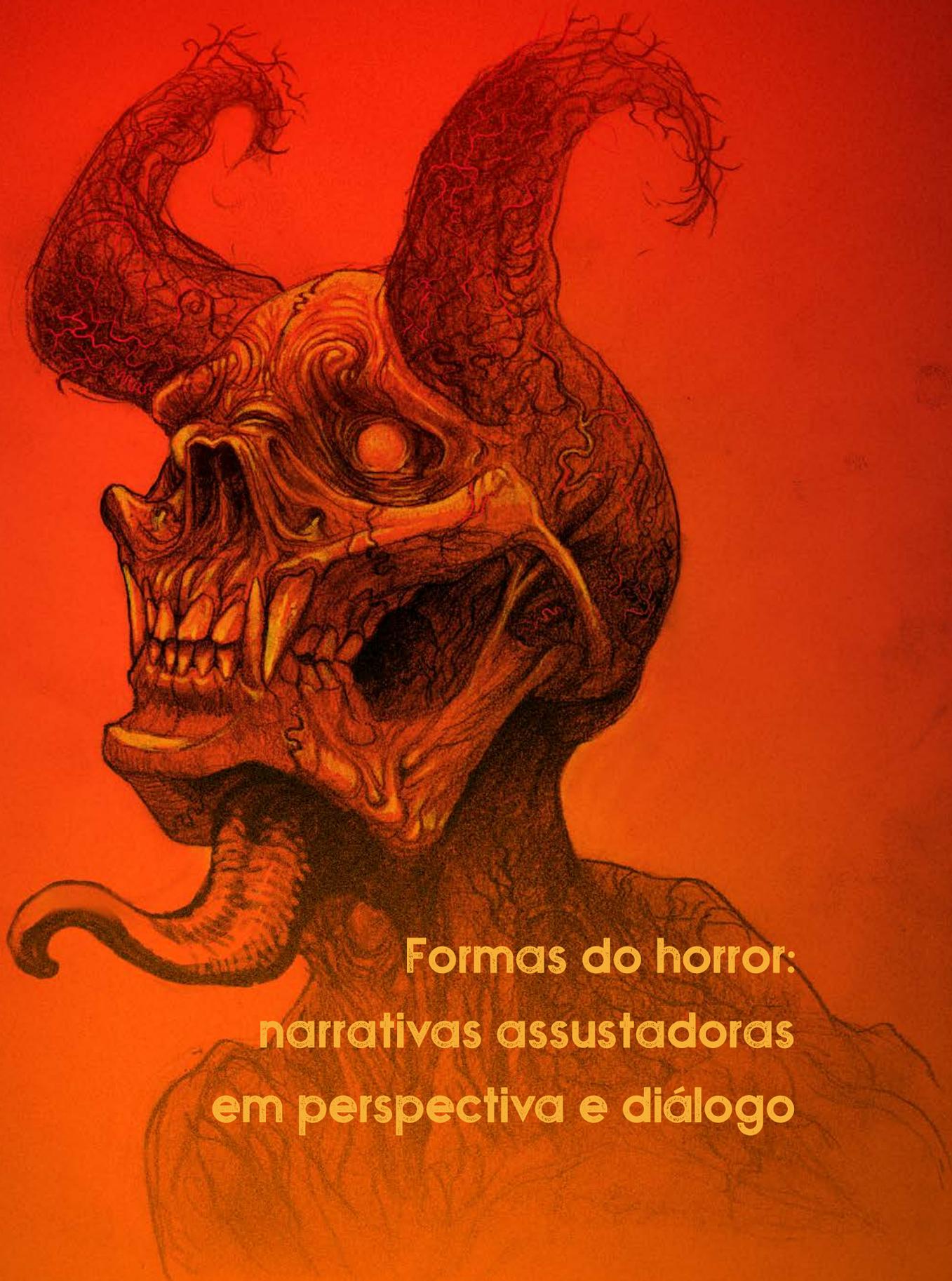


N.15, 2021

LITERARTES



**Formas do horror:
narrativas assustadoras
em perspectiva e diálogo**

EQUIPE EDITORIAL

Coordenação

Maria Zilda da Cunha | CNPQ/ Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Brasil

Editores da Décima Quinta Edição

Maria Zilda da Cunha | CNPQ/ Universidade de São Paulo, Brasil

Nathália Xavier Thomaz | CAPES/ Universidade de São Paulo, Brasil

Oscar Nestarez | Universidade de São Paulo, Brasil

Ricardo Iannace | FATEC/ Universidade de São Paulo, Brasil

Conselho Editorial

Lourdes Guimarães | Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Auxiliadora Fontana Baseio | Universidade de Santo Amaro, Brasil

Maria Cristina Xavier de Oliveira | Universidade de São Paulo, Brasil

Maria dos Prazeres Santos Mendes | Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Zilda da Cunha | CNPQ/ Universidade de São Paulo, Brasil

Ricardo Iannace | FATEC/ Universidade de São Paulo, Brasil

Rita de Cássia Dionísio | Universidade de Montes Claros, Brasil.

Comissão Científica

Angela Balça | Universidade de Évora, Portugal

Diógenes Buenos Aires | Universidade Estadual do Piauí, Brasil

Eliane Debus | Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

José Jorge Letria | Associação dos Escritores Portugueses, Portugal

José Nicolau Gregorin Filho | Universidade de São Paulo, Brasil

Pedro Serra | Universidade de Salamanca, Espanha

Rosangela Sarteschi | Universidade de São Paulo, Brasil

Sérgio Paulo Guimarães Sousa | Universidade do Minho, Portugal

Ricardo Iannace | FATEC/ Universidade de São Paulo, Brasil.

Rita de Cássia Dionísio | Universidade de Montes Claros, MG, Brasil.

Comissão de Publicação

Cristiano Camilo Lopes | Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil

Cristina Casagrande de Figueiredo Semmelmann | Universidade de São Paulo, Brasil

Lourdes Guimarães | Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Cristina Xavier de Oliveira | Universidade de São Paulo, Brasil

Nathália Xavier Thomaz | CAPES/ Universidade de São Paulo, Brasil

Regina Célia Ruiz | Universidade de São Paulo, Brasil

Sandra Trabucco Valenzuela | Centro Universitário Faculdade das Américas - FAM, Brasil

Preparação e Revisão da Décima Quinta Edição

Adriana Falcato Almeida Araldo | Universidade de São Paulo, Brasil

Bianca Leão Bertin | Universidade de São Paulo, Brasil

Danielle Salles | Universidade de São Paulo, Brasil

Ellen Maria Martins de Vasconcellos | Universidade de São Paulo, Brasil

Lourdes Guimarães | Universidade de São Paulo, Brasil

Nathália Xavier Thomaz | CAPES/ Universidade de São Paulo, Brasil

Oscar Nestarez | Universidade de São Paulo, Brasil

Selma Simões Scuro | Universidade de São Paulo, Brasil

Simone Camacho Gonzalez | Universidade Paulista, Brasil

Projeto Gráfico

Bruno de Oliveira Romão | <https://www.instagram.com/ilustra.bruno/>

Edição de Arte

Bruno de Oliveira Romão | <https://www.instagram.com/ilustra.bruno/>

Criação do Logotipo

Silvana Mattievich

Ilustração da Capa

Eduardo Belga | <https://www.ebelga.com/>

Capa

Bruno de Oliveira Romão | <https://www.instagram.com/ilustra.bruno/>

Tradutores

Danielle Salles | Universidade de São Paulo, Brasil

Ellen Maria Martins de Vasconcellos | Universidade de São Paulo, Brasil

Nathália Xavier Thomaz | CAPES/ Universidade de São Paulo, Brasil

Oscar Nestarez | Universidade de São Paulo, Brasil

Selma Simões Scuro | Universidade de São Paulo, Brasil

Simone Camacho Gonzalez | Universidade Paulista, Brasil

Pareceristas da Décima Quinta Edição

Alexander Meireles da Silva | Universidade Federal de Goiás, Brasil

Ana Lúcia Machado da Silva | Universidade Paulista, Brasil

Ana Paula Santos | Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

André Cabral de Almeida Cardoso | Universidade Federal Fluminense, Brasil

Auricélio Soares Fernandes | Universidade Estadual da Paraíba, Brasil

Ayda Elizabeth Blanco Estupiñan | Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia, Brasil

Bruno Anselmi Matangrano | Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Daniel Augusto Pereira Silva | Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Dayse Oliveira Barbosa | Universidade de São Paulo

Emílio Soares Ribeiro | Universidade do Estado do Rio Grande do Norte,
Brasil

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro | Universidade Federal de Goiás, Brasil

Felipe Mello | Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Janile Soares | Instituto Federal da Paraíba, Brasil

Joao Pedro Bellas | Universidade Federal Fluminense, Brasil

Júlio César França Pereira | Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Leandro de Negreiros Pereira dos Santos | Universidade Estadual Paulista, Brasil

Lígia Regina Maximo Cavalari Menna | Universidade Paulista, Brasil

Lourdes Guimarães | Universidade de São Paulo, Brasil

Luciane Alves Santos | Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Luciano Cabral da Silva | Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Maria Zilda da Cunha | CNPQ/ Universidade de São Paulo, Brasil

Marcio Markendorf | Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Maria Auxiliadora Fontana Baseio | Universidade de Santo Amaro, Brasil

Marina Sena | Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Nathália Xavier Thomaz | Universidade de São Paulo, Brasil

Oscar Nestarez | Universidade de São Paulo, Brasil

Pedro Puro Sasse da Silva | Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Renan Rivero | Universidade do Porto, Portugal

Rogério Almeida | Literatura Brasileira da Universidade Tecnológica Federal do
Paraná, Brasil

Rogério Sáber | Universidade do Vale do Sapucaí, Brasil

Sandra Trabucco Valenzuela | Centro Universitário Faculdade das Américas -
FAM, Brasil

Simone Camacho Gonzalez | Universidade Paulista, Brasil

Vicente Martin Mastrocola | Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

ISSN: 2316-9826

SUMÁRIO

Editorial 8

Maria Zilda da Cunha, Nathália Xavier Thomaz, Oscar Nestarez, Ricardo Iannace

Entrevista

O horror que emana do poder: uma entrevista com Mariana Enriquez13

Oscar Nestarez

Artigos

Perfil tensivo e estratégias de construção da tensão
em *O barril de Amontillado*, de Edgar Allan Poe 26

Dayane Celestino de Almeida

Keziah Mason: a bruxa cientista de H. P. Lovecraft48

Nathalia Sorgon Scotuzzi

Grotteschi e Rabeschi: A hipotipose do horror em Gabriele D'Annunzio 66

Julia Lobão

A construção do inquietante nos contos de Frederico Toscano88

André de Sena

New weird e literatura brasileira: Análise do conto

Menina bonita bordada de entropia, de Cirilo Lemos 108

Cristhiano Aguiar, André Karaszuk Taniguchi

Narrativas entretecidas vertentes do assombro e do medo: a casa e suas ruínas em Poe, Cortázar e Amenábar.....	123
Kátia Pellicci Cembrone de Souza, Joana Marques Ribeiro	
Entre a carne e o espírito: relações de gênero nos filmes de horror de Jean Garrett	149
Tiago José Lemos Monteiro, Laura Loguercio Cánepa	
A monstruosidade em <i>Lilith's Awakening</i>	176
Stephania Amaral Silva Belo	
Slasher therapy: the slasher movie as an allegory for uncovering trauma.....	199
Amanda Leonardi de Oliveira	
We're doing this because you were home: An analysis of elements of the slasher formula in <i>The Strangers</i> (2008)	215
Vitor Fernandes, Claudio Vescia Zanini	
Time oddity, Paradoxes and the gothic.....	243
Vinicius Bril Rocatelli, Cido Rossi	
<i>Hellblade: Senua's Sacrifice</i> - Loucura e feminino na construção do horror	261
Luciana de Paula	
Resenha	
<i>Horror noire: a representação negra no cinema de terror</i>	292
Daniel Lucas de Medeiros	

EDITORIAL

Imagética do horror e leituras do medo: experiências compartilhadas

Este décimo quinto número da *Literartes* traz a público a narrativa de horror, segmento ficcional de complexa classificação (há quem a chame de gênero; há quem a identifique como categoria literária). Independentemente da nomenclatura, esse construto promove uma recepção *sui generis*. Afinal, todo pacto de leitura se traduz em exercício de fruição que ultrapassa a simples recolha de dados processados num enredo. No caso dessas intrigas, uma violência supura a lâmina textual e se potencializa graças a uma atmosfera insólita — ambiência rica em metáforas que pulverizam o sinistro orlado pelo hediondo.

Cumprе assinalar que o imaginário do horror nos acompanha desde tempos imemoriais. O *arrepio na espinha* exerceu papel fundamental na preservação de nossa espécie, seja orientando o homem na busca de lugares mais seguros para habitar, seja o levando a criar e a compartilhar histórias ao redor da fogueira — gestos que reverberam advertência aos perigos iminentes ou ao desconhecido. Assim, o medo constitui-se em poderoso mecanismo de sobrevivência e, uma vez vinculado ao terreno de ameaças, suscita fantasias.

No curso da História, é fato que a humanidade superou muitos medos, mas nem por isso deixou de se render a esse sentimento. Se, à luz da ciência, alguns mistérios do planeta, da natureza e do próprio ser humano foram explicados, outros se engendraram na nossa faculdade imaginativa, alimentando, pois, a ficção. Aliás, na segunda metade do século XVIII, em pleno Iluminismo, a narrativa gótica desponta com a publicação de *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole.

Sucedе a essa obra um número crescente de ficcionistas que buscam refúgio no castelo medieval do gótico, a exemplo dos também britânicos Charles Maturin, William Beckford, Matthew Lewis e Ann Radcliffe, entre outros que se empenharam em criar tramas cujo núcleo incide no confronto entre um mundo racionalizado e

um mundo inexplicável, sobrenatural — portanto, assustador. Compuseram então os alicerces do que hoje reconhecemos como o fantástico e o horror na literatura.

Todavia, passados mais de duzentos anos, pergunta-se o que, em essência, caracterizaria a literatura de horror, conferindo a ela alguma autonomia em relação ao gótico e ao fantástico. Uma parte da resposta reside na etimologia do vocábulo “horror”, do latim “*orrere*”, que significa “erizar” ou “arrepia”. Tais textos se organizam em torno de um conjunto de temas em inextinguível expansão; são narrativas arquitetadas a partir de formas e fórmulas específicas, mas em constante transformação.

Segundo Xavier Aldana Reyes, pesquisador catalão, “ao contrário de outros gêneros que se amparam mais fortemente em coordenadas históricas, culturais e geográficas específicas, como o gótico e o *Western*, a ficção de horror é extensivamente definida por suas pretensões afetivas. Em outras palavras, o horror obtém esse nome das respostas emocionais que procura provocar nos leitores”. Trata-se de concepção semelhante à do “horror artístico” proposta pelo filósofo estadunidense Noël Carroll. A categoria também se distingue pelo intenso diálogo com narrativas audiovisuais, de jogos eletrônicos, de quadrinhos e de outras linguagens; esse intercurso proporciona à ficção de horror uma constante atualização de estratégias e procedimentos retóricos para o alcance do efeito estético.

Para tais questões, que perpassam o campo intersemiótico, se voltam os artigos enfeixados nesta *Literartes*. A seção conta com doze textos, os quais, majoritariamente, revisitam o cânon literário em consórcio com postulados teórico-críticos fundamentais na compreensão dessa vertente estética que horripila o leitor de maneira sem igual.

Dayane Celestino de Almeida propõe a análise do conto “O barril de Amontillado”, reconhecendo o modo como se opera a tensão nessa narrativa de E. A. Poe; a *semiótica tensiva*, conforme anuncia a pesquisadora, subsidia — teórica e metodologicamente — sua leitura do trecho. O escritor H. P. Lovecraft faz-se contemplado na abordagem de Nathalia Sorgon Scotuzzi — o foco da estudiosa é a personagem Keziah e a figuração da sibila: admite-se no conto “Sonhos na casa da bruxa” uma dialética entre o Diabo e a mitologia cristã. A poética de Gabriele D’Annunzio, na obra *Grotteschi e Rabeschi*, ganha atenção no artigo de Julia Ferreira Lobão Diniz, que se atém às *hipotiposes* (descrições vívidas) do *horror* na produção anterior à fase decadentista do dramaturgo italiano.

O escritor brasileiro Frederico Toscano tem suas narrativas analisadas por André de Sena. Apreende-se a construção do inquietante em contos inseridos na obra *Carapaça escura* (2019), ficção inaugural de Toscano. Nas tessituras examinadas evidencia-se a presença do gótico setecentista, do fantástico e do horror dos séculos XIX e XX. O artigo de André Karaszczuk Taniguchi e Cristhiano Aguiar discute o *new weird* — vertente do insólito originária das literaturas de língua inglesa que compreende o fim dos anos 1990 e início dos anos 2000. Analisa-se o conto “Menina bonita bordada de entropia”, de Cirilo Lemos, publicado na antologia *Fractais tropicais: o melhor da ficção científica brasileira*, organizada por Nelson de Oliveira.

Dois contos clássicos, “A queda da casa de Usher” e “Casa tomada”, são lidos pelas pesquisadoras Joana Marques Ribeiro e Kátia Pellicci Cembrone de Souza sob a perspectiva do assombro e do medo. O componente espacial, nas narrativas de Poe e Julio Cortázar, apresenta-se em diálogo com a peça fílmica “Os outros”, produção contemporânea dirigida e roteirizada por Alejandro Amenábar. Na sequência, o texto de Laura Cánepa e Tiago Monteiro explora aspectos e características temáticas ligados a gênero e sexualidade nos filmes de horror do cineasta luso-brasileiro Jean Garrett. A indústria de *sexploitation*, presente nos anos 1970, em paralelo ao discurso reacionário vigente no período político da ditadura militar, avulta como objeto de reflexão no artigo.

A sétima arte também se faz presente na abordagem proposta por Stephania Amaral, na medida em que a estudiosa perscruta o mito de Lilith no filme *Lilith's Awakening* (2016), da diretora brasileira Monica Demes. O vampiresco, a monstrosidade e o onírico são valorizados em conformidade com a fotografia cinematográfica. O artigo em língua inglesa “Slasher therapy: the slasher movie as an allegory for uncovering trauma”, de Amanda de Oliveira, investiga filmes *slasher* como figura alegórica com fins terapêuticos no resgate de traumas. Um outro artigo em inglês, assinado por Claudio Zanini e Vitor Fernandes, está presente — seu título é “We’re doing this because you were home: an analysis of elements of the slasher formula in *The Strangers* (2008)”. Explora-se nesse longa-metragem de Bryan Bertino a conexão entre a dinâmica do filme *slasher* e o modo de contar uma história de horror no contexto cultural do primeiro decênio de 2000 nos Estados Unidos. Os ataques terroristas do 11 de Setembro são referenciados.

Um terceiro texto em idioma inglês, “Time oddity: paradoxes and the gothic”, de autoria de Vinicius Bril Rocatelli e Cido Rossi, reflete acerca do gênero ficção científica e do gótico, apoiado em proposições teórico-críticas de linha pós-estruturalista que acenam ao hibridismo e a gêneros-modos, como advertências para o que representara o cientificismo e o racionalismo iluminista. Por fim, o artigo de Luciana de Paula, “Hellblade: Senua’s sacrifice: O feminino e a loucura”, em que experiências da ordem do horror histórico, psicológico e artístico são tratadas na estrutura do jogo eletrônico, o *game*.

Este número da revista traz uma entrevista com Mariana Enriquez — jornalista e escritora argentina cujo nome, na atualidade, é referência em se tratando de narrativas de medo e horror com viés político e social —, bem como oferece uma resenha da obra ensaística *Horror noire: a representação negra no cinema de terror*, da estadunidense Robin R. Means Coleman, professora adjunta no Departamento de Estudos da Comunicação e no Centro de Estudos Afro-Americanos e Africanos da Universidade de Michigan.

Ressalte-se que a ilustração de capa desta *Literartes* pertence a Eduardo Belga, reconhecido por seus trabalhos plásticos voltados à poética do corpo no território do grotesco. Notadamente impactante, a imagem delinea-se como entidade monstruosa, demoníaca, fixada em fundo estável na cor vermelha. O desenho filia-se, decerto, a uma cosmovisão mítica e judaico-cristã.

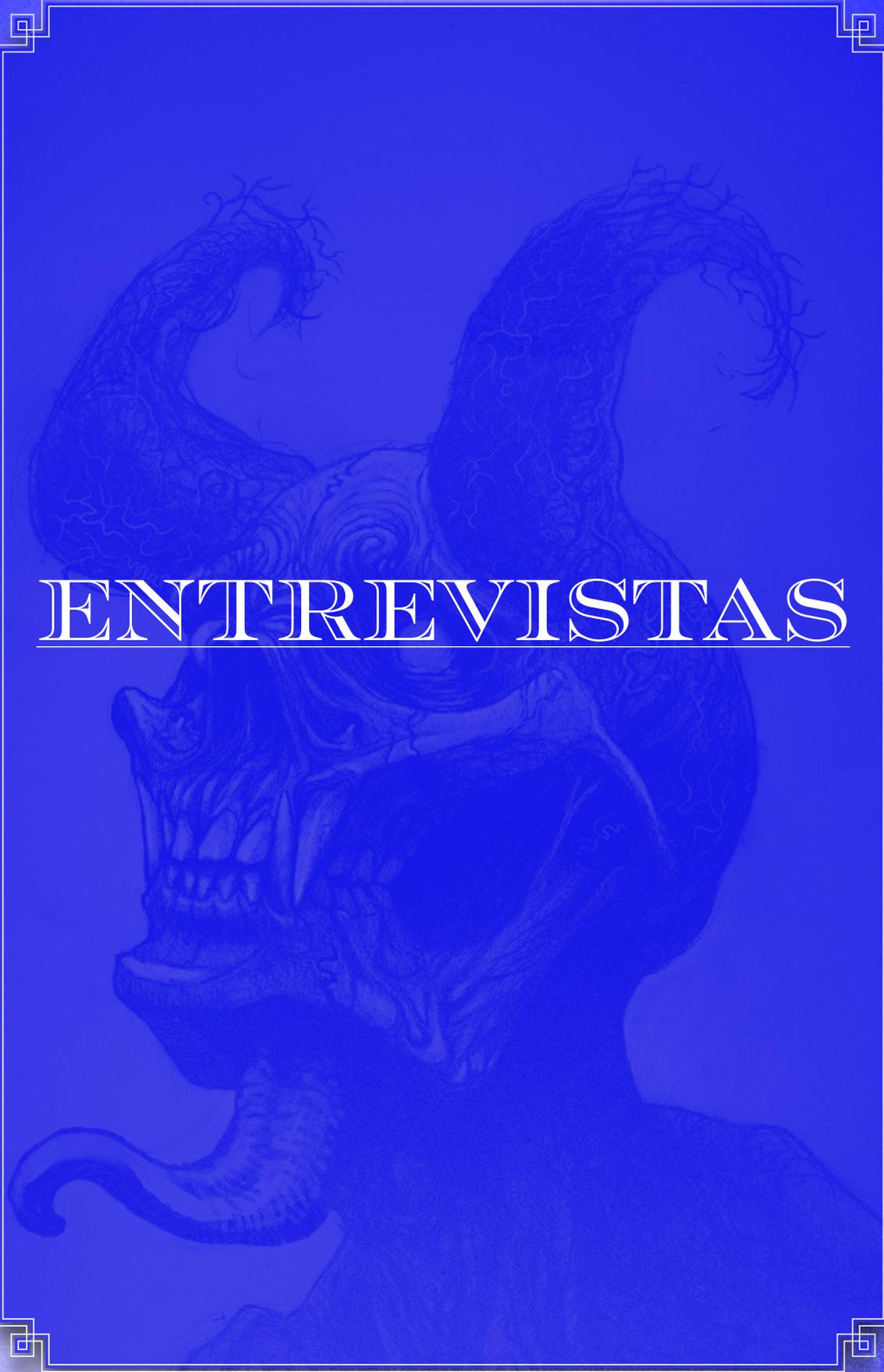
A todos, uma ótima leitura!

Maria Zilda da Cunha

Nathália Xavier Thomaz

Oscar Nestarez

Ricardo Iannace



ENTREVISTAS

O HORROR QUE EMANA DO PODER: UMA ENTREVISTA COM MARIANA ENRIQUEZ

THE HORROR THAT EMANATES FROM POWER:
AN INTERVIEW WITH MARIANA ENRIQUEZ

*Oscar Nestarez*¹

¹ Escritor e doutorando em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa — Universidade de São Paulo (USP).

Pode-se afirmar, com segurança, que Mariana Enriquez é um dos principais nomes da literatura de horror atual. Como contista, a argentina já havia assombrado e fascinado leitores de todo o mundo com a coletânea *As coisas que perdemos no fogo*, publicada em 25 países – no Brasil, a obra chegou em 2016. Outro conjunto de narrativas breves de sua autoria, intitulado *Los peligros de fumar en la cama* (publicado originalmente em 2009 na Argentina, e sem edição por aqui), teve grande repercussão em países anglófonos – soma-se a isso o fato de a tradução dessa coletânea para o inglês realizada por Megan McDowell ter sido finalista do prestigiado International Booker Prize.

Com o romance *Nossa parte de noite*, publicado em 2019 na Argentina e na Espanha, e em 2021 no Brasil, a recepção ao trabalho de Enriquez atinge um novo patamar. A obra vem gozando de enorme sucesso de crítica – êxito sustentado pela conquista de importantes prêmios internacionais, como o Herralde, da Espanha, – e de público, figurando em inúmeras listas de melhores leituras do ano de suplementos literários e de outros veículos especializados. *Nossa parte de noite* relata a luta de um médium, Juan, para salvar Gaspar, seu filho, de um terrível destino envolvendo uma sociedade secreta, a Ordem. É uma história de estrutura ambiciosa e não linear, com núcleos que ora avançam, ora recuam no tempo, e de proporções monumentais, com mais de 500 páginas. Trata-se, sobretudo, de um grande romance de horror: as quatro partes que o compõem dialogam, cada uma, com diferentes correntes do gênero. E a escrita apresenta a intencionalidade que caracteriza a ficção do arrepio, sendo permeada por imagens memoráveis e assustadoras. A expressão do sobrenatural em Enriquez também carrega uma singularidade: a de se afastar de vertentes comumente associadas à ficção argentina, como o neofantástico, termo criado pelo pesquisador Jayme Alazraki para designar um tipo de narrativa que subverte o real discreta e lentamente, em um procedimento diverso da súbita ruptura muitas vezes encontrada em obras do fantástico oitocentista. Nos contos e no romance da autora, essa ruptura ocorre e volta a tornar-se agente do assombro. Mas não só: contribuem para o horror uma escrita hipnótica, a minuciosa construção de personagens e um poderoso subtexto social, relacionando poder e ocultismo.

Esses são alguns dos tópicos abordados na entrevista exclusiva que a Literartes

teve a honra de realizar com a autora em agosto de 2021. Nascida em Buenos Aires em 1973, Enriquez também é jornalista, atuando como subeditora do suplemento Radar do diário Página/12. Abaixo, temos a tradução da conversa para o português e, na sequência, o texto original em espanhol.

1. Podemos dizer que *Nossa parte de noite* é sua obra mais ambiciosa, tanto em termos de estrutura quanto de extensão. Você pode contar brevemente sobre como foi escrever o romance? Sobre a concepção, o planejamento e a composição de uma narrativa tão grandiosa (em diferentes sentidos) e, até certo ponto, complexa? Houve um ponto de partida?

Eu queria a experiência de um romance, com tudo o que ele podia ter de incerteza, dificuldade, arquitetura e imersão. Fazia tempo que estava só escrevendo textos breves ou de não ficção, e precisava dessa dedicação de anos que envolve um romance, ao menos para mim. Minha primeira ideia foi a Ordem, a seita e o *médium*: uma ideia muito de gênero porque eu queria escrever um romance de horror, ou de ficção *dark*, ou chame-o como queira, mas de gênero, de qualquer modo. Depois, decidi que não queria uma estrutura cronológica convencional (ainda que o romance seja bastante cronológico), mas com partes conduzidas por um ponto de vista e por sutis “estilos” de horror: um início *road movie* que se conclui em horror lovecraftiano-folk, uma segunda parte mais Stephen King, uma terceira com ares vitorianos, e uma última parte com estilo romance de formação que termina, como a primeira, em horror ocultista. Uma vez que obtive a estrutura – além das partes breves da falsa crônica jornalística e do monólogo do médico –, o restante foi mais fácil. Embora, evidentemente, eu não tivesse clareza sobre tudo o que ia acontecer, nem sobre os diferentes níveis de leitura; isso sempre ocorre durante a escritura de romances. Mas sempre tive clareza sobre os personagens: creio que eles marcaram em grande medida a escrita.

2. Para a expressão do horror na literatura, a atmosfera e a sensação de uma ameaça são indispensáveis. Seu romance logra preservar essa

sensação de “catástrofe iminente” em mais de 500 páginas, uma verdadeira façanha. Pode contar a respeito de como trabalhou esse aspecto?

Creio que, neste caso, a obra seja fortemente conduzida pelos personagens principais. Tanto Juan quanto Gaspar – e, em outro sentido, Rosario – são os que lidam com a maldição. O romance tem diversas partes mais amenas, porque não é um texto que possa manter uma tensão narrativa em tantas páginas, e me interessava desenvolver outros temas, também, além de dar bastante espaço aos personagens. Um dos trabalhos, digamos, foi plantar cenas especialmente repugnantes, que deixaram o que chamo de uma “reverberação”. Depois delas não acontece nada de terrível durante várias páginas, mas permanece essa sensação tenebrosa de uma cena muito cruel ou aterrorizante, depende. Mas suponho que a atmosfera criada pela ameaça da Escuridão e pela maldição dos personagens é algo que se mantém, porque tudo o que fazem está influenciado por isso.

3. Assim como em seus contos, o contexto social e político em *Nossa parte de noite* é poderoso, mesmo que não se protagonize. A associação da Ordem com os militares e outros poderosos agrega uma camada aterradoradora à história. Como você vê essa relação entre política e composição do horror na ficção?

Acho que, no geral, é muito interessante o diálogo entre o horror e o realismo, e, nos nossos países em especial, a política confere uma dimensão ao horror que tem relação direta com a vida cotidiana. O horror e o poder talvez sejam um tema mais importante no romance do que a política. A política nem sempre é o poder: pode-se ser um militante, que é o caso de Luis, e ele também está no romance por isso: porque não quero um ponto de vista cínico que associa a política ao Mal. A política é uma ferramenta para mudar a realidade que, muitas vezes, é usada de forma arbitrária, mas é a que temos. O que acontece com o poder impune e desimpedido das elites é muito diferente, e acredito que o romance trata disso. Nele aparecem os

militares argentinos, porque tiveram relação e continuidade históricas com os poderes econômicos da Argentina; e também não podemos esquecer que, em muitas ocasiões, os poderosos se interessaram pelo Oculto como uma forma de manter esse poder, de continuá-lo, de não perdê-lo, de saber quem eram seus inimigos de maneira paranoica. Mas é o período histórico que escolhi: quando a história da Ordem é contada, o ramo inglês está na África e aí eles são os colonizadores. Acho, em todo caso, que a violência do poder tenha dado origem a muitos horrores que fazem reagir as nossas fobias cotidianas, e isso, na minha forma de encarar o gênero, é muito importante. Para mim, o horror tem que estar relacionado ao aspecto social em alguma medida. Como em *Carrie*, de Stephen King: é um romance de uma garota com poderes, mas também é um romance sobre *bullying*, um massacre escolar e fanatismo religioso. São problemas sócio-políticos não só dos EUA.

