uma contenção, do recalque – o retorno do recalçado.

Obviamente os pontos levantados até aqui nos obrigam a aceitar novas leis da natureza. Ancorado em Todorov, Carcereri propõe uma abordagem do filme pelo viés do fantástico-maravilhoso, “ao necessitar de uma nova concepção de leis da natureza passamos automaticamente ao maravilhoso, não ao maravilhoso puro e sim ao fantástico maravilhoso, por conta dessa falta de explicação e até hesitação mesmo após a descoberta do sobrenatural” (2013, p.139). Ou seja, se abordado pelo prisma de Todorov o filme se constitui em um híbrido: nem fantástico, pois sabemos da existência de um elemento não natural; nem maravilhoso, já que mesmo evidenciado o insólito não foi devidamente diagnosticado.

Partindo de teoria Roas (2014), podemos associar *Trabalhar Cansa*, ao medo metafísico ou intelectual, já comentado anteriormente aqui, no qual o fantástico abole as noções de real, mas não para aterrorizar a integridade física do personagem, mas sim para revelar a este que esse mundo não funciona do modo como se pensava.

Sem dúvida o medo no filme está muito mais no natural, nas relações pessoais e na venda da força trabalho do que na emanção do monstro que salta da parede. Os elementos sobrenaturais assustavam Helena, não por uma possibilidade iminente de agressão física, mas pela necessidade de gastos com reparos, pelo medo de estes afugentarem os clientes e a levarem à falência, da mesma forma que a concorrência com um hipermercado a amedronta.

Reconhecido o problema que aflige o funcionamento do mercado, ele pode ser destruído sem alarde, como as baratas no início da trama, pisadas e jogadas na lixeira, ou a mancha avermelhada na gema do ovo, separada para que o doce possa ser confeccionado.

## **4.2 A Construção do sobrenatural em A Alegria**

Tendo como enfoque o filme *A Alegria*, o objetivo desse capítulo é analisar como os elementos filmicos incidem na construção de uma narrativa insólita. Para isso, derivamos nossa análise tanto de elementos narrativos, quanto de opções estéticas e formais dos realizadores, galgando uma análise em torno dos códigos do cinema jovem e das histórias de super-heróis; em certas aproximações desse filme com o cinema de fluxo e com pressupostos da crítica em torno do insólito ficcional.

### **4.2.1. Cinema juvenil e super-heróis**

O filme começa com uma série de frases, arrançadas como uma profecia em torno da cidade (nos dedicaremos ao teor dessas frases mais adiante). Disso, o filme nos leva para Queimados, região metropolitana do Rio de Janeiro, na qual encontramos João, fantasiado e ensaiando batidas em um tambor. O ensaio, porém, é interrompido por um tiroteio, nunca saberemos quem são os atiradores, mas é bom salientar que posteriormente João os tratará como inimigos.

Após isso, surge Luíza, protagonista do filme e a única a saber que João está vivo, mas escondido. De volta para a capital, Luíza se depara com a casa vazia, alternando períodos tediosos na escola e com a ocupação do apartamento por seus amigos, Marcela, Duda e com seu recém-namorado, Fernando. Dessa descrição podemos traçar dois pontos de diálogo do filme com vertentes do cinema de gênero contemporâneo: os filmes dedicados à temática jovem e os filmes voltados para o universo dos super-heróis.

“E agora o que a gente faz?” Essa pergunta de Fernando é seguida de um plano fechado, no qual uma jaca é esfaqueada por Marcela, enquanto que o restante do quarteto brinca em uma piscina de plástico. Essa sequência traz um elemento essencial para a construção das narrativas desse gênero cinematográfico associado ao juvenil: a tentativa de quebra do tédio.

Como apresenta Zuleika de Paula Bueno, em seu artigo *O Juvenil como Gênero Cinematográfico* (2008), uma das suas temáticas predominantes ao gênero é o desvio das normas. A autora cita, por exemplo, problemas da adolescência como a delinquência, o sexo e a boemia emergindo como questões no filme *Juventude Transviada* (1955). Como aponta Bueno nos filmes de temática adolescente:

Transitavam entre os mais variados formatos, de musicais a filmes de horror, e articulavam a esses gêneros quaisquer assuntos emergentes, oportunos ou bizarros associados à figuras juvenis, sobretudo aqueles de maior impacto social e emocional: delinquência juvenil, consumo de drogas, experiências sexuais pré-maritais, tudo isso combinado ao ritmo divulgado pelas rádios estadunidenses como a voz da nova geração: o *rock'n'roll* (2008, p. 194)

Da mesma forma, *A Alegria*, parte de um núcleo de adolescentes, inquietos, sim, como é comum ao cinema que trata da juventude, mas ao mesmo tempo esses protagonistas estão estagnados por uma certa inércia, onde os objetivos são encobertos por frases proféticas de Luíza, normalmente não entendidas por seus amigos; a cidade é opressora, está em ebulição, mas não sabemos exatamente o real motivo que a corrói.

O tema da juventude tem reverberado com grande intensidade no cinema brasileiro

contemporâneo<sup>48</sup>. Nesse âmbito, *A Alegria* atenua seu foco sobre temas comuns ao gênero, principalmente no que envolve protagonistas da classe média, como a perda da virgindade e a preocupação com o futuro, que não estão no primeiro plano de discussão; o mesmo acontece com os estereótipos comuns ao gênero: “o adolescente desajustado, a boa garota, os pais frustrados, o ambiente escolar, o bom professor.” (BUENO, 2008, P. 196), mesmo assim, e ao seu modo, o filme busca consonâncias com códigos estabelecidos pelo cinema juvenil.

Nesse sentido, um primeiro ponto trabalhado são as ausências parentais. Após o sumiço de João, a mãe de Luiza decide se estabelecer, por tempo indeterminado com a irmã em Queimados, deixando a casa livre para toda sorte de ações do grupo de protagonistas. Temos aqui um ponto comum ao tema dos filmes sobre juventude: a independência das figuras parentais, materializada na posse irrestrita dos bens patrimoniais da família. Poderíamos citar aqui, uma longa lista de filmes em que o desejo de liberdade dos adolescentes, por um final de semana que seja, é desmembrado na casa, como um espaço sem regras, nos quais a festa se torna o ponto alto da narrativa, sendo findada, com o retorno dos pais e o confronto<sup>49</sup>.

Assim, abre-se espaço para o conflito, para a necessidade do jovem em se adequar a um espaço livre de suas regras e a um processo de amadurecimento. Porém, isso não é uma questão para *A Alegria*, os territórios até estão postado; temos a festa, o casal adolescente se iniciando sexualmente, porém existe uma monotonia das ações (quebrada apenas na sequência em que os personagens participam de uma manifestação), um desapego por aquilo que comumente gera excitação dentro do gênero. A casa pode estar desarrumada, a geladeira aberta pode servir como refletor para cozinha, os personagens podem consumir álcool e cigarro livremente, porque nada disso surge como empecilho narrativo de conotação desviante.

A escola, outro espaço comum ao gênero, também reverbera essa situação. Sua primeira manifestação se dá durante uma aula vaga, mais uma referência a inércia, ao jogo de

---

<sup>48</sup> Como afirmam Rêgo e Gutfreind (2008) a partir dos anos 2000 se percebe um notável número de filmes que tratam o tema da juventude no cinema brasileiro, com enorme pluralidade entre as temáticas, como é o caso de: *Cidade de Deus* (2002), *Houve uma Vez Dois Verões* (2002), *Nina* (2004), *De Passagem* (2004), *Cama de Gato* (2004), *Árido Movie* (2006), *O Céu de Suely* (2006), *Cão Sem dono* (2007), *Pode Crer!* (2007) e *Linha de Passe* (2008), *Apenas o fim* (2008), *Antes que o mundo acabe* (2010), *Os famosos e os duendes da morte* (2009), *As melhores coisas do mundo* (2010), *Desenrola, o filme* (2011), *A fuga da mulher gorila* (2009) e *A alegria* (2010).

<sup>49</sup> O que tem como um dos pontos de maior radicalização o filme *Ninguém pode Saber* (2004), de Hirokazu Kore-Eda, no qual, abandonados pela mãe, um grupo de crianças tentam administrar sozinhos a rotina doméstica.

futebol sem objetivo, a conversa despreziosa no pátio. E até mesmo o conflito entre professor e aluno termina em sorriso, numa das mais belas cenas do filme, quando após ter seu celular aprisionado pelo professor, Luiza e os outros alunos da sala sonorizam uma espécie de mantra, replicando o som de um celular vibrando. Claro que existe certa rebeldia como o pular o portão da escola para cabular a aula, mas o filme não se deixa “irromper em berros” para citar à crítica da Revista Cinética feita por Fábio Andrade (2010).

Além disso, como o seu próprio subtítulo afirma, *A Alegria* também é *um filme de super-heróis*, e nesse encontro o artigo de Bueno nos fornece uma informação relevante. Sempre associando o cinema de gênero juvenil a preceitos mercadológicos, a autora aponta que no nascimento desse gênero há a figura do produtor Sam Katzman, que optando por produções rápidas e de baixo orçamento, mesclava aventuras em ambientes familiares ao público alvo, como os colégios, para a produções de séries “que exploravam exaustivamente os heróis maravilhosos, fantásticos, selvagens ou super humanos como catalizadores da audiência juvenil”. (2008, p. 193). Ou seja, o filme de Bragança e Meliande se apropria de dois dos gêneros mais consumidos pelo público adolescente.