4. Ainda a respeito do horror, o romance chama atenção pela visualidade de várias cenas. São muito vívidas, violentas, profundamente inquietantes. Você pode falar sobre o funcionamento desse processo criativo? Por exemplo, você visualiza uma cena específica e então constrói a narrativa em torno dela? Ou procura formas de encaixá-la ao longo da história?

Não, eu as descubro enquanto escrevo. Tenho uma imagem muito breve, quase uma intuição sem detalhes, e os detalhes crescem, se potencializam e se fazem mais vívidos na escritura.

5. Edgar Allan Poe costumava dizer que uma obra de ficção deve ser breve para não perder seu efeito estético. Contudo, também dizia que um poema extenso, como *Paraíso perdido*, de Milton, nada mais é do que uma sequência de poemas breves. Podemos aplicar esse entendimento a *Nossa parte de noite*? Como se fosse uma série de episódios dramáticos e aterradores?

Acho que é um romance cronológico e bastante tradicional nesse sentido, e nada curto no sentido de que não se compreende o que realmente acontece sem a totalidade. Não acho que seja uma série de episódios, pelo menos nunca o pensei dessa forma, mas sim como uma viagem, especificamente a de Gaspar rumo à sua identidade, com diferentes passagens pelo passado e pelo presente. Mas contínua.

6. No romance, chama a atenção a intertextualidade, o intenso diálogo com a literatura, a poesia, a música e, em menor medida, as artes plásticas. Podemos ler essas alusões como um mapa de suas referências criativas como autora?

Sim, elas estão na história também por isso. Eu queria fazer dialogar a poesia, a música, os discursos sobre o corpo e a enfermidade, o ocultismo... Tudo é parte do que me interessa, mas, além disso, tudo tem relação. Os poetas visionários como Blake e Rimbaud, o surrealismo, o ocultismo na música especialmente no final dos anos 1960 relacionada com o colapso da juventude dourada, a AIDS e o corpo marcado pensando no contágio e na carne modificada, como faz Ballard. São minhas referências criativas, mas, além disso, acho que dialogam em grande medida; são em parte capricho e em parte sistema.

7. Outro ponto de destaque no romance é o conteúdo sobrenatural: desde o início é intenso e assim permanece até a conclusão. O universo da Escuridão é fundamental para a narrativa. No entanto, a manifestação do fantástico na sua obra se diferencia de uma tradição sul-americana do realismo mágico e do neofantástico, na qual o inexplicável e o real fundem-se em um mesmo plano narrativo – e o que antes era ameaçador acaba se “normalizando”. Você pode comentar sobre essa ruptura? Como vê, hoje, seu trabalho com a ficção fantástica?

Dado que minhas influências principais sejam anglo-saxãs, e que mi-

nha influência seja a do estranho, da ruptura com a realidade, eu não poderia nunca normalizá-lo ou muito menos fazê-lo “maravilhoso”. Gosto desse tipo de narrativa, mas simplesmente não é a que me interessa, porque me parece que hoje, desde onde estou, o fantástico pode ser narrado de outra maneira, e não creio estar marcada pela tradição local a não ser por alguns aspectos. Além disso, a tradição do rio de la Plata, de Borges a Cortázar, a Onetti e a Ocampo, é um pouco mais “anglo”, suponho que também aconteça porque essas foram as minhas leituras, mesmo na escola, e não García Márquez.

8. Finalmente, *Nossa parte de noite* incorpora, de maneira surpreendente, o conto “A casa de Adela”. Poderia comentar sobre esse processo? Já estava previsto desde o começo da escrita do romance?

Não. Em cada uma das partes há casas, porque o tema da propriedade é importante no livro e porque, além disso, gosto muito da casa como um *tropo* do horror. Na segunda parte, eu precisava de uma casa no bairro para que fosse usada por Juan e que fosse uma casa que fizesse desaparecer pessoas, cuja fachada não correspondesse ao interior, etc., uma casa “falsamente” inocente. Me dei conta de que já havia descrito uma casa assim no conto “A casa de Adela” e decidi transportá-la. Apenas a casa, em princípio. E depois disse a mim mesma: e se eu levar a criança também? Está mutilada, como os membros da Ordem. E se a inserir na trama? E a inserção de Adela abriu muitíssimos caminhos, desde sua própria história familiar relacionada com os grupos de guerrilheiros argentinos, até a troca dela por Gaspar... E a obsessão de Gaspar a qual, de alguma forma, agregou uma maldição a ela. Não creio que tenha sido casual, mas não foi planejado.

EL HORROR QUE EMANA DEL PODER: UNA ENTREVISTA CON MARIANA ENRIQUEZ

1. **Creo que podemos decir que *Nuestra parte de noche* sea su obra más ambiciosa, tanto en estructura como en extensión. ¿Puedes contarnos un poco sobre cómo fue escribir la novela? ¿Sobre la concepción, planificación y composición de una narrativa tan vasta (en diferentes sentidos) y, hasta cierto punto, compleja? ¿Hubo un punto de partida?**

Yo quería la experiencia de una novela, con todo lo que tiene de incertidumbre, dificultad, arquitectura e inmersión, hacía tiempo que estaba escribiendo textos breves o no ficción y necesitaba esa entrega de años que significa una novela, al menos para mí. Mi primera idea fue la Orden, la secta, y el médium: una idea muy de género porque quería escribir una novela de terror o de *dark fiction* o como se quiera llamar, pero en cualquier caso de género. Después decidí que no quería una estructura cronológica convencional (aunque es bastante cronológica la novela), sino partes guiadas por un punto de vista y por sutiles “estilos” de terror: un comienzo *road movie* que termina en Lovecraft-folk horror, una segunda parte más King, una tercera parte con aires victorianos y una última parte más estilo novela de iniciación que termina, como la primera, en horror ocultista. Una vez que tuve la estructura – además de las partes breves de falsa crónica periodística y de monólogo del médico – fue más fácil. Aunque por supuesto no tenía claro todo lo que iba a suceder ni los diferentes niveles de lectura; eso siempre ocurre durante la escritura de las novelas. Siempre tuve claros a los personajes: creo que ellos marcaron en gran medida la escritura.

2. **Para la expresión del horror en la literatura, la atmósfera y la sensación de una amenaza son indispensables. Su novela logra preservar esta sensación de “impending doom” en más de 600 páginas, una verdadera hazaña. ¿Podrías contarnos un poco cómo usted trabajó este aspecto?**

Creo que, en este caso, está muy guiado por los personajes principales. Tanto Juan como Gaspar –y en otro sentido Rosario – son los que cargan con la maldición. La novela tiene muchas mesetas porque no es un texto que pueda mantener una tensión narrativa en tantas páginas y me interesaba desarrollar otros temas, también, además de darle mucho espacio a los personajes. Uno de los trabajos, digamos, fue plantar escenas especialmente espeluznantes que dejaran lo que llamo una “reverberación”. Después no pasa nada terrible durante muchas páginas, pero queda esa sensación tenebrosa de una escena muy cruel o muy terrorífica, depende. Pero supongo que la atmósfera está dada por la amenaza de la Oscuridad y la maldición de los personajes y eso se mantiene porque todo lo que hacen está influenciado por eso.

3. Como en sus cuentos, el contexto social y político en *Nuestra parte de noche* es poderoso, aunque no es el protagonista. La asociación de la orden con los militares y otros poderosos agrega una camada aterradora a la historia. ¿Cómo ve esta relación entre política y composición de terror en la ficción?

Yo creo que, en general, es muy interesante el diálogo entre el terror y el realismo, y en nuestros países además la política le da una dimensión al terror que tiene relación directa con la vida cotidiana. El terror y el poder quizá sea un tema más importante en la novela que la política. La política no siempre es el poder: se puede ser un militante, es el caso de Luis, también está en la novela por eso: porque no quiero una mirada cínica que asocia la política al Mal. La política es una herramienta para cambiar la realidad que suele usarse de maneras discrecionales, pero es la que tenemos. Lo que sucede con el poder impune y desatado de las elites es muy diferente, y creo que la novela se trata de eso. Están los militares argentinos porque tuvieron relación y continuidad histórica con los poderes económicos de Argentina; tampoco ignoramos que en muchas ocasiones los poderosos se han interesado por lo Oculto como una manera de mantener ese poder, continuarlo,

no perderlo, saber quiénes son sus enemigos de forma paranoica. Pero es el momento histórico que elegí: cuando se cuenta la historia de la Orden, la rama inglesa está en África y ahí son los colonizadores. Creo, de todos modos, que la violencia del poder ha creado mucho terror que hace reaccionar nuestras fobias cotidianas y eso, en mi forma de encarar el género, es muy importante. Para mí el terror tiene que estar relacionado con lo social en alguna medida. Como en *Carrie* de Stephen King: es una novela sobre una chica con poderes, pero también es una novela sobre *bullying*, una masacre escolar y el fanatismo religioso. Todos problemas sociopolíticos no solo de Estados Unidos.

4. Aún con respecto al horror, la novela llama la atención por la visualidad de varias escenas. Son muy vívidas, violentas, profundamente inquietantes. ¿Podrías hablarnos de cómo te funciona este proceso creativo? Por ejemplo, ¿usted visualiza una escena específica y luego construye la narrativa en torno a ella? ¿O busca una manera de insertarla a lo largo de la historia?

No, la descubro mientras la escribo. Tengo una imagen muy breve, casi una intuición sin detalles, y los detalles crecen, se potencian y se hacen más vívidos en la escritura.

5. Edgar Allan Poe solía decir que una obra de ficción debe ser breve para no perder su efecto estético. Sin embargo, también dijo que un poema largo, como “Paraíso perdido” de Milton, no es más que una secuencia de poemas más breves. ¿Podemos aplicar este entendimiento a *Nuestra parte de noche*? ¿Como si fuera una serie de episodios dramáticos y aterradores?

Yo creo que es una novela cronológica y bastante tradicional en ese sentido, y para nada breve en el sentido de que no se comprende lo que pasa de verdad sin la totalidad. No creo que sea una serie de episodios, al menos

nunca la pensé así, sino como un viaje, específicamente el de Gaspar hacia su identidad, con diferentes estaciones en pasado y presente. Pero continuo.

6. En la novela, llama la atención la intertextualidad, el intenso diálogo con la literatura, la poesía, la música y, en menor medida, las artes plásticas. ¿Podemos leer estas alusiones como un mapa de sus referencias creativas como autora?

Si, están ahí por eso, además. Quería hacer dialogar la poesía, la música, los discursos sobre el cuerpo y la enfermedad, el ocultismo... todo es parte de lo que me interesa, pero además tienen relación. Los poetas como videntes en Blake & Rimbaud y el surrealismo, el ocultismo en la música especialmente a fines de los 60 relacionada con el derrumbe de la juventud dorada, el sida y el cuerpo marcado pensando en el contagio y en la carne modificada como lo hace Ballard. Son mis referencias creativas, pero además creo que en gran medida dialogan; son en parte capricho y en parte sistema.

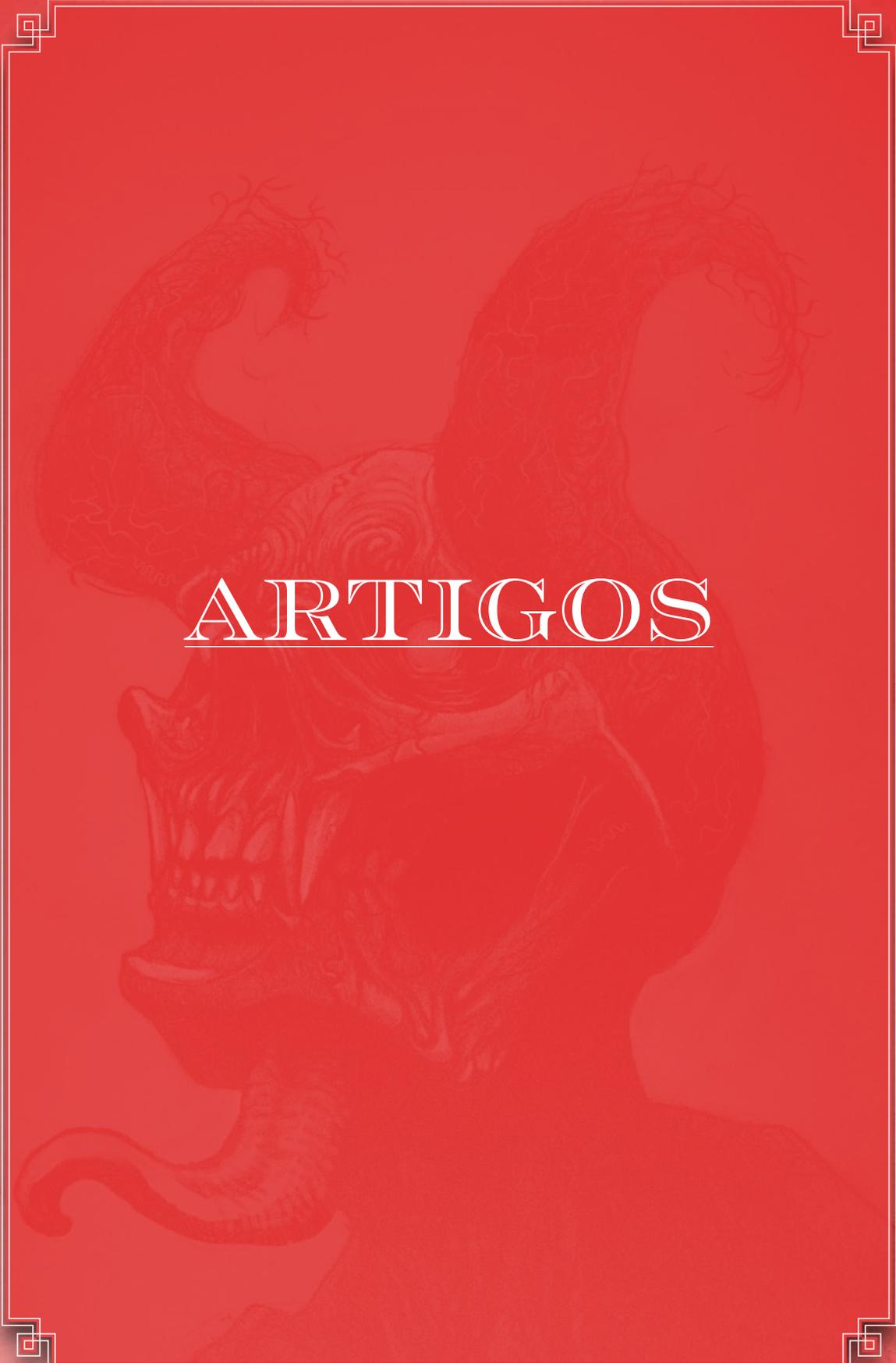
7. Otro punto que destaca en la novela es el contenido sobrenatural: desde el principio es intenso y lo sigue siendo hasta el final. El universo de la oscuridad es fundamental para la narrativa. Sin embargo, la manifestación de lo fantástico en su obra se diferencia de una tradición sudamericana de realismo mágico y neofantástico, en la que lo irreal y lo real se funden en un mismo plano narrativo - y lo que una vez fue amenazante se “normaliza”. ¿Puedes comentar sobre esta ruptura? ¿Cómo ves hoy su trabajo con la ficción fantástica?

Es que mis influencias principales son anglosajonas, mi influencia es la de lo “extraño”, la ruptura con la realidad, no podría nunca normalizarlo y mucho menos hacerlo “maravilloso”. Me gusta esa narrativa, pero sencillamente no es lo que me interesa, porque me parece que hoy, desde acá, lo fantástico puede contarse de otra manera, no creo estar marcada por la tradición local salvo en algunos aspectos. Además, la tradición del río de la

plata, de Borges a Cortázar a Onetti a Ocampo es un poco más “anglo”, supongo que también pasa porque esas fueron mis lecturas incluso escolares, y no García Márquez.

8. Finalmente, Nuestra parte de noche incorpora, de manera sorprendente, el cuento “A casa de Adela”. ¿Podrías comentar sobre este proceso? ¿Estaba esto ya previsto desde el comienzo de la escritura de la novela?

No. En cada una de las partes hay casas, porque el tema de la propiedad es importante en el libro y porque además la casa como tropo del terror me gusta mucho. En la segunda parte necesitaba una casa en el barrio para que usara Juan y que fuese una casa que hiciera desaparecer gente, que su fachada no se correspondiera con el interior, etc., una casa “falsamente” inocente. Me di cuenta que ya había escrito una casa así en el cuento La casa de Adela y decidí trasladarla. La casa solamente, en principio. Y después me dije: qué pasa si traslado a la niña. Está mutilada, como los miembros de la Orden. ¿Y si la inserto en la trama? Y la inserción de Adela abrió muchísimos caminos, desde su propia historia familiar relacionada con los grupos guerrilleros argentinos hasta el intercambio de ella por Gaspar... Y la obsesión de Gaspar que en algún sentido le agrega una maldición. No creo que haya sido casual, pero no fue planeado.



ARTIGOS

**PERFIL TENSIVO E ESTRATÉGIAS
DE CONSTRUÇÃO DA TENSÃO
EM O *BARRIL DE AMONTILLADO*,
DE EDGAR ALLAN POE**

**TENSIVE PROFILE AND STRATEGIES FOR
BUILDING TENSION IN *THE CASK OF
AMONTILLADO*, BY EDGAR ALLAN POE**

Dayane Celestino de Almeida¹

¹ Professora Doutora no Instituto de Estudos da Linguagem - Unicamp, almeidad@unicamp.br.

RESUMO: A leitura de textos de terror/horror costuma fazer emergir comentários em torno da “tensão” que deles emana. Mas o que é a esta tensão em um texto? Ou melhor: por meio de que mecanismos, se constrói a tensão dentro de uma obra? É possível reconhecer um percurso, um “esqueleto” tensivo, com momentos de atenuação ou exacerbação da tensão, por trás de uma história? Este artigo procura responder a essas perguntas a partir da análise do conto “O barril de Amontillado”, de Edgar Allan Poe, tomando como base teórico-metodológica a semiótica tensiva.

PALAVRAS-CHAVE: Contos de horror; Tensão; Semiótica tensiva; Semiótica da literatura.

ABSTRACT: The reading of terror/horror tends to bring out comments about the “tension” that emanates from these texts. But what is tension in a text? Or rather: how is tension built within a work? Is it possible to recognize a tensive trajectory? A tensive structure showing moments of attenuation or exacerbation of tension? This article seeks to answer these questions from the analysis of the short story “The cask of Amontillado”, by Edgar Allan Poe, using the tensive semiotics as a theoretical and methodological basis.

KEYWORDS: Horror short stories; Tension; Tensive semiotics; Semiotics of literature.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A leitura de textos de terror/horror costuma fazer emergir comentários em torno da “tensão” que deles emana. “É um texto muito tenso” ou “aquela passagem foi tensa demais” são exemplos de falas nesse sentido. Mas o que é esta tensão em um texto? Ou melhor: como, por meio de que mecanismos, se constrói a tensão dentro de uma obra? E, por último: é possível reconhecer um percurso, um “esqueleto” tensivo, com momentos de atenuação ou exacerbação da tensão, por trás de um texto? Este artigo procura responder a essas perguntas a partir da análise do conto “O barril de Amontillado”, de Edgar Allan Poe². Tomamos como norte teórico-metodológico o quadro de reflexões do linguista e semiótico Claude Zilberberg (2006a, 2006b), que se debruçou sobre a questão da *tensividade* na construção do sentido dos textos e discursos.

A pertinência de tal abordagem teórica da literatura de horror se observa, de um lado, pela afinidade desses campos em torno da noção de *afeto*; a semiótica tensiva de Zilberberg é uma teoria da primazia do afeto na construção do sentido. Ela postula que há uma prioridade do sensível sobre o inteligível e se assenta na importância da percepção; o horror, por sua vez, é definido enquanto gênero pela sua “capacidade intencional de suscitar um certo *sentimento*”³ (CARROLL, 1990, p.14, grifo do autor, tradução nossa)⁴ — no caso, o próprio sentimento de horror ou de medo. De outro lado, nos parece evidente que picos (ou “acentos”, *saliências*) de tensão perpassam as obras de horror e, assim, justifica-se o exame da construção da emergência desses acentos por um quadro teórico que se debruça sobre os seus mecanismos.

A partir da análise que segue, procuramos demonstrar que não só há aumentos gradativos da tensão ao longo do conto, mas também que o texto é, em sua base,

2 Para esta análise, empregamos a tradução de José Paulo Paes, publicada pela Companhia das Letras (ver POE, 2017), com breves cotejos com a versão em inglês que está disponível em <<https://www.ibiblio.org/ebooks/Poe/Amontillado.pdf>>.

3 No original “*affect*”, que poderia ser também traduzido por “afeto”, mas cremos que, em Português, “sentimento” seja um uso mais frequente.

4 Texto original: “novels are denominated horrific in respect of their intended capacity to raise a certain affect” (CARROLL, 1990, p. 14).

tenso⁵. O que ocorre em “O barril de Amontillado” não é uma passagem de um estado de total relaxamento para momentos de tensão, mas sim, o estabelecimento de uma tensão “primeira”, de base, que perpassa todo o texto e que é *exacerbada* em momentos específicos. Procuramos, ainda, apresentar os mecanismos linguístico-discursivos da construção da tensão nos dois casos, isto é, as estratégias que estão por trás de seu afloramento. Para levantar esses mecanismos linguístico-discursivos, nossa base é o quadro mais geral da teoria semiótica francesa (GREIMAS & COURTÉS, 1979).

Compreender as estratégias de construção da tensão em um conto de horror pode ser útil, futuramente, em algumas frentes, a saber: a) na melhor delimitação ou caracterização do horror enquanto gênero; e b) na composição de uma “caixa de ferramentas” a ser disponibilizada aos escritores de horror, que podem partir de tais ferramentas para arquitetar suas obras visando este ou aquele grau de tensão e impacto que ajudarão a compor o desejado “sentimento de horror” ou “efeito de horror”, requerido pelo gênero, segundo a definição supracitada de Carroll (1990).

Alguns conceitos da semiótica e da sua vertente tensiva⁶ relevantes para este artigo serão apresentados na próxima seção, em conjunto com a análise do conto. Sobre este, cabem, ainda nesta breve introdução, algumas palavras. Trata-se de uma publicação de 1846, com a história de um homem — Montresor, o narrador — que executa uma vingança macabra e, ao que parece, desproporcional, após uma série de injúrias e insultos (que o leitor nunca chega a saber quais foram, exatamente) desferidos por um conhecido — Fortunato. Apresentamos detalhes do texto e seu desfecho ao longo da análise.

Esperamos demonstrar a aplicabilidade dos conceitos e reflexões da semiótica sobre a construção da tensão, trazendo, ainda que modestamente, algumas luzes aos estudos que procuram entender como o sentido se constrói em textos literários de horror.

5 Usaremos intercambiavelmente os termos “tenso”, “intenso” e “tônico” e também “tensão” e “intensidade” no intuito de tornar a apresentação das ideias mais fluidas aos não iniciados em semiótica tensiva, embora saibamos que estes termos podem ter conotações diferentes em alguns pontos da teoria.

6 Iniciada por Zilberberg, mas que continua sendo desenvolvida por outros pesquisadores e também empregada em diversos tipos de análise, sobretudo no Brasil (e.g. TATIT, 2001 e 2019).

CONFIGURAÇÕES TENSIVAS DE O BARRIL DE AMONTILLADO

A semiótica francesa é uma teoria e também um método de análise dos textos e discursos. Ela visa entender como o sentido é construído e apreendido nos diferentes tipos de textos⁷, inclusive os literários⁸. De modo geral, pode-se dizer que a semiótica procura compreender como um texto opera para dizer o que diz (BARROS, 2003a), isto é, quais estratégias enunciativas e quais mecanismos linguístico-discursivos estão por trás de sua estruturação. Tendo sido fundada em meados do século XX (GREIMAS, 1966, 1970; GREIMAS & COURTÉS, 1979), a semiótica francesa conta com um grande arcabouço teórico e metodológico e também com algumas visadas diferentes sobre a questão do sentido e da significação. Essas várias vertentes se complementam e focalizam distintos aspectos da construção do sentido.

Dentre essas visadas, está a chamada semiótica tensiva (ZILBERBERG, 2006a e 2006b), que se ocupa, *grosso modo*, do entendimento da modulação entre relaxamento e tensão, entre continuidades e descontinuidades e do aspecto sensível de uma obra. Muitos são os conceitos englobados por este quadro teórico e, obviamente, foge do escopo deste artigo abordá-los todos⁹. Dessa forma, vamos lançar mão de um ou outro conceito que se mostrar relevante para a análise que propomos, partindo de uma metodologia centrada no objeto, isto é, que parte do texto e busca na teoria as ferramentas para seu entendimento.

O primeiro desses conceitos é a noção de “acento”. A semiótica tensiva propõe

7 “Texto” é aqui entendido como a junção de um plano de expressão e um plano de conteúdo, em qualquer linguagem, seja ela verbal, não verbal ou sincrética. As noções de plano da expressão e plano de conteúdo foram primeiramente propostas pelo linguista dinamarquês Louis Hjelmslev (2005 [1943]), num desenvolvimento da dicotomia “significante e significado”, de Saussure (2002 [1916]).

8 De fato, diversas das primeiras análises de Greimas se debruçaram sobre textos literários e há, ainda hoje, vários pesquisadores, inclusive no Brasil, analisando literatura a partir deste ponto de vista. Para maior entendimento sobre uma semiótica da literatura, ver Bertrand (2003).

9 Para uma visão geral da semiótica tensiva, ver Zilberberg (2006). Para análises semióticas envolvendo a teoria, ver Tatit (2001).

a existência de “acentos” de conteúdo, análogos aos acentos prosódicos: do mesmo modo que uma palavra ou frase se constrói sonoramente pela alternância entre sílabas fracas e fortes (as fortes sendo as “acentuadas”), os textos teriam também pontos fracos ou pontos fortes (“átonos” ou “tônicos”), em termos do conteúdo. *Grosso modo*, algo “acentuado” é algo “ênfático”.

Mas o que cria essa acentuação do conteúdo? Tudo aquilo que constitui uma quebra de expectativa, uma ruptura, uma descontinuidade. Zilberberg (2006b) observa que os textos podem ser da ordem da *implicação* (se algo é X, *então* Y ocorre) ou da ordem da *concessão* (apesar de algo ser X, Y ocorre). A tensão aflora sobretudo diante das concessões, do inesperado.

Os inesperados, os momentos concessivos, podem ser encontrados em diferentes níveis do texto. Podem estar no modo como a narrativa é estruturalmente organizada ou no modo como aparecem os temas e os revestimentos semânticos desses temas; podem, ainda, estar inscritos dentro do enunciado ou, ao contrário, advirem de relações entre enunciador e enunciatário-leitor (no nível da enunciação, instância produtora do enunciado); podem também advir de uma articulação de valores fundamentais da obra que difira do que se é esperado em dado momento histórico; e assim por diante.

O que a semiótica tensiva chama de “tensividade” é uma junção entre duas dimensões que estão sempre presentes em quaisquer grandezas textuais-discursivas (ZILBERBERG, 2006a). A primeira dessas dimensões é chamada de “intensidade” e ela tem a ver com a tonicidade e o andamento dos textos. Conteúdos mais acelerados, isto é, que adentram mais rapidamente e/ou abruptamente o campo de presença dos sujeitos — que podem ser os sujeitos do enunciado (as personagens), ou da enunciação (o leitor) — são mais tônicos, fortes, criadores, portanto, de tensão e, algumas vezes, de impacto. A segunda dimensão é chamada “extensividade” e nela se desdobram o espaço e o tempo que, a depender de sua concentração ou difusão, afetam o grau de tensão e de impacto.

Para esclarecer esses princípios teóricos, valhamo-nos de um exemplo envolvendo a expressão idiomática “o gato subiu no telhado”, empregada por vezes para introduzir uma notícia ruim de modo paulatino. Digamos que a notícia a ser dada

seja “a morte do gato”. Se o gato não estava doente, este conteúdo, além de provocar comoção, é inesperado, por isso forte; e se a notícia for dada “de uma vez”, dizemos que ela é impactante, porque tira de repente o sujeito de sua “zona de conforto” (“tira-lhe o chão”). Contudo, tal impacto é *atenuado* se a mesma notícia de morte for passada ao sujeito de maneira *difusa*, no decorrer de três momentos, assim: “O gato subiu no telhado; o gato caiu do telhado; o gato morreu”. O espalhamento da notícia no tempo atenua o impacto que era, ao contrário, extremo, quando essa notícia era *concentrada* em um único momento. Então, extensidade (tempo e espaço) e intensidade (força e andamento) são dimensões correlacionadas. Ademais, do tipo e do grau de correlação dependem os efeitos de sentido de tensão ou impacto nos textos. Novamente, reforçamos que rupturas, descontinuidades, causam os momentos fortes, tensos, acentuados (até mesmo porque são, na maior parte das vezes, abruptas, inesperadas; *concentradas* e não difusas no tempo).

Como já mencionado na Introdução, na análise aqui apresentada, procuramos mostrar que mecanismos linguístico-discursivos atuam no conto para construir: a) uma tensão em sua base; e b) a exacerbação desta tensão nas saliências, acentos, momentos tônicos.

TENSÃO COMO BASE DO TEXTO

Um texto pode partir de um estado de relaxamento, de atonia, mas em “O barril de Amontillado” já parte da tensão, da tonicidade, desde sua primeira frase. Nesta seção, procuramos mostrar algumas estratégias linguístico-discursivas da instauração desta tensão como base do conto em questão. Alguns conceitos de semiótica geral ou semiótica tensiva serão convocados aqui e ali, a partir da necessidade de explicitação de pontos específicos da análise.

Iniciamos pela observação das estruturas narrativas subjacentes. Inspirada no modelo narrativo de Propp (1984 [1928]), a semiótica francesa postula que a todo texto subjaz uma estrutura narrativa, chamada, nesta disciplina, de “esquema narrativo canônico”. A este esquema se relacionam os percursos de “sujeitos” em busca

da conjunção ou da disjunção com certos objetos de valor (*grosso modo*, objetivos, aquilo que o sujeito quer). Em “O barril de Amontillado” se tomamos o ponto de vista de Fortunato, seu objeto é a degustação do Amontillado, com o que pode reforçar ao amigo a sua posição de excepcional conhecedor de vinhos. De outro lado, se tomamos a posição de Montresor, o que ele busca, o seu objeto é a vingança, como forma de reparação de seu orgulho ferido.

Esse “esquema narrativo” proposto pela semiótica é organizado em quatro etapas principais, que, mesmo quando não explícitas nos textos, são pressupostas. Essas etapas são:

1. *manipulação*: etapa em que um sujeito (S1) tenta convencer outro (S2) a fazer algo ou a acreditar em algo (em termos modais, dizemos que S1 “faz-fazer” ou “faz-querer”, o que pode ser desdobrado em “faz-querer” e/ou “faz-dever”).

2. *competencialização*: etapa em que S2, agora já querendo ou devendo fazer algo (em outras palavras, mais técnicas, já modalizado pelo querer e/ou pelo dever), se prepara para executar uma ação.

3. *ação*: etapa em que S2, agora já preparado e competente (ele sabe e pode fazer; já está modalizado pelo saber e pelo poder), age de modo a atingir seu objetivo.

4. *julgamento*: em que S1 avalia uma ação realizada por S2 e lhe sanciona positiva ou negativamente, oferecendo-lhe um prêmio ou uma punição.

Notemos que essa estrutura pode ser observada nos mais diversos tipos de textos e práticas sociais. Se tomamos a prática da “aula” como um texto, temos que o professor ocupa a posição de um sujeito que tenta conversar outros sujeitos (os alunos) a fazer algo ou acreditar em algo (fazer as tarefas, estudar ou “acreditar” no conteúdo das aulas); munido do saber (competente, “modalizado”), o aluno realiza uma tarefa (por exemplo, uma prova ou um trabalho) e tem esse seu fazer avaliado pelo professor que o “premia” com uma nota, em caso de sanção positiva, ou o “pune” com a reprovação, em caso de sanção negativa¹⁰.

10 De maneira ainda mais óbvia, podemos encontrar essas estruturas nos textos narrativos, sejam eles escritos ou audiovisuais. Por exemplo, em *Doutor Sono*, de Stephen King (2014 [2013]), sequência do já clássico *O Iluminado* (2017 [1977]), Dan Torrance (“Danny”), atormentado pelo passado e

Como já mencionamos, nem sempre essas etapas estão explícitas no texto. É comum que apenas uma ou outra parte do percurso de um sujeito seja apresentada. Quando ocorre a supressão de uma ou mais dessas etapas, a narrativa é acelerada. Como vimos, segundo a semiótica tensiva, quebras de expectativas e acelerações de conteúdos podem fazer aflorar a tensão. Em “O barril de Amontillado” temos um início abrupto, um texto que já começa “em movimento”, no sentido de que ele se inicia já com o narrador — Montresor — na posição de um “julgador” que avalia um fazer (o de Fortunato) que nem ao menos nos foi dado a conhecer por completo: sabemos apenas que Montresor foi insultado por Fortunato, sendo essa ofensa o ápice de uma série de injúrias. No entanto, não sabemos quais exatamente foram os insultos, nem em que condições foram proferidos. A primeira frase do conto é “Suportei da melhor forma que pude as muitas injúrias de Fortunato, mas quando ele se atreveu a insultar-me, jurei vingança” (POE, 2017 [1846], p. 145). A não explicitação das outras etapas — pressupostas — do esquema narrativo é uma primeira estratégia que instaura no conto, já de saída, uma espécie de “embrião” da tensão, que pode ser sentida pelo leitor, que diz para si mesmo “espera, o que está acontecendo aqui?”. Tal sensação é muito diferente daquela do leitor que teria diante de si a explicação detalhada de tudo que teria acontecido. A tensão deste primeiro pequeno impacto ainda não está relacionada a um efeito de terror/horror, mas ajuda a estabelecer uma tensão “de base” neste texto.

por não conseguir conviver em paz com seu dom (sua “iluminação”), passa a querer e dever salvar a menina também iluminada Abra Stone, quando ela lhe conta, telepaticamente, sobre a ameaça do Verdadeiro Nó, grupo de paranormais que se sustentam “sugando” a iluminação de crianças e matando-as no processo (para usar a terminologia da semiótica, Daniel foi “manipulado” por Abra). Para tanto, ele precisa destruir o Nó (sua ação). Ele possui parte da competência necessária para a tarefa e adquire ao longo da narrativa o restante desta competência, figurativizada pela ajuda telepática que recebe de Abra, pelo auxílio de seu amigo Billy Freeman, pelo “vapor” que coleta da avó de Abra, Concetta, no momento de sua morte (“arma” que lhe permitirá destruir os últimos membros do Nó), e, ainda, pela ajuda do espírito de seu pai, Jack Torrance, que o auxilia a matar Rose, a líder do Nó, ao empurrá-la de uma plataforma de observação. A fase da sanção é apresentada no epílogo, que mostra Dan 15 anos depois, feliz por ter salvado Abra (que, descobriu no meio da narrativa, era sua sobrinha), sóbrio (era alcoólatra no começo) e em paz com o seu dom, que emprega para ajudar pessoas à beira da morte (recompensado positivamente com uma vida feliz).

A partir daí, vamos acompanhar a vingança de Montresor, a punição que ele quer aplicar em Fortunato, conforme ela se desenrola. Na verdade, logo de início sabemos que tal punição de fato ocorreu, mas apenas pouco a pouco vamos tendo acesso ao que aconteceu. Vale acrescentar que a vingança é contada em primeira pessoa por Fortunato, de um modo tão intimista e subjetivo que se suscita um efeito de sentido de presentificação das cenas. Tendo sido insultado pelo amigo, Montresor tem o orgulho ferido e é propriamente este orgulho que funciona aqui como “gatilho”, como instigador da vingança que Montresor planejou (o orgulho e a consequente vingança, enraizados até mesmo na legenda do brasão de sua família: *Nemo me impune lacessit*: “Ninguém me fere impunemente”).

Daqui por diante, em se tratando da execução de seu plano, não há a supressão das etapas do esquema narrativo do ponto de vista do fazer de Montresor, mas continua, como elemento importante para a manutenção da tensão, o jogo entre o saber e o não saber, por parte de Fortunato e por parte do enunciatário; um jogo entre o que é ou não revelado. Montresor engana Fortunato, que o segue para a sua casa, totalmente “no escuro”, desconhecedor do que está por vir. Contudo, o fato de Montresor regular o conhecimento de Fortunato só gera suspense e tensão porque há um outro jogo acontecendo, entre o enunciado e a enunciação simulados dentro do conto. Em tal simulação, temos, no plano da enunciação (uma enunciação “simulada” dentro do enunciado), Montresor enquanto narrador, contando o ocorrido a certos narratários: “Os senhores, que conhecem tão bem a natureza de minha alma...” (p. 145); no plano do enunciado, temos a história contada, o sujeito Montresor atraindo Fortunato até a sua casa e executando o plano sinistro, sem que Fortunato saiba o que lhe aguarda. Os narratários têm muito mais acesso ao que irá acontecer do que Fortunato jamais teve. Logo na primeira página, já sabem que a ideia de matar Fortunato assomou Montresor (“Continuei a sorrir-lhe, e ele não percebeu que, agora, eu sorria à ideia de matá-lo”, p. 145).

Fora dessa simulação do enunciado, temos, obviamente, um enunciador-autor¹¹

11 A semiótica difere enunciatário e enunciatário de autor e leitor, mas aqui usaremos os termos intercambiavelmente, ignorando suas nuances, a fim de melhor comunicar o que pretendemos para leitores não afeitos à teoria. Para um entendimento sobre as diferenças mencionadas, ver Fiorin (2005).

que produz um enunciado (o conto como um todo) com vistas a atingir um enunciatário-leitor. Também aqui se coloca a questão do saber e do fazer-saber. Nós, enunciatários-leitores, assim como os narratários inscritos no texto, também passamos a conhecer muito mais acerca dos acontecimentos do que Fortunato e, juntamente com os narratários, vamos recebendo pouco a pouco os detalhes da história; assim como os narratários, nós sabemos que Fortunato não sabe o que lhe aguarda e ficamos, de certa maneira, angustiados aos nos imaginarmos em seu lugar.

Pode-se dizer, então, que é no descompasso entre esses saberes (narratários e enunciatários sabem muito mais do que Fortunato) que se estabelece o suspense. Instaura-se uma tensão, na medida em que os narratários e enunciatários passam a esperar, a antecipar o momento em que Fortunato se dará conta daquilo que eles já sabem (mas não sabem exatamente como se dará ou em que momento da história), ou seja, da armadilha que levaria à sua morte. É o mesmo mecanismo do célebre exemplo da bomba em cena, dado por Hitchcock (1970)¹². O cineasta teoriza sobre o suspense falando sobre duas possibilidades para uma cena. Na primeira, pessoas estariam à mesa, conversando banalidades quando, de repente, uma bomba explode; o impacto é alto, a audiência tem um choque, mas o efeito disso é pouco duradouro. Na segunda possibilidade, na mesma cena, a audiência ficaria sabendo logo no início que há uma bomba prestes a explodir e passa a esperar a explosão; a tensão se alonga no tempo, a curiosidade do espectador é aguçada. A bomba explodirá ou não? Se for desarmada, como acontecerá? Essa segunda possibilidade engaja mais o enunciatário; nas palavras de Hitchcock, “you’ve got the audience working”.

Existe, então, uma linha de base de tensão dentro do enunciado, que acompanha a espera dos narratários, e outra que extrapola o texto e se instaura na situação enunciativa, já que acomete o enunciatário-leitor (doravante, apenas leitor) que sabe ainda um pouco menos que os narratários. O leitor não sabe, por exemplo, quem são esses narratários (“os senhores”) a quem Montresor se dirige, nem em que situação se dá a “confissão” de Montresor (estaria ele se confessando a um padre? A amigos? À Polícia?).

12 Vídeo da fala do Hitchcock no Seminário do American Filme Institute, em 1970, disponível em <https://youtu.be/DPFsuc_M_3E>, acesso em 08 de novembro de 2021.

Embora o fazer-saber aos narratários e leitores se dê de modo paulatino, não acelerado (o que poderia ir contra o que explicamos anteriormente sobre aceleração dos conteúdos), o que determina a tensão aqui é o desalinho entre os saberes nos diferentes níveis. Pensando em termos de implicação e concessão, de esperados e inesperados, a situação menos tônica seria aquela em que a cada nível (personagem1 — personagem2; narrador — narratários; enunciador — leitores) se revelassem ou se escondessem fatos na mesma medida. Se não é isso o que ocorre, essa descontinuidade entre os níveis mantém a tensão, o suspense. Em “O barril de Amontillado”, o descompasso entre o que se sabe ou se dá a saber nos diferentes níveis enunciativos sustenta, mantém até o fim do texto a tensão criada no primeiro parágrafo.

Sobre esta base já tensa, assentam-se momentos de assomo e resolução, num “sobe e desce” tensivo que se assemelha à linha melódica da fala, mas agora atuando no plano do conteúdo e não no da expressão. Na próxima seção, abordaremos esses momentos de assomo.

EXACERBAÇÃO DA TENSÃO

Segundo Mancini (2020, p. 30), “em suma, tudo aquilo que se apresenta subitamente, provando estranheza, comoção, surpresa, susto, enquanto quebra de expectativa, cria acentos”. Segundo Tatit (2019, p. 149), em sua acepção semiótica, o acento “constitui sempre um caso de alta intensidade e pouca extensidade”. Para empregar o exemplo já lançado neste artigo, entre “O gato subiu no telhado; o gato caiu, o gato morreu” e “O gato morreu”, a última opção é a acentuada, pois é forte, sendo a tonicidade dada por um tema que causa comoção e, ao mesmo tempo, é algo que ocorre de modo concentrado no tempo (pouca extensidade).

Sobre a base tensa que delineamos e procuramos explicar através da observação de algumas estratégias linguístico-discursivas na seção anterior, recaem, ainda, em “O barril de Amontillado”, diversos acentos, que criam exacerbações da tensão. Tatit (2019, citando ZILBERBERG, 2012) fala em “incrementos” do acento, uma vez que já se está partindo de uma base tônica. Nesta seção, tratamos deste recrudescimento

(que, na semiótica tensiva, é comum aparecer simbolizado por “++” (ou “mais mais”, isto é, a intensificação do que já era intenso).

O primeiro momento de recrudescimento no conto em questão se dá na passagem em que o narrador revela a ideia de matar Fortunato: “Fique entendido que jamais dei oportunidade a Fortunato, quer por palavras, que por atos, de duvidar de minha boa disposição. Continuei a sorrir-lhe como antes, e ele não percebeu que, agora, eu sorria à ideia de matá-lo” (p. 145). Existe acento aqui por pelo menos dois motivos: a) pela revelação, súbita e tão antecipadamente no texto de que a vingança culminará num assassinato (tema que costuma ser tônico por gerar comoção); e b) pela ironia¹³ relatada pelo narrador que sorria a Fortunato um sorriso que aparentava boa disposição e gentileza, mas que significava gozo pela proximidade da concretização da vingança. Ainda sobre essa passagem, podemos pensar na figurativização¹⁴ do tema da vingança enquanto assassinato. Por mais que a vingança já seja esperada — já que revelada logo na primeira linha — ela ser um assassinato é inesperado, já que desproporcional ao que a ensejou: uma série de insultos que, por pior que sejam, não deveriam, a princípio suscitar tão grande punição.

Outro acento se percebe no momento em que o narrador conta que o plano macabro foi executado no carnaval. Aqui, cabe um comentário acerca de outro nível no modelo analítico da semiótica, o nível discursivo, que é aquele em que as estruturas narrativas subjacentes (que vimos brevemente na subseção anterior) são revestidas por temas e figuras que lhe dão concretude. É aqui, também, que está em jogo a colocação de pessoas, tempos e espaços no discurso/texto. Ao figurativizar tempo e espaço enquanto “estação carnavalesca”, o enunciador põe em circulação o tema da vida, oposto ao da morte. O contraste entre morte e vida, passível de provocar desconcerto no leitor, é ainda realçado pela descrição das vestes de Fortunato. Vejamos o trecho: “Fantasiara-se de palhaço. Trazia um traje muito justo, de listas, e a cabeça coberta por um chapéu cônico, cheio de guizos” (p. 146).

O próximo momento de uma subida no percurso tensivo do conto (ou “arco

13 Em análise deste conto, Terra (2017) também aborda este ponto.

14 “Figurativização” é entendido como concretização ou enriquecimento semântico.

tensivo”¹⁵, nos termos de Mancini, 2020) também se dá em termos de figurativização, desta vez, do espaço. Ocorre quando Montresor começa a guiar Fortunato já dentro de sua casa, por um caminho escuro (precisam de tochas) e sombrio. A descrição deste espaço remete à morte e é passível de causar no leitor os “arrepios”, os “calafrios” esperados em histórias de horror. As seguintes passagens compõem este percurso figurativo: “tirando duas tochas (...), guiei-o”, “adega subterrânea”, “longa e sinuosa escada”, “chão úmido das catacumbas” (p. 147, 148).

O espaço figurativizado como sombrio e macabro ainda vai aparecer mais adiante, em outros momentos do conto, conforme eles vão avançando pelo subsolo, como em “paredes com esqueletos empilhados”, “musgo das paredes”, “cripta profunda, cujo ar confinado enfraquecia a chama de nossas tochas”, “gotas de humidade”, “pilha de despojos humanos”, “ossos derrubados no chão”, “tocha de luz mortiça” (p. 149-151). Outra figura espacial que ajuda a compor a tensão é uma *escada em caracol* que Montresor e Fortunato descem; para Borges-Filho (2009, p. 9): “O tema sob essas figuras parece evidente: o fato de Fortunato se enredar cada vez mais na trama traçada por Montresor”. A forma deste tipo de escada e a associação proposta por Borges-Filho nos faz pensar em algum tipo de concentração espacial (portanto, “pouca” extensidade). Fosse a figura outra, uma figura que representasse uma difusão espacial, perderíamos a ideia de enredarmo-nos na trama e a tensão suscitada talvez fosse menor.

Falamos na primeira parte sobre a tensão que emerge do descompasso entre saberes revelados a Fortunato, narratários e leitores, e que isso perpassa o texto e ajuda a criar a sua base tônica. Pensando de maneira mais pontual, podemos identificar passagens em que existe ainda um incremento acentual dado pela forma como Montresor ludibria Fortunato¹⁶, fingindo se preocupar com a sua saúde. Ele *parece* ser preocupado, *mas não é*; e *está* imbuído do desejo de vingança, *mas não parece* estar.

15 Preferimos empregar “percurso” em vez de “arco” porque o segundo nos remete à ideia de algo que sobe e desce (uma curva) e num “percurso” não há necessariamente este movimento.

16 Terra (2017) também analisa essa questão.

A mentira (parecer + não-ser) e o segredo (ser + não-parecer)¹⁷ são concessivos, são da ordem do “*apesar de X, Y*” e daí o aumento em tonicidade. Acrescentamos que, neste caso específico, não é apenas uma questão de concessividade, mas, ainda, de um *grau*¹⁸ elevado de concessividade, construído a partir da insistência, das repetições na fala de Montresor, que adensam em Fortunato a ideia de que “está tudo bem”, quando não está. Acrescente-se a isso a ironia que atravessa a fala de Montresor, beirando o sadismo. Vejamos dois trechos relevantes para o que acabamos de expor (com destaques nossos):

— Venha — acrescentei com decisão — **vamos voltar, sua saúde é preciosa**. Você é rico, respeitado, admirado, amado, é feliz, como um dia eu também o fui. Sua falta será sentida (...). Vamos voltar; **você ficará doente e eu não quero responsabilizar-me por isso** (...).

— Chega — redarguiu ele. — A tosse não tem importância, não me matará. **Não morrerei de uma simples tosse**.

— **Claro, claro** — respondi, e **na verdade não tive intenção de alarmá-lo desnecessariamente** (...) (POE, 2017, p. 148).

— Beba — disse, oferecendo-lhe o vinho.
(...).

— Bebo — disse ele — aos mortos que repousam à nossa volta.

— **E eu, à sua longa vida** (POE, 2017, p. 149).

O próximo acréscimo acentual se dá quando finalmente Fortunato se percebe numa armadilha: “encontrando seu avanço obstado por uma rocha, parou, **estupidamente surpreso**” (p. 151, destaques nossos). Mais uma vez, concessão: apesar de tudo parecer correr bem, vem o golpe. E, ainda, vem *subitamente*. É o que se pode chamar de “acontecimento”. Na semiótica tensiva, “acontecimento” é aquilo que irrompe no percurso de um sujeito, o que lhe causa surpresa. O acontecimento suprime a dura-

17 “Ser” e “parecer” são chamadas, pela semiótica, de “modalidades veridictórias”. A depender de como são articuladas logicamente, geram a mentira ou o segredo, a falsidade ou a verdade (GREIMAS & COURTÉS, 1979).

18 A ideia de graus de implicação ou concessividade, aliados às modalidades veridictórias do ser e do parecer foram aparecem em Lisboa (2016).

ção, porque é extremamente acelerado e, por isso, impactante. Notemos, ainda, que Fortunato é descrito como atônito por Montresor: “Enrolados os grilhões ao redor de seu pulso, foi coisa de poucos segundos algemá-lo. **Ele estava atônito demais para resistir**” (p. 152). Este estado de Fortunato vai ao encontro do que afirma Zilberberg sobre o agir e o sentir do sujeito, nesses casos: “o acontecimento arrebatava para si todo o agir, não deixando nada além de suportar” (2006a, p. 198).

Notemos que o acontecimento se dá no nível do enunciado (é uma passagem abrupta de uma atonia ou quase atonia para uma saturação ou tonicidade máxima). No nível da enunciação, o impacto é menor porque o leitor já espera desde o início do conto por alguma coisa que acontecerá com Fortunato (nesse nível, se acompanham os incrementos acentuais, pouco a pouco); é menor, mas não inexistente, porque a tensão do leitor se dá pelo fato de que ele, leitor, não sabe em que momento haverá essa “virada” e, assim, quando ela sobrevém, não deixa de haver certo impacto.

A partir deste ponto, diminui um pouco o descompasso entre o que Fortunato sabe e o que o leitor sabe. Por um lado, Fortunato vê-se preso e provavelmente intui que algo horrível sucederá àquela armadilha, mas não tem certeza ainda do quê; enquanto o leitor também sabe como Fortunato foi preso, sabe que ele morrerá, mas ainda não sabe como. De outro lado, Fortunato e o leitor vão descobrir simultaneamente qual é o destino exato, terrível, do primeiro. E é esse destino horrível, revelado apenas agora que causa mais um aumento de tonicidade.

Esse incremento vem, desta vez, não sobre a base, mas sobre os picos que já vinham ocorrendo. Em outras palavras, ao recrudescimento que vimos apontando até agora, soma-se um novo “mais”, mais um acento, completando-se o percurso numa direção tensiva de ascendência, chegando-se a um estado de saturação (Cf. TATIT, 2019, p. 109; 229). Isso ocorre no momento em que se vislumbra que a morte – por si só um castigo exagerado em comparação ao delito de Fortunato – será uma morte horrível: um emparedamento. Vejamos esta passagem no conto: “(...) pus-me em atividade por entre a pilha de ossos de que já falei. Atirando-os para o lado, deixei a descoberto certa quantidade de pedras para construção e argamassa. (...), comecei a empregar com vigor a entrada no nicho” (p. 152). O que antes pensávamos ser um assassinato pontual, agora sabemos ser durativo. Esse “morrer aos poucos” é acom-

panhado de grande sofrimento, causando mais comoção. Ao escolher figurativizar a vingança de Montresor com uma morte, o enunciador confere tonicidade ao texto; ao escolher figurativizar esta morte com uma morte lenta e sofrida, causa ainda mais comoção e mais tensão.

O “susto” causado pela ciência do emparedamento passa a ser atenuado logo em seguida, desdobrado temporalmente na extensidade, enquanto se acompanha o fazer de Montresor, tijolo a tijolo. Apesar deste rearranjo cognitivo — isto é, passada a arrebatção, Fortunato, os narratários e os leitores já compreendem o que se passa —, outra “onda” de tonicidade sobrevém e a estratégia discursiva empregada para esse novo incremento de acento é o apelo sinestésico por meio dos sons. Montresor não vê, mas ouve “o agitar furioso da corrente” e, assim, o leitor, com ele tem uma imagem do desespero de Fortunato. Neste ponto espera-se que os ruídos abalem Montresor de algum modo, mas, ao contrário, ele informa que “O ruído prolongou-se por vários minutos durante os quais, para ouvi-lo com maior satisfação, interrompi o trabalho e sentei-me sobre os ossos” (p. 152).

Ainda sobre a sonoridade e o desespero de Fortunato, a descrição de seus gritos (“grito surdo e lamentoso”, “sucessão de gritos altos e agudos”, p. 152, 153) contribui para manter elevada a tensão no conto, que aumenta ainda mais quando, após um breve momento de hesitação, Montresor, numa atitude impiedosa, faz eco, arremeda os gritos de Fortunato: “Respondi aos gritos do que clamava. Fiz-lhes eco, ajudei-os, ultrapassei-os em volume e intensidade” (p. 153).

Incrédulo sobre o que se passa, Fortunato começa a rir e “compreende” tudo como uma brincadeira de Montresor (sua tentativa de conceber o que ocorre, já que inacreditável). Neste ponto, mantém-se a estratégia do descompasso entre o que sabe Fortunato (ainda acredita ser uma brincadeira) e o que sabem os narratários e o leitor (não há brincadeira nenhuma ali).

Mais uma subida acentual se verifica na súplica de Fortunato, ao perceber que Montresor realmente o largaria lá: “ — Pelo amor de Deus, Montresor!” (p. 154). Nesta breve passagem, amontoam-se estratégias discursivas que culminam em alta tonicidade: o próprio conteúdo semântico da súplica; a comoção causada pelo fato de se dar a saber aqui que, de fato, Fortunato finalmente entendeu seu destino; o fato de

esta súplica não ser contada, mas mostrada pelo narrador, isto é, colocada “na boca da personagem” pelo discurso direto (criação de um efeito de sentido de realidade)¹⁹; por fim, da ordem do plano da expressão, o destaque gráfico que é dado ao texto²⁰.

O conto, então, encaminha-se para o fim, ainda tônico, pois em nenhum momento Montresor se importa com o sofrimento iminente de Fortunato; ao contrário, quando diz estar nauseado, reforça, sarcasticamente, que só o está pela umidade das catacumbas. Neste último parágrafo, aparece mais uma vez a figura dos guizos na fantasia de Fortunato, evocados sonoramente, numa repetição do contraponto já colocado anteriormente entre o “alegre” e “sombrio” (que, pode-se dizer, representam, mais profundamente, a oposição entre “vida” e “morte”).

Na antepenúltima frase, é finalmente revelado que a história se deu 50 anos atrás. Aqui podemos pensar em nova surpresa, dos narratários e dos leitores, pois não seria de se esperar que tal crime ficasse tanto tempo sem resolução. Na frase final, em latim — *In pace requiescat!*²¹ (p. 154) — o conto fecha com mais sarcasmo de Montresor, com um certo cinismo, exacerbado pelo ponto de exclamação e que funciona para fechar a história sem baixar o seu nível de tensão. Nenhum alívio se estabelece, nem para Fortunato, nem para os narratários, nem para o leitor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como dissemos na Introdução, o que ocorre em “O barril de Amontillado” não é uma transição de um estado de total relaxamento para momentos de tensão, mas sim o estabelecimento, “de saída”, de uma base tensa, a partir da qual emergem momentos ainda mais tensos. Tais momentos são criados por diversas estratégias

19 Fiorin (2005, p. 74) afirma que “O discurso direto, em geral, cria um efeito de sentido de realidade, pois dá a impressão de que o narrador está apenas repetindo o que disse o interlocutor”.

20 Na edição que empregamos (POE, 2017) e também na versão em língua inglesa disponível em <<https://www.ibiblio.org/ebooks/Poe/Amontillado.pdf>>, o destaque é dado pelo emprego de itálico.

21 Em português, “Descanse em paz!”.

linguístico-discursivas, que apontamos ao longo do artigo. Esses “acentos” ou “picos de tensão” geralmente se criam a partir de tudo aquilo que é inesperado, concessivo; e, se ocorrerem também de forma concentrada no tempo ou no espaço, são, além de tensos, impactantes; e mais impactantes quanto mais concentrados, como é o caso do chamado “acontecimento” que arrebatava o sujeito.

Mostramos que há um percurso tensivo ao longo do texto e que este se verifica globalmente, mas a partir de estratégias que ocorrem em diferentes níveis e através de distintas “questões” textuais e discursivas (quanto à narratividade; quanto à articulação de modalidades como o saber e o não saber, ou o ser e o parecer; quanto aos temas e figuras empregados; quanto às estratégias de colocação de pessoas, tempos, espaços em cena; quanto à cessão ou não de vozes aos personagens, etc.). Há de se considerar também o que se passa no nível do enunciado e no nível da enunciação. O nível da enunciação e as reações esperadas nos enunciatários-leitores nos parecem de fundamental importância em se tratando da literatura de horror, se nos apegamos à ideia de horror como definida por Carroll (1990), que citamos na introdução.

Essa ideia do efeito – ou sentimento – que o texto de horror causa no enunciatário pode ser aliada à ideia de próprio texto enquanto “acontecimento”. Sendo o enunciatário um sujeito, o texto de horror, tônico por natureza, é um acontecimento que causa sua arrebatção. No acontecimento, como vimos, o sujeito já não age, apenas “sofre” (sente). Se o próprio objeto – no caso, o próprio texto – é um acontecimento em relação ao sujeito enunciatário, este se *passiviza* e aquele se *ativa*, havendo, pois, estetização ou “emoção estética” (Zilberberg, p. 145). A isso podemos relacionar a ideia de “horror artístico” de Carroll (1990) e o horror enquanto “efeito estético” mencionado por Nestarez (2019). A estetização do horror é possibilitada pelos mecanismos de tensão no interior do enunciado e também, talvez sobretudo, naquilo que se passa no texto com relação ao enunciatário, pois depois da instauração do suspense, não há uma resolução em termos de “alívio”; ao contrário, o conto termina num ápice. O assassinato horrível, com toques de sadismo, de fato se concretiza; não há nada que salve Fortunato (ou que traga os enunciatários de volta para um estado relaxado).

Em romances de horror, a tensão não se sustenta da mesma maneira que nos contos; ela tende a se manter mais baixa (embora também haja picos aqui e ali), até

mesmo por conta da extensão das obras, pois seria difícil sustentar a tonicidade por muito tempo, inclusive do ponto de vista da cognição do leitor. A brevidade do conto favorece o impacto (o que vai ao encontro das postulações da semiótica tensiva), como bem observou o próprio Poe, para quem, no conto ou no poema, uma longa extensão diluiria o efeito desejado (POE, 1984 e 2019).

Parece-nos, a partir de diversos outros textos de horror que nos vêm à memória, que um perfil tensivo tal como o que delineamos durante a análise de “O barril de Amontillado” pode também ser encontrado em outros contos do gênero, ou seja, tensões que se assentam sobre bases já tensas e uma direção ascendente em que vão ocorrendo incrementos de acentos, frequentemente terminando “lá em cima”, no ápice. Contudo, apenas análises empíricas futuras podem confirmar essa hipótese. Caso venha a se confirmar, talvez estejamos diante de uma característica estrutural, se não definidora, ao menos frequente, dos “contos de horror”, para além da definição geral do horror oferecida, por exemplo, por Carroll, que é centrada no efeito provocado no enunciatário.