Da mesma forma que o cinema jovem, as apropriações ao gênero de super-heróis são sutis, e se dividem em dois personagens; de um lado temos Luiza, garota predestinada pela profecia que dá tom ao filme, enxergando e sentindo como mais ninguém, convivendo com as ausências parentais, como tantos personagens do gênero (Batman, Superman, Homem-Aranha etc.), o que culmina na atribuição de poderes sobrenaturais, no caso, atravessar paredes.

Já João se constitui numa jornada mais clara, num percurso que parece próprio dos *westerns*. Ele é baleado e se esconde até se curar, para enfim, conquistar sua vingança. João se mune de sua fantasia e máscara para ocultar sua identidade da sociedade e combater seus inimigos, como um dos pontos da profecia irá ponderar: “6. *Vai ser no mesmo dia em que um rapaz vai apagar seu rosto. Pra proteger quem ele ama*”, numa clara menção à opção dele por colocar sua vingança a frente do convívio com sua família.

#### 4.2.2. Uma breve associação entre o sobrenatural e o cinema de fluxo

Tecendo críticas ao filme, Fábio Andrade vai apontar discordâncias no encontro entre os gêneros acima evidenciados com outra proposta pretendida por *A Alegria*: a reverência ao

cinema de Apichatpong Weerasethakul<sup>50</sup>. Para o autor, Apichatpong é resgatado em *A Alegria*, apenas pelo estranhamento que seus filmes são capazes de produzir, a relação entre as obras é apenas iconográfica<sup>51</sup>:

(...) ironia justamente por se tratar de um diretor que rechaça fortemente a estaticidade que transforma os signos em ícones. Tudo é fluido no cinema de Apichatpong; não há citação possível. *A Alegria*, porém, se quer primo-próximo de *Mal dos Trópicos*, mas também filme de super-heróis, o mais iconográfico dos gêneros. (2010)

Evidenciando a contaminação do longa por uma certa impotência de seus personagens, o autor considera que o filme aniquila muito de seu potencial ao se apoiar na monotonia como desencadeadora de uma certa poesia, algo que é dialogado nesse texto a partir da representação filmica do adolescente, mas que também se estende aos preceitos estilísticos do filme. Para Andrade (2010):

Não deixa de ser irônico que um filme sobre o poder juvenil e que deseja se filiar ao que de mais moderno é feito no cinema hoje, só pareça sair do lugar quando dois atores mais experientes entram em cena, ou quando a flutuação no presente é potencializada por uma decupagem mais clássica.

Essa filiação “ao que de mais moderno é feito no cinema hoje”, claramente é uma menção não só a filmografia de Apichatpong, mas ao cinema de fluxo. De difícil definição essa vertente cinematográfica surge no final dos anos 90 em filmes de Philippe Grandrieux (*Sombra*, 1998), Gus Van Sant (*Gerry*, 2002; *Últimos dias*, 2005), Claire Denis (*O Intruso*, 2004), Carlos Reygadas (*Luz silenciosa*, 2007), Lucrecia Martel (*A mulher sem cabeça*, 2008), entre tantos outros.

Para Emiliano Fischer Cunha (2014, p. 12), o cinema de fluxo se relaciona à:

diferentes regiões e culturas. São filmes que se aproximam a partir da capacidade de produzir atmosferas sensoriais, aparentemente despreocupados com um desenho narrativo sólido. Se hoje vivemos um momento em que o audiovisual é onipresente, chegando até nós em altíssima velocidade e volume, podemos dizer que estes filmes valorizam o tempo e o comum nas suas capacidades de potencialização de pequenas percepções. Ou seja, a intenção é se explorar o poder do gestual, do cotidiano, dos afetos e das relações entre os homens e do homem com os espaços.

Como Cunha evidencia, a terminologia do cinema fluxo é cunhada no início dos anos 2000 na Cahiers du Cinéma. Entre seus teóricos esta Stéphane Bouquet, que ao decantar o

---

<sup>50</sup> Cabe lembrar que o diretor tailandês é mencionado nos créditos de agradecimentos do filme.

<sup>51</sup> Para Andrade (2010) no cinema de Apichatpong: os signos não se atrelam a significados específicos, transformando-se dentro de uma mesma cena e criando um sistema simbólico sempre fluido, mais calcado na relação entre os signos do que na articulação dos significados”.



cinema em dois tipos de realizadores, os de plano e os de fluxo, nos fornecem mais pistas sobre como se opera o cinema de fluxo. Nas palavras de Cunha (2014, p.20):

Para o crítico, o cineasta do plano concebe e estrutura o filme fazendo mais uso da ordem do racional (do pensamento, da busca por discurso e sentido), enquanto o do fluxo vale-se mais do irracional, do sensorial – e acrescentamos –, da ordem do sensível. O plano pertence a uma linguagem - bem desenvolvida e assimilada ao longo da história do cinema - que se remete ao regime do pensamento. Já o fluxo vale-se do caos, dos mistérios do mundo que se apresentam diante de nós, e se remetem a nossa subjetividade.

Diante disso, Oliveira Jr. revela um ponto importante para apreensão do sobrenatural em *A Alegria* (2013, p.167) :

O meio essencialmente psicológico do cinema narrativo é trocado por uma zona sub ou quicá supralógica. A narrativa já não reside nas relações das imagens entre elas como significados. O filme até oferece possibilidades de significação e permite interpretações nuançadas de seu conteúdo, mas sua eficácia maior consiste em agitar a consciência do espectador com infinitas hipóteses não conclusivas.

É em consonância com essa premissa, por exemplo, que Eduardo Valente (2008) vai associar o filme *A Mulher sem Cabeça* (2008), de Lucrecia Martel, ao cinema fantástico:

*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.

É diante dessa relação inconclusiva com o filme, que grande parte da teoria em torno do insólito ficcional, posta até aqui, derrapa no que tange a análise fílmica, pois se não existe um fio narrativo claro, se não é possível determinar com clareza uma barreira entre o real posto e a incidência do sobrenatural; e se a proposta fílmica já gera um estranhamento por si só, como tecer uma análise conclusiva em torno do sobrenatural? Nesse sentido, é nítido porém, que o cinema de fluxo não recorre ao fantástico enquanto gênero literário, nem seus desdobramentos no estranho e no maravilhoso; não existe conflito nem hesitação quanto a presença dos elementos insólitos, mas a sua naturalização e, dessa forma, a filiação do insólito ficcional pelo cinema de fluxo se dá majoritariamente pelo viés do realismo maravilhoso.

O que pode ser aplicado não só a *A Alegria*, mas há outros filmes nacionais contemporâneos como: *Girimunho* (2011), de Clarissa Campolina e Helvécio Marins Jr., e *Eles Voltam* (2012), Marcelo Lordello.

Assim, o que nos parece claro nesse escopo de análise, é que esse estranhamento inserido pela abordagem do real no cinema de fluxo é capaz de, dentro da diégese fílmica, naturalizar e dar verossimilhança e, talvez, planificar as incidências do insólito ficcional ao nível do real posto no filme. Como ocorre, por exemplo, em *Girimunho*, filme inclusive roteirizado por Felipe Bragança, no qual a história intimista, passada no interior de Minas Gerais, nos revela uma idosa, que após a perda do marido, passa a conviver com o barulho constante da manipulação das antigas ferramentas de seu companheiro, numa personificação sonora de um fantasma. Essa situação é posta no filme com a maior naturalidade, a ponto de ser deixada em aberto pela narrativa, o que só nos parece possível pelo jogo com o cinema de fluxo, que evidencia a dificuldade de se determinar temporal e espacialmente a narrativa, o que é potencializado pelas elipses, criando um estranhamento que naturaliza o fantasma. Reafirmando essa posição Cunha (2014, (p.75-76)) destaca que:

Neste cinema contemporâneo, diversas modulações podem, inclusive, se manifestar através do fantástico (como é bastante comum no cinema de Apichatpong, por exemplo). O olhar sobre o real hoje (e aqui prolongamos no tempo a problemática estabelecida no final da década de 1990), portanto, é outro, diferente da fascinação ocasionada pelo realismo rosseliniano, por exemplo.

Retornando a crítica de Fabio Andrade, notamos uma aproximação superficial com o tema exposto acima, já que entre outros elementos narrativos, *A Alegria* se propõe a um “encontro do cotidiano com a possibilidade de extravasá-lo no fantástico”. E como o próprio autor já evidenciou, o filme de Bragança e Meliande se filia ao cinema de fluxo com características comuns como: a economia no uso dos planos, que por vezes excedem uma ideia racional de causa e efeito; a construção de uma atmosfera sensorial; a construção de diálogos vagos e a falta de clareza na imposição do conflito. Ao mesmo, o filme se inscreve em códigos do cinema juvenil e do cinema de super-heróis, o que faz de *A Alegria* um filme mutante, no que tange ao uso de linguagens cinematográficas, e é somente a partir da revelação dessa coletânea de referências, que podemos partir para a análise do sobrenatural no filme.

#### 4.2.3. O sobrenatural em A Alegria

Partindo do envolto teórico apresentado acima, podemos nos debruçar sobre os elementos insólitos que compõe a narrativa de *A Alegria*. Para isso, começamos com um “era uma vez” proferido por Luiza, e desde já deixamos claro que a palavra tem vital importância para construção do sobrenatural no filme. Voltando à cena, estamos no banheiro masculino, Fernando se seca, ao fundo surge Luiza, que conta uma fábula mirabolante, ao mesmo tempo em que a personagem seca o corpo de Fernando, gerando o estopim que unirá o casal até o final do filme.

Ao saírem da escola, os personagens se embrenham na mata até que Fernando tira um anel rosa e brilhante de uma macumba para São Jorge e dá para Luiza como um amuleto de proteção, objeto que a protagonista dará novo significado, ao associar o anel à possibilidade de atravessar as paredes.

Retomando a emanção da palavra enquanto detentora dos fenômenos sobrenaturais, nos voltamos para as cartelas, que perpassam a narrativa em tom de veras profético. Numeradas até oito, as quatro primeiras cartelas apresentam os seguintes textos: “1. *Contam que, quando os homens chegaram aqui encontraram uma terra de monstros, piratas e tesouros enterrados; 2. ... e que, debaixo da cidade que construíram, viveria uma outra cidade que um dia despertaria e engoliria as pessoas e os prédios; 3. contam, também, de uma menina que vestiria rosa e teria os olhos de fogo; 4. e que ela seria a primeira a ouvir quando o chão começasse a se abrir.*”

Desse ponto, tiramos duas informações importantes. Primeiro a relação sobrenatural que o filme estabelece desde o início com seu espectador, dando enfoque nos dois primeiros pontos, na relação com a cidade sobrenatural e a ameaça de sua destruição. Segundo, porque a menina referendada na profecia é claramente Luiza, e o modo vago como ela lida com a realidade, e sua visão inflamada sobre a cidade se explicam aqui: Luiza é capaz de ver o que ninguém vê.

Essa relação de empoderamento da personagem fica mais evidente em outra sequência do filme. Nesta, Luiza reúne seus amigos, que escondidos atrás de máscaras, são envoltos em uma atividade lúdica, na qual ela ordena que “seus cavaleiros” revelem os milagres que podem executar. A forma como a protagonista estabelece essa situação, enquanto apoia uma faca de serra no ombro de cada personagem, num ritual tirado das novelas de cavalaria, não se trata de um brincadeira, e reverberações desse empoderamento irão ecoar posteriormente.

Como veremos adiante, pelo menos duas dessas declamações ajudam na construção do insólito ficcional em *A Alegria*: primeiro Fernando, que afirma ser capaz de prever o tempo e segundo, por Luiza, que diz ser um monstro do mar que quer sua cidade de volta.

Posteriormente, a narrativa é interrompida por três outros pontos da profecia, vamos a eles: 5. *contam que um dia a menina vai acordar com febre e pedir para ver o mar*; 6. *Vai ser no mesmo dia em que um rapaz vai apagar seu rosto. Pra proteger quem ele ama* (como já vimos ao tratar da relação de Pedro com os super-heróis) e 7. *Nesse dia, então, as coisas vão começar a acontecer de verdade.*

Assim, somos levados para praia, os quatro protagonistas tomam banho de mar, porém ao anoitecer Luiza desaparece. A noite é varada pela busca e, ao amanhecer, Fernando diz que vai chover, reavendo sua habilidade de previsão do tempo, posta durante o juramento. No plano seguinte, um temporal, Luiza ressurgue na praia e, junto com ela, um monstro marinho, que agarra a personagem pelo braço tentando levá-la para o mar.

Os objetivos do monstro do mar são interrompidos pelos amigos de dela, que lhe puxam de volta para terra. Os personagens saem da praia e com isso surge o último tópico da profecia: 8. *Contam que ela será trazida de volta para a cidade e que já terá perdido a forma de menina.*

Agora estamos na última sequência do filme. Luiza está de volta ao seu apartamento e logo começa a cantarolar uma prece e a se bater violentamente na parede, surge um efeito de luz rosado a cada choque da protagonista, até que a personagem desaparece. Em seguida, um plano geral do quarteirão mostra uma luz rosa transitando entre cômodos de diferentes apartamentos e prédios. A câmera volta ao apartamento de Luiza e lá, seus amigos presenciando a materialização do sobrenatural, passam a se colidir contra a parede, numa apreensão insólita da realidade.

Como interpela Jean-Paul Sartre em suas investigações sobre o fantástico do início do século XX (2005, p. 139): “O acontecimento mais insólito, isolado num mundo governado por leis, reintegra-se por si mesmo à ordem universal”. Para explicar sua teoria o autor cita como exemplo o surgimento de um cavalo falante. Para Sartre, se o cavalo falar por um instante, se deduzirá que o mesmo está enfeitiçado; porém, se o cavalo continuar a discursar em torno de um ambiente natural inabalável, pode-se admitir o poder natural dos cavalos falarem, ou seja, o sobrenatural é naturalizado. “Em contrapartida, se conseguirem me convencer de que esse cavalo é fantástico, então é porque as árvores e a terra e o rio também o são, mesmo que nada tenha sido dito a respeito” (2005, p. 139).

Ou seja, para Sartre a pertinência de um fato sobrenatural permite duas aproximações não excludentes: ou naturalizamos o insólito ou admitimos que o insólito está em toda a parte, mesmo que não hajam confirmações empíricas de sua existência. Assim, ao colidirem contra a parede, os personagens de *A Alegria*, cientes da possibilidade de poderem atravessá-las, tanto naturalizam o fato, já que este não gera estranhamento, quando expandem os horizontes do sobrenatural, atribuindo aos seus próprios corpos possibilidades antes inimagináveis. Nas palavras de Sartre:

Não se atribui ao fantástico seu quinhão: ou ele não existe ou se estende a todo o universo; é um mundo completo, onde as coisas manifestam um pensamento cativo e atormentado ao mesmo tempo caprichoso e acorrentado, que lhe corrói por baixo as malhas do mecanismo, sem jamais chegar a se exprimir. (2005, p.136)

Não existe, nesse sentido, um caráter nebuloso sobre o sobrenatural e as emanções insólitas que mesmo sutis em sua essência, perpassaram a construção da narrativa e não abalam os personagens do filme, como afirma o protagonista do conto *O Outro*, de Luiz Carlos Borges: “*o sobrenatural, se acontece duas vezes, deixa de ser aterrador*”, e agora transitar livremente entre todos os espaços é uma possibilidade, que se alcançada, pode ser incorporada ao cotidiano.

#### 4.3 A Construção do sobrenatural em *Doce Amianto*

A premissa narrativa de *Doce Amianto* pode ser descortinada em poucas linhas: Amianto (Deynne Augusto) é uma travesti que alicerça sua existência em um mundo de fantasias, e após uma desilusão amorosa tenta se recuperar com a ajuda de sua amiga morta Blanche (Uirá dos Reis). Com isso, já podemos elencar os dois primeiros elementos sobrenaturais do filme: o contato da protagonista com o ser impossível, sua amiga morta-viva, que na trama tem sua função narrativa associada à de uma típica fada madrinha, vista em diversos contos maravilhosos; e o mundo de devaneios criado por Amianto, alicerçado por uma estética pouco naturalista, com o emprego de elementos que vão desde o uso do Chroma Key até a utilizações de uma trilha sonora dissonante e uma forma de atuação exagerada.

Tudo isso, fundamentado pela lógica melodramática é exponenciada no filme até o ponto da sátira. Dessa forma, esse subcapítulo parte dos quatro elementos acima: inserção da personagem sobrenatural, estética, referências ao onírico e predileção por elementos

melodramáticos; que imbricados durante toda a narrativa, nos auxiliam na evidenciação da construção sobrenatural no filme.

Dessa forma, e complexificando essas informações, nos concentramos sobre as duas primeiras sequências do filme.

Amianto saltita, um sorriso estampa o enquadramento fixo e cada gesto da personagem remete a um exagero na atuação. O fundo, falso por sinal, executado com uma técnica de Chroma Key, revela uma estrada vazia e de curvas sinuosas, descolada ainda mais do real pelo uso não naturalista das cores, essencialmente saturadas e, também, pelo figurino da protagonista, trocado incessantemente durante a cena. Embalando a ação surge uma trilha musical, quase uma cantiga de ninar musicada por caixinhas de brinquedo e, por fim, a narração de Amianto, na qual ela revela desde já seu apreço pelo sentimentalismo amoroso.

Corte seco, e Amianto surge da escuridão subindo lances de escadas de um prédio, numa montagem de planos curtos e ritmo acelerado, mas que ao mesmo tempo dilata o percurso da personagem. A escala termina, Amianto para em frente à porta, não vemos mais seu rosto alegre, escondido pela câmera, que prefere evidenciar as costas da personagem. Amianto toma fôlego antes de bater. Estaria a personagem inalando o real, sufocado pelo universo onírico do plano anterior? O soar da campainha não parece animar o proprietário, que demora a abrir. Revela-se o amado, temos uma pausa, os dois se olham e, antes que Amianto reivindique a necessidade de cantarolar seu amor, acaba sendo naufragada pelo receptor, que a joga literalmente na lama, da qual Amianto após tentativas de engolir o choro se levanta.