Trabalhos futuros que podem complementar o que iniciamos com essa análise incluem o exame de outros contos de horror, tanto de Poe quanto de outros autores, a fim de verificar se o esquema de tensões empregado e os modos de gerar a tensão são os mesmos dentro deste autor — o que poderia apontar para um estilo individual —, ou em autores diferentes. Além disso, caberiam ainda reflexões que tentassem responder a seguinte pergunta: de que modo estariam os picos de tensão do conto relacionados necessariamente à provocação do *horror*? Esperamos que este trabalho possa trazer alguma clareza quanto à construção da tensão em contos de horror.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, D. Semiótica Francesa: panorama e possibilidades na Linguística Aplicada. In: *Linguística Aplicada na Unicamp: travessias e perspectivas*. Bauru: Canal 6, 2021.
- BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru: Edusc, 2003.
- BARROS, D. L. P. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2003a.
- BARROS, D. L. P. Estudos do discurso. In: Fiorin, J. L. (org). *Introdução à Linguística, vol. II: princípios de análise*. 2a. ed. São Paulo: Contexto, 2003b.
- BORGES-FILHO, O. Uma leitura semiótica do espaço: O barril de Amontillado. *CASA: Cadernos de semiótica aplicada*, vol.7 n.1, 2009, p. 1-15.
- CARROLL, N. *The philosophy of horror or paradoxes of heart*. New York: Routledge, 1990.
- FIORIN, J. *As astúcias da enunciação*. São Paulo: Ática, 2005.
- GREIMAS, A. J. *Sémantique structurale: recherche de méthode*. Paris: Larousse, 1966.
- GREIMAS, A. J. *Du sens*. Essais de sémiotiques. Paris: Du Seuil, 1970.
- GREIMAS, A. J. ; COURTÉS, J. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979.
- HITCHCOCK, A. Palestra proferida em um Seminário do American Film Institute. 1970. Disponível em: < https://youtu.be/DPFsuc_M_3E> Acesso em: 08 de nov. 2021.
- HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- KING, S. *O Iluminado*. São Paulo: Suma, 2017.
- KING, S. *Doutor Sono*. São Paulo: Suma, 2014.
- LISBOA, V. *Efeitos sensíveis na percepção das veridicções: uma leitura tensiva das modalidades veridictórias a partir da análise semiótica da HQ Watchmen*. Dissertação (Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem) - Universidade Federal Fluminense, 2016.
- MANCINI, R. A tradução enquanto processo. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 40, n. 3, 2020, p. 14-33.
- NESTAREZ, O. Edgar Allan Poe: o mestre que foi o arquiteto do horror. *Terra Treva*. 26 de nov. de 2019. Disponível em: <<https://www.terratreva.com/post/escre>

[va-seu-blog-pelo-desktop-e-pelo-mobile](#)> Acesso em: 21 abr. 2021.

POE, E. A. (1946). *The cask of Amontillado*. Disponível em: <<https://www.ibiblio.org/ebooks/Poe/Amontillado.pdf>> Acesso em: 10 abr. 2021.

POE, E. A. *Edgar Allan Poe: essays and reviews*. New York: Library of America, 1984.

POE, E. A. O barril de Amontillado. *Histórias extraordinárias*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p.143-154.

POE, E. A. A filosofia da composição. *O Corvo*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Cia das Letras, 2019, p. 57-74.

PROPP, V. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

SAUSSURE, F. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2002.

TATIT, L. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial. 2001.

TATIT, L. *Passos da semiótica tensiva*. Cotia, SP: Ateliê. 2019.

TERRA, E. O acontecimento e o mal em “O barril de Amontillado”, de Edgar Allan Poe. *Acta Semiótica et Lingvistica*, v. 21, 2017, p. 2-13.

ZILBERBERG, C. Síntese da gramática tensiva. *Revista Significação*. Eca. USP, n. 25, 2006a.

ZILBERBERG, C. *Razão e poética do sentido*. São Paulo: Edusp, 2006b

ZILBERBERG, C. *La structure tensive*. Liège: Presses universitaires de Liège, 2012.

KEZIAH MASON: A BRUXA CIENTISTA DE H. P. LOVECRAFT

KEZIAH MASON: H. P. LOVECRAFT'S SCIENTIST WITCH

Nathalia Sorgon Scotuzzi¹

¹ Mestre e doutoranda pela UNESP/FCL-Ar, bolsista CNPq. nscotuzzi@gmail.com

RESUMO: A obra do escritor norte-americano H. P. Lovecraft é marcada por um conteúdo mitológico de autoria própria que é parte indissociável de sua escrita. Essa mitologia autêntica e alienígena possui seus próprios pressupostos, não tendo relações diretas (e poucas vezes indiretas) com a mitologia cristã. O conto “Sonhos na casa da bruxa” (1933), entretanto, trabalha com a figura da bruxa, que é constantemente associada ao Diabo e ao Cristianismo. Assim, nosso objetivo com esse trabalho é identificar de que forma Lovecraft desenvolve essa figura nessa história e até que ponto incorpora elementos da mitologia cristã nela. A principal base teórica para o presente artigo é o estudo de Silvia Federici a respeito das bruxas; deste estudo e outros, elencaremos características históricas da bruxaria que serão identificadas no texto de Lovecraft, sendo reafirmadas ou contestadas. Por fim, mostraremos que a personagem do autor norte-americano é uma das poucas personagens femininas em toda sua obra, sendo uma tentativa de apresentar uma nova versão da bruxa, porém sem conseguir fugir de estereótipos negativos.

PALAVRAS-CHAVE: H. P. Lovecraft; Bruxa; Cristianismo; Bruxaria.

ABSTRACT: The work of the American writer H. P. Lovecraft is characterized by a mythological content of his own creation which is inseparable from his writings. This authentic and alien mythology has its own premises, not having direct (and few indirect) relations to the Christian mythology. The short story “The Dreams in the Witch House” (1933), however, works with the figure of the witch, who is constantly associated with the devil and with Christianity and, thus, our goal with this work is to identify how Lovecraft designs this character in this short story and to which extent he incorporates elements of the Christian mythology in it. The main theoretical basis for this paper is Silvia Federici’s study on witches; from this work and others, we will draw historical characteristics of witchcraft that can be identified in Lovecraft’s text, being either acknowledged or contradicted. At last, we will show that the author’s character is one of the few female characters in all of his work, being an attempt to present a new version of a witch, but not being able to escape negative stereotypes.

KEYWORDS: H. P. Lovecraft; Witch; Christianity; Witchcraft.

A BRUXA NO IMAGINÁRIO OCIDENTAL

A bruxa, atualmente, é uma figura bastante marcada por estereótipos e que sofreu grandes mudanças em suas características durante os séculos que se passaram entre a Idade Média e os dias de hoje. Sobre sua origem, ou ainda, sobre quem foram as primeiras bruxas, existem diferentes possíveis versões; é um assunto até hoje em aberto e passível de contestação, mas remete à antiguidade. Independentemente de quais foram suas origens, há o fato de que a mulher, apenas por ser mulher, possui um estigma na sociedade ocidental. Isso se dá devido às diversas situações e condições que se relacionam ao seu corpo e habilidades. Muitas vezes, na cultura medieval e mesmo antes dela, a mulher era vista como um ser de maior conexão com a natureza, capaz de gerar uma vida, e isso podia se tornar motivo de grande apreensão. De acordo com Jean Delumeau: “Porque mais próxima da natureza e mais bem informada de seus segredos, a mulher sempre foi creditada, nas civilizações tradicionais, do poder não só de profetizar, mas também de curar ou de prejudicar por meio de misteriosas receitas” (1989, p. 311). Toda essa capacidade de poder fez com que o homem, em uma reação de medo e sentindo a ameaça sobre sua soberania, condenasse o sexo feminino como algo maligno e perigoso:

Não é por acaso que em muitas civilizações os cuidados dos mortos e os rituais funerários cabem às mulheres. Elas eram consideradas muito mais ligadas do que o homem ao ciclo – o eterno retorno – que arrasta todos os seres da vida para a morte e da morte para a vida. Elas criam, mas também destroem. Daí os nomes incontáveis das deusas da morte. Daí as múltiplas lendas de monstros fêmeas. (DELUMEAU, 1989, p. 312).

É fato que, na cultura erudita medieval, dedicava-se uma “admiração” à mulher, mas essa mesma cultura estipulava um espaço extremamente recluso e imóvel para ela dentro da sociedade, na qual bastava que fosse digna de veneração. Já na cultura popular, ela tinha a possibilidade de ser a curandeira, a parteira, a mulher que, em contato com a natureza, cura e dá a vida. Havia a possibilidade de uma “bruxa boa”: “Historicamente, a bruxa boa era a parteira, a médica, a adivinha ou a feiticeira do

vilarejo” (FEDERICI, 2017, p. 366). Inclusive, para essa bruxa, “não lhe interessava inspirar medo à comunidade, já que a prática dessas artes era sua forma de ganhar a vida. Ela era, de fato, muito popular, todos a procuravam para ser curados, para que lesse o futuro, para encontrar objetos perdidos ou para comprar poções de amor” (FEDERICI, 2017, p. 367).

Essas questões, porém, poderiam ser interpretadas de outra forma e a bruxa poderia tonar-se má e perigosa. Por ter esse contato com o feminino e a fertilidade, as mulheres que com isso lidavam eram passíveis de sofrer acusações opostas: poderiam ser culpadas de infanticídios, magia negra, rituais de sacrifícios e com fins maléficos. “O medo da bruxa que ataca crianças recém-nascidas ou ainda pequenas era uma das crenças disseminadas nas culturas populares de toda a Europa. No estereótipo geral dessas crenças, a bruxa atacava a criança chupando o seu sangue até que ela morresse” (MALUF, 1993, p. 153). Além disso, havia mulheres pobres que roubavam e mendigavam entre a população, sendo mal vistas e tornando-se suspeitas de praticar artes malignas (FEDERICI, 2017, p. 365). Muitas dessas mulheres eram idosas e sem condições de conseguir algum sustento para si, o que contribuiu para termos, até hoje, a ideia de uma bruxa como uma mulher velha e pavorosa.

Muitas mulheres acusadas e processadas por bruxaria eram velhas e pobres. Dependiam com frequência da caridade pública para sobreviver. A bruxaria – segundo dizem – é a arma daqueles que não têm poder. [...] Elas encarnavam o saber e a memória da comunidade. A caça às bruxas inverteu a imagem da mulher velha: tradicionalmente considerada uma mulher sábia, ela se tornou um símbolo de esterilidade e de hostilidade à vida. (FEDERICI, 2017, p. 352-353).

Apesar dessas transformações terem acontecido ao longo do tempo com a figura da bruxa, houve uma delas que marcou sua imagem como algo negativo de forma permanente: a associação que a Igreja fez dessa mulher com o Diabo, em uma suposta relação na qual ela obedecia e fazia todas as suas vontades por meio de inumeráveis males à sociedade. Só na Idade Moderna, com a caça às bruxas, a realidade dessa figura histórica foi transformada. Sônia Maluf aponta que, para alguns historiadores, o conceito de bruxaria, antes da Idade Moderna, era algo difuso e impreciso, e

foi a visão das elites que iniciou um processo de categorização e exposição das, agora nomeadas, bruxas (1993, p. 140-141). Inclusive todos os registros feitos a respeito de bruxaria durante a inquisição compõem-se de “denúncias, acusações, depoimentos e confissões que constam dos processos instaurados nos tribunais eclesiásticos e seculares que julgaram a bruxaria” (MALUF, 1993, p. 141). Assim, uma figura que antes fora dividida entre uma mulher curandeira, parceira da comunidade (em maior parte) e uma figura maléfica, danosa para a comunidade (em menor parte) tornou-se, no imaginário, uma fonte de extremo mal ao ser assim acusada pela Igreja Católica.

A bruxa, agora, tornava-se um bode expiatório para que o Catolicismo afirmasse a sua visão de mundo para a sociedade; uma visão que não deixava espaço para a harmonia com a natureza, para uma crença no maravilhoso e na possibilidade de soluções mágicas para problemas, fossem essas soluções rituais ou até mesmo o uso de plantas medicinais. Assim, construindo essa ideia de que a figura do Demônio era um agente forte e presente na vida real da sociedade, capaz de tentar, danar e corromper o ser humano, a Igreja foi capaz de aumentar seu poder de controle e obediência. Associando o Demônio à bruxa, poderia controlar diversas outras esferas. Dessa forma:

Ao conjurar o demônio, os inquisidores descartaram o animismo e o panteísmo popular, redefinindo, de uma maneira mais centralizada, a localização e a distribuição do poder no cosmos e na sociedade. Assim, paradoxalmente – segundo Parinetto – na caça às bruxas, o diabo funcionava como o verdadeiro servo de Deus [...]. como um oficial de justiça, ou como o agente secreto de Deus, o diabo trouxe a ordem ao mundo, esvaziando-o de influências conflitivas e reafirmando Deus como soberano exclusivo. (FEDERICI, 2017, p. 372).

Finda a caça às bruxas, a ordem cristã havia vencido e de pouco importava o caminho que agora a figura da bruxa seguiria. De acordo com Silvia Federici, muitas dessas mulheres continuaram a trabalhar com a adivinhação, encantamentos e outras formas de magia para seu sustento (2017, p. 374). Apesar disso, o estigma estava lançado: a figura da bruxa como uma mulher velha, má e sádica estava marcada na sociedade ocidental.

A LITERATURA ANTIMITOLÓGICA DE H. P. LOVECRAFT E O CRISTIANISMO

H. P. Lovecraft foi um escritor norte-americano que viveu durante as primeiras décadas do século XX. Sua obra transita entre o horror, o fantástico e, com frequência menor, a fantasia. Uma marca forte que aparece em diversos de seus contos é uma mitologia criada para dar fundamento às entidades alienígenas e ao funcionamento do universo dentro do conjunto de seu trabalho. Tal mitologia – ou antimitologia – consiste na ideia da existência de seres extraterrestres concomitante à humanidade, seres que povoam nosso planeta, como também diversos outros pontos do cosmos. A existência desses seres é, por muitos personagens humanos dentro das obras, entendida como sagrada e, assim, vários deles são tidos por esses personagens como deuses. Cultos e rituais são feitos em motivo de adoração para essas entidades, mas, em contrapartida, seus adoradores nada recebem em troca, uma vez que a existência humana é ou ignorada por esses seres, ou completamente irrelevante.

Em uma análise do conjunto da obra de Lovecraft, unindo informações sobre cada uma dessas entidades, podemos afirmar que são apenas seres vivos como nós, mas que de forma alguma são sagrados. Isso porque eles subvertem muitas das características essenciais de uma mitologia, não se importando com nossa existência – muitas vezes sequer tendo conhecimento dela; não nos proporcionando exemplos de como viver nossas vidas para criarmos valores éticos e morais; por fim, não nos confortando em meio a um universo caótico e sem sentido. Assim, essas entidades vistas como deuses são apenas seres que habitam o universo assim como nós, não sendo sobrenaturais, mas sim desconhecidos ou simplesmente incompreensíveis para a razão humana.

A criação dessa antimitologia tem relação direta com os fundamentos do próprio autor, em relação às diversas religiões existentes. Ele declarava-se ateu e cético, tendo abandonado qualquer crença religiosa ainda na infância. Sua opinião sobre o Cristianismo é particularmente interessante:

A primeira manifestação da minha natureza cética provavelmente ocorreu antes do meu quinto ano, quando me contaram o que eu

já sabia – que o “Papai Noel” era um mito. A revelação me levou a perguntar por que “Deus” não poderia ser da mesma forma um mito. Pouco tempo depois fui colocado na “classe infantil” da catequese [...] e lá abandonei todos os meus vestígios da fé cristã. O absurdo dos mitos que eu era instado a aceitar e a lugubridade cinzenta daquela crença como um todo quando comparada à magnificência do maometanismo transformou-me em um agnóstico convicto e fez de mim um inquiridor tão obstinado que recebi permissão para deixar de frequentar a igreja. (LOVECRAFT, 2011, p. 70).

Essa opinião do autor contribuiu para que pouquíssimos elementos da mitologia cristã tivessem espaço em sua obra, ainda que ela tratasse sobre temas mitológicos. Apesar disso, o autor estudou e tinha grande conhecimento a respeito da tradição cristã de onde vivia: Providence, capital do estado de Rhode Island, pertencente à Nova Inglaterra, região mais tradicional e puritana dos Estados Unidos, onde Lovecraft nasceu e viveu a maior parte de sua vida. A história das bruxas de Salem, ocorrida nesta cidade do estado de Massachusetts, no ano de 1692, em muito o interessava. Apesar de se tratar de um evento liderado pela fé cristã, sua história e ocorrências em muito tomavam a atenção do autor.

Uma característica marcante de Lovecraft é a inserção de fatos e pessoas reais em sua obra, com o objetivo de contribuir para um efeito de realidade na experiência do leitor. Ao se deparar com lugares, acontecimentos e pessoas que possa conhecer, a identificação do leitor com o texto/personagem e o conseqüente efeito de realidade são muito mais efetivos. Cotton Mather foi um autor e ministro puritano da Nova Inglaterra que procurava combater fortemente a magia e a bruxaria, tendo escrito obras sobre o assunto, como *Memorable Providences Relating to Witchcraft and Possessions* (1689) e *Wonders of the Invisible World* (1693), tendo sido um dos principais envolvidos nos julgamentos de Salem. Os livros de Mather, assim como o próprio personagem, são mencionados em diversos contos de Lovecraft, ainda que, na maioria das vezes, de forma rápida e sutil. Um desses contos é “Os sonhos na casa da bruxa”, escrito em 1932 e publicado em 1933, que veremos a seguir.

A BRUXA EM H. P. LOVECRAFT

“Os sonhos na casa da bruxa” é um conto de Lovecraft que trabalha com a figura da bruxa como personagem central. Aqui propomos analisar de que forma ele representou essa figura histórico-imaginária. A trama desse conto se passa na cidade de Arkham, criada por Lovecraft como uma espécie de duplo ficcional de Salem. Arkham, assim como Salem, está localizada no estado de Massachusetts e possui um histórico de bruxaria criado pelo autor. A trama é narrada em terceira pessoa, fato não muito característico nos contos de Lovecraft, que, em sua maioria, são relatados por um narrador-personagem.

No caso do conto aqui analisado, temos um narrador distante que acompanha o personagem principal, Walter Gilman, um estudante da Miskatonic University, localizada em Arkham e também criada por Lovecraft. Por motivo de seus estudos, Gilman aluga um pequeno quarto no sótão de uma pensão; quarto este que estivera abandonado por muito tempo, devido à sua fama: ele fora o quarto de Keziah Mason, uma bruxa que fugiu de seu julgamento em Salem, em 1692. Sua fuga teria sido inexplicável e motivo de indagações até os tempos presentes:

[...] o carcereiro havia enlouquecido e balbuciava sobre uma coisinha peluda de presas brancas que corraera para fora da cela de Keziah, e nem mesmo Cotton Mather pôde elucidar as curvas e ângulos lambuzados na pedra cinzenta com algum fluido vermelho e viscoso (LOVECRAFT, 2017, p. 83-84).

Vemos que a história é iniciada com um plano de fundo para a bruxa: ela vivera em Salem, localização real, sendo julgada por Cotton Mather, um personagem real. Isso nos permite supor que ela conheceu e viveu todo o contexto da perseguição às bruxas da Nova Inglaterra, especialmente de Salem. Em 1692, data real que Lovecraft utilizou para sua fuga, a região já havia passado por uma longa história de perseguições:

A partir da década de 1640 a Nova Inglaterra começou a sofrer. O primeiro enforcamento de uma bruxa na Nova Inglaterra ocorreu em Connecticut em 1647; um certo número de outros casos foram levados ao tribunal nas décadas de 1640 a 1680, e houve enforcamentos

em Providence em 1662. Os líderes intelectuais da Nova Inglaterra defendiam a crença em bruxas. [...] Os mais memoráveis e bem-documentados julgamentos por bruxaria na América ocorreram em Salem em 1692. (RUSSEL, 1993, p. 87).

Definir esse plano de fundo histórico para o conto permite que compreendamos o contexto no qual a narrativa se passará; um contexto com uma população que acredita na bruxaria e em todas as superstições relacionadas a ela. Gilman, portanto, aluga o quarto ciente do que está fazendo e recebe contestações de seus vizinhos na pensão, que recomendam que ele não ocupe aquele local profano. Esse, contudo, é seu grande interesse: além de estudar física quântica e cálculo não euclidiano, Gilman mistura-os ao folclore e às lendas:

Gilman era proveniente de Harverhill, mas foi somente depois de entrar na faculdade em Arkham que ele começou a ligar seus estudos de matemática com as lendas fantásticas da antiga magia. Alguma coisa na atmosfera da provecta cidade agiu de maneira obscura em sua imaginação. (LOVECRAFT, 2017, p. 84).

Após ter o que considera um acesso de febre cerebral, Gilman começa a ver a bruxa em seus sonhos. Durante esses acessos, em um primeiro momento Gilman se vê em realidades distantes e, em sua opinião, para além do limite da sanidade. Após algumas noites de sonhos com esses lugares inimagináveis, Gilman começa, por fim, a receber a presença da bruxa e de seu familiar, chamado Brown Jenkin.

Keziah Mason segue todos os estereótipos de bruxa que sobreviveram ao século XX: ela é descrita da seguinte forma:

A velha maligna era agora de uma nitidez diabólica, e Gilman sabia que era a mesma que o havia assustado nos bairros pobres. Suas costas curvadas, o longo nariz e o queixo murcho eram inconfundíveis, e seus trajes castanhos sem corte definido eram tais como ele se recordava. A expressão no rosto dela era de medonha malevolência e exultação, e quando ele despertava, podia recordar uma voz crocitante que o persuadia e ameaçava. (LOVECRAFT, 2017, p. 91).

Não apenas a visão da velha e suas impressões por Gilman mostram que ela é

uma “bruxa má”, como também todas as suas ações durante a história. Ela se encaixa no estereótipo físico da bruxa má, velha e maligna. Outra marca característica que Keziah apresenta é a figura do familiar: um pequeno animal que acompanha a bruxa em seus afazeres. De acordo com Silvia Federici, mulheres acusadas de bruxaria eram comumente associadas a algum tipo de bestialidade, o que justificava a parceria com um animal; assim, elas eram acusadas de guardar “uma série de animais – “diabinhos” ou “familiares” – que as ajudavam nos seus crimes e com os quais mantinham uma relação particularmente íntima. Eram gatos, cachorros, lebres, sapos” (FEDERICI, 2017, p. 353).

Brown Jenkin, o familiar de Keziah, é descrito como uma espécie de híbrido entre um rato e algo semelhante a um humano: “testemunhas diziam que ele tinha pelos longos e a forma de um rato, mas que seus dentes afiados e sua face barbada eram diabolicamente humanos, enquanto suas patas eram pequeninas mãos” (LOVECRAFT, 2017, p. 87). A criatura acompanha Keziah em todas as suas artimanhas e aterroriza os moradores da pensão, que constantemente dirigem sua opinião a Gilman. De acordo com esses testemunhos, “ele transportaria mensagens entre a velha Keziah e o diabo, e era nutrido com o sangue da bruxa, que sugava como um vampiro.” (LOVECRAFT, 2017, p. 91). Essa é uma das referências que encontramos no conto, que ligam a figura da bruxa ao Diabo e à mitologia cristã; entretanto, ela é a fala de um personagem que relata a lenda que conhece em relação ao animal. Jenkin, sendo um híbrido, configura-se como um monstro sob o olhar da Igreja:

Entre as causas biológicas e humanas dos monstros, há uma que causou grande impressão e que deveria ser considerada como a explicação de grande parte dos monstros. Os híbridos [...] constituem uma das categorias mais importantes: por muito tempo acreditou-se que, “por mistura ou cruzamento de sementes” podiam ser criados seres ao mesmo tempo parecidos com o homem e com o animal. [...] É ainda à Idade Média que pertence o capítulo XXV do mesmo tratado de Paré: “exemplo das coisas monstruosas feitas por demônios e bruxas”. (KAPPLER, 1994, p. 325).

No imaginário cristão, uma criatura que não deveria ou poderia existir é fruto de ação demoníaca, inclusive de bruxas. Esse é mais um dos motivos para que os

personagens do conto se sintam profundamente aterrorizados pela ideia do familiar de Keziah Mason.

Ponto chave para essa questão dentro do texto é o fato de que todas as referências ao Cristianismo e ao Diabo presentes no conto estão embutidas nas falas de personagens religiosos. A população da Nova Inglaterra, em sua maioria e tradicionalmente, é protestante. Entretanto, os personagens que vivem na pensão e interação com Gilman são estrangeiros católicos e é de acordo com os princípios de sua fé que constroem sua visão da bruxa. De acordo com Alfredo Bronzato da Costa Cruz (2017, p. 114):

O catolicismo romano está presente na América do Norte desde os séculos XV e XVI, mas a hegemonia cultural protestante eventualmente fez com que esta religião fosse associada a elementos estrangeiros – como o Sr. Dombrowski, o senhorio polonês de Gilman, Joe Mazurewicz e Paul Choynski, seus inquilinos e conterrâneos e o Sr. Desrochers, o franco-canadense que morava no quarto logo abaixo daquele alugado pelo desafortunado estudante.

Um exemplo dessa visão cristã da bruxa está na fala de Joe Mazurewicz:

Mazurewicz contara histórias longas e incoerentes sobre o fantasma da velha Keziah e a criatura peluda, farejadora e de presas afiadas, e dissera que certas vezes era tão assombrado com tanta perversidade que somente seu crucifixo de prata – que lhe fora dado com esse propósito pelo padre Iwanicki, da igreja de St. Stanislaus – podia trazer-lhe alívio. Agora ele rezava porque o Sabá das Feiticeiras estava se aproximando. A véspera do primeiro de maio era a Noite de Walpurgis, quando os mais negros males do inferno vagavam pela terra e todos os escravos de Satã se reuniam para praticar ritos e façanhas inomináveis. (LOVECRAFT, 2017, p. 91).

Fica claro, por esse trecho e outros como esse, que, no imaginário dos personagens católicos do conto, Keziah é uma bruxa em todos os quesitos, como estabelecido pelo Cristianismo: uma escrava do Diabo, maligna e sujeita aos seus desejos. O narrador, entretanto, não deixa de demonstrar o quanto essas pessoas eram apegadas a superstições e impressionáveis: “aquelas pessoas simples estavam sempre

prontas para imaginar ter visto qualquer coisa estranha sobre a qual ouviram falar” (LOVECRAFT, 2017, p. 100).

Durante todo o conto, Lovecraft faz um jogo entre as teorias cristãs em relação à bruxa, sua própria mitologia e os verdadeiros propósitos da personagem. Ao longo da narrativa e apesar das opiniões dos personagens, vemos que Keziah, mesmo sendo maligna e tendo todos os traços caricatos da bruxa, é uma cientista e matemática. Sua fuga de Salem se deu justamente por meio da viagem entre dimensões espaciais, arte que ela agora dominava por completo. Entre os diversos diálogos a respeito do assunto que Gilman teve com um colega de faculdade, eles chegam as ideias sobre a bruxa, que interligam a ciência com a magia:

Falaram sobre a velha Keziah Mason, e Elwood concordou que Gilman tinha um bom fundamento científico para pensar que ela devia ter topado com informações estranhas e significativas. Os cultos secretos aos quais essas bruxas pertenciam com frequência guardavam e transmitiam segredos de éons passados e esquecidos; e não era de modo algum impossível que Keziah tivesse de fato dominado a arte de atravessar portões dimensionais. A tradição enfatiza a inutilidade de barreiras materiais para deter os movimentos de uma bruxa; e quem pode dizer o que subjaz às velhas histórias de cavalgadas em cabo de vassoura através da noite? (LOVECRAFT, 2017, p. 102).

O argumento dos estudantes que procuram explicar a bruxa de Lovecraft demonstra que, portanto, ela se assemelha muito à bruxa curandeira e mágica dos tempos prévios à Inquisição. Se, de acordo com a História, uma bruxa era uma mulher que tinha uma proximidade com a natureza e dominava algumas artes relacionadas a ela, como a biologia e a botânica, Lovecraft apresenta uma bruxa que domina outra dessas artes: a matemática. Por meio de argumentos científicos, Lovecraft infere que muitas das lendas relacionadas às bruxas são fruto de técnicas e cálculos científicos, por exemplo o voo em vassouras. Neste conto, magia e ciência se mesclam em um movimento no qual se complementam e não se dissociam. O narrador afirma que Gilman:

[...] queria estar no edifício onde algumas circunstâncias haviam, de maneira mais ou menos abrupta, fornecido a uma velha mulher do século XVII alguma percepção de profundidades matemáticas

que talvez superassem as mais modernas descobertas de Planck, Heisenberg, Einstein e Sitter. (LOVECRAFT, 2017, p. 85).

Keziah, além de ser uma bruxa, é também uma cientista e isso Gilman conhecerá de perto durante suas viagens oníricas. Nesse conto de Lovecraft – algo que não costuma acontecer – encontramos uma mescla de ciência e magia na qual essas não se contradizem, mas são apenas diferentes formas de se ver ou abordar um determinado assunto:

O professor Upham gostou particularmente de sua demonstração do parentesco da alta matemática com certas fases da tradição mágica transmitidas ao longo de eras desde uma inefável antiguidade – humana ou pré-humana – cujo conhecimento do cosmos e de suas leis era maior do que o nosso. (LOVECRAFT, 2017, p. 90).

Vemos, no conto, argumentos que justificam a bruxa como uma bruxa cristã e associada ao Diabo, argumentos estes nas falas dos personagens católicos; vemos, também, argumentos que demonstram que a bruxa é uma matemática, que possui controle sobre uma porção da natureza para além do resto da humanidade, não tendo relação alguma com demônios. Vemos, entretanto, alguns argumentos que deixam as arestas desses pontos de vista borradas. O trecho a seguir, que relata o que Gilman viu em uma de suas experiências, deixa algumas questões em ambiguidade:

Ele devia encontrar o Homem Negro, e ir com eles todos ao trono de Azathoth, no centro do caos derradeiro. Foi isso o que ela disse. Ele deveria assinar com seu próprio sangue o livro de Azathoth e adotar um novo nome secreto. (LOVECRAFT, 2017, p. 91-92).

Essa pequena frase oferece dois elementos que devem ser analisados. Primeiramente, quem seria o Homem Negro que acompanharia Gilman até Azathoth? Suas indagações mostram essa ambiguidade:

Velhas lendas são nebulosas e ambíguas, e em tempos históricos todas as tentativas de cruzar aberturas proibidas parecem complicadas por estranhas e medonhas alianças com seres e mensageiros exteriores. Havia a figura imemorial do agente ou mensageiro de po-

deres ocultos e terríveis – o “Homem Negro” do culto das feiticeiras e o “Nyarlathotep” do Necronomicon. (LOVECRAFT, 2017, p. 102).

O Homem Negro pode, por um lado, ser alguma figura sombria do universo lovecraftiano, até mesmo o próprio Nyarlathotep, que é mencionado, identificado como um deus do caos e enganador da humanidade. Por outro lado, essa figura pode ser identificada com o Diabo. Historicamente, muitas vezes o Diabo era descrito dessa forma por mulheres acusadas de bruxaria no Novo Mundo; inclusive mencionavam seu comparecimento às reuniões de bruxas e seu papel era muito parecido com aquele que ela instrui Gilman a fazer: “as bruxas frequentavam uma sociedade secreta em que o Diabo comparecia como um homem negro e as batizava em seu nome. Repartiam um pão negro e repugnante de comunhão, davam guarida a demônios em forma de animais” (RUSSEL, 1993, p. 88). Considerando esse relato histórico dos eventos acontecidos em Salem, abre-se espaço para uma interpretação na qual o Homem Negro mencionado por Keziah pode ser, de fato, o Diabo. Os demônios em formas de animais, ademais, podem ser identificados com os familiares e, no caso, Brown Jenkin. Esse dado histórico, entretanto, nos mostra que essa menção de um homem negro como mensageiro de um deus maligno provavelmente é apenas um traço cultural incorporado por Lovecraft e não deve ser diretamente ligado ao Diabo:

O destino comum das bruxas europeias e de seus súditos coloniais está mais bem demonstrado pelo crescente intercâmbio, ao longo do século XVII, entre a ideologia da bruxaria e a ideologia racista que se desenvolveu sobre o solo da conquista colonial e do tráfico de escravos. O diabo era representado como um homem negro e os negros eram tratados cada vez mais como diabos. (FEDERICI, 2017, p. 363).