As duas sequências apresentadas nos fornecem elementos que motivam toda a concepção fílmica de *Doce Amianto*. A começar pela herança nos códigos melodramáticos, a predileção narrativa e estética pelo exagero; a música não diegética servindo, por vezes, de modulação para a ação e para intenção dos personagens, e a exacerbação dos gestos, que contribuem não somente para o modo operante da atuação, mas para a formação de uma à mise-en-scène ávida de um desejo “de tudo expressar como característica fundamental do modo melodramático de representar a vida, ligado a uma estética do exagero que deposita sobre o mundo uma carga simbólica fortemente vinculada à mise-en-scène” (BRAGANÇA, 2007, p. 30).

Por si só, o próprio melodrama já afugenta um ideal de real/natural, como nos revela Mauricio Bragança em seu artigo *Melodrama: notas sobre a tradição/tradição de uma linguagem revisitada* (2007, p.32):

O melodrama propõe uma cuidadosa atenção ao drama do que é comum na vida, um “retrato dos infortúnios que nos rodeiam” sem, no entanto, traduzir-se em uma recomendação de um realismo naturalista. Ao contrário, as emoções elevam-se, em um gesto dramático, às crises morais e às peripécias da vida. Em seu interior, articulam-se as verdades simples da vida e dos relacionamentos, onde a nitidez de um sentido moral quase transcendental assume os gestos cotidianos.

No século XIX, momento de consolidação da lógica burguesa, racionalista e cientificista, o melodrama converte-se em opositor ao realismo/naturalismo imposto principalmente na literatura. A “retórica do excesso” se posicionava como “uma vitória contra a repressão, contra a uma certa economia da ordem, da poupança e da retenção cultivada por qualquer ‘espírito culto’” (Idem, 2007, p.34).

Para Bragança o discurso melodramático esta pautado numa ótica de “inscrição da realidade”, que não apresentaria apenas a sociedade pelo viés da grandiosidade gestual, mas “também articularia o próprio discurso em prol do descortinamento de uma realidade social apresentada por uma metáfora, que também estaria a serviço da representação melodramática” (Idem, 2007, p.34). Ou seja, a visão do real no melodrama é sedimentada, por seu próprio modo de abordagem. Nas palavras do autor: “O excesso é utilizado como estratégia de aproximação à “verdade”, a qual é escondida pela “realidade” apresentada na narrativa” (Idem, p.34).

Ainda para Bragança, essa composição visual exagerada e não naturalista exerce uma espécie de “pacto”, na qual a construção cênica e o espectador compartilham uma ideia de verossimilhança própria do gênero:

O melodrama faz crescer a importância da mise-en-scène. No interior dessa lógica, adereços, mobiliário, também a troca de ambientes, as irrupções violentas, o movimento intenso são aspectos que ganham destaque. Devem cooperar na concretização da história, para que o realismo da cena intensifique as emoções suscitadas. (...) (HUPPES Apud BRAGANÇA, 2007, p. 42).

É diante desse patrimônio melodramático, tracejado por valores como o amor romântico, a pureza feminina e uma insinuação da dominação masculina, que Guto Parente e Uirá dos Reis se sentem confortáveis para abusar nas experimentações audiovisuais. Se por um lado essas experimentações dão ao filme um ar artificioso, por outro potencializam as incidências sobrenaturais, a construção cênica desde o início estabelece um pacto com o espectador, no qual o real/natural é minimizado, sem no entanto, afetar a verossimilhança.

Diante disso e voltando-nos para a descrição das duas primeiras cenas do filme (universo onírico de Amianto em contraponto ao término do relacionamento com o amante) nos deparamos com um certo ruído, que será visível durante todo o filme. Pois, a narrativa, muitas vezes, nos oferece pelo menos duas escalas para percepção do sobrenatural: o surgir de Blanche e os sonhos e devaneios de Amianto.

Mesmo que, no que tange ao filme, a narrativa onírica e a sobrenatural sejam quase indissociáveis, em nosso escopo de análise do insólito ficcional, uma separação entre as matrizes pode ser revelador.

#### 4.3.1 A fada madrinha

Como já revelado, a construção estética de *Doce Amianto* influencia substancialmente na inclusão de elementos insólitos. É nesse contexto que surge Blanche, que desempenha na trama o papel de amiga, conselheira e até certo ponto de fada madrinha. Não sem razão, diversas críticas vão associar *Doce Amianto* ao universo das fábulas: “Blanche, a fada madrinha de Amianto” (ARTHUSO, 2013); “Conto de fadas às avessas” (FEIX, 2013); “reinvenção estilizada dos contos de fadas” (CAETANO, 2013). Nesse balanço, o filme materializa essa incursão no universo dos contos de fadas, ao até mesmo mostrar Blanche alçando voo e saindo de quadro planando entre as árvores.

Blanche surge em um momento de desilusão de Amianto. A personagem está em casa, aos prantos, um filme de final dramático e a iluminação manipulada na correção de cor lhe acompanham. Uma música, de certa dissonância e estranhamento, emerge juntamente com Blanche, enquadrada pela primeira vez numa trucagem ótica muito similar à que Hitchcock utilizou na clássica cena do campanário em *Um Corpo que Cai* (1958).

Desde o início Blanche revela estar morta, isso já não era segredo para Amianto, que mesmo assim não vê nenhum estranhamento na presença da amiga. Também, desde o princípio está bem clara a função narrativa de Blanche: motivar a amiga enquanto ela passa por um momento de desilusão amorosa. Reverberando novamente a herança narrativa dos contos infantis, não sem motivo o ato final de Blanche é incentivar Amianto a ir a uma festa, num claro paralelo com a fada madrinha de Cinderela, que usa de meios mágicos para que a protagonista possa ir ao baile.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> É interessante notar por outra ótica, que o nome “Blanche”, possui ressonância na homônima personagem vivada por Vivien Leigh em *Uma Rua Chamada Pecado* (1951). Nesse contexto, a Blanche de *Doce Amianto* é uma fada madrinha/morta-viva, que transita entre conselhos e tentativas de gerar risos com côcegas, alcançando



Em seguida, Blanche confessa seu passado, introduzido por um sonoro “era uma vez”, nos deparamos com Carlos, que após um pesadelo, acorda estampado na cor amarela e repleto de manchas roxas. Obviamente, a situação o assusta e Carlos não vai ao trabalho; demora a atender a namorada, que ao visualizá-lo logo encontra uma justificativa para se separar. O entorpecer alcoólico desencadeia as lágrimas e só resta a Carlos optar pela via científica e natural: a medicina.

A câmera nos leva a um consultório médico, o som da televisão ambienta a cena hipnotizando os figurantes, com exceção de uma criança, a única a estranhar o corpo colorido de Carlos que, caça entre revistas sobre beleza e uma sobre armamentos bélicos. O personagem entra no consultório e uma alternância rápida de planos nos revela o médico resguardado atrás de sua máscara cirúrgica. Não existe um diagnóstico científico para a doença de Carlos, mas, mesmo assim, a cura surge logo em seguida.

Após comprar uma arma por correspondência, Carlos assassina algumas pessoas e ao ser perseguido pela polícia, se embrenha na mata até surgir, como que vacinado por um remédio de efeito instantâneo, curado. Após isso, Carlos não esconde sua felicidade, larga a arma e se rende, mas em seguida é executado por um policial.

A doença de Carlos não tem lastro no realismo imposto pela diegese, mesmo assim, sua cura, tão fantástica quanto o surgimento da doença, implica necessariamente no desacato ao princípio básico da sociedade de não matar. A ação de Carlos tem um claro paralelo com as figuras monstruosas que reverberam tanto no cinema quanto na literatura. À semelhança de um vampiro sedento por sangue ou de um zumbi em busca de carne humana, Carlos só alcança a cura ao matar, assim, o vírus sobrenatural contraído pelo personagem não deixa de ser uma espécie de vampirismo.

Há também uma diferenciação a ser feita quanto à presença de Blanche no filme, pois uma abordagem mais simplista poderia facilmente classificar a personagem como mais um elemento criado pelo espaço fantasioso de Amianto, associando-a então, ao universo do estranho. Nesse sentido, os argumentos passam, por exemplo, pela não comprovação por outro personagem da existência de Blanche, já que ela só surge para Amianto.

Porém, essa abordagem nos parece pobre perante o modo de abordagem pretendido pelos realizadores, pois não existe no filme elementos essenciais para que o estranho se

---

seu estágio de encantamento tanto pessoal, quanto sobrenatural após a morte. Enquanto isso, a Blanche de Elia Kazan/Tennessee Williams, é uma personagem amargurada, ambientada com as sombras e que vive um vertiginoso processo de desencantamento.

instale: a dualidade entre real e sobrenatural e a tentativa de quebra de uma dessas instâncias. O pacto pretendido com o espectador é outro e a estilização das cenas não propõem quebra ou hesitação, mas estabelecem a homogeneização e igualam sobrenatural e real.

Há, porém, um ponto de distinção a notar, no qual a montagem fílmica tem enorme importância, pois a opção de tratar Blanche como um elemento sobrenatural e não como uma emanção subjetiva de Amianto, revela a incapacidade dessa, em acessar as instâncias subjetivas de Amianto. A montagem, por vezes, denuncia essa barreira, no olhar para o espelho dilatado temporalmente, que nos leva a um flashback ou a uma longa sequência na qual entramos no íntimo de Amianto para depois sermos acordados por Blanche.

#### 4.3.2. O sonho e o duplo

O contato com Blanche potencializa a forma como Amianto se relaciona com a realidade, afinal, o trabalho da dupla de diretores está, em grande parte, voltado para criação de uma atmosfera capaz de imprimir na tela o mundo onírico e fantasioso da protagonista. O que fica evidente em uma das sequências do filme.

Um som dissonante ecoa pela casa de Amianto, a personagem se levanta e olha fixamente para o espelho, Blanche surge no fundo do quadro; Amianto parece perdida, hipnotizada, temos um fade out azul. Agora estamos em um bar; Amianto namora apaixonada, diz ter uma surpresa e sai para o banheiro. Lá tira um embrulho da bolsa, olha fixamente para o espelho, e ao voltar depara-se com o seu amante entre carícias com ela mesma, ou melhor, um duplo de si mesma. A personagem joga o presente e sai correndo. Temos um novo Fade out. Dessa cena retiramos dois pontos essenciais para análise de *Doce Amianto*: o sonho e o duplo.

Como já vimos no primeiro capítulo, para Freud toda gama de pensamentos oníricos são geridos de forma que os elementos de maior persistência adquirem o direito de acesso ao conteúdo do sonho. Reafirmando esse argumento em *Doce Amianto*, os devaneios e sonhos da personagem estão intimamente ligados à realidade amorosa desastrosa da protagonista. Como nos revela Maria Conceição Monteiro em seu artigo, *Figurações Obtusas de sonhos e Fantasias: o duplo e o Erótico* (2012, p. 97): “Podemos dizer, nas Palavras de Freud, que as forças que motivam as fantasias são desejos insatisfeitos, e toda a fantasia é o atendimento a um desejo, uma correção da realidade insatisfatória”.

Dessa forma, as fantasias são alçadas como devaneios, na medida em que “esquemas inaceitáveis e implausíveis encontram sua realização mágica” (Idem, p. 97) Como na cena apresentada, na qual a regressão ao passado de Amianto denuncia um momento em que a personagem gozava da plena felicidade, mas que agora só pode ser alcançado por meio de projeções passadas.

Assim, o onírico se revela “um duplo virtual do presente em curso” (Idem, p. 99), tomando posse não só do progresso, mas também alimentando possíveis projeções acerca do futuro. O que ocorre quando, após conhecer Herbi em uma boate, Amianto imagina todo um percurso romântico com o personagem, do início do namoro, passando pelo casamento e desembocando, por fim, na separação, na desilusão amorosa.

O artigo de Monteiro trabalha em cima da clássica personagem do cinema, Sevrine (Catherine Deneuve), protagonista da *A Bela da Tarde* de Luis Buñuel. E, até certo ponto, nos permite estabelecer algumas consonâncias com Amianto.

A personagem de Buñuel, que se divide entre um casamento burguês e o trabalho vespertino em um bordel, projeta seus sonhos em sua rotina, o que revela um traço polarizante da obra entre o espaço real e o espaço onírico. Como revela a autora, o sonho é um espaço mágico no qual “presente e o passado se intercambiam, apagando as fronteiras entre o real e a fantasia, de tal forma que esses polos opostos se interpenetrem, neutralizadas as diferenças impostas pela vigília racionalista.” (2013, p. 98).

*Doce Amianto* parte dessa mesma matriz de borramento das fronteiras entre onírico e real, no qual o duplo não representa algo material, mas situações salvas no reino do desejo “naquilo que não sou, mas busco ser”. (idem. p. 101). Como o duplo de Sevrine, surge no espaço onírico ou da memória “elevando-se ao presente e dilatando-se” (idem. p. 101), sendo materializado em tela no momento em que a personagem se depara, durante o devaneio, consigo própria.

Mas uma vez, não cabe aqui reverberar os sonhos de Amianto apenas como elementos irrealis, de um universo dado ao estranho, mas sim de ressaltar como o uso desse elemento no contexto fílmico tempera e nubla as fronteiras em torno de sua análise.

\*\*\*

Abordamos o sobrenatural em *Doce Amianto* por uma miscelânea de pontos de vistas, universo dos sonhos e devaneios, relação com o conto de fadas e, portanto, com o maravilhoso. Entretanto, se por um lado o filme nubla as fronteiras temáticas em torno do insólito ficcional, por outro se aproxima de outro de seus subgêneros: o realismo maravilhoso.

Aqui cabe uma diferenciação entre maravilhoso e real maravilhoso, pois se durante o texto tratamos de apontar as relações de Blanche com o universo de contos de fadas, não podemos esquecer que sua inserção se dá em um espaço real, mesmo que estilizado. Como afirma Irlemar Chiampi (2008), não existe o impraticável no maravilhoso, tudo é possível (animais falarem, brinquedos terem sentimentos, a existência de bruxas, duendes e até mesmo fadas) e nada necessita de um reflexo na realidade. Esmiuçando a diferença entre os gêneros insólitos a autora revela (2008, p. 60):

Enquanto na narrativa realista, a causalidade é explícita (isto é, há continuidade entre causa e efeito) e na fantástica ela é questionada (comparece pela falsificação das hipóteses explicativas), na narrativa maravilhosa ela é simplesmente ausente: tudo pode acontecer, sem que se justifique ou se remeta ao realia.

Ora, por mais que *Doce Amianto* fuja de uma estética e ambientação naturalista, ele não deixa de se alocar em um universo real, existem relações comuns ao real/natural que podem ser experimentadas com o espectador e que necessitam de certa causalidade, como por exemplo, a relação de Carlos com a polícia ou mesmo o relacionamento de Amianto com o Rapaz. Ou seja, o filme “não foge de uma determinação espaço-temporal” (2008, p. 60) e principalmente “tão pouco explícita ou questiona a causalidade para eliminá-la” (Idem, p. 60)

Estamos num campo em que o sobrenatural se difunde pela narrativa, não busca causa ou efeito e nesse sentido, o encantamento do espectador “é provocado pela percepção da contiguidade das esferas do real e do irreal – pela revelação de uma causalidade onipresente, por mais velada e difusa que esteja” (2008, p. 61).

Em nenhuma instância Amianto se altera diante das incursões pouco plausíveis e até mesmo no momento em que Blanche se despede, para recebermos a visita do amante de Amianto, esperamos ansiosamente para que após os dois enlaçarem seus corpos, Amianto volte a esnoabar o real, como de fato faz. Flertando com seus devaneios, a personagem deixa claro que sem dúvida, não quer se livrar do prazer da falta de causalidade e, por que não, pelo deleite ao insólito.

## 5. CONCLUSÃO

Ao longo do trabalho nos dedicamos a mostrar incidências do sobrenatural no cinema brasileiro. Para isso, primeiro foi necessário conceituar o insólito ficcional, que tratamos aqui como um macrogênero que abarca temas do sobrenatural, incluindo diferentes vertentes de estudos, oriundos majoritariamente da literatura. Essa definição foi essencial para a delimitação metológica da monografia. Não partimos do termo fantástico, muitas vezes usado de forma indiscriminada, que a partir de sua definição abarcaria um número de obras bem mais resumido, e que poderia dar uma falsa visão de que tentamos evidenciar a formação de um gênero fantástico no cinema brasileiro. Ou seja, como apontamos no primeiro capítulo, fugimos de uma delimitação nebulosa diante do fantástico e partindo do insólito ficcional, deixamos claro o objetivo dessa monografia: revelar incidências sobrenaturais no cinema nacional e mostrar como essas se operam dentro de narrativas filmicas.

Após isso, nos dedicamos a apontar tendências do sobrenatural no cinema brasileiro. Nesse âmbito, o insólito ficcional surge como um elemento narrativo capaz de unir um corpo de obras heterogêneo, tanto no que remete a elementos da linguagem cinematográfica, quanto o que se refere à utilização do sobrenatural. Além disso, partimos de um preceito essencial de Todorov: de que o fantástico para ser analisado necessita que a obra seja tomada como um todo. Assim, no âmbito cinematográfico, nos dedicamos, durante o processo de pesquisa, majoritariamente à filmes disponíveis para exibição e dessa forma, o primeiro a que nos dedicamos foi *O Jovem Tataravô*. Desse ponto de partida, tentamos mapear incidências sobrenaturais até o contemporâneo, no qual - *Quando eu era Vivo*, *Lascados* e *o Candidato Honesto* - todos de 2014, foram os últimos filmes a serem analisados.

Nesse ponto, voltamos a ressaltar que nunca foi pretensão dessa monografia mapear e apontar todas as incidências sobrenaturais no cinema brasileiro, mas somente algumas de suas tendências. Além disso, ao partimos das teses de Cánepa e Suppia, por si só já revela um traço limitante da monografia, no que tange o número de obras a serem evidenciadas. Foi a partir dessa limitação, que optamos por analisar no terceiro capítulo obras que se desviassem ou reimagassem os códigos cinematográficos do horror e da ficção científica.