Lovecraft demonstra, em alguns de seus contos, um racismo de forma mais ou menos acentuada. A inserção desse personagem, assim retratado, nesse conto torna-se, portanto, inconclusiva à sua significação.

Keziah menciona Azathoth como o deus a quem serve. Azathoth é a entidade lovecraftiana considerada o centro de tudo e o criador do universo. Apesar desses feitos, o ser é descrito como uma massa disforme e idiótica, sem propósitos para com

o mundo ou consigo mesmo. O fato de Keziah mencioná-lo elucidada que a história se encaixa no mesmo universo que outros contos de Lovecraft, reunidos no chamado *Cthulhu Mythos*, ou seja, os contos que possuem esse plano de fundo intergaláctico em comum. Isso faz com que a ideia do Diabo dentro da obra seja enfraquecida, sendo, no final das contas, possivelmente apenas a interpretação dos personagens.

Outro ponto que leva a respostas inconclusivas a respeito da mitologia do conto é uma passagem na qual Gilman é atacado pela bruxa. Durante esse ataque, ele retira de dentro da blusa o crucifixo que havia ganhado de Mazurewicz, que causa uma reação surpreendente na velha:

Ele sentiu o atrito da corrente do crucifixo barato no seu pescoço e, em meio à situação de perigo, perguntou-se como a visão do objeto afetaria a criatura maligna. [...] ele alcançou debilmente o interior de sua camisa e puxou o símbolo de metal rompendo a corrente e liberando-o. À visão do objeto a bruxa pareceu golpeada pelo pânico, e seu aperto relaxou por tempo suficiente para que Gilman tivesse uma chance de interrompê-lo por completo. (LOVECRAFT, 2017, p. 107).

Esse é um dos acontecimentos da história que mais levantam questionamentos por parte dos pesquisadores da obra de Lovecraft. Se a velha não possuía relação com o Cristianismo, mas sim com ritos muito mais antigos e desconhecidos, por que o objeto lhe teria causado essa reação? Alfredo Bronzato da Costa Cruz faz um levantamento sobre as diferentes opiniões de pesquisadores sobre o assunto:

Alguns sustentaram que isso é um elemento de menor importância, mesmo ridículo, especialmente caso se considere que Lovecraft era ateu desde jovem; uma mera sobrevivência, talvez inconsciente, de estereótipos presentes em algumas histórias de terror mais antigas. Outros afirmaram que a bruxa ficou simplesmente surpresa ao ver que um objeto de metal afiado (sic) estava sendo empurrado em direção a seu rosto; enquanto um terceiro grupo aventa a possibilidade de que, com este pânico, Lovecraft estaria indicando (em possível denúncia) o quanto a velha havia sido psicologicamente danificada pelas torturas que os cristãos lhe infligiram no século XVII. (CRUZ, 2017, p. 125).

O verdadeiro motivo e o significado dessa cena dentro da história são, assim, inconclusivos. Pela lógica interna do texto, contudo, seria muito improvável que o objeto pudesse causar algum mal sobrenatural à bruxa, já que ela se diz sujeita a Azathoth, deus idiota sem relação alguma com o Cristianismo ou seus objetos sagrados. Acreditamos que tanto a simples ameaça de algo que pudesse feri-la – o que de fato acontece, já que Gilman a estrangula com a corrente do crucifixo – quanto as ideias mais imaginativas, que relacionam sua reação a algum dano psicológico causado por torturas sejam mais válidas.

Há, ainda, outros elementos no conto que atam Keziah Mason ao estereótipo da bruxa: como vimos anteriormente, bruxas eram constantemente acusadas pela morte e o desaparecimento de crianças. Isso é algo que ocorre próximo ao fim da trama, quando Keziah, junto a um Gilman em estado de confusão entre o sonho e a realidade, sequestra uma criança para realizar um ritual de sangue. A cena do sacrifício é também bastante caricata:

Sobre a mesa jazia uma pequena figura alva – um menino ainda bebê, despido e inconsciente – enquanto do lado oposto postava-se a monstruosa velha de olhar malicioso, com uma reluzente faca com um cabo de forma grotesca na mão direita e uma bacia pálida de metal moldada em estranhas proporções, coberta de desenhos curiosamente cinzelados e com delicadas asas laterais, à sua esquerda. (LOVECRAFT, 2017, p. 106).

Essa cena dialoga com todo o histórico da bruxa, relacionado ao desaparecimento, morte e doenças de crianças desde a Idade Média. Mais do que isso, ela afirma que esses rituais são reais para Keziah e fundamentais para sua mitologia e desígnios particulares, enfatizando o estereótipo da bruxa má. Além de matar crianças, Keziah possui grande força, conseguindo pressionar fortemente o pescoço de Gilman no momento de seu embate, surpreendendo o rapaz. Essa força sobrenatural era mais um dos elementos que denunciavam uma bruxa durante os julgamentos de Salem: “A segunda variedade de prova era da natureza empírica: o uso de um poder sobrenatural. A vítima podia demonstrar uma força descomunal” (RUSSEL, 1993, p. 91).

Como pudemos observar, o conceito da bruxa transformou-se com o passar

dos anos, passando de uma mulher curandeira e conhecedora de rituais mágicos a uma mulher maligna e escrava do Diabo. Apesar de termos personagens no conto “Os sonhos na casa da bruxa” que acreditam que Keziah Mason seja uma bruxa do segundo tipo – submissa ao Diabo –, Lovecraft realiza um resgate da bruxa anterior, a conhecedora da natureza, renovando-a como uma cientista de uma área não pensada antes, a matemática. Apesar de cientista, ela não deixa de ser religiosa, mas o funcionamento de sua religiosidade é um mistério apenas parcialmente apresentado no conto; e, apesar dessa cientificidade, ela não deixa de ser má, construída de uma forma completamente negativa.

Lovecraft tentou, nessa obra, reescrever a figura da bruxa sob parâmetros modernos de ciência, mas não conseguiu – ou não quis – evitar estereótipos dispensáveis e redutivos em sua descrição da personagem. O conjunto da obra de Lovecraft apresenta pouquíssimas personagens femininas, sendo Keziah uma das mais fortes entre essas personagens, entretanto sua essência não é construída de forma ambígua e aprofundada. A mulher aparenta ser de todo má, apesar de sua racionalidade, algo bastante raro em personagens lovecraftianos, comumente construídos além da dualidade bem-mal.

Observamos, a partir dessa ideia, uma possível dificuldade ou resistência de Lovecraft em desenvolver personagens femininas, quase sempre meras coadjuvantes ou figuras más e estereotipadas.

Além de Keziah, outra importante personagem feminina de Lovecraft é Lavínia Whateley, do conto “O horror de Dunwich” (1929), também semelhante a uma bruxa e participante de rituais pagãos, mãe de uma figura demoníaca e ela mesma desprezível, mas bem menos desenvolvida no conto. Em Lovecraft, não temos personagens femininas cientistas ou acadêmicas, como a grande maioria de seus protagonistas; as mulheres são sempre personagens secundárias e maléficas, em contraste com esses narradores detentores de conhecimento e bom senso. Keziah Mason, portanto, é uma bruxa renovada, mas não o suficiente.

REFERÊNCIAS

- CRUZ, Alfredo Bronzato da Costa. Algumas imagens do catolicismo nos contos de H. P. Lovecraft. *Revista Abusões*. Rio de Janeiro, n. 04, n. 04, ano 03, p. 100-152. 2017.
- DELUMEAU, Jean. Os agentes de Satã III: a mulher. In: *História do medo no Ocidente*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1989.
- FEDERICI, Silvia. A grande caça às bruxas na Europa. In: *Calibã e a bruxa*. São Paulo: Elefante, 2017.
- KAPPLER, Claude, A noção de monstruosidade. In: *Monstros, Demônios e Encantamentos no Fim da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- LOVECRAFT, H. P. A confissão de um cético. In: *A cor que caiu do espaço*. São Paulo: Hedra, 2011.
- LOVECRAFT, H. P. Os sonhos na casa da bruxa. In: *Contos reunidos do mestre do horror cósmico*. São Paulo: Ex Machina, 2017.
- MALUF, Sônia. As raízes na bruxaria europeia medieval e moderna. In: *Encontros Noturnos*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1993.
- RUSSEL, Jeffrey Burton. Bruxaria nas colônias americanas. In: *História da feitiçaria*. Rio de Janeiro: Campus, 1993.

GROTTESCHI E RABESCHI: A HIPOTIPOSE DO HORROR EM GABRIELE D'ANNUNZIO

**GROTTESCHI E RABESCHI: THE HYPOTYPOSIS OF
HORROR IN GABRIELE D'ANNUNZIO**

Julia Lobão¹

¹ Doutoranda e bolsista Capes em Letras Neolatinas/ Literatura italiana pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail para contato: julialobao@msn.com

RESUMO: O objetivo do artigo concentra-se em elucidar as hipotiposes do horror presentes no conto “Os crisântemos”, de Gabriele D’Annunzio (1863-1938). A narrativa em questão foi escrita durante a fase jornalística do autor, na coluna *Grotteschi e Rabeschi*, e o termo hipotipose, isto é, uma descrição vívida e pictural, em conformidade com a definição de *horror artístico*, auxilia na investigação do texto dannunziano. A verificação de uma estética do horror nas obras de D’Annunzio escapa das análises literárias convencionais que imortalizariam o autor como um poeta decadentista obcecado pela beleza e pelo prazer, desvinculando-o, terminantemente, de criações que remetessem ao profano, ao horrorífico e ao insólito.

PALAVRAS-CHAVE: Gabriele D’Annunzio; Grotteschi e Rabeschi; Hipotipose; Horror.

ABSTRACT: The purpose of this article focuses on elucidating the hypotyposis of horror present in the short story “The chrysanthemums” from Gabriele D’Annunzio (1863-1938). The tale in question was written during the author’s journalistic phase, in the column *Grotteschi e Rabeschi*, and the term hypotyposis, which means a vivid and pictorial description, in accordance with the definition of artistic horror, assist in the investigation of the Dannunzian text. The verification of an aesthetics of horror in D’Annunzio’s works escapes from conventional literary analysis that would immortalize the author as a decadentist poet obsessed with beauty and pleasure, unlinking him, strictly speaking, of his creations that referred to the profane, the horrific and the unusual.

KEYWORDS: Gabriele D’Annunzio; Grotteschi e Rabeschi; Hypotyposis; Horror.

Onde poderei encontrar o antigo horror do homem diante dos aspectos místicos e confusos e ameaçadores e inexplicáveis? Onde poderei tremer diante do prodígio obscuro e sinistro? Não posso viver sobre esta terra escrava, medida, aproveitada centímetro por centímetro. (D'ANNUNZIO, 1962, p. 737)²

Gabriele D'Annunzio (1863-1938) é, definitivamente, um dos candidatos mais improváveis a serem analisados sob o viés da literatura de horror. Após seu debute na produção romanesca com *O prazer* (1891), o escritor foi alçado ao posto de esteta, dândi, poeta vate, *imaginifico*, defensor do bom gosto de Roma, enfim, um artista em constante busca da *Arte pela Arte*³; claramente muito distante de todas as nuances do insólito. Entretanto, é indiscutível que, desde a publicação de *O castelo de Otranto* (1764), muitos foram os artistas que se aventuraram no gênero gótico como forma de contradição à “cultura oficial” (PUNTER, 1996), regida pelos valores do racionalismo e do iluminismo. A contestar essa lógica da modernidade, autores decadentistas também buscaram representações nos mais diversos âmbitos, inclusive aquelas inspiradas no mal e no horror.

Apesar de países como Estados Unidos, Alemanha, Inglaterra e França contarem com importantes representantes oitocentistas da literatura gótica, costuma-se dizer que a terra natal de nosso escritor, a Itália, não apresenta contribuições significativas para essa tradição literária. Entretanto, D'Annunzio, graças à sua ligação indiscutível com o decadentismo e sua obsessão pelas novas criações do meio artístico e literário, põe em xeque a ideia de que jamais foi seduzido pelas narrativas de mistério. A comprovar esse aspecto, cito dois fatores principais: 1) o alcance da literatura de Edgar Allan Poe (1809 - 1849) que aportava na Itália no século XIX através de traduções francesas muito consumidas nas rodas intelectuais romanas; 2) as crônicas jornalísticas de Ga-

2 Dove potrò io trovare l'antico orrore dell'uomo dinanzi agli aspetti misti e confusi e minacciosi e inesplicabili? dove potrò io tremare dinanzi al prodigio oscuro e sinistro? Non posso più vivere su questa terra schiava, misurata, messa a profitto in ogni palmo.

3 Mote supremo do decadentismo e do esteticismo criado pelo filósofo francês Victor Cousin (1792-1867); o emblema *l'art pour l'art* afilia-se à estética finissecular e imprime-se nos textos e nas obras que atravessam mundo afora.

brielle D'Annunzio que, paralelas à produção de contos veristas e naturalistas sobre a sua terra natal, insinuam experimentações nos mais diversos âmbitos temáticos.

Em primeiro lugar, embora pouco mencionada, a influência literária de Poe na poética dannunziana foi tão contundente que, segundo Bacigalupo (1999, p. 64), romances como *O Prazer e O Inocente (1892)* “têm interiores exuberantes e protagonistas semelhantes àqueles de ‘A queda da casa de Usher’”. A respeito da proximidade entre D'Annunzio e Poe, é preciso dizer que nada escapava aos olhos do esteta italiano; obcecado por novidades, a biblioteca do *Vittoriale* – última morada do autor, apelidada por ele mesmo de *Museu-mausoléu* – esteve sempre guarnecida tanto de grandes clássicos quanto com o que havia de mais moderno nas tendências literárias. Praz (2015) cita como fontes dannunzianas a *Divina Comédia* de Dante, a *Eneida de Virgílio*, o *Tratado da Agricultura* de Pietro de' Crescenzi, *Les Contemplations* de Victor Hugo, *Les mots anglais* de Stephane Mallarmé, *L'art poétique* de Paul Claudel, entre outras. Dante, Virgílio e Mallarmé compunham o repertório de D'Annunzio e eram inclusive transpostos em forma de apropriação em diversos romances do poeta; sendo assim, como poderia D'Annunzio ignorar toda a influência da produção gótica que atravessou o século XIX?

Além disso, é pertinente citar o caso das crônicas dannunzianas publicadas em jornais ou em pequenos fascículos por toda a década de 80, anteriores à construção do mito de poeta decadente. Segundo Annamaria Andreoli (2006), o autor batizou essas curtas narrativas com diversos nomes: *Fábulas mundanas*, *Figurinhas Abrucesas*, *Lendas*, *Histórias e Historinhas*⁴. Entretanto, o mais curioso dos nomes atribuídos aos contos de D'Annunzio é, sem dúvida, o intitulado *Grotteschi e Rabeschi* (Grotescos e Arabescos), diante do qual se torna impossível não associá-lo à coletânea de Edgar Allan Poe publicada 40 anos antes: *Tales of the Grotesque and Arabesque*.

Essa brevíssima tentativa de apropriação da temática gótica ocorreu no período de 18 de outubro a 1º de novembro de 1887, quando Gabriele D'Annunzio, sob o pseudônimo de *Duca Minimo* (Duque Mínimo) – seu favorito, com o qual, no ano de 1896, chegou a assinar 52 colunas jornalísticas –, realizou uma das suas incontáveis experimentações:

4 “Favole mondane, figurine abruzzesi, legende, storie e storielle.”

De 1º de dezembro de 1884 ao final de agosto de 1888, D'Annunzio foi redator fixo ou – como se diz – ordinário da Tribuna, pela Crônica mundana; e cumpriu o seu ofício com admirável assiduidade. Quase todos os dias a Tribuna ostentava um escrito seu assinado por um dos tantos pseudônimos facilmente reconhecíveis. Na coluna Jornal Romano ocorreu bem cedo *A vida a Roma*; depois *A vida em todos os lugares*; depois *Fábulas mundanas*; depois *Crônica bizantina*; depois *Grotescos e arabescos*; e outras e outras colunas que D'Annunzio criava e variava segundo o assunto, intercalava, abandonava e retomava, de vez em quando, com a sua vívida e irrequieta fantasia. (CASTELLI, 1913, p. 42-43)⁵

Nos quatro anos de produção jornalística na *Tribuna*, Gabriele D'Annunzio, sob os mais diversos pseudônimos, escreveu mais de 200 artigos, os quais tratavam de assuntos tão variados que seria impossível organizá-los por conteúdos. Sempre com Castelli, o autor afirma que os assuntos das crônicas versavam por temas que abrangiam:

Os casacos de pele das senhoras, as estreias, o carnaval, os casamentos, os quadros, as esculturas, as conferências, os salões de esgrima, as caças, a música, os livros, as revistas, a crônica eclesiástica, as primeiras representações teatrais, a inauguração dos estudos de universidades, as comemorações fúnebres, os costumes de Roma, a reabertura da câmara, as exposições, tudo podia entrar na competência daquele genial jornalista que colocava em suas obras um grande fervor e uma insuperável nobreza de entendimento. (CASTELLI, 1913, p. 43)⁶

5 Dal 1º dicembre 1884 alla fine di agosto 1888 il d' Annunzio fu redattore fisso o — come si dice — ordinario della Tribuna, per la cronaca mondana; ed adempi al suo ufficio con ammirevole assiduità. Quasi ogni giorno la Tribuna recava un suo scritto con- trassegnato da uno dei tanti pseudonimi facilmente riconoscibili. Alla rubrica Giornale romane successe ben presto La vita a Roma; poi La vita ovunque; poi Favole mondane; poi Cronaca bizantina; poi Cronaca mondana; poi Grotteschi e rabeschi; ed altre ed altre rubriche che il d'Annunzio creava e variava a seconda dell'argomento, intercalava, abbandonava e riprendeva, volta a volta, con la sua vivida e irrequieta fantasia.

6 Di che cosa egli non scrisse in quei quattro anni ? Ho rintracciato, di quel periodo, più di duecentosettanta articoli suoi sulla Tribuna, nei quali si trattano svariatissimi argomenti : le pellicce delle

O que essa infinita variedade temática das produções jornalísticas de D'Annunzio indica é a sua vocação para o ecletismo, tanto em gêneros literários quanto em argumentos. Por exemplo, o autor se permitiu assumir o pseudônimo de *Lila Biscuit* – utilizado no ano de 1886 – para tratar das modas e do uso de pelicas por senhoras; o pseudônimo de *Filippo La Selvi* foi amplamente utilizado para repassar informações sobre a sua terra natal, Pescara – uma comuna dos Abruzos –, fornecidas em correspondências por terceiros para a comunidade italiana através de suas crônicas. Sendo assim, impossível não acrescentar a essa variedade os laboratórios de escrita de D'Annunzio que evidenciam o horror enquanto experiência estética.

Na coletânea *Grottescos e arabescos*, o maior impasse para analisar os contos e sua respectiva apropriação de características da literatura gótica é de ordem material. Embora a obra tenha sido publicada em formato de livro pela primeira vez em 1923, o acesso a ela é extremamente difícil, já que sua última edição, datada de 1932, conta com poucos exemplares, disponíveis somente na Itália. O mesmo ocorre na procura por exemplares digitalizados, tendo em vista que a produção jornalística de D'Annunzio é, muitas vezes, subordinada aos romances do autor publicados no último decênio do século XIX em diante. Com isso, várias crônicas jornalísticas dannunzianas foram reduzidas pela crítica literária a paratextos que auxiliam na leitura de suas obras-primas, fornecendo explicações ou contextualizações deste ou daquele romance, sem que sejam analisadas isoladamente.

Entretanto, mesmo que de forma fragmentada, é possível encontrar os contos de *Grotteschi e Rabeschi* em periódicos esparsos que estão disponíveis online. Segundo o índice da primeira edição de 1923, os contos são organizados e ordenados de acordo com a data em que foram originalmente publicados, no jornal *La Tribuna*:

signore, le strenne, il carnevale, i matrimoni (notevolissimo per acutezza di osservazione psicologica, per brio e colorito il resoconto delle nozze Scarfoglio-Serao), i quadri, le sculture, le conferenze, le accademie di scherma, le cacce, le corse, la musica, i libri, le riviste, la cronaca ecclesiastica, le prime rappresentazioni teatrali, l'inaugurazione degli studi all'università (memorabile la relazione del discorso inaugurale di Iacopo Moleschott), le commemorazioni funebri, i costumi di Roma, la riapertura della Camera, le esposizioni, tutto poteva rientrare nelle competenze di quel geniale giornalista che metteva nell'opera sua un grande fervore ed un'insuperabile nobiltà d'intendimenti.

GROTTESCHI E RABESCHI - PUBLICAÇÃO EM LA TRIBUNA	
OBRA	DATA DE PUBLICAÇÃO
<i>Il Cimelio nascosto</i>	18 de outubro de 1887
<i>Crimina amoris</i>	19 de outubro de 1887
<i>I crisantemi</i>	21 de outubro de 1887
<i>La Profezia</i>	22 de outubro de 1887
<i>La svestizione</i>	22 de outubro de 1887
<i>Il primo fuoco</i>	22 de outubro de 1887
<i>Il bacio e la piaga</i>	23 de outubro de 1887
<i>Effetto a distanza</i>	25 de outubro de 1887
<i>Il viaggio nuziale</i>	25 de outubro de 1887
<i>Come la marchesa di Pietracarmela donò le sue belle mani alla principessa di Scúrcula</i>	27 de outubro de 1887
<i>Sancta Kabbala</i>	29 de novembro de 1887
<i>Spigolature</i>	1 de novembro de 1887
<i>I re cacciatori</i>	Não encontrado

Dos contos acima listados, e embora o título da publicação nos induza a esse erro, nem todos possuem uma ambientação gótica ou temáticas que os aproximem a esse gênero literário. Segundo Castelli (1913), isso se explicaria pelo fato de que o autor possuía uma necessidade de manter-se em produção contínua e constantemente atualizado acerca da sociedade romana, e, como resultado disso, alguns projetos eram abandonados em prol de um assunto ou tema mais urgente. Diante da rapidez e fluidez dos meios de comunicação jornalísticos, muitas vezes a necessidade de pronunciar-se sobre determinado argumento era preponderante a qualquer sequência de escritos; mesmo nas vezes em que o autor optou por concentrar-se em gêneros temáticos como o *verismo*, a urgência de comentar sobre um casamento ou escândalo ocorrido na casa de um marquês fazia com que todas as suas demais produções fossem temporariamente esquecidas. Essa seria uma possível explicação para que entendêssemos o porquê de contos presentes na antologia *Grottescos e Arabescos* como *Il cimelio nascosto* (O tesouro escondido), *I crisantemi* (Os crisântemos) e *Sancta kabbala* (Santa Cabala) – de ambientação sombria e com paisagens literárias que remetem à construção de um *locus horrendus* – serem intercalados com textos que

mais se aproximam de manuais de boas maneiras, como é o caso de *Crimina amoris*, que se apresenta como uma espécie de *cartilha da mulher ideal*:

Ai de mim! O ideal, para todos os homens de nobre intelecto, é a segurança e a indulgência no amor; é a amiga jovem que tem a mão doce e leal; é aquela que te oferece o prazer quando lê nos seus olhos o desejo; é aquela que te entende quando você está taciturno; é aquela que te sustenta e te conforta e te perdoa. Sobre todas as coisas, ela perdoa. Perdoa a negligência, a indiferença, a dureza e também a infidelidade. Nem mesmo o seu perdão lhe pesa, pois se expande no seu ânimo como uma divina essência de aroma e lhe torna melhor. (D'ANNUNZIO, 1913, p. 364-365)⁷

Sabendo que nem todos os contos presentes em *Grotescos e arabescos* são necessariamente de inspiração gótica e, na impossibilidade espacial de analisar todos aqueles que o são, atenho-me somente à leitura de “Os crisântemos”, que apresenta a história de um passeio de um homem convalescente por um jardim escondido em sua propriedade. O jardim é pintado vividamente por D'Annunzio como um espaço de melancolia e solidão:

As flores do outono têm uma graça e uma delicadeza singulares e junto a não sei qual fascínio melancólico pelo qual se sentem presos até mesmo os espíritos menos sentimentais. Portam, além disso, na cor delas e na qualidade das suas folhas uma aparência de vitalidade que eu diria quase humana, mas de vitalidade sofredora; e por isso atraem mais que as ricas e voluptuosas florações do verão e despertam, em quem as contempla, uma espécie de piedade e ternura: a misericórdia pelos seres frágeis, solitários e enfermos. (D'ANNUNZIO, 1913, p. 365)⁸

7 Ahimè! L'Ideale, per tutti li uomini di nobile intelletto, è la sicurtà e l'indulgenza nell'amore; è l'amica giovine che ha la mano dolce e leale; è quella che t'offre il piacere quando legge ne' tuoi occhi il desiderio; è quella che t'intende quando tu sei taciturno; è quella che ti sostiene e ti conforta e ti perdona. Sopra ogni altra cosa, ella perdona. Perdona l'incuria, l'indifferenza, la durezza, anche l'infedeltà. Né il suo perdono ti pesa, che ti si spande nell'animo come una divina essenza d'aroma e ti rende migliore.

8 I fiori d'autunno hanno una grazia e una delicatezza singolari, e insieme non so qual fascino

A respeito da pintura vívida que D'Annunzio utiliza para a descrição do seu jardim melancólico, o conceito de *hipotipose* auxilia no entendimento de certas paisagens, descritas com tanta precisão e detalhamento que fazem com que essas imagens mentais praticamente nos saltem aos olhos. A hipotipose, uma descrição que acaba por evocar uma imagem, auxilia na constante tentativa dannunziana de *manifestação do sensível*; a obsessão do autor pela palavra certa faz com que, muito antes de consagrar-se como poeta decadentista, D'Annunzio já impactasse os leitores com as suas representações *do real*. Em suas narrativas, todas as coisas descritas parecem destacar-se do texto tal a sua vividez e, tendo em vista o cuidado do autor – outrora batizado como *Benvenuto Cellini da palavra*⁹ – atribuído à forma de seus escritos, não é difícil extrair exemplos que ilustrem de que maneira se manifestam as cenas – ou quadros – de horror em suas obras.

No que diz respeito à hipotipose, esta é, para Louvel (2016), uma das categorias que compõem as *nuanças do pictural*. Segundo a autora, essas nuanças podem ou não estabelecer uma relação direta com uma pintura, utilizar-se do léxico pictural – luz, cor, fundo e sombra, por exemplo – ou até mesmo possuir a vividez de um quadro. Louvel divide os graus picturais em sete; *efeito quadro*; *vista pitoresca*; *hipotipose*; *quadros vivos*; *arranjo estético*; *descrição pictural* e *écfrase*, sendo a hipotipose um meio termo entre o efeito quadro, uma leve sugestão de picturalidade durante a descrição de uma paisagem, e a écfrase, o grau máximo de exposição pictural que culmina na descrição de uma obra de arte específica. A hipotipose é, além disso: “um exemplo de narração descritiva, um lugar de forte concentração das figuras. Ela efetua a conversibilidade do dizer em ver” (LOUVEL, 2012, p. 54)

Fontanier afirma: “A hipotipose pinta as coisas de uma maneira tão viva e tão

malinconico da cui si sentono presi anche li spiriti meno sentimentali. Portano, inoltre, nel loro colore e nella qualità delle loro foglie un'apparenza di vitalità quasi direi umana, ma di vitalità sofferente; e per questo attraggono più che le ricche e voluttuose fioriture d'estate e risvegliano in chi li contempla una specie di pietà e di tenerezza: la misericordia per li esseri fragili, solitarii ed infermi.

9 Disponível em: SIGHELE, Scipio. Le opere di Gabriele D'Annunzio davanti ala psichiatria. In: *La letteratura tragica*. Milano: Fratelli Treves Editori, 1906, p. 14-94. (p. 47)

enérgica, que ela as coloca de alguma maneira sob os olhos, e faz de uma narrativa ou de uma descrição, uma imagem, um quadro, ou mesmo uma cena viva” (FONTANIER, 1821, p. 390)¹⁰. O autor cita então a finalidade primeira da hipotipose, este *subiectio sub óculos* que traz à tona toda a descrição e torna-a a mais vívida possível. Fontanier ainda classifica a hipotipose como a harmonia entre as *figuras de imitação* e a personificação das figuras da imaginação; ainda lembra que, quanto à sua etimologia, o termo se origina do grego e se aproxima da acepção de *modelo original, quadro* e dos verbos *desenhar* e *pintar*.

O truísmo que define a hipotipose como aquilo que se põe diante dos olhos torna a estratégia retórica ainda mais conectada com o seu significado original¹¹: “quando nas descrições se pintam os fatos de que se fala como se o que se diz estivesse realmente diante dos olhos, mostra-se, por assim dizer, isto que se costuma narrar, de todo modo, dá-se o original em vez da cópia, os objetos em lugar dos quadros” (DUMARSAIS, 1988, p. 133-134)¹². Como dito, as *nuanças do pictural* de Louvel podem remeter à ideia de uma representação pictural graças à vivacidade do quadro verbal, isto é, da descrição. A confirmar esse fato, Reichman assevera que certas obras literárias:

[...] não fazem referência a nem verbalizam quadros existentes ou fictícios, mas permanecem emoldurados na mente do leitor ou espectador. Isso ocorre devido à carga energético-emocional que acompanha elementos da linguagem visual, sem qualquer relação a quadros existentes. (REICHMANN, 2013, p. 209)

10 L’Hypotypose peint les choses d’une manière si vive et si énergique, qu’elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d’un récit ou d’une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante.

11 A hipotipose provem do grego hypotyposis e significa “representação”, consistindo na ação de descrever uma cena ou circunstância utilizando cores intensas de maneira a fazer com que o ouvinte e/ou leitor tenha a sensação de que as percebe pessoalmente (HIPOTIPOSE, 2009)

12 Dans les descriptions, on peint les faits dont on parle comme si ce qu’on dit était actuellement devant les yeux; on montre, pour ainsi dire, ce qu’on ne fait que raconter; on donne en quelque sorte l’original pour la copie, les objets pour les tableaux.