Finalizados os trabalhos podemos ponderar algumas conclusões. Primeiro, destacamos que a produção cinematográfica brasileira revelou, por meio das obras analisadas, diversas formas de lidar com o sobrenatural, o que se deu desde o emprego do estranho como em

*Isolados* ou *O Jeca contra o Demônio*, passando jogo com o maravilhoso como em, *O Saci* e em tantas outras obras direcionadas para o público infantil, ou na aproximação com o real maravilhoso como em *A Alegria e Doce Amianto* e, é claro, pelas aproximações com o fantástico como se verificou em *Excitação*, *Caiçara*, *Á Meia Noite Levarei sua Alma*, *A Antropóloga* e tantos outros.

Nesse processo, não nos dedicamos a uma delimitação do que contrapõe o sobrenatural: o real/natural. Claro que em nossa análise postamos a noção de real pretendida pelos filmes, que nesses, eram assaltadas por um elemento sobrenatural. Mas seria sem dúvida desafiador, debater conjecturas do real pretendidas pelo cinema brasileiro com as obras analisadas.

Além disso, não caímos na ingenuidade de apontar o sobrenatural como um elemento rarefeito no cinema brasileiro, escondido atrás de uma produção nacional majoritariamente voltada para o real/naturalista. Preferimos e, esperamos enriquecer o debate, com provas. O sobrenatural no cinema brasileiro existe, pode ser mensurado, é diverso e abarca um amplo número de obras dentro do cinema nacional. Surgindo tanto em obras conhecidas por suas qualidades audiovisuais, quanto, por exemplo, na aceitação do público. Já que, numa breve passada pela lista de maiores bilheterias do cinema nacional, vimos muito bem rankeados, filmes citados nessa monografia como: *Dona Flor e Seus Dois Maridos* e *Se Eu Fosse Você*.

Assim, evidenciamos que o estudo do insólito ficcional enquanto recurso narrativo, nos permite uma abordagem até certo ponto generalista sobre o cinema, o que por um lado permite um olhar abrangente, mas por outro necessita que o pesquisador domine diversas ferramentas sobre as mais diversas vertentes cinematográficas e análise fílmica. Com isso reiteramos, aqui, a necessidade de estudos entre cinema e o insólito ficcional, que partam dos departamentos de cinema.

Expomos também, pelo menos uma das limitações dessa monografia. Na maior parte do texto nos dedicamos pouco ao *porque* das incidências sobrenaturais, o que se revela, tanto no que tange a função do sobrenatural em determinado filme, quanto de sua relevância na trama e da intencionalidade do realizador com sua inserção.

Chegamos ao final da monografia com o compromisso de evidenciar as incidências do sobrenatural, suas manifestações são plurais, não estão presas a uma evento singular ou outro. Ao mesmo tempo, não somos ingênuos, nem otimistas o suficiente, para dar relevância demasiada ao trabalho. Há muito o que ser garimpado nesse território, tanto na formação de um grupo de filmes, quanto em formas de análises agregadas entre teoria literária e teoria

cinematográfica, mas, mesmo assim, esperamos ter contribuído para o debate em torno do tema.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFIA

- ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. London: BFI, 1999.
- ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. O neofantástico: uma proposta teórica do crítico Jaime Alazraki. In: Revista FronteiraZ, São Paulo, n. 9, dezembro de 2012.
- ANDRADE, Fábio. A Alegria, de Felipe Bragança e Marina Meliande (Brasil, 2010). Cinética, novembro 2010. Disponível em <http://www.revistacinetica.com.br/aalegria.htm>  
Acessado em: 15/08/2015.
- ARTHUSO, Raul. Doce Amianto, de Guto Parente e Uirá dos Reis (Brasil, 2013). Cinética, Janeiro 2013. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/doceamianto.htm> Acessado em: 09/08/2015
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário Teórico e crítico de Cinema. Papyrus Editora, Campinas, SP, 2009
- BATISTA, Angélica Maria Santana. As (des)fronteiras do insólito na literatura: reflexões e possibilidades na contemporaneidade. In: *A Banalização do insólito: questões de gênero literário*. Rio de Janeiro, Dialogarts, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. O Outro. In: *O livro da Areia*. MEDIAfashion: São Paulo, 2012.
- BRAGANÇA, FELIPE. *Cinema de máscaras*. Filmecultura 61, novembro 2013 - janeiro 2014, p. 9-11.
- BRAGANÇA, Mauricio de. Melodrama: notas sobre a tradição/tradução de uma linguagem revisitada. Eco-Pós (UFRJ), v. 10, p. 29-47, 2007.  
Disponível em: <http://www.e-papers.com.br/ecopos/download/recov10n2a02.pdf>  
Acessado em: 09/08/2015
- BUENO, Zuleika de Paula. O Juvenil como Gênero Cinematográfico. **IARA** – Revista de Moda, Cultura e Arte – São Paulo V.1 N. 1 abr./ago. 2008. Disponível em: [http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wpcontent/uploads/2015/01/08\\_IARA\\_Bueno\\_versao-final.pdf](http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wpcontent/uploads/2015/01/08_IARA_Bueno_versao-final.pdf)  
Acessado em: 15/08/2015
- CAETANO, Daniel. *Busca avançada: Doce Amianto*. Filmecultura 61, novembro 2013 - janeiro 2014. p. 94,95
- CÁNEPA, Laura Loguercio. *Horrores do Brasil*. Filmecultura 61, novembro 2013 - janeiro 2014, p. 33-37



CANEPA, Laura. Terror Incidental? *Revista Interlúdio*, 2013. Disponível em: <http://www.revistainterludio.com.br/?p=5160> . Acessado em: 29/012015

CANEPA, Laura. *Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros*. Tese de Doutorado, Unicamp.2008.

CARCERERI, Pedro Felipe Leite. O problema da indexação em gêneros contemporâneos: *Trabalhar cansa* e a perspectiva de um cinema fantástico nacional. *ORSON #5*, Edição número 5 ano 2013.

Disponível em: [http://orson.ufpel.edu.br/content/05/artigos/o\\_processo/01\\_pedro\\_carcereri.pdf](http://orson.ufpel.edu.br/content/05/artigos/o_processo/01_pedro_carcereri.pdf) Acessado em: 08/ 08/ 02015

CARREIRO, Rodrigo. Zumbis no cinema brasileiro: uma abordagem paracinemática. *Rumores*, v. 8, n. 16, p. 90-108, 2014.

CARROLL, Noël. *Filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas, Papirus, 1999.

CHIAMPI, Irleamar. *O Realismo Maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CUNHA, Emiliano Fischer. O 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.

Disponível em : <http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/5773/1/000456855Texto%2BCompleto-0.pdf>

DE SOUZA, Juliana. O Cinema Juvenil Nacional: história, características e relevância. 9o *Encontro Nacional de História da Mídia UFOP*, Ouro Preto, Minas Gerais, 2013

FEIX, Daniel. Conto de fadas às avessas, "Doce Amianto", Zero Hora

Disponível em: <http://www.clicrbs.com.br/especial/sc/itapemafmsc/19,0,4358463,Conto-de-fadas-as-avessas-Doce-Amianto-estreia-nesta-segunda-feira.html>

Acessado em: 09/08/2015

FRANÇA, Julio. O Insólito e Seu Duplo. In: *O Insólito e Seu Duplo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

FREIRE, Rafael de Luna. Adjetivo: brasileiro. *Filmecultura* 61, novembro 2013 - janeiro 2014, p.12-16.

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.

FURTADO, Filipe, *A Construção do Fantástico na Narrativa*, Lisboa: Livros Horizonte Ltda, 1980.

GARCÍA, Flávio. Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária. In: *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2013.

GARCÍA, Flávio. Fantástico: a manifestação do insólito ficcional entre modo discursivo e gênero literário – literaturas comparadas de língua portuguesa em diálogo com as tradições teórica, crítica e ficcional. In: XII Congresso Internacional da ABRALIC. Centro, Centros – Ética, Estética 18 a 22 de julho de 2011 UFPR – Curitiba, Brasil

GOMES, Luiz. *A construção de um profeta: a prática discursiva enquanto distinção de autoria no gênero da pornochanchada*. Dissertação de mestrado PPGCOM UFF, Niterói 2013.

Ireland, I.A. Final para um conto fantástico, In CASARES, Bioy; BORGES, Jorge Luis; OCAMPO, Silvina. *Antologia da literatura fantástica*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

JUNIOR, Jocimar Soares Dias. *NEOCHANCHADAS (?): As supostas novas chanchadas no cinema comercial da retomada*. "Rascunho 5.8-9 (2013).

KRIEGER, Heidrun. Insólito: Um termo relacional. . In: *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2013.

LAPERA, Pedro Vinícius Asterilo. *Brasis imaginados: a experiência do cinema brasileiro contemporâneo (1990-2007)*. Dissertação de Mestrado pelo PPGCOM/UFF, 2007.

LYRA, Bernadette. Cinema periférico de bordas. *Comunicação, Mídia e Consumo* 6.15 (2009): 31-47.

MENON, Maurício Cesar. Insólito: Espaços do medo na literatura brasileira . In: *As arquiteturas do medo e o insólito ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2013.

MONTEIRO, Maria Conceição. Figurações obtusas de sonhos e fantasias: o duplo e o erótico. In. *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2013.