Até aqui, demonstrei como o poliedrismo de D'Annunzio revelou-o como um escritor capaz de versar sobre os mais diversos argumentos, inclusive aqueles que tangenciam a literatura gótica. Entretanto, de forma alguma pretendo defender a ideia de que o autor tencionou associar-se oficialmente ao gênero gótico. Pretendo, na verdade, retratar como os escritos jornalísticos que escapam do circuito oficial de estudos acerca do autor tangenciam a temática gótica ao retratar o horror como experiência estética. Além disso, o autor, ao buscar uma descrição vívida, isto é, uma hipotipose, de um jardim assombrado apropriou-se invariavelmente do campo semântico atinente a esse gênero literário. Essa experiência estética pode ser comentada a partir do conceito de fantástico de Todorov:

(...) um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós (TODOROV, 2007, p. 30)

Partindo da ideia de fantástico como um evento que pode se manifestar seja como ilusão, seja como acontecimento pertencente a uma realidade desconhecida, é possível compreender o fenômeno do horror na literatura. H. P. Lovecraft (1890 – 1937), um artista duplo, responsável seja por produzir as mais refinadas sensações de horror na literatura moderna, seja por teorizá-las e estudá-las enquanto efeito estético, assevera que o horror é um gênero literário *sobrevivente* que resiste a tudo graças à sensação do medo, que é descrito desde tempos imemoriais:

A emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido. Poucos psicólogos contestarão esses fatos, e a sua verdade admitida deve firmar para sempre a autenticidade e dignidade das narrações fantásticas de horror como forma literária. Contra ela são desferidos os dardos de uma sofisticação materialista que se apega a emoções frequentemente sentidas e a eventos externos, e de um idealismo ingenuamente inspirado que reprova o motivo estético e reclama

uma literatura didática que “eleve” o leitor a um grau apropriado de otimismo alvar. Mas em que pese toda a oposição, o conto de horror sobreviveu, evoluiu e alcançou notáveis culminâncias de aperfeiçoamento, fundado como é num princípio profundo e elementar cujo apelo, se nem sempre universal, deve necessariamente ser pungente e permanente para espíritos da sensibilidade requerida. (LOVECRAFT, 1987, p. 10)

As *narrações fantásticas de horror como forma literária* sugerem uma escolha estética que remete à definição de *horror artístico* de Noël Carroll: “um gênero que atravessa várias formas artísticas e vários tipos de mídia, cuja existência já é reconhecida na linguagem ordinária” (CARROLL, 1999, P. 27). Embora em *A filosofia do horror ou paradoxos do coração* o autor detenha-se minuciosamente no horror presente no cinema, Carroll admite que essa estética surge muito antes da invenção do cinematógrafo:

Por convenção, pretende referir-se ao produto de um gênero que se cristalizou, falando de modo bastante aproximado, por volta da época da publicação de Frankenstein - ponha ou tire 15 anos - e que persistiu, não raro ciclicamente, através dos romances e peças do século XIX e da literatura, dos quadrinhos, das revistas e dos filmes do século XX. Além disso, esse gênero é reconhecido no linguajar comum, e minha teoria sobre ele deve em última instância ser avaliada em razão da maneira como segue a pista do uso ordinário. (CARROLL, 1999, p. 28)

A literatura gótica e a literatura de horror foram, por muitos anos, associadas a folhetins de baixo custo graças às publicações de revistas *pulp* que versavam sobre os mais variados temas, escandalizando e enojando o público leitor. Dito isso, pretendo abordar o horror enquanto categoria artística, pois, segundo Carroll, essa categorização deriva do próprio afeto que é despertado no leitor: “o gênero do horror, que atravessa muitas formas de arte e muitas mídias, recebe seu nome da emoção que provoca de modo característico ou, antes, de modo ideal; essa emoção constitui a marca de identidade do horror” (CARROLL, 1999, p. 30). Acrescento a isso o que Lovecraft denominou *a emoção mais forte e mais antiga do homem*, isto é, descrições

que se liguem a produção de sensações de medo – físico ou psicológico; real ou imaginário – e angústia.

Dito isso, a hipotipose do horror poderia lançar mão de diversas imagens mentais para se desenvolver; acrescentando ao campo semântico proposto por França e Sena (2015, p. 30), que associa o texto gótico às noções de morte, morbidade, degeneração física e mental, tal qual vemos no jardim de crisântemos frágil e enfermiço de D’Annunzio. Ao tratar especificamente de hipotiposes do horror e não de hipotiposes do texto gótico, entendo que este conecta-se à experiência estética do sujeito moderno, tendo em vista as mudanças radicais ocorridas seja no terreno da filosofia e das ciências, seja na própria estrutura social na virada do século. O intelectual oitocentista é, acima de tudo, um entediado que já esgotou todas as formas de busca pelo prazer obtidas através dos sentidos e da arte. É, portanto, necessário buscar, para além dos recursos palpáveis, aquilo que a imaginação proporciona através de uma reserva inesgotável de símbolos. Segundo Eco: “Se tudo permite uma revelação simbólica, ela também deverá ser buscada nos abismos do mal e do horror” (ECO, 2007, p. 350)¹³

No conto “Os crisântemos”, a tentativa de uma escritura gótica não se firma somente na reprodução de temas em voga para os poetas finisseculares malditos e decadentes; a referência clara a Percy Shelley (1792-1822), logo no início da narrativa, elucida não apenas um grande conhecimento das tendências literárias inglesas por parte de Gabriele D’Annunzio, como corrobora a atmosfera sombria e nos mostra que a construção de todo esse jardim horrendo não é feita por mero acaso:

Aqui e ali começavam a aparecer algumas flores altas em seus caules. Os arbustos e os louros faziam sombra. E a luz naquele lugar era tão estranha e, eu diria, tão sobrenatural, que eu lembrei o verso de Percy Shelley: – Um paraíso de densas sombras, iluminado pelo olhar das flores... (D’ANNUNZIO, 1913, p. 366-367)¹⁴

13 Se tutto permette una rivelazione simbolica, essa dovrà essere cercata anche negli abissi del male e dell’orrore.

14 Qua e là cominciava ad apparire qualche fiore alto su lo stelo. I bucci e i lauri facevano ombra. E la luce in quel luogo era così strana e direi quasi così soprannaturale, ch’io ripensai il verso di Percy Shelley: — Un paradiso di folte ombre, rischiarato dalli sguardi dei fiori...

Shelley e sua companheira Mary Shelley (1797 – 1951) foram responsáveis por grandes contribuições à literatura gótica; o *Frankenstein ou o Prometeu moderno* (1818), de Mary Shelley, causou repercussões à época graças ao ineditismo do tema e é até hoje fruto de estudos, adaptações e inúmeras homenagens, seja em filmes, livros ou outras narrativas midiáticas. É relevante ressaltar que, em D’Annunzio, as menções a Percy Shelley são constantes e inúmeras, inclusive em suas obras mais prestigiadas; em *O prazer*, seu romance de debute e motivo pelo qual o autor foi alçado ao posto de maior escritor italiano do século XIX, D’Annunzio dedica algumas páginas para a descrição da visita ao túmulo de Percy Shelley, cuja ambientação é digna de atenção:

O cemitério era solitário. Alguns jardineiros aguavam as plantas ao longo da muralha, fazendo oscilar o regador com um movimento contínuo e igual, em silêncio. Os ciprestes fúnebres se levantam retos e imóveis no ar: somente os seus cimos, feitos de ouro pelo sol, tinham um ligeiro tremo. Entre as hastes rígidas e esverdeadas, como de pedra tiburtina, surgiam as tumbas brancas, as lápides quadradas, as colunas despedaçadas, as urnas, os arcos. Pela sombria massa dos ciprestes descia uma sombra misteriosa e uma paz religiosa e quase uma doçura humana, como pela dura pedra desce uma água límpida e benéfica. Aquela regularidade constante das formas arbóreas e aquela candura modesta do mármore sepulcral davam à alma um sentido de repouso grave e suave. Mas, no meio dos troncos, alinhados como os canos sonoros de um órgão e em meio às lápides, os oleandros ondejavam com graça, todos avermelhados de goivos floridos; as roseiras se desfolhavam a cada respiração do vento, espalhando pela relva a sua neve odorante; os eucaliptos inclinavam as pálidas cabeleiras que ora sim, ora não, pareciam prateadas; os salgueiros derramavam pelas cruces e pelas coras o seu choro suave; os cactos aqui e ali mostravam os cachos brancos similares a enxames dormentes de borboletas ou a manípulos de raras plumas. E o silêncio era interrompido de quando em quando pelo grito de qualquer pássaro disperso. (D’ANNUNZIO, 2014, pp. 454-455)¹⁵

15 Il cimitero era solitario. Alcuni giardinieri davano acqua alle piante, lungo la muraglia, facendo oscillare l’inaffiatoio con un movimento continuo ed eguale, in silenzio. I cipressi funebri s’inalzavano diritti ed immobili nell’aria: soltanto le loro cime, fatte d’oro dal sole, avevano un leggero tremito. Tra i fusti rigidi e verdastrì, come di pietra tiburtina, sorgevano le tombe bianche, le lapidi quadrate,

O *last scape*, isto é, a paisagem cemiterial que é tão presente no campo semântico do texto gótico, em D'Annunzio se apresenta mesclado com a natureza, indicando uma paisagem que é somente parcialmente morta. Ciprestes fúnebres; rosas desfolhadas e eucaliptos pálidos formam alegorias que dizem respeito à noção de finitude e decadência, mas indicam também um profundo sentimento de solidão. Além disso, a posição da fauna cemiterial, em contraste com elementos materiais como sepulcros, mármore e lápides, nos dá muitas vezes a ideia exata dos objetos – como em um quadro. Auxiliam na visualidade os jogos de luzes, as flores, e até mesmo as texturas de certas superfícies com as quais seria possível uma visualidade bastante límpida.

Em “Os crisântemos”, essas sensações são novamente reproduzidas, com o diferencial de que o sujeito observador, diante da presença da natureza, não se sente solitário, mas sim acompanhado por uma força misteriosa, um elemento material que amplia a atmosfera de horror: “Um roseiral se havia multiplicado fora de medida e obstruía um caminho; e entre os emaranhados de ramos espinhosos se entrevia um busto todo revestido de verde pelos musgos e pelos líquens. Subitamente me ocupou o espírito uma inquietude misteriosa” (D’ANNUNZIO, 1913, p. 366).¹⁶

Novamente, os elementos picturais como cores, texturas e enquadramentos estão presentes para a materialização da hipotipose; no entanto, diferente do *last scape* do Cemitério Inglês onde repousa Percy Shelley, aqui encontramos certos elemen-

le colonne spezzate, le urne, le arche. Dalla cupa mole dei cipressi scendevano un’ombra misteriosa e una pace religiosa e quasi una dolcezza umana, come dal duro sasso scende un’acqua limpida e benefica. Quella regolarità costante delle forme arboree e quel candor modesto del marmo sepolcrale davano all’anima un senso di riposo grave e soave. Ma in mezzo ai tronchi allineati come le canne sonore d’un organo e in mezzo alle lapidi, gli oleandri ondeggiavano con grazia, tutti inermigliati di fresche ciocche fiorite; i rosai si sfogliavano ad ogni fiato di vento, spargendo su l’erba la loro neve odorante; gli eucalipti inchinavano le pallide capellature che or sì or no parevano argentee; i salici versavano su le croci e su le corone il loro pianto molle; i cacti qua e là mostravano i magnifici grappoli bianchi simili a sciami dormienti di farfalle o a manipoli di rare piume. E il silenzio era interrotto a quando a quando dal grido di qualche uccello disperso.

16 Un roseto erasi moltiplicato fuor di misura e chiudeva un sentiero; e tra gl’intrecci dei rami spinosi s’intravedeva un’erma tutta quanta vestita di verde dai muschi e dai licheni. Subitamente mi occupò l’animo un’inquietudine misteriosa.

tos que denotam um sentimento insólito e desconhecido. *A inquietude misteriosa*, que no início do conto é gerada pelo busto de pedra coberto por musgo, estático e envolto pelos espinhos de um roseiral, ao final, parece culminar em uma experiência verdadeiramente assustadora – o medo do desconhecido transmuta-se em uma ameaça de fato. Quando, ao fim do passeio, o homem decide escapar dos jardins, ele visualiza novamente a estátua que, desta vez, parece ganhar vida para acompanhá-lo: “como voltei meus olhos, vi o mudo busto verde endireitar-se entre os espinhos e tive quase medo, pois me parecia que ele ganhava vida e me dardejava com olhos hostis”. (D’ANNUNZIO, 1913, p. 367-368)¹⁷

Na Idade Moderna, a idealização dos jardins em espaços construídos baseia-se na intenção de oferecer pequenos recortes de espaços naturais com plantas e flores artificialmente dispostas para que o homem moderno não se distanciasse completamente da natureza; além disso, diante da iminente urbanização, pequenos espaços preservados foram bastante valorizados pelo homem – espaços de fuga e de relaxamento. O *locus amoenus* é um *topus* literário bastante recorrente, que aproxima o homem à sua mais primitiva experiência e, com isso, desenvolve nele uma sensação de calma contemplativa e de refúgio. Por sua vez, o *locus horrendus*, seu oposto, promove o que Aguiar e Silva (2009) denomina como *enredamento no abismo*:

Em muitos romances, as descrições são portadoras de conotações que configuram um espaço eufórico ou disfórico, idílico ou trágico, que é inseparável das personagens, dos acontecimentos e da mundividência plasmada na diegese: o espaço, numa mescla inextricável de parâmetros físicos, psíquicos e ideológicos, pode ser representado como *locus amoenus* ou como *locus horrendus*, como cenário de *rêverie* ou de angústia, como convite à evasão ou como condenação ao encarceramento, como possibilidade de libertação ascensional ou de queda e enredamento no abismo. (AGUIAR E SILVA, 2009, p.742)

Em D’Annunzio o *locus horrendus*, ao contrário da sua acepção tradicional, parece querer subverter a ideia primitiva de contato com a natureza do *locus amoenus*.

17 Come volsi li occhi, vidi la muta erma verde drizzarsi tra le spine e n’ebbi quasi paura, poiché mi parve che si mettesse a vivere e mi saettasse con occhi ostili.

Não por acaso o protagonista convalescente busca a paz em um jardim e encontra justamente o contrário: bustos que se mexem e o dardejam com olhares severos; flores que exalam substâncias tóxicas e que, assim como o busto coberto de musgo, encaram o forasteiro:

Aquelas flores, de fato, me olhavam. Quanto mais eu avançava, mais numerosas se tornavam. Algumas grandes flores rubras se abriam em forma de taça, surgiam da terra sobre longos tubos, sem folhagens. Certas bolsas, róseas como a pele humana, inchavam sobre os caules contorcidos. Certas bocas, tingidas de um sombrio escarlate, emitiam estames similares a pequenas línguas amareladas. As pétalas tinham quase a viscosidade dos fungos; os involúcros de cavidades esparsas pareciam favos de cera. (D'ANNUNZIO, 1913, p. 367)¹⁸

Cores como rubras, róseas, escarlate e amareladas dão um tom de enfermidade à paisagem natural; a comparação dessa fauna com elementos atípicos como a pele e línguas humanas também corroboram a visualidade de uma cena verdadeiramente desagradável; por fim, a comparação com fungos implica a desconstrução da graciosidade das flores e transforma o cenário em uma hipotipose realmente macabra:

Algumas das plantas das quais brotavam tais flores eram compostas de grossas folhas carnudas, de uma cor escura que pendia para o violeta, polvilhadas de penugens como se fosse bolor; ou até pariam ramificações anãs, nuas, similares a répteis mortos e a lagartas enormes; e se dividiam em lâminas planas de uma cor verde pálida, estriadas de branco e manchadas como o dorso das rãs ou das salamandras aquáticas. Os cipós do reino pareciam teias de aranhas peludas ou maços de plumas acinzentadas. Os crisântemos eram abundantes; amarelos, mas tão suavemente que pareciam brancos e com a extremidade das pétalas suavemente tingida de

18 *Quei fiori, in fatti, mi guardavano. Come più io avanzava, più diventavan numerosi. Certi grandi fiori paonazzi si aprivano in forma di coppa, sorgevano da terra su lunghi tubi, senza fogliame. Certe borse, rosee come la pelle umana, si gonfiavano su i gambi contorti. Certe bocche, tinte di scarlatto cupo, emettevano stami simili a piccole lingue giallicce. I petali avevano quasi il viscidume dei funghi; gl'involucro sparsi di cavità parevano favi di cera.*

violeta; e lembravam a palidez da carne de uma bebê congelada. (D'ANNUNZIO, 1913, p. 367)¹⁹

As metáforas que comparam a suavidade das flores a animais geralmente considerados feios e repugnantes constituem toda uma estética do horror que culmina na comparação da textura da pétala de um crisântemo à palidez da carne de uma criança congelada. Entretanto, o paroxismo do horror vem logo a seguir, quando o protagonista, a despeito de todos esses elementos perturbadores que ligam a descrição desse quadro vívido de cores, texturas e comparações que remetem a sensações de aterramento, resolve colher algumas flores do jardim horrendo:

Mesmo assim, eu me inclinei para colher os crisântemos. Como os caules eram resistentes, eu os arranquei com a unha. Depois de alguns minutos, estava com a ponta dos dedos congelada. E de repente fui tomado de horror; sentia pouco a pouco as forças diminuírem e o frio chegar até o precórdio. (D'ANNUNZIO, 1913, p. 368)²⁰

Não bastasse a composição do quadro verbal que convoca os mais viscerais sentimentos acerca da repulsa e do medo do desconhecido, o convalescente, ao tentar fugir do horto escondido, experimenta uma espécie de perseguição das flores, cujos caules, espinhos e folhagens parecem prender-se propositadamente às suas vestimentas para impedirem-lhe de sair do jardim. Para Stephen King (2013, p. 23) o horror apresenta três níveis emocionais diversos: 1) O terror baseia-se na junção de medo e imaginação; 2) O horror é o resultado da união entre medo e retrato gráfico;

19 Alcune delle piante da cui sgorgavano tali fiori erano composte di grosse foglie carnose, d'un color bruno pendente nel violetto, consparse di pelurie come di una muffa; o pure partorivano ramificazioni nane, ignude, simili a rettili morti e a bruchi enormi; e si dividevano in lame piatte di un color verde pallido, rigate di bianco e maculate come il dorso delle rane o delle salamandre d'acqua. Le vitalbe sembravano viluppi di ragni pelosi o mazzi di piume grigiastre. I crisantemi erano in copia grande; gialli, ma così lievemente che apparivano bianchi, e con l'estremità dei petali a pena a pena soffusa di viola; e rammentavano il pallore della carne d'una bimba assiderata.

20 Io mi chinai nondimeno a cogliere i crisantemi. Come li steli erano tenaci, io li recidiva con l'unghia. Dopo qualche minuto, avevo la punta delle dita agghiacciata. E d'un tratto mi prese uno sbigottimento; poiché io sentiva a poco a poco le forze diminuire e il freddo giungermi ai precordii.

3) Por fim, a repulsa reúne a sensação de medo com a representação grosseira de um retrato gráfico. A definição de horror para King não poderia ser mais adequada para considerarmos a possibilidade investigativa das hipotiposes do horror, posto que o retrato gráfico é, em certa medida, uma alusão à linguagem pictural.

Ao final do conto, vemos que a sensação de atordoamento do protagonista só cessa quando ele finalmente alcança os limites daquele *locus horrendus* e depara-se com alguns vizinhos das habitações próximas que caminhavam por aquelas cercanias – dissipando a sensação de horror e temor das flores quase humanas graças ao conforto da presença familiar de seus vizinhos. O convalescente retorna à sua propriedade e esquece-se do fato; entretanto, algumas semanas depois, é convidado por uma amiga para um almoço, e qual não é a sua surpresa quando, ao chegar à casa ricamente paramentada de sua anfitriã, depara-se com uma dupla de crisântemos? Justamente aqueles que faziam-no lembrar de um bebê congelado – em um jarro ricamente adornado: “Eu, por todo o tempo em que durou cortês almoço, não pude desgrudar os olhos do jarro de prata. E me voltava à memória o horto abandonado” (D’ANNUNZIO, 1913, p. 368).²¹

A observação do jarro de prata cujas flores despertam na memória do convalescente os traumas vivenciados naquela tarde no jardim escondido parece retomar a premissa lovecraftiana de *emoção mais forte e mais antiga do homem*. Entretanto, um sentimento como o medo não daria conta de exprimir as memórias do horto assombrado, já que, segundo Silva (2012), o horror: “trataria do medo em seu estado mais psicológico; o horror secreto do ser humano, o medo de olhar em baixo da cama, ou na fresta do guarda-roupa, ou, ainda, o medo de um estranho ou de um assassino serial, por exemplo”. (SILVA, 2012, p. 241). Gabriele D’Annunzio foi obcecado por todo e qualquer tema que lhe surgisse à frente; tanto é verdade que, em seus fragmentos jornalísticos, pode-se observar que nenhum assunto era de somenos importância para o autor: nenhuma palavra era excessivamente vulgar que não pudesse ser enfeitada por uma camada de estetização. Essa premissa ameniza o trabalho de comprovar

21 Io, in tutto il tempo che durò il pranzo cortese, non potei distaccare li occhi dalla coppa d’argento. E mi ritornava nella memoria l’orto abbandonato.

que até mesmo D'Annunzio aventurou-se no gênero de horror, comprovando um compromisso, mesmo que vacilante, com a tradição da literatura de horror na Itália.

Por fim, assevero que a trajetória de D'Annunzio, através das manifestações estéticas de horror, são tímidas, mas consistentes. Não obstante a presença de um laboratório de escrita que aqui tencionei evidenciar, afirmo seguramente que a representação horrorífica do medo e do repugnante não se restringem a uma fase guiada pelos modismos tardo-oitocentistas. O horror de D'Annunzio está nos detalhes, nos contrastes da beleza e da sensualidade que podem eventualmente ser intercalados pelos horrores da escatologia e da bruxaria de *San Pantaleone* (1886); pela visita à tumba de Shelley, como se pode conferir em *O prazer* (1889); pelo horror do infanticídio em *Giovanni Episcopo* (1891) e *O Inocente* (1892); pela ideação suicida e obsessão pela representação mortuária d'*O triunfo da morte*; pelas reminiscências do terror da Guerra e da aproximação da morte em *Noturno* (1916). Como em todas as outras *manifestações do sensível* das quais lançou mão, Gabriele D'Annunzio soube, a seu modo, experimentar e extrair o máximo de proveito de seus estudos e referências acerca dos *abismos do horror* para que pudesse adornar, quando necessário, suas cenas com o que havia de mais refinado e requintado acerca dos estudos do insólito.

REFERÊNCIAS

- ANDREOLI, Annamaria. *Introduzione*. In: D'ANNUNZIO, Gabriele. *Tutte le novelle*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2006, p. X - XLVI.
- BACIGALUPO, M. *Poe in Italy*. In: VINES, L. D. *Poe Abroad*. Iowa: University of Iowa Press, 1999, p. 62-74.
- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. São Paulo: Papyrus editora, 1999.
- CASTELLI, Alighiero. *Pagine disperse di Gabriele D'Annunzio: Cronache Mondane, Letteratura e Arte*. Roma: Editore Bernardo Lux, 1913.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Il Piacere*. Milano: Rizzoli, 2014.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Novelas da Pescara*. Trad. de Eugênio Vinci de Moraes. São Paulo: Berlendis & vertecchia editores, 2007.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Tutte le novelle*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2006.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Cento e cento e cento e cento pagine del Libro Secreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire*. In: D'ANNUNZIO, Gabriele. *Prose di ricerca, di lotta, di comando, di conquista, di tormento, d'indovino, di rinnovamento, di celebrazione, di rivendicazione, di liberazione, di favole, di giochi, di balene*. Vol. II. 3 ed. Milano: Mondadori, 1962, p. 641- 926.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Grotteschi e Rabeschi*. In.: CASTELLI, A. *Pagine disperse di Gabriele D'Annunzio: Cronache Mondane, Letteratura e Arte*. Roma: Editore Bernardo Lux, 1913.
- DUMARSAIS, César. *Des tropes ou des Différents Sens*. Paris: Flammarion, 1988.
- FRANÇA, Julio; SENA, Marina. "O gótico-naturalismo em Rodolfo Teófilo". In: *Soletas: Revista do departamento de Letras da FFP/UERJ*, n. 30, 2015, p. 23-38.
- FREUD, Sigmund. "O homem dos lobos" e outros textos: Obras completas volume 14. Trad.: Paulo César de Souza. Rio de Janeiro, Companhia das Letras: 2010.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*. Paris: Flammarion, 1993.
- HIPOTIPOSE, in: *E-dicionário de termos literários*. 01 jan. 2010. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/hipotipose/>. Acesso em: 03/01/2021

- HOFFMAN, E.T.A. *O homem de areia*. Trad. de Ary Quintella. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2010.
- KING, Stephen. *Dança macabra*. Rio de Janeiro: Editora Suma, 2013.
- LOUVEL, Liliane. *Nuanças do pictural*. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e Estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Trad. Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 47-69.
- LOUVEL, Liliane. *A descrição "pictural": por uma poética do iconotexto*. Trad. Luiz Cláudio Vieira de Oliveira. In: ARBEX, Marcia. *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: programa de pós-graduação em Letras: estudos literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006. P. 191 – 220.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Editora Exilado dos livros, 1987.
- PUNTER, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. London: Longman, 1996.
- PRAZ, Mario. *La morte, la carne e il diavolo nella letteratura romantica*. 3 ed. Milano: BUR Alta Fedeltà, 2015.
- REICHMANN, Brunilda. *Manifestações verbais do pictural*. Scripta Uniandrade, Curitiba, v. 11, n. 1 (2013), p. 201-216. Data de edição: 21 jun. 2013.
- SILVA, Rhuan Felipe Scormação. "O Horror na Literatura Gótica e Fantástica: uma breve excursão de sua gênese à sua contemporaneidade". In MAGALHÃES, ACM., et al., orgs. *O demoníaco na literatura*. Campina Grande: EDUEPB, 2012. p. 239-254.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

A CONSTRUÇÃO DO INQUIETANTE NOS CONTOS DE FREDERICO TOSCANO

THE CONSTRUCTION OF THE UNCANNY IN THE
FREDERICO TOSCANO'S TALES

André de Sena¹

1 Doutor em literatura. Professor do Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco. Email: andresena.art@gmail.com

RESUMO: O presente artigo visa analisar os efeitos inquietantes que se modalizam nas narrativas de horror do escritor brasileiro Frederico Toscano, a partir dos contos publicados em seu primeiro livro de ficção, *Carapaça escura* (2019), ao tempo que busca compreender as particularidades contemporâneas dessa mesma escrita imaginativa em diálogo com subgêneros e modos de séculos anteriores (o gótico setecentista, o fantástico e o horror dos séculos XIX e XX, com destaque para este último).

PALAVRAS-CHAVE: Contos de horror; Inquietante; Frederico Toscano.

ABSTRACT: This article aims to analyze the uncanny from the horror tales of the Brazilian writer Frederico Toscano, published in his first fiction book, *Carapaça escura* (2019), while seeking to understand the contemporary particularities of his imaginative work, in dialogue with subgenres and modes of the previous centuries (the 18th century Gothic, the Fantastic and the Horror of the 19th and the 20th centuries, with an emphasis on the latter).

KEYWORDS: Horror tales; Uncanny; Frederico Toscano.

A construção dos efeitos inquietantes – a atmosfera opressiva, em geral ligada ao sobrenatural, numa ontologia negativa ou disfórica – e do horror na literatura deu-se gradativamente, num processo de recepção, intertextualidade e intencionalidades contínuo a culminar na autoconsciência genológica e em seus procedimentos característicos. Já foi bem mapeada a presença do maravilhoso e do grotesco na arte e literatura antigas, quando o natural parece não elidir o sobre-humano em suas manifestações imbricadas à oralidade; o processo de gestação de uma ontologia de ‘negativo absoluto’ fundamental para novas experiências ligadas à infusão do medo pela via artística, capitaneadas pelo discurso maniqueísta das religiões do medievo; a redescoberta do maravilhoso pagão pela via da *imitatio* renascentista e o mergulho no assombroso e inusitado dos jogos maneiristas e barrocos; bem como o ‘entreato’ do gótico em pleno Iluminismo, que antecederá a explosão da nebulosa romântica e a efetiva gestação das poéticas individuais da modernidade. O caminho foi longo e a criatividade dos autores quase que testada no limite, com o surgimento de novas obras que, especialmente na passagem do século XIX ao XX, buscarão a um tempo dialogar com a tradição e renová-la. Neste último século, surgem o realismo fantástico e os chamados estudos culturais, que ajudarão a repercutir vozes antes silenciadas pelos discursos e poderes hegemônicos, trazidas agora ao centro: literatura negra, *queer*, feminista, nativa, periférica, etc.

Expressiva parcela da arte e da literatura de horror desta segunda década do século XXI continua a se abeberar dessas fontes, numa espécie de conúbio entre as raízes do gênero – o gótico setecentista –, o fantástico, o horror e o *sci-fi* oitocentistas e novecentistas, e as novas expressões ficcionais *fin-de-siècle* (século XX). Cito como exemplos dessa lavra os romances de Octavia Butler (1947-2006) e Maryse Condé (1937-), e o cinema de Jordan Peele (1979-), a reinventar os *topoi* horroríficos e imaginativos de décadas e séculos pretéritos através de uma visão sociocultural que busca revalorizar a importância dos que estiveram à margem da história oficial, por meio de um elã criativo que vai muito além do panfletarismo.

É nessa perspectiva que o escritor pernambucano Frederico Toscano (1981-) trabalha seus contos. Gastrônomo e historiador de formação, leitor dos clássicos de horror sobrenatural e paracientífico do oitocentos e novecentos, sua escrita consubs-

tancia o velho embate entre as esferas do metaempírico (FURTADO, 1980) e do cotidiano, mas numa faceta crítica hodierna que, ao fim e ao cabo, também ressignifica os chamados efeitos diegéticos de realidade, através de procedimentos estilísticos, temáticas e cronotopos específicos visando a irrupção do insólito. Os contos de seu primeiro livro de ficção autoral, *Carapaça escura*, publicado em 2019 pela editora paulistana Patuá, buscam o exercício do horror e do fantástico ficcionais através, muitas vezes, da própria realidade diegética, ou seja, do que pode haver de inusitado nela, mas com uma carga de estranhamento ontológico ainda ligada a esferas do sobrenatural, como ocorria na ficção imaginativa oitocentista. A presença do inquietante, tão típica na *poiesis* das narrativas de horror, também faz com que os efeitos realistas destes contos divirjam dos procedimentos do chamado realismo fantástico, os quais, *grosso modo*, têm o condão de ‘pacificá-lo’, no sentido de aclimação do sobrenatural ao cotidiano, e não o contrário, como dá-se na obra de Toscano.

Muito dessa postura de se extrair elementos inquietantes, metaempíricos, de um trato cotidiano em que abundam marcas culturais específicas, atinentes às relações urbano-periféricas e urbano-rurais, nos efeitos realistas de índices ‘recifenses,’ ‘pernambucanos’ e/ou ‘nordestinos,’ indiretamente remete a toda uma tradição literária local que surge no Recife ainda no período oitocentista, em livros como *O esqueleto: crônica fantástica de Olinda* (1871; 1894), de Carneiro Vilela (1846-1913), e entra no novo século (XX) em roupagens sociológicas graças a Gilberto Freyre (1900-1987) e seu misto de ficção e história das mentalidades presente em *Assombrações do Recife velho* (1955). A perspectiva híbrida entre oralidade folclórica, registro da memória e ficcionalidade propriamente dita se distende a partir da obra freyriana, nos contos de Jayme Griz (1900-1981), na segunda metade do século XX, enfeixados nas obras *O lobishomem da porteira velha* (1956) e *O cara de fogo* (1969). Em boa parte dessas narrativas, *mutatis mutandis*, a presença do horror e do inquietante se perfaz tendo-se em vista a preservação cultural de uma memória quase arquetípica, em que a presença de espectros e avantesmas se revela como elemento nostálgico, reafirmador dessa mesma memória em geral compreendida como em vias de extinguir-se.

Cumprе salientar, para esta discussão, em resumo, três vertentes da ficção imaginativa pernambucana que detecto nesse concerto que vai do século XIX ao XX, as

quais também poderiam ser vistas como ecos tardios de experiências do romantismo europeu: a moralista (entrevista no gótico tardio de Carneiro Vilela, que utiliza-se do horror como castigo para o que é tido como desvio ético), a sociológica (a partir da obra de Gilberto Freyre, que ressignifica, hibridizando pelo estudo do *ethos*, os temas e elementos também ligados à ficção de horror como registro memorialista do imaginário) e a diegética (no caso da contística de Jayme Griz, que parte do folclore e de reverberações ficcionais da vida cotidiana da zona da mata pernambucana, mas cria narrativas efetivamente autorais, indo das formas simples às literárias [JOLLES, 1976]).

Frederico Toscano ainda se utiliza de motivos folclóricos, mas, semelhante a Griz, dá ensejo a uma produção ficcional insólita que os retrabalha autoralmente, em diegeses próprias; em outras palavras, sai das contingências e do hibridismo para adentrar os territórios da ‘pura’ literariedade, em diversas gradações do horror, também corroborando um certo *zeitgeist* ao revelar, como afirmado, o olhar atento às tendências sociocríticas e artísticas mais contemporâneas nos trilhos pós-coloniais (como Griz o fez, em sua época, em relação ao aporte memorialista e folclórico vigente na década de 1950 por influência de Freyre e outros autores, a exemplo de Câmara Cascudo [1898-1986]). Ademais, também reverbera em seus contos a tendência moralista, quando o sobrenatural serve de instrumento de culpabilização e castigo, em determinadas situações chegando a se aproximar da alegoria, mas sem que o efeito inquietante seja prejudicado. Fazemos um périplo pelas narrativas toscanianas, tentando observar as diversas formas através das quais o referido inquietante se modaliza frente ao gótico, ao fantástico e ao horror – e, *en passant*, diante de figuras como a metáfora e a alegoria –, para depois verticalizarmos, finalizando, as análises daqueles textos que melhor se amoldam ao horror, numa tentativa maior de compreensão genológica.

Quase todos os contos de *Carapaça escura* têm como protagonistas indivíduos que, à sua maneira, vivem à margem do *establishment* e são por ele perseguidos, ocultados e/ou silenciados de alguma forma. Em “Cabidela”, “O espinheiro branco” e “A estrada dela” as personagens principais são mulheres que sofreram abusos e crimes e buscam se vingar de seus opressores por caminhos sobrenaturais distintos. “Carapaça escura”, que dá título ao livro, trabalha o inquietante a partir da dura realidade e

a exploração de trabalhadores negros na década de 1960 no porto do Recife. “Menino sem olhos”, “Brinca comigo” e “Isca viva” discutem a alienação e a violência em relação às crianças no contexto atual, de maneira criativa. Neste último, há um protagonista, militar, que antes fizera parte do *status quo*, mas por conta de violências contra mulheres e um infanticídio, acaba se transformando num *outlaw*. Apenas em “O abismo no céu”, “Azeviche” e “Fachear”, que completam a obra, não se detectam esses índices de crítica social humanística. Em todos eles, pode-se experienciar a rica veia imaginativa e um profissional exercício de concisão narrativa, que sempre abrem espaço e plasmam o inquietante e, também, o horror, numa cravelha bem contemporânea.

Em “Isca viva”, “Carapaça escura” e “Fachear”, os efeitos inquietantes são conflagrados numa espécie de ‘gótico marinho’, já trabalhado, entre outros autores importantes do passado, por H. P. Lovecraft (1890-1937) no conto “O templo”, em que o horror e a aversão oriundos de elementos atrelados à obscuridade e à profundidade não prescindem de um certo fascínio paralisante. Em “Isca viva”, como afirmado, o protagonista é um militar envelhecido que numa pescaria descobre um “menino-peixe”, um híbrido vindo do mar que resolve acolher em sua casa, como que hipnotizado pela criatura:

Era uma criança. Disso não guardava dúvida. Viu o corpo pequeno e arredondado, bracinhos recolhidos junto ao peito. A luz dos postes se refletia nas escamas que lhe cobriam da cabeça abaulada à cauda que se debatia debilmente. Os grandes olhos negros encaravam os seus em súplica e era da boca minúscula que partia aquele gorgolejar choroso. Estacou, olhando a coisa sendo lançada contra as pedras cobertas de cracas e baratas de praia. Desceu até a água escura e apanhou o bicho como quem recolhe um recém-nascido, apoiando costas e cabeça com um dos braços, o outro iniciando a escalada de volta à areia. Lá em cima, iluminados pela fluorescência branca das lâmpadas da calçada, observou o que o mar lhe havia trazido. (TOSCANO, 2019, p. 8-9).

Através de bem construídas analepses, ficamos a saber das relações desse personagem com o ser teriomorfo, numa trama que revela de maneira ambígua sua origem ao tempo em que se discutem as atitudes abusivas de uma elite patriarcal –

representada pela figura do militar decadente – e a condição das mulheres (especialmente as mais pobres, no caso do conto, vindas do interior do estado para trabalhar em lares burgueses sem garantias mínimas, transformando-se em vítimas de crimes). O acme da narrativa se dá quando o próprio protagonista se transforma na “isca viva” aludida pelo título, num suicídio não apenas simbólico. O militar se entrega como alimento à criatura que passara a criar, dentro de uma banheira cuja água marinha era por ele sempre renovada, lembrando algo do mito infernal antigo das Danaides. Pelo remorso do filho nascituro que matara em frente ao mar, oriundo de uma relação forçada, renascido como monstro marinho. Índices ligados ao suicídio já foram antecipados sutilmente, em efeitos inquietantes intra e extradiegéticos (estes últimos, na recepção do leitor) prenhes de horror, a exemplo dos momentos em que o protagonista, obsedado, fica a contemplar as órbitas negras e vazias da monstruosidade: “A criança boiava dentro da louça turva de água marinha, dirigindo-lhe os profundos poços negros” (TOSCANO, 2019, p. 10). A experiência do sobrenatural em “Isca viva” se dá mais pela culpa e pelo processo de obnubilação da condição mental do militar – espelhada no apartamento transformado em *locus horribilis*, repleto de dejetos marinhos –, do que propriamente por um choque ou quebra ontológica (CARROLL, 1999) proporcionado pela existência da monstruosidade, refletindo tópicos oriundos do gótico – a culpa, o remorso, a decadência – e alinhados à tendência daquele horror ‘moralizado’ citada mais acima.

“Carapaça escura” segue um padrão semelhante, embora seu protagonista não seja um *outlaw*, mas um *outsider* social, pelo subemprego de escafandrista e por uma natureza meio melancólica e misantrópica que o torna desfavorável aos espaços de convivialidade burguesa. O título tem uma dupla alusão, tanto ao escafandro, o equipamento de mergulho hermeticamente fechado feito para a escuridão e as profundidades, como à pele negra do personagem Tadeu, subalternizado em algumas ocasiões da diegese que reconstrói um Recife da década de 1960, mas também nos traz à mente sugestões de resiliência, fortaleza diante das adversidades e verticalidade psicológica, as quais são confirmadas ao longo da leitura. As más condições do emprego são sempre ressaltadas pela visada sociocrítica do conto – muitos escafandristas, em sua maioria negros, morrem devido à péssima qualidade dos equipamentos de mer-

gulho e indiferença do *establishment* quanto a isso –, e os efeitos inquietantes ligados ao horror entremesclam-se progressivamente nessa ambiência de ‘gótico marinho’ construída também a partir dos índices históricos que asseguram, num conhecido amálgama, os efeitos de realidade. Muitos destes adviram dos estudos de doutorado em história que Toscano realizou na Universidade de São Paulo, a respeito de hábitos alimentares nordestinos nas décadas de 40, 50 e 60 e as diversas dinâmicas do porto do Recife na mesma época. Na realidade, a história de “Carapaça escura” se passa em fins dos anos 60, e a altissonante chegada do homem à Lua – e seus movimentos no satélite terráqueo que lembram os dos escafandristas – são evocados numa comparação, a um tempo criativa e disfórica, ao trabalho anônimo e sem crédito dos trabalhadores recifenses, expostos a perigos ingentes diariamente ao longo de décadas. Em todo caso, é nas profundezas do rio Capibaribe que o melancólico protagonista Tadeu se encontra consigo:

Aquela escuridão que o rodeava lhe pertencia. Sentia-a correndo por entre os dedos enluvados, grossa e familiar; pisava nela ao caminhar penosamente, sabendo-a fofa sob as botas. De quando em quando, se apercebia das patas que lhe arranhavam a segunda pele. Os animais rastejavam por entre as suas pernas, agarravam-se às protuberâncias, eram esmagados pelo peso do seu caminhar. E aos poucos, a escuridão lhe escapava, substituída por uma claridade turva que se achegava paulatina. Respirava de um jeito comedido, treinado, fazendo pouco caso do ar que roubava da superfície, aquele som ritmado reverberando por toda a sua roupa. Já enxergava as plantas que brotavam da lama aos seus pés. Quando se deteve para olhar para o alto, sentiu que era erguido contra a sua vontade, arrancado do seu habitat natural, como os mariscos e unhas-de-velho que os moleques famintos e barrigudos encontravam pelas borbulhas denunciadoras na areia molhada pela maré vazante. Ascendeu devagar em direção à luminosidade tremulante e, resignado, deixou-se abandonar aos caprichos daquela vontade superior, qual mamulengo ao final de um espetáculo. Irrompeu na superfície, agora mergulhando no som de água escorrendo, automóveis e buzinas, e homens gritando, e mulheres apregoando, e os sons da cidade não mais abafados pelo rio, apenas por seu capacete acobreado. Passou os dedos grossos pelo cristal do visor circular, limpando a vista enquanto era depositado

no fundo do barco pelos seus companheiros. As bombas, abandonadas numa das pontas da pequena embarcação, não mais traziam oxigênio para os seus pulmões, e ele sentia isso. Não se importava. A cabeça estava leve, balançava para lá e para cá, como as boias de vidro que vagavam ao sabor das ondas não muito longe dali. (TOSCANO, 2019, p. 33-34).

O conto trabalha diversas fantasmagorias, o fundo lamacento do rio revelando em poderosas metáforas visuais algumas aparições de escafandristas mortos, quase todos amigos de Tadeu, com a referida contraparte de crítica social, a exemplo deste excerto:

Estava há quase dez metros de profundidade, o que era pouco para o escafandro, mas muito para o guindaste, cujo motor, Tadeu sabia, bufava e engasgava para levar a encomenda à superfície. Quase podia escutar a voz de Delmiro em seus ouvidos, o tom raivoso que lhe era comum quando falava da profissão que compartilhavam.

- Dezessete mil Cruzeiros, Tadeu! Quem sustenta uma família com isso? Me diga você.

- Mais a gratificação, Delmiro.

- Cinquenta Cruzeiros por cada mergulho e cada mergulho pode ser o último! Veja a situação em que a gente trabalha!

- E o que se há de fazer, Delmiro? - Tadeu perguntava cansado, conhecendo de antemão a resposta, pois havia feito aquela mesma pergunta vezes sem conta.

- Lutar, Tadeu, lutar. Ah, se a gente tivesse aqui nas Docas do Porto um Francisco Julião, como tem o povo lá nos canaviais! As coisas iam ser diferentes, escreva o que lhe digo. (TOSCANO, 2019, p. 37-38).

Destarte, apesar de inicialmente inquietantes e grotescos, quando esses fantasmas subaquáticos aparecem nesse conto específico - e fica no ar uma certa ambiguidade fantástica sobre como se dão suas presenças (delírio pela falta de ar no acidente que Tadeu sofre, ou sobrenatural presentificado?) -, têm a faculdade de reafirmar a união dos trabalhadores esquecidos pelo sistema, que parece não se dissipar nem com a morte. É o fantasma de Delmiro, um mergulhador morto numa explosão, que salva Tadeu quando este se encontra ferido no fundo do rio:

Por um momento, chegou a pensar que o resgate havia finalmente chegado e acenou debilmente com uma das mãos, a outra ainda crispada em um agarrado frouxo à perna. A figura acenou de volta e só então Tadeu percebeu que lhe faltavam três dedos da mão direita. Resolveu prestar atenção para ter certeza e viu que o escafandrista desconhecido lhe chegava incompleto, carecendo ainda do braço esquerdo, do pé direito e metade do rosto. Mas o que restava de carne e ossos destruídos ele reconheceu, e Delmiro, por sua vez, o reconheceu de volta, assentindo lentamente com a cabeça arruinada, ainda coberta pelo capacete em frangalhos. Tadeu gemeu. Continuou gemendo até que o som se transformasse em grito e ele pensasse que a força daquele berro iria estilhaçar de vez o vidro que lhe separava do rio insidioso que o invadia aos poucos. A voz sumiu rouca da garganta dolorida, os pulmões arderam e Tadeu viu que Delmiro continuava em seu encontro, inexorável. Tateou o cinto e o lodo ao redor em busca de sua faca, sem saber bem o que faria com ela, mas não a encontrou. Empurrou os destroços uma, duas, três vezes, sabendo o quanto era inútil a cada vez que o fazia. Trincando os dentes que lhe restavam, cerrou os olhos e esperou.

Sentiu então um puxão em suas costas e pensou que Delmiro o agarrara e arrastava, para onde ele não sabia e nem queria saber. Apertou os olhos com mais força e pediu para que ao menos terminasse logo. Sentiu outro tranco e levou uma das mãos às costas, sem saber direito por que o fazia, e percebeu que era seu cabo de segurança que se retesava. Tadeu piscou os olhos uma vez, depois outra, e a escuridão rescindiu em sua visão. Havia alguém lá em cima, afinal, que lhe tentava pescar sem saber que o anzol se encontrava preso. Delmiro agora estava tão perto que eram visíveis os pelos na bochecha que ainda possuía, a pele clara arreganhada sobre ossos e músculos expostos, como uma máscara de carnaval mal colocada. Tadeu desviou o rosto daquela visão e olhou para baixo, enviesando o que podia do seu corpo para a lama sobre a qual repousava. Sentiu-a por entre os dedos enluvados, negra e mole, quase tão líquida quanto a água que lhe forçava para baixo. Cerrou o punho, enchendo-o com a massa escura, fazendo um pequeno buraco junto ao corpo. Repetiu o movimento. Mais uma vez. A cova crescia junto ao seu quadril e Tadeu sentia que podia se virar um pouco mais. Dava patadas no leito do rio, expulsando o lodo com a mão em garra, e sentia que os puxões já conseguiam lhe fazer mover o corpo, escorregando milímetro a milímetro da armadilha. (TOSCANO, 2019, p. 42-43).

O inquietante se dilui ao final do conto e, com esse abrandamento, hipoteticamente, também o horror, não apenas por Tadeu ter sido salvo pelo fantasma do amigo, mas pela entrega catártica do protagonista em sua última aparição no conto, quando se atira de uma ponte ao rio Capibaribe num abraço aquático repleto de simbolismos. Antes disso, despe-se dos trajes comuns aos olhos de toda a cidade, exibindo a pele nua sob o sol, num ato de confrontação, liberdade e ousadia:

[...] E Tadeu ficou-se cismado, olhos fixos sobre a água, pensando no quanto ela tinha lhe dado e o quanto mais lhe havia roubado. Lembrou de Delmiro e nos restos despedaçados que já repousavam debaixo da terra, e em Polidoro e seu coração arrebatado, em Al-bérico e seus pulmões estourados, em Silvério e seu sangue cheio de bolhas e tantos outros cujo paletó derradeiro havia sido o escafandro. Sentiu uma agonia sobre a pele, um arrepiamento sem medo nem frio. Despiu-se da camisa e sentiu o sol da manhã, tão forte sem a água a lhe arrefecer a força que parecia queimar. Tirou o cinto e os sapatos e mal notou as moças que atravessavam apressadas para o outro lado da via, lançando-lhe olhares enviesados. Quando se livrou da calça e tudo o mais que restava, registrou o apito do policial e as risadas do povo que por ali passava, mas não deu trela. Trepou no balcão da ponte e olhou ao redor, para aquele mundo de águas de rio e de mar. Abriu os braços e fechou os olhos, deixando-se pender para trás e caindo a queda curta que o separava do Capibaribe, que o abraçou como um amante saudoso. Submerso, pairava por sobre a lama, estranhando a ausência dos lastros sobre o peito e nas botas, e decidiu abrir os olhos para enxergar aquilo que ele já sabia estar lá. Entre os raios de sol que cortavam a água, os escafandristas o aguardavam, com rostos serenos e mãos gentis. Tornou a fechar os olhos e sorriu. (TOSCANO, 2019, p. 46-47).

Há como uma aceitação eufórica do sobrenatural no conto “Carapaça escura”, uma espécie de focalização (metafórica, tendente ao fantástico²) que o torna bem-vindo pelo protagonista, como se a realidade e o cotidiano lhe fossem mais adversos e inquietantes. Estar no fundo do rio, ao lado de espectros – velhos amigos que mor-

2 Neste ponto, divirjo de Todorov (2007), para quem a metáfora, em sua quebra de referencialidade, em sentido extradiegético, seria contrária ao fantástico.

reram pelo descaso da sociedade –, o pacífica de alguma forma, o leva ao encontro de si. O final ‘em aberto’, metafórico e polissêmico, anula uma hipotética perspectiva alegórica, unívoca; de fato, anfiboliza-se aí a dita aceitação eufórica do sobrenatural ou ‘centramento disfórico’ que também se presentifica, por exemplo, em diversos personagens estetas lovecraftianos, que fundem o inquietante e o horror aos padrões de sua própria psique.

“Fachear” é o terceiro conto de ‘gótico marinho’ – decerto, mais para ‘horror marinho’, como explicar-se-á ao final do artigo – do livro, que explora uma espacialidade mágica: um grupo de pescadores adentra um curral de pesca e se perde dentro dele, quando se torna presa de um furioso ataque de peixes, numa inversão cada vez mais claustrofóbica. Esse curral parece estreitar seu espaço ao tempo que o expande, simulando ser menor por fora e maior por dentro, embora comprima os que lhe adentram. Como uma espécie de labirinto sobrenatural vivo, pulsante e metamórfico, torna confuso o sentido de direção dos pescadores, levando-os cada vez mais para seu interior, perdendo-os no meio da noite, do mar e dos ataques dos peixes, numa sucessão de imagens e construção de atmosferas inquietantes. Como afirmado, não se observam nesse conto aportes sociocríticos ou índices de cunho alegórico, e o horror é gestado na progressiva e pura claustrofobia noturna e pelas imagens grotescas dos peixes e outros crustáceos que traspassam os pescadores na tentativa de fuga do curral, empalando-os e exibindo-os ulteriormente como seres híbridos taxidermizados, sem que se apresente qualquer tipo de moral conclusiva.

Saindo do gótico (e também fantástico e horror) marinho e perlustrando os territórios do feminino para analisar como neles se dá a criação de efeitos inquietantes, temos o conto “Cabidela”, um dos mais interessantes de Frederico Toscano. O argumento é só aparentemente simples: trata-se de uma história de traição amorosa tendo como espaço os rincões suburbanos da cidade. A protagonista, Firmina, ganha a vida matando galinhas para o preparo e venda de quentinhas em sua região, sustentando um homem que mal consegue disfarçar os relacionamentos com outras mulheres. É dessa relação conflituosa e cheia de fissuras, numa narrativa de igual modo perpassada por misteriosas e sugestivas elipses, que o inquietante inicia sua escalada progressiva. Para a feitura de seu principal prato, que dá título ao conto, muitas galinhas precisam

ser mortas: é quando se observa que Firmina dispõe de poderes telecinéticos que são utilizados de forma cruel na própria matéria-prima. Ela parece vingar nas aves os abusos cometidos não apenas pelo falso companheiro, mas também pelas suas vizinhas na comunidade. Isso faz com que se revele uma natureza em essência má e uma outra faceta que vai além do ‘papel’ de vítima, gerando-se o efeito inquietante e revelando-se a verticalidade psicológica da personagem. Firmina é uma interessante anti-heroína da ficção de horror contemporânea brasileira; é também uma *outsider* ‘à força’ como o escafandrista Tadeu, mas não se autoflagela como este, optando, ao contrário, pela vingança. É dentro do quadro realista do espaço de um casebre nos ermos da cidade que surgirá o inquietante:

Firmina ergueu-se do tamborete, suada, pequenas plumas dançando nas réstias de luz que se desprendiam das telhas mal assentadas. Olhou ao redor, para a cozinha miúda demais, o fogão acochado junto à geladeira enferrujada, as prateleiras de madeira exibindo sem vergonha as panelas sem tampa ou cabo, o assoalho desnivelado, a mesa bamba. Praguejou impaciente, procurou mais um pouco, encontrou a peixeira apoiada de qualquer jeito sobre o bujão de gás. Armou-se e subiu o olhar para a outra galinha que girava lentamente sobre o próprio eixo, dependurada pelos pés. Desamarrou a bicha, sentou-se no banco, ajeitou-se para matar novamente. Ouviu o barulho na frente da casa e os passos que chegavam pelo corredor acanhado. Deteve a lâmina. O homem sorriu para Firmina, os olhos anuviados passeando pela cozinha. O rosto iluminou-se.

- Eita, que hoje tem cabidela! (TOSCANO, 2019, p. 25-26).

A ironia macabra desta última frase já aponta para a desventura do personagem amante, o próprio nome da protagonista Firmina polissemicamente antecipando fatalidades, por conta do sobrenatural negativo a que se liga:

A mulher bufou, murmurando entredentes que idiota era ela mesma, merecia. Burra de ter botado homem para dentro de casa, mais ainda de não tirar. E a vizinhança rindo da chifruda, se arrastando desmazelada com os braços doídos de carregar coisas da feira. Passava o dia enfiada em sangue de galinha e miúdo de porco, cozinhando para fora, enquanto o homem ia para o bar, beber com o dinheiro

que ela punha na mesa. O ódio fez a mão pesar e Firmina carregou no talho, o sangue espirrando pelo chão. A cabeça da galinha caiu na bacia, expressão de espanto no bico, enquanto o corpo desembestava pela cozinha. A mulher soltou um palavrão, fez menção de levantar, ficou onde estava. Ficou observando a ave batendo asas, pulando, escorregando no próprio sangue, se batendo patética pelas paredes, muda. E a danada não caía. (TOSCANO, 2019, p. 26-27).

Se o final de “Cabidela” assegura um aspecto eufórico, na vitória da personagem anti-heróica com a vingança que se consuma, por outro lado o inquietante continua a existir numa dupla via não pacificada, diferentemente do que ocorre em “Carapaça escura”, pelo caminho do sobrenatural (com uma metamorfose ulterior, monstruosa, do personagem amante) e por uma ‘humanização’ desse mesmo sobrenatural, no prosaísmo grotesco da sugestão de canibalismo que dá-se ao término da narrativa. O inquietante gerado pelo horror sobrenatural *per se* também se dissemina no lado obscuro e terrorífico da própria natureza humana.

Em “O espinheiro branco” tem-se novamente uma história de dor e sofrimento ligada às mulheres, e os maus tratos e abusos do poder masculino, desta vez, na dura realidade do sertão. Há situações referentes aos crimes de um pai de família e sua violência direcionada à esposa e filhas. Uma destas, numa das muitas fugas ao pai abusador, adentra os espaços abertos do sertão em meio à vegetação xerófila, mas agora inquietantemente parece percorrer caminhos ainda não devassados:

Embrenhou-se de tal jeito que não mais saberia voltar, mesmo que quisesse. Troncos deformados e murchos serpenteavam pelo chão arrasado e se entrelaçavam uns sobre os outros, como em um abraço embalsamado de amantes há muito esquecidos. Ela olhou em torno de si e tudo o que viu foi a secura da mata a lhe prender. Não arriscaria dizer se o estalar sob os seus pés era o de gravetos quebradiços ou o de ossos a apodrecer anônimos naquele lugar. Sentia que caminhava sobre um cemitério, cadáveres de folhas curtidas atapetando a areia que se insinuava por entre as tiras de couro das alpercatas. Ali não percebia vida, mas consciência. E dor. E angústia. E ódio. Um ódio ancestral, que não lhe pertencia, mas que lhe queria perto, junto ao coração. Olhou em derredor e teve a impressão de que o espinhal se torcia e se animava, enrolando-se em formas que

lhe eram estranhamente familiares. Aqui, galhos finos se faziam em dedos nodosos, de pontas aguçadas. Ali, cipós apodrecidos se enrolavam em um arremedo de torso. Sobre a cabeça escura formava-se uma coroa de espinhos. Foi assim que ele surgiu.

Sentado em seu trono de abrolhos, trazia uma espada de mandacaru e um escudo de flores de xique-xique pousados sobre o colo seco. Falou em uma voz sem boca, língua, lábios ou palavras, acalmando o terror em seu jovem coração. Contou-lhe de coisas que pertenciam ao passado e que ainda viriam a ser no futuro. Mostrou-lhe sua verdadeira face e revelou-lhe seu nome secreto. Lhe fez uma proposta. Ela pesou aquele silêncio eloquente; de um lado juras e consequências, do outro, medos e prudência. E um preço a ser pago, um dia. Antes que ela tomasse uma decisão, ele a libertou do seu labirinto de ferrões e a mandou de volta para casa. Para o seu pai. (TOSCANO, 2019, p. 72-73).

A construção dos efeitos inquietantes se dá inicialmente nas descrições desse ambiente hostil, sobre o qual um mal atávico parece se justapor, sem chances de defesa aparentes. Uma verdadeira catarse de horror se dá no processo de antropomorfização dessa natureza semimorta. Como não há amparo de qualquer tipo, para se defender do pai a personagem é obrigada a assumir o pacto fáustico. Outros episódios impactantes se presentificarão na diegese e darão continuidade a esse grande quadro de horrores sobrenaturais que se tentaculiza e metamorfoseia na própria natureza. Nas entrelinhas, o autor parece nos perguntar qual seria o horror maior: a sobrenaturalidade dessa nova *physis* personificadora do mal, ou a realidade diegética anterior de abusos e violências perpetrados impunemente por um patriarca à sua própria família?

“O abismo no céu” e “A estrada dela” são narrativas mais curtas, algo como duas descrições de pesadelos. A primeira fala de uma bailarina diante do fim do mundo, que observa a destruição ao seu redor e a aproximação de uma entidade gigantesca pelos ares, com características lovecraftianas, um feto giganteo comparado a um abismo, ou vórtice no céu; a segunda descreve um assassino em fuga, que torna a re- ver a imagem fantasmática da mulher – uma prostituta – que acabara de assassinar. O primeiro conto fica na sugestão pura, com algo de escatologia e desespero diante do fim, o inquietante permanecendo em território simbólico, epifânico (o ato da não

nomeação e não definição não cerceadoras, em termos de imaginação), típico do horror; já no segundo conto, há novamente um contingenciamento do inquietante e do sobrenatural como castigo, à maneira gótica e semelhantemente ao que ocorre em “Isca viva”, mas com um adensamento dos elementos de horror pelo sinótico do texto e o *tout court* da perseguição, a entidade surgindo como fissura ontológica (CARROLL, 1999).

Outros dois contos toscanianos de aporte sociocrítico são “Menino sem olhos” e “Brinca comigo”. “Menino sem olhos” seria uma quase alegoria moderna sobre a solidão das crianças que, apartadas do convívio social e da rua por conta da violência, dentre outros medos ‘construídos’, acabam se ausentando até mesmo de si próprias. Mas os elementos inquietantes que configuram o isolamento progressivo da criança protagonista da narrativa, que se acostuma a jogar bola num setor escuro da casa com um amigo imaginário, uma “criança feita de sombra” (TOSCANO, 2019, p. 20), dão o compasso de horror mesmo num texto de tendência alegórica:

A Mãe agora prestava atenção. O Menino pouco falava e não lembrava mais como sorrir. E a cada vez que voltava do oitão, parecia mais pálido, mais distante e quieto. Menos vivo. E a Mãe sentia um frio vindo daquele corredor, um sereno que não circulava, mas se agarrava às paredes e ali ficava por toda a noite. E cada noite parecia mais longa do que a anterior. O Menino atirava a bola, o Sem Olhos a jogava de volta e estava tão perto agora que já podia enxergar as sombras escorrendo do seu rosto. Então, a Mãe mandou o Menino para a cama e caminhou até a passagem entre a varanda e a garagem. No final dela, aquela escuridão cega, aferrada ao reboco velho que se soltava da parede sem nem fazer esforço. A Mãe deu um passo em sua direção e sentiu as sombras aumentando ao seu redor. Ansiosas. Voltou correndo para dentro de casa e abraçou o Menino febril em sua cama. E assim ficou até o raiar do sol. Acordou antes da criança e se pôs a trabalhar, como fazia todas as manhãs. O Menino ardia em sua cama e sempre que a Mãe punha a mão em sua testa molhada, ele respondia com um gemido e apertava a bola entre os dedos lívidos. À noite, levantou sem que a Mãe percebesse e cambaleou até o oitão.

E quando lá chegou, encontrou o corredor iluminado, do começo ao fim. As trevas haviam se dissolvido, fugido da luz amarela das lâmpadas novas. A Mãe, que as havia trocado durante o dia, agora

pensava que havia sido mesmo muito boba, em achar que havia algo de mais ali. (TOSCANO, 2019, p. 21).

O liame entre o natural e o sobrenatural é entretecido na narrativa com sutileza, e um plano metafórico e de ambiguidade também se instala, acabando por tornar dúplice sua leitura. A luz posta no setor escuro da casa só tem o poder de arrefecer momentaneamente sombras que, às vezes – daí a oscilação entre a alegoria, o fantástico e o horror –, são mais internas do que externas. No final do conto há um evento ambíguo, que pode ser compreendido como alienação e loucura ou efetiva moldagem do sobrenatural, corroborando a presença do fantástico à maneira oitocentista, apesar da temática contemporânea da solidão infantil nas grandes cidades. Por sua vez, “Brinca comigo” é um conto de fadas gótico sobre a alienação das crianças diante das novas mídias, que as tornam passivas, robotizadas, na história de um vendedor de brinquedos que parece lançar uma maldição sobre a cidade que visita, através de suas crianças; em todo caso, se expõe uma moral, o faz às avessas, por conta de seu final macabro.