OLIVEIRA, Igor Silva. *Ficção Científica e a hibridação de gêneros cinematográficos*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – São Paulo, SP, 12 a 14 de maio de 2011. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2011/resumos/R24-0692-1.pdf> Acessado em: 29/01/2015

- OLIVEIRA JR. Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema*. Papirus editora: Campinas, 2013.
- ROAS, David. *A Ameaça do fantástico*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- RUBIÃO, Murilo. *Obra Completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SÁ, Marcio Cícero. *Da Literatura fantástica (teorias e contos)*. Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São, 2003, Dissertação de mestrado.
- Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-23102003-190256/pt-br.php> Acessado em: 29/01/2015
- SANTIAGO JR. Francisco das C. F. *Da Favela Ao Terreiro: Visualidade E Espacialidade Negras No Cinema Brasileiro (1948-1962)*. Anais. XXVII Simpósio Nacional de História. Natal-RN, 22 a 26 de julho 2013
- SARTRE, Jean-Paul. *Aminadad, ou o fantástico considerado como uma linguagem*. In: *Situações I – críticas literárias*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- SOUTO, MARIANA. *O que teme a classe média? Trabalhar cansa e o horror no cinema brasileiro contemporâneo*. *Contracampo, Niterói (RJ)*, no25, dez/2012.
- Disponível em: <http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/293> Acessado em: 08/08/2015
- SUPPIA, Alfredo. *Limite de alerta! Ficção Científica em atmosfera rarefeita: uma introdução ao estudo da fc no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-hollywood*. Tese de Doutorado, Unicamp, 2006
- TODOROV, Tzvetan, *Introdução à Literatura Fantástica*, São Paulo: Perspectiva, 2008.
- VALENTE, Eduardo. *A Mulher Sem Cabeça*. Revista Cinética. Maio de 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/mujersincabeza.htm> Acessado em: 15/08/2015
- WILLEMIN, Patrícia. *O Fantástico e os Discursos do Saber*. In: *Organon*, v.19, n.38-39, Porto Alegre, 2005.

## FILMOGRAFIA CONSULTADA

- A Alegria*, Felipe Bragança, Marina Meliande, Brasil, 2010
- A Antropóloga*, Zeca Pires, Brasil, 2011
- A Bela da Tarde*, Luis Buñuel, França, 1967
- A Cartomante*, Wagner de Assis, Pablo Uranga, Brasil, 2004
- A Encarnação do Demônio*, José Mojica Marins, Brasil, 2008
- A Força Dos Sentidos*, Jean Garret, Brasil, 1979
- À Meia-Noite Levarei A Sua Alma*, José Mojica Marins, Brasil, 1964
- A Menina Do Sexo Diabólico (A Vingança Diabólica)*, Mario Lima, Brasil, 1987
- A Mulher Do Desejo, A Casa Das Sombras*, Carlos Hugo Christensen, Brasil, 1975
- A Mulher Invisível*, Cláudio Torres, Brasil, 2009
- A Mulher sem Cabeça*, de Lucrécia Martel, Argentina, 2008
- A Noite do Chupacabras*, Rodrigo Aragão, Brasil, 2011
- A Reencarnação do Sexo*, Luiz Castellini, Brasil, 1982
- A Viúva Virgem*, Pedro Carlos Rovai, Brasil, 1974
- As Filhas Do Fogo*, Walter Hugo Khouri, Brasil, 1978
- As Sete Vampiras*, Ivan Cardoso, Brasil, 1986
- As Taras Do Mini-Vampiro*, José Adalto Cardoso, Brasil, 1987
- Black Christmas*, Bob Clark, Canadá, 1974
- Bellini e o Demônio*, Marcelo Galvão, Brasil, (2008)
- Caiçara*, Adolfo Celi, Brasil, 1950
- Casa da mãe Joana 2*, Hugo Carvana, Brasil, 2013
- Castelo Rá-Tim-Bum, o Filme*, Cao Hamburger, 1999
- Dia de Preto (2012)*, Marcos Felipe, Daniel Mattos, Marcial Renato, Brasil, 2012
- Dia dos Namorados Macabro*, George Mihalka, Estados Unidos, 1981
- Doce Amianto*, Guto Parente, Uirá dos Reis, Brasil, 2013
- Duas Estranhas Mulheres*, Jair Correia, Brasil, 1981
- Ele, O Boto*, Walter Lima Jr. Brasil, 1987
- Enigma Para Demônios*, Carlos Hugo Christensen, Brasil, 1975
- Esta Noite Encarnarei No Teu Cadaver*, José Mojica Marins, Brasil, 1967
- Estrela Nua*, José Antonio Garcia, Ícaro Martins, Brasil, 1985

*Excitação*, Jean Garret, Brasil, 1976  
*Fica Comigo Esta Noite*, João Falcão, Brasil, 2006  
*Gerry*, Gus Van Sant, Estados Unidos, 2002  
*Girimunho*, Clarissa Campolina, Helvécio Marins Jr., Brasil, 2011  
*Guru De Sete Cidades*, Carlos Bini, Brasil, 1972  
*Halloween*, John Carpenter, Estados Unidos, 1979  
*Horror em Amityville*, Stuart Rosenberg, Estados Unidos, 1979  
*Invocação da Mal*, James Wan, Brasil, 2013  
*Isolados*, Tomas Portella, Brasil, 2014  
*Joelma – 23o Andar*, Clery Cunha, Brasil, 1980  
*Juventude Transviada*, Nicholas Ray, Estados Unidos, 1955  
*Lascados*, Vitor Mafra, Brasil, 2014  
*Luz silenciosa* Carlos Reygadas, México, França, 2007  
*Mangue Negro*, Rodrigo Aragão, Brasil, 2008  
*Mar Negro*, Rodrigo Aragão, Brasil, 2014  
*Ninfas Diabólicas*, John Doo, Brasil, 1978  
*Os Anos Dourados da Sacanagem*, Antonione, Paulo, Brasil 1986  
*O Candidato Honesto*, Roberto Santucci, Brasil, 2014  
*O Coronel e o Lobisomem*, Maurício Farias, Brasil, 2005  
*O Exorcista*, William Friedkin, Estados Unidos, 1973  
*O Homem que Desafiou o Diabo*, Moacyr Góes, Brasil, 2007  
*Os Inquilinos*, Sergio Bianchi, Brasil, 2009  
*O Intruso*, Claire Denis, França, 2004  
*O Jeca contra do Diabo*, Pio Zamuner, Amácio Mazzaropi, Brasil, 1975  
*O Lobisomem da Amazônia*, Ivan Cardoso, 2005  
*O menino e o Espelho*, Guilherme Fiúza Zenha, Brasil, 2013  
*O Monstro Legume do Espaço*, Petter Baiestorf, Brasil, 1995  
*O Monstro Legume do Espaço 2*, Petter Baiestorf, Brasil, 2006  
*O Segredo da Múmia*, Ivan Cardoso, Brasil, 1982  
*O Solar das Almas Perdidas*, Lewis Allen, Estados Unidos, 1944  
*Odeio o Dia dos Namorados*, Roberto Santucci, Brasil, 2013  
*Os Famosos e os Duendes da Morte*, Esmir Filho, Brasil, 2009  
*Os Porralokinhas*, Lui Farias, Brasil, 2007

*Os Três Vagabundos*, José Carlos Burle, Brasil, 1957

*O Saci*, Rodolfo Nanni, Brasil, 1953

*Pornô*, Ody Fraga. David Cardoso e Jon Doo, *O Gafanhoto* - terceiro episódio Direção: John Doo, Brasil, 1980

*Presença De Anita*, Jacobbi, Ruggero, Brasil, 1951

*Quando Eu Era Vivo*, Marco Dutra, Brasil, 2013

*Rainhas Da Pornografia*, Victor Triunfo, Brasil, 1984

*Reflexões de um Liquidificador*, André Klotzel, Brasil, 2010)

*Se Eu Fosse Você*, Daniel Filho, Brasil, 2006

*Se eu fosse Você 2*, Daniel Filho, Brasil 2009

*Sexta-feira 13*, Sean S. Cunningham, Estados Unidos, 1980

*Som ao Redor* de Kleber Mendonça Filho, Brasil, 2012

*Sombra*, Philippe Grandrieux , França 1998

*Trabalhar Cansa*, Marco Dutra, Juliana Roja, Brasil, 2010

*Trilogia De Terror*, Brasil , 1968. *O Acordo* - primeiro episódio Direção e Roteiro: Ozualdo Candeias. *Procissão Dos Mortos* - segundo episódio Direção e Roteiro: Luis Sergio Person. *Pesadelo Macabro* - terceiro episódio Direção: José Mojica Marins

*Últimos dias*, Gus Van Sant , Estados Unidos, 2005

*Um Corpo que Cai*, Alfred Hitchcock, Estados Unidos, 1958

*Uma Estranha História De Amor*, John Doo, Brasil, 1979

*Uma Rua Chamada Pecado*, Elia Kazan, Estados Unidos, 1951

*Zoando na TV*, José Alvarenga Jr., Brasil 1999

*Zombio*, Petter Baiestorf, Brasil, 1999

*Zombio 2*, Petter Baiestorf, Brasil, 2014

## FILMOGRAFIA CITADA

- Alameda Da Saudade, 113*, Brasil, 1951  
*Apavorados*, Ismar Porto, Brasil, 1962  
*A Ilha do Terrível Rapaterra*, Ariane Porto, Brasil, 2006  
*As Mães de Chico Xavier* (2011), Glauber Filho, Halder Gomes, Brasil, 2011  
*A Virgem da Colina*, Celso Falcão, Brasil, 1977  
*Cara de Fogo*, Galileu Garcia, Brasil, 1957  
*Cobiça ao Sexo*, Mozael Silveira, Brasil, 1981  
*Coisas de Meninos e Meninas*, Nick Hurran, Estados Unidos, 2006  
*Contos de Lygia e Morte*, Del Rangel, Brasil, 1999  
*E a Vida Continua*, Paulo Figueiredo, Brasil, 2013  
*Espelho de Carne*, Antonio Carlos da Fontoura, Brasil, 1985  
*Excitação Diabólica*, John Doo, Brasil, 1982  
*Flertando com o Inimigo*, Megan Simpson Huberman, Austrália, 1996  
*Lobisomem – O terror da Meia Noite* (1974), Eliseu Visconti, Brasil, 1974  
*Memórias Póstumas de Brás Cubas*, André Klotzel, Brasil, 2001  
*Nosso Lar*, Wagner de Assis, Brasil, 2010  
*O Caçador de Fantasma*, Flávio Migliaccio, Brasil, 1975  
*O Castelo das Taras*, Julius Belvedere, Brasil, 1982  
*O Efeito Ilha*, Luiz Alberto Pereira, Brasil, 1994  
*Os Fantasmas Trapalhões J.B. Tanko*, Brasil, 1987  
*O Filme dos Espíritos*, Michel Dubret, André Marouço, Brasil, 2011  
*O Fim da Picada*, Christian Saghaard, Brasil, 2009  
*Os Trapalhões na Terra dos Monstros* (1989)  
*Os Três Zuretas*, Cecílio Neto, Brasil, 2000  
*Onde anda Você*, Sergio Rezende, Brasil, 2003  
*Pluft, O Fantasminha*, Romain Lesage, Brasil, 1964  
*Quem Tem Medo de Lobisomem?*, Reginaldo Farias, Brasil, 1974  
*Seduzidas pelo Demônio*, Raffaele Rossi, Brasil, 1975  
*Uma Fêmea Do Outro Mundo*, José Figueira Gama, Brasil, 1979  
*Sexta-feira Muito Louca*, Mark Waters, Estados Unidos, 2003

*Signo De Escorpião (A Ilha Dos Devassos)*, Carlos Coimbra, Brasil, 1974

*Simão, o Fantasma Trapalhão*, Paulo Aragão, Brasil, 1998

*Tal Pai, Tal Filho*, Rod Daniel, Brasil, 1987

*Veneno*, Gianni Pons, Brasil, 1952

*Xuxa e os Duendes*, Paulo Sérgio de Almeida, Rogério Gomes, Brasil, 2001



## ANEXO

Abaixo, consta uma lista, levantada durante a pesquisa, de filmes do cinema brasileiro contemporâneo, que podem possuir elementos do insólito ficcional em suas narrativas filmicas<sup>53</sup>. O levantamento de filmes com conteúdo insólito foi realizado da seguinte maneira: primeiramente nos debruçamos sobre a lista de filmes brasileiros lançados da ANCINE, após isso passamos a buscar informações (em sinopses, críticas, trabalhos acadêmicos e trailers) que relacionassem os filmes a elementos sobrenaturais, com isso chegamos a um corpo de extenso de filmes, que ainda não foi acessado completamente.

<b>NÚMERO</b>	<b>ANO</b>	<b>FILME</b>	<b>DIRETOR</b>
1	1995	Efeito Ilha	Luiz Alberto Pereira
2			Jorge Furtado, José Pedro Goulart, José Roberto Torero e Cecílio Neto
	1996	A Felicidade É...	
3	1996	A Ostra e o Vento	Walter Lima Jr
4	1998	Simão, o Fantasma Trapalhão	Paulo Aragão
5	1999	Castelo Rá-Tim-Bum, o Filme	Cao Hamburger
6			Contos de Lígia e Morte
	1999	Contos de Lígia e Morte	
7	1999	No Coração dos Deuses	Geraldo Moraes
8	1999	O Trapalhão e a Luz Azul	Paulo Aragão
9	1999	Zoando na TV	José Alvarenga Jr.
10	2000	Os Três Zuretas	A. S. Cecílio Neto
11	2001	Memórias Póstumas	André Klotzel
12			Paulo Sérgio Almeida e Rogério Gomes
	2001	Xuxa e os Duendes	

---

<sup>53</sup> Desse levantamento é preciso evidenciar três pontos. Primeiro, o levantamento feito abarca os filmes produzidos entre 1995 e 2014. Segundo, a listagem da ANCINE se inicia a partir de 1995, não abrangendo, portanto, filmes lançados entre 1990 e 1994. Terceiro, a listagem não dá enfoque aos filmes não lançados em circuito comercial, encobrindo uma gama de obras que se fazem importantes para a compreensão do sobrenatural no cinema brasileiro contemporâneo. Como acontece, por exemplo, com uma importante parcela de filmes de terror atuais, distantes dos editais e das salas de exibição, mas de ampla circulação em festivais e na internet. Para saber mais: <http://oca.ancine.gov.br/media/SAM/DadosMercado/2102-22052015.pdf>

13	2003	Apolônio Brasil - Campeão da Alegria	Hugo Carvana
14	2003	Deus é Brasileiro	Cacá Diegues
15	2003	Xuxa Abracadabra	Moacyr Góes
16	2004	Onde Anda Você	Sérgio Rezende
17	2004	Redentor	Cláudio Torres
18	2004	Xuxa e o Tesouro da Cidade Perdida	Moacyr Góes
19			Wagner de Assis e
	2004	A Cartomante	Pablo Uranga
20	2005	Eliana e o Segredo dos Golfinhos	Eliana Fonseca
21	2005	O Coronel e o Lobisomem	Maurício Farias
22		Xuxinha e Guto contra os monstros do	
	2005	espaço	Moacyr Góes e Clewerson Saremba
23	2006	Se eu Fosse Você	Daniel Filho
24	2006	Xuxa Gêmeas	Jorge Fernando
25	2006	A Ilha do Terrível Rapaterra	Ariane Porto
26	2006	Acredite! Um espírito baixou em mim	Jorge Moreno
27	2006	O Amigo Invisível	Maria Letícia
28	2007	O Homem que Desafiou o Diabo	Moacyr Góes
29	2007	Os Porralkinhas	Lui Farias
30	2007	Xuxa em um Sonho de Menina	Rudi Lagemann
31	2008	Encarnação do Demônio	José Mojica Marins
32	2008	O Demoninho de Olhos Pretos	Haroldo Barbosa
33	2008	Pequenas Histórias	Helvécio Ratton
34	2009	A Mulher Invisível	Cláudio Torres
35			João Daniel
	2009	Besouro	Tikhomiroff
36	2009	Doce de Coco	Penna Filho
37	2009	O Fim da Picada	Christian Saghaard
38	2009	Se Eu Fosse Você 2	Daniel Filho
39	2009	Um Lobisomem na Amazônia	Ivan Cardoso
40	2009	Xuxa em o Mistério de Feiurinha	Tizuka Yamazaki
41	2010	Bellini e o Demônio	Marcelo Galvão

42	2010	Eu e Meu Guarda-Chuva	Toni Vanzolini
43		Os Famosos e os Duendes da Morte Esmir	
	2010	Filho	Esmir Filho
44	2010	Reflexões de um Liquidificador	André Klotzel
45			elipe Bragança e
	2011	A Alegria	Marina Meliande
46	2011	A Antropóloga	Zeca Nunes Pires
47	2011	As Doze Estrelas	Luiz Alberto Pereira
48			Guto Parente, Luiz Pretti, Pedro Diógenes e
	2011	Estrada para Ythaca	Ricardo Pretti
49			Juliana Rojas e
	2011	Trabalhar Cansa	Marco Dutra
50	2012	Área Q	Gerson Sanginitto
51			Marcial Renato, Marcos Felipe,
	2012	Dia de Preto	Daniel Mattos
52			Helvécio Neves
	2012	Girimunho	Marins Jr.
53		Histórias Que Só Existem Quando	
	2012	Lembradas	Julia Murat
54	2012	O Homem que não Dormia	Edgard Navarro
55	2013	Casa da mãe Joana 2	Hugo Carvana
56			Guto Parente e Uriá
	2013	Doce Amianto	dos Reis
57			Kleber de Mendonça
	2013	O Som ao Redor	Filho
58	2013	Odeio o dia dos namorados	Roberto Santucci
59	2013	Paixão e Acaso	Domingos Oliveira
60			Oswaldo
	2013	Solidões	Montenegro
61	2014	Eles Voltam	Marcelo lordello

62	2014	Isolados	Tomas Portella
63	2014	Lascados	Vitor Mafra
64	2014	Mar negro	Rodrigo Aragão
65	2014	O Candidato Honesto	Roberto Santucci
66			Guilherme Fiuza
	2014	O Menino e o Espelho	Zenha
67			Orides Vicente da Silva e Fabrício
	2014	O Último Lance do Leilão	Cavalcanti
68	2014	Quando Eu Era Vivo	Marco Dutra