Por fim, “Azeviche” também é uma espécie de conto de fadas poético, mas que não envereda nos olhares críticos sobre a sociedade. Narra a história de um gato que defende uma criança de assombrações existentes em sua própria casa, as quais só ele pode ver, mas é perseguido pelos familiares daquela, que pensam erroneamente que o animal tentara machucá-la justamente quando a defendia. Há o *topos* da luta do bem contra o mal e a vitória final dos que agem com retidão, mesmo que incompreendidos, cujo fim melancólico desenvolve um efeito patético mais que inquietante.

Dessas análises prévias já se pode averiguar que a presença do horror nos contos de Frederico Toscano dá-se mais ou menos em gradações. O inquietante se perfaz tanto no gótico, como no fantástico e no horror, mas sem dúvida há um processo de verticalização e adição neste último. Longe de juízos valorativos, no gótico, é de certa forma moderado pelo remorso e a moral, quando se aproxima mais de práticas alegóricas e sublimadoras. No fantástico, *grosso modo*, surge das ambiguidades de leitura, das fissuras que permanecem entre o que poderia ser real ou sobrenatural, tangível ou onírico, volteando as metáforas e a polissemia. No caso específico do horror, o in-

quietante incrementa uma espécie de negativo que lhe é próprio, a partir da criação de quadros bem trabalhados que podem visar a repulsa, em termos de grotesco, mas em geral têm uma ontologia e *poiesis* mais profundas, no sentido de revelar o lado obscuro das coisas de maneira artística. Tenha-se em mente que tais gradações devem ser analisadas em cada caso específico, de preferência sem abordagens apriorísticas, visto que a criatividade dos escritores muitas vezes gera hibridismos e inovações sempre a demandar novas interpretações e releituras dessas mesmas relações modais e genológicas. É possível, por exemplo, criar uma diegese alegórica em que o horror fosse plasmado *in totum*; ou um conto nesse gênero abrir ‘brechas’ ao fantástico; e até mesmo uma novela gótica, com seus *topoi* característicos, ser reconfigurada numa via *sci-fi*, ou através de um horror atmosférico, grotesco, descritivo, sugestivo, epifânico... enfim, em se utilizando dos mais diversos procedimentos retórico-estilísticos, inclusive na paródia e no pastiche, dependendo do caso. Dever-se-ia ainda discuti-las (as ditas gradações) levando-se em consideração um outro fator importante no jogo ficcional: a recepção. Pois um efeito inquietante mais afeito ao gótico poderia parecer de horror para determinado leitor, e vice-versa.

Por outro lado, as especificidades e recorrências registradas indutivamente asseguram, por exemplo – voltando aos contos toscanianos –, a sobrelevância do inquietante ligado ao horror em “Fachear” se comparado a “Isca viva” e “Carapaça escura”, porque o sobrenatural que se apresenta nestes últimos se submete a algo que está além de si, no caso, o remorso e a inadaptação, a alegoria e a polissemia metafórica, respectivamente. Parece que ao se originar *per se*, amplia seu raio de atuação e efeito estético numa plethora de acontecimentos e fenômenos mais desbordantes, como ocorre, *mutatis mutandis*, em “Cabidela”, “O abismo no céu”, “A estrada dela” e “O espinheiro branco”. Não que não seja possível um conto gótico apresentar o inquietante horrífico – como se efetiva, por sinal, num exemplo antes referenciado de “Isca viva” –, mas provavelmente sua tônica final não será esta. Doutra monta, novamente na perspectiva plurívoca da recepção, aquela “aceitação eufórica do sobrenatural ou centramento disfórico” detectada em “Carapaça escura”, que na leitura anterior foi associada a um efeito inquietante de sublimação típico do gótico, sob outro prisma poderia evocar também o suprassumo do horror, literal mergulho nas esferas

do obscuro. Tais problemas só enriquecem o trabalho de crítica e teoria literárias, e mais uma vez nos chamam a atenção para o fato de que cada objeto artístico deve ser fruído e analisado não apenas em seus códigos e componentes internos, mas também nas conexões que estabelece com outras criações e, destacadamente, com os gêneros, subgêneros e modos, e estes, de igual maneira, em relação às obras.

REFERÊNCIAS

- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou os paradoxos do coração*. Campinas: Papyrus, 1999.
- FREYRE, Gilberto. *Assombrações do Recife velho*. Rio de Janeiro: Condé, 1955.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.
- GRIZ, Jayme. *O lobishomem da porteira velha*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1956.
- GRIZ, Jayme. *O cara de fogo*. Recife: Museu do Açúcar, 1969.
- JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LOVECRAFT, H. P. *O templo*. In: *Contos reunidos do mestre do horror cósmico*. São Paulo: Ex Machina, 2017, p. 265-275.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- TOSCANO, Frederico. *Carapaça escura*. São Paulo: Patuá, 2019.
- VILELA, Joaquim Maria Carneiro. *O esqueleto: crônica fantástica de Olinda*. 3 ed. Recife: Ed. UFPE, 2000.

***NEW WEIRD E LITERATURA BRASILEIRA:
ANÁLISE DO CONTO MENINA BONITA
BORDADA DE ENTROPIA, DE CIRILO
LEMOS***

***NEW WEIRD AND BRAZILIAN LITERATURE: AN
ANALYSIS OF THE SHORT STORY MENINA BONITA
BORDADA DE ENTROPIA, BY CIRILO LEMOS***

Cristhiano Aguiar¹

André Karaszuk Taniguchi²

1 Doutor, Universidade Presbiteriana Mackenzie, cristhianoaguiar@gmail.com

2 Mestre, Universidade Presbiteriana Mackenzie, andrekaraszuk@gmail.com

RESUMO: O presente artigo busca compreender o *New Weird*, vertente da literatura insólita originada em literaturas de língua inglesa entre o fim da década de 1990 e começo dos anos 2000. Para tanto, além de uma revisão teórica sobre o *New Weird*, buscaremos entender a sua recepção na literatura brasileira, por meio da leitura do conto “Menina bonita bordada de entropia”, de Cirilo Lemos, publicado na antologia *Fractais tropicais: o melhor da ficção científica brasileira*, organizada por Nelson de Oliveira.

PALAVRAS-CHAVE: New weird; Cirilo Lemos; horror; Ficção científica; Literatura brasileira.

ABSTRACT: This paper attempts to comprehend the *New Weird*, a strand of Fantasy literature originated in English literatures during the late 90s and beginning of 00s. Besides a theoretical review about the *New Weird*, we will look for its reception in Brazilian literature by analyzing the short story “Menina bonita bordada de entropia”, by Cirilo Lemos, published in the anthology *Fractais Tropicais: o melhor da ficção científica*, organized by Nelson de Oliveira.

KEYWORDS: New weird; Cirilo Lemos; Horror; Science fiction; Brazilian literature.

NEW WEIRD: PERSPECTIVAS DE DEBATE

Em meio à vertigem terminológica que às vezes toma conta das discussões relacionadas ao fantástico e ao insólito³, o termo *New Weird* possui uma presença ainda tímida tanto nos debates universitários brasileiros, quanto em nosso mercado editorial. Não apenas há poucos estudos sobre o tema, como também existem poucas traduções das principais antologias e romances muitas vezes tachados como pertencentes a este subgênero. Um exemplo é a ausência de um debate sobre o *New Weird* no mais amplo panorama, publicado até o momento, sobre a história da literatura insólita nacional. Referimo-nos à obra *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*, de autoria dos escritores e pesquisadores Bruno Anselmi Matangrano e Enéias Tavares, originalmente publicada em 2018.

Como é sugerido por Mendlesohn e James (2009, p. 151), o *New Weird*, como logo mais será debatido, surge no contexto da literatura anglófona – em especial no Reino Unido – no fim dos anos 1990 e começo dos anos 2000, e se propõe a ser um ponto de cruzamento das principais tendências contemporâneas do insólito. Além de misturar elementos da Fantasia, da Ficção Científica e do Horror, o gênero muitas vezes contém influências da Literatura Policial, do Surrealismo e até mesmo do Realismo Maravilhoso.

Buscando ampliar as fronteiras do insólito, autores como China Miéville e Jeff VanderMeer produziram, em obras como *Aniquilação* (VANDERMEER, 2014), ou *A cidade e a cidade* (MIÉVILLE, 2014), algumas das mais instigantes e inclassificáveis narrativas da literatura contemporânea. Parece haver altas pretensões no *New Weird* – para o bem e para o mal. Acolhendo um registro de maior experimentação poética e estilística, bem como assumindo para si a proposição de debates políticos, o *New Weird* trilha, ao menos na prosa de ficção, um caminho próprio que oscila entre a

3 A partir de agora, vamos utilizar o termo “literatura insólita” para designar o conjunto de narrativas que não se pauta pela representação consensual de uma realidade cotidiana, ou seja, contos, narrativas e novelas que não possuem o registro do Realismo como dominante estética. O termo literatura insólita, portanto, é o sentido mais amplo que agrega diferentes vertentes como o Horror, a Ficção Científica, a Fantasia ou a Literatura Fantástica, por exemplo.

complexidade da procura pela elaboração literária sem concessões e o apelo ao popular “sense of wonder” (senso de admiração ou maravilhamento) tão comum na Fantasia e na Ficção Científica, por exemplo.

Seja por influência direta destas obras, ou por uma convergência de afinidades, analisar uma série de narrativas da cultura pop recente através da perspectiva da *New Weird* pode ser um exercício fecundo. No campo dos videogames, por exemplo, sucessos recentes como os jogos da franquia *Bioshock*, que apresentam um amálgama de ficção científica, paródia política, distopia e horror, ou *Death Stranding*, no qual encontramos esses mesmos elementos, nos fazem pensar se não estamos diante de games do *New Weird*.

Desde meados dos anos 1980 e 1990, muitas histórias em quadrinhos podem ser compreendidas numa clave semelhante. Quadrinhos como *Sandman*, de Neil Gaiman, *Os invisíveis*, de Grant Morrison, *Moonshadow*, de J.M Dematteis e J.J. Muth, ou *Gideon Falls*, de Jeff Lemire e Andrea Sorrentino, são exemplos possíveis. Todos possuem um denominador comum: a presença de elementos do Horror, do insólito, de situações surreais ou extremamente avançadas tecnologicamente.

Na TV, um seriado como *Lovecraft Country*, com suas discussões raciais passando um mundo de Fantasia e Horror, pode vir à nossa mente como um possível exemplo, no audiovisual, do *New Weird*. E, ainda no campo da TV, quem sabe a matriz de todas as estranhezas audiovisuais das telinhas, o seriado *Twin Peaks*, não seria também classificável como um precursor do gênero?

Nossos exemplos têm se pautado por obras oriundas dos Estados Unidos e Reino Unido. Podemos identificar traços do *New Weird* no Brasil? Esta é a pergunta que este artigo faz. Defendemos que ao menos um romance brasileiro, nos últimos anos, se aproxima deste gênero: *Exorcismos, amores e uma dose de blues*, escrito por Eric Novello. O foco do presente artigo, no entanto, não é o romance de Novello, mas sim alguns contos publicados em uma importante antologia de ficção científica nacional. *Fractais tropicais: o melhor da ficção científica brasileira*, organizada pelo escritor Nelson de Oliveira (2018), vem se somar a outras antologias dedicadas à Ficção Científica (FC) nacional, entre elas aquelas organizadas por Causo e Tavares, por exemplo.

Antologizando contos de diferentes perfis autorais e tendências, escritos por

representantes das diferentes gerações da nossa FC, Oliveira aponta como pertencentes ao *New Weird* cinco contos da sua própria publicação. São eles “Menina bonita bordada de entropia”, de Cirilo Lemos, “Los cybermonos de Locombia”, de Ronaldo Bressane, “Galimatar”, de Fábio Fernandes⁴, “O dia em que Vesúvia descobriu o amor”, de Octavio Aragão, e “Caro senhor Armagedon”, de Fausto Fawcett. Para o escopo deste artigo, analisaremos somente um desses contos, aquele que consideramos mais próximo do *New Weird*: “Menina bonita bordada de entropia”, de Cirilo Lemos. O segundo conto que consideramos, dentre os cinco listados, mais próximo do *New Weird*, de autoria de Bressane, será discutido em um próximo artigo.

New Weird nos parece um termo que ajuda a compreender cada um dos contos, em especial no caso de Cirilo Lemos. Por outro lado, achamos perfeitamente possível vincular um mesmo texto literário a diferentes correntes estéticas, caso haja nele elementos suficientes que estabeleçam um bom diálogo com pressupostos teóricos previamente colocados pelo pesquisador da área. Desta forma, *New Weird* é, aqui, muito mais uma lente de análise do que uma categoria definitiva que esgotaria as potencialidades de interpretação das narrativas da antologia.

SOBRE O NEW WEIRD: ORIGENS E PERSPECTIVA TEÓRICA

Como apontamos, o *New Weird* é um subgênero da Fantasia relativamente recente, sendo sua primeira manifestação literária o romance *Perdido Street Station*, de China Miéville, publicado em 2000 (traduzido no Brasil como *Estação Perdido*, em 2016). Jeff VanderMeer, outro importante autor do gênero, em *The New Weird* (2008), assim o define:

New Weird é um tipo de ficção urbana ou de mundo secundário que subverte as ideias romantizadas de espaço encontradas na

4 Fábio Fernandes é tradutor de alguns escritos de China Miéville, inclusive *Estação Perdido* (2016), um dos romances considerados como inaugurais do *New Weird*.

Fantasia tradicional, principalmente ao escolher modelos realistas e complexos do mundo real como ponto de partida para a criação de ambientações que podem combinar elementos tanto da Ficção Científica quanto da Fantasia. O *New Weird* possui uma qualidade visceral que frequentemente utiliza elementos surreais ou do horror transgressivo para seu tom, estilo e efeitos [...] Ficções do *New Weird* são intensamente conscientes do mundo moderno, mesmo quando disfarçadas, mas não são sempre abertamente políticas. Como parte dessa consciência do mundo moderno, o *New Weird*, para seu poder visionário, depende de uma “rendição ao estranho”, que não é, por exemplo, exclusiva a uma casa assombrada num pântano ou em uma caverna na Antártida. (VANDERMEER, 2008, pp. xvi, tradução nossa).⁵

Em outras palavras, o *New Weird* frequentemente cria universos urbanos, mesclas do real com o fictício, e enriquece estes mundos com seres, elementos e temas surreais ou provenientes da Fantasia, do Horror e da Ficção Científica. São realidades conscientes do mundo moderno, apesar de não necessariamente serem panfletárias em um caráter político.

No verbete acerca do subgênero da *Encyclopedia of Science Fiction* (versão *online*), lê-se: “Histórias do New Weird misturam livremente estratégias da FC [Ficção Científica], da Dark Fantasy e do Horror”⁶ [tradução nossa]; apesar de mais aspectos comporem as principais características do *New Weird*, destacamos a principal para esta introdução. Esse subgênero consiste na combinação de diversos traços da Fantasia

5 New Weird is a type of urban, secondary-world fiction that subverts the romanticized ideas about place found in traditional fantasy, largely by choosing realistic, complex real-world models as the jumping off point for creation of settings that may combine elements of both science fiction and fantasy. New Weird has a visceral, in-the-moment quality that often uses elements of surreal or transgressive horror for its tone, style, and effects [...] New Weird fictions are acutely aware of the modern world, even if in disguise, but not always overtly political. As part of this awareness of the modern world, New Weird relies for its visionary power on a “surrender to the weird” that isn’t, for example, hermetically sealed in a haunted house on the moors or in a cave in Antarctica. (VANDERMEER, 2008, pp. xvi).

6 “New Weird stories freely mingle sf [science fiction], dark Fantasy and Horror tropes”. Disponível em: <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/new_weird>. Acesso em: 15 mar. 2021.

e da Ficção Científica; no entanto, é fundamental que suas histórias possuam temas ou elementos que transmitam um efeito horrorizante, ou seja, que tragam consigo situações e acontecimentos bizarros, ou talvez repugnantes, principalmente se essas situações tiverem sua origem a partir da transfiguração, mutação ou mutilação de corpos, ecoando um efeito do Horror.

Dessa forma, podemos dividir o *New Weird* em quatro “pilares” fundamentais, os quais auxiliam na análise de textos do subgênero: combinação de gêneros, aspectos grotescos, ênfase no espaço (principalmente o urbano) e a presença de algum discurso político. Discorreremos a seguir sobre esses quatro pilares.

A *Encyclopedia of Science Fiction* (versão *online*) aponta que o *New Weird* mistura Fantasia, Horror e Ficção Científica livremente. No entanto, o subgênero vai além da mescla inicial e parte para a combinação de mais gêneros e subgêneros, construindo mundos secundários bastante diversos. Assim, é possível afirmar que o *New Weird* permite inúmeras combinações de gêneros e subgêneros, mas sempre mantendo uma característica fundamental: imagens grotescas, um elemento comum às narrativas de Horror. Em decorrência, esse elemento do Horror sempre estará presente, de alguma forma, nas narrativas *New Weird*, enquanto a presença e a combinação de outros gêneros ou subgêneros variará de acordo com o texto.

Ressaltamos que, ao utilizarmos o termo “grotesco”, não nos referimos ao grotesco como concebido por Bakhtin em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (2010), cujo conceito baseia-se em uma perspectiva acerca do plano material, corporal; nossa perspectiva de grotesco é embasada em uma outra interpretação da palavra, assemelhando-a a termos como nojento, repugnante, bizarro etc. Malcolm-Clarke, em um artigo para a antologia *The New Weird* (2008) discorre acerca dessa concepção de grotesco:

O que é o grotesco? Primeiramente, é um registro estético que perturba. Considere a gárgulas, a Medusa, o monstro de Frankenstein, o alien nos filmes de mesmo nome. O sangue e as entranhas em algum filme de horror sugere ansiedade na tentativa de aceitar a morte. Mas o grotesco aponta a algo totalmente diferente, algo mais sutil. É um desconforto que sugere que nosso modo de classificar o mundo em partes conhecidas não é o suficiente; o grotesco é, fundamentalmente,

confusão, porque partes distintas de algo não fazem sentido juntas. O grotesco demonstra que existem coisas para as quais não possuímos categorias, e, portanto, que nosso modo de construir significado é artificial. (MALCOLM-CLARKE, 2008, p.339, tradução nossa)⁷

Ainda sobre o grotesco, levamos em conta as considerações do escritor e teórico espanhol David Roas (2014). Segundo ele, “o grotesco, por sua vez, é uma categoria estética baseada na combinação do humorístico com o terrível” (ROAS, 2014, p.190). Desta maneira, as expressões do grotesco, ao longo do tempo, desenvolvem-se pendendo para um dos extremos deste espectro: “poderíamos chamar de eixo do grotesco, que teria em uma das extremidades o grotesco puramente festivo [...] e na outra sua versão mais sinistra” (ROAS, 2014, p.191). No caso do *New Weird*, pensamos que o grotesco se faz presente nas duas modalidades, embora com predominância do seu aspecto sinistro, na linha de Roas e Malcolm-Clarke. Isto é bem representado nos contos de Lemos e Bressane. Ao passo que Lemos cria uma narrativa voltada ao Horror e à decomposição corporal, Bressane constrói um grotesco mais carnavalizado e bem-humorado, que pode ser melhor lido pela perspectiva Bakhtiniana, por exemplo. O acúmulo de situações inverossímeis, em Bressane, amplificadas pelo humor da linguagem de seu conto, somada ao uso linguístico de um “portunhol” exagerado, tensionam a base de Ficção Científica da narrativa ao ponto de quase implodi-la em uma Paródia. Ainda assim, no caso de Bressane, a ausência da mistura de gêneros é contrabalançada pelo grotesco humorístico em alta voltagem, elemento este que, conciliando o cômico, comentário político, pitadas surrealistas e especulação selvagem, posiciona-o no *New Weird*.

Nesse sentido, o grotesco é perturbador na mesma medida em que é confuso,

7 What is the grotesque? For one thing, it’s an aesthetic register that unsettles. Consider gargoyles, Medusa, Frankenstein’s monster, the alien in the movies of the same name. The out-and-out blood and guts of some kind of splatter-oriented horror suggests anxiety about the attempt to come to grips with death. But the grotesque point to something else entirely, something more subtle. It’s an unease that suggests our way of classifying the world into knowable parts doesn’t get the job done; it is, ultimately, *confusion*, because the different parts of something don’t make sense together. The grotesque demonstrates that there are things for which we do not have categories, and, therefore, that our ways of making meaning are artificial. (p.339)

que apresenta algo desconfortável, por vezes desconhecido e desprovido de um sentido consolidado. Esse conceito é frequente no Horror, principalmente no cinema, o qual possui um subgênero específico chamado *Gore*⁸ (palavra esta que também pode ser utilizada para se referir a elementos grotescos), e é emprestado pelo *New Weird*, porém, sem o efeito do medo. Malcolm-Clarke (In: VANDERMEER, 2008, p.338) argumenta que o grotesco no *New Weird* possui a funcionalidade do exagero, é uma parte do mundo secundário, e parte fundamental da estética geral do subgênero.

Também no verbete sobre o *New Weird* na *Encyclopedia of Science Fiction* (versão *online*), uma das primeiras definições apresentadas é a predominância da ambientação urbana nas narrativas do subgênero⁹. Embora a presença do ambiente urbano não seja uma regra absoluta, como pode ser evidenciado pelo romance *Aniquilação* (2014), de Jeff VanderMeer – o qual é ambientado em um cenário selvagem, fora do domínio humano –, é possível supor que toda narrativa *New Weird* possuirá alguma questão social ou política que provavelmente estará diretamente relacionada com contextos de convívio social contemporâneo. Nesse sentido, a ambientação se torna fundamental para a construção de um universo coeso, imersivo, que de alguma forma dialoga com questões sociais ou problemas do mundo contemporâneo, mesmo que nem sempre de forma panfletária.

NEW WEIRD: OS CONTOS DA ANTOLOGIA FRACTAIS TROPICAIS

Dentre os títulos nacionais apresentados neste artigo, sem dúvidas, aquele que mais corresponde aos atributos apresentados durante a fundamentação teórica

8 O *gore* pode ser considerado mais próximo de uma categoria estética do que um subgênero em si, uma vez que os percursos narrativos nesses tipos de filmes podem trilhar diversos caminhos; o *gore*, na verdade, refere-se, principalmente, à exploração explícita da desfiguração, mutilação, mutação, entre outros recursos grotescos auxiliados pelos efeitos especiais do cinema.

9 “Ambientações complexas em cenários urbanos sujos e *noir*, e um apego pelo grotesco são características [do *New Weird*], mas não necessariamente qualidades definidoras.” [tradução nossa]. Disponível em: <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/new_weird>. Acesso em: 15 mar. 2021.

do subgênero *New Weird* é o conto “Menina bonita bordada de entropia”, do escritor carioca Cirilo Lemos. O texto é, além disso, o mais inclassificável de toda a antologia organizada por Nelson de Oliveira, a ponto de ser um conto que poderia, de maneira confortável, aparecer em uma antologia de Horror ou de Fantasia nacional. Especulação científica, robôs, demônios, magia e buracos negros se misturam no conto de Lemos. Além do mais, o conto, em cada um dos seus parágrafos, cria cenas sempre preocupadas em acentuar um tom insólito, desconfortável, estranho. Por fim, chama atenção a presença de elementos típicos do Horror, tais como o *gore*, a fragmentação dos corpos, referências ao ocultismo e a uma estética grotesco-sinistra, em especial no caso da caracterização das suas personagens.

O enredo do conto se desenvolve em poucas horas. Um ser chamado somente de Menininha se encontra preso no fundo do oceano. Quem ela é? O conto não nos explica, porém dá a entender que seria alguma forma de vida artificial, de origem mágica e/ou científica. O leitor é levado a pensar assim porque Menininha não é um apelido exclusivo da personagem; pelo contrário, parece ser uma terminologia usada para se referir a alguma forma de existência, a alguma classe de seres dotados de autoconsciência, da qual a personagem em questão faz parte. Embora esteja acorrentada no fundo do oceano, a protagonista não precisa respirar embaixo d’água. Sua única necessidade física, além do desejo de se libertar, consiste em um apetite voraz. A fome que ela sente é um traço fundamental da personagem e significativo para o desfecho súbito e violento do conto. Ao aparecer pela primeira vez, a fome, somada à capacidade de a Menininha respirar embaixo d’água, cria uma profunda sensação de estranheza na narrativa:

Daí começou a chorar, pois é isso que Menininhas fazem quando estão assustadas. [...] Só quando se cansou de chorar e de imaginar destinos para as lágrimas foi que percebeu: não havia respirado uma única vez desde que abrisse os olhos. [...] Um peixe quer me comer, a Menininha pensou. Ela amava os animais. [...] O peixe arriscou uma quarta mordida, mas com um movimento rápido ela o abocanhou e o esmagou entre os dentes. Engoliu o que foi possível linfa, carne, escama e espinha (LEMOS, 2018, p.71-72)

Contrastes são estabelecidos. Primeiro, pela imagem, estranha em si: uma criança acorrentada no mar agarra um peixe e o devora de maneira voraz. O impacto é causado, de igual forma, por uma bem dosada técnica de contraste. Afinal, até que o peixe morresse, tínhamos entendido que: a) a Menininha é uma vítima e está em uma situação de perigo, portanto ao seu redor se constrói um halo de inocência; b) a Menininha possui uma natureza milagrosa, ela respira embaixo d'água (o que não necessariamente é tão chocante assim, dada a natureza da antologia na qual o conto foi publicado). Com o ataque ao peixe, acrescenta-se uma dimensão agressiva à criança que contrasta com a imagem da personagem esboçada nos pontos a) e b).

Não devemos, além de tudo, subestimar a função do narrador desta história. Cirilo Lemos utiliza um narrador onisciente em terceira pessoa, permitindo que o leitor tenha uma dimensão mais panorâmica a respeito da construção do universo insólito do conto, que, por sua natureza concisa, precisa aproveitar o máximo de recursos de construção de mundo nas poucas páginas que possui. A característica mais digna de nota, no entanto, é a utilização do discurso indireto livre por parte deste narrador. A todo o momento, a narrativa se deixa “contaminar” pelos pensamentos e pelas emoções da personagem aprisionada. No trecho destacado, o discurso indireto livre na sentença “Daí começou a chorar, pois é isso que Menininhas fazem quando estão assustadas”. Qual a sua função? Dar um tom de ingenuidade a uma narrativa bastante sombria em sua imagética. Assim, a tensão entre ingenuidade e estética obscura cria um dos maiores pontos de interesse na leitura de “Menina bonita bordada de entropia”.

O momento de consolidação do estilo *New Weird* no conto deflagra-se quando a Menininha é pescada por um navio. Aqui, ocorre o encontro entre o Horror e a Ficção Científica, uma vez que o navio é comandado por um robô, mas a sua tripulação é formada por grotescos e sujos demônios. Tal combinação pode soar estranha à literatura, em especial à literatura brasileira¹⁰ – o seu sentido mais realista. Contudo,

10 Como argumentado por Causo (2003), a literatura brasileira possui uma predileção histórica pelos temas realistas, demonstrando uma espécie de “rejeição canônica” aos elementos insólitos, principalmente a partir do século XIX.

é frequente em desenhos animados, histórias em quadrinhos e videogames que fletam com o insólito ou com a Ficção Científica.

O robô é descrito em termos técnicos – “Autômato Classe Norton 2.5 [...] na verdade era um Norton 2.6” (LEMOS, 2018, p.73) – e suas falas são mecânicas e inumanas: “Nenhum funcionário registrado da Sociedade Tecnocrata <IOIOOI> destrinchar seres/objetos” (LEMOS, 2018, p.74). Os demônios, por outro lado, são jocosos, violentos e, ao descobrirem a existência da personagem principal, já pensam em devorá-la: “Mas veja como está pálida e magra. A pele está descamada, o braço está destruído. Parece que está morta [...] Não dá pra comer” (LEMOS, 2018, p.74). A sua caracterização busca invocar a sensação de incômodo frequentemente encontrável nas cenas do conto: os demônios são descritos como “uma coisa magra e alta, cujo corpo era composto de turfa e raízes” (LEMOS, 2018, p.74); suas mãos são “secas, cheias de verrugas e calombos” (LEMOS, 2018, p.76); “aquele demônio era feio: olhos pequenos como duas bolinhas, cabelo ralo e seboso, a pele de um pálido esverdeado. Do nariz escorria um líquido viscoso” (LEMOS, 2018, p.77). O espaço onde os demônios habitam e trabalham reflete a decadência e devassidão deles:

Os dois demônios conduziram a Menininha por uma escada apodrecida até um compartimento escuro e fedendo a peixe podre. Vários vidros de conserva se amontoavam em prateleiras: compotas de fetos, olhos humanos, cascos fendidos, cabeças de cobra. Em barris maiores, macacos esfolados mergulhados em salmoura (um deles, a julgar pela expressão de terror, fora comido vivo e largado pela metade: só havia ossos da cintura pra baixo) (LEMOS, 2018, p.75-76)

O conto se descortina em um campo digno das narrativas mais extremas do Horror: sujeira, degeneração e a já apontada fragmentação dos corpos. O auge disso se encontra na descrição, mais detalhada, do corpo degradado da Menininha:

Mas Blefgar descobriu que o braço machucado não era o único problema da Menininha: costelas quebradas, duas pelo menos, formando uma elevação roxa como o manto da Papisa, contusões, arranhões, cortes perfurações que pareciam feitas à bala. Na área do coração havia uma enorme sutura, como se alguém tivesse costurado a carne após uma cirurgia. Estava inflamada, cheia de sangue

e muco amarelado. Exalava um odor de queijo estragado. Em volta do corte, *um pentagrama profundo feito com faca* (LEMOS, 2018, p.77, grifo nosso)

O pentagrama – uma das mais tradicionais iconografias do Horror – desperta a atenção dos demônios, que passam a ver a Menininha com desconfiança. Nos parágrafos seguintes, as ameaças à integridade física e sexual da Menininha se mantêm, até chegarmos ao desfecho do conto. Descobrimos a origem da sua fome, que é explicada devido ao fato de que existe guardado – ou aprisionado? – dentro do corpo da menina um buraco negro que ameaça a tudo devorar. Esta é a revelação final que interrompe, de modo brusco e efetivo, a narrativa de “Menina bonita bordada de entropia”. A iconografia típica do Horror se mistura, sem qualquer mediação, à referência ao buraco negro, imagem tradicional das narrativas de FC, especialmente na vertente de aventuras interestelares. É desta lógica da aglutinação violenta de referentes estéticos diferentes entre si que o conto deriva boa parte do seu impacto *New Weird*.

“Menina bonita bordada de entropia”, portanto, parece buscar um objetivo principal: criar no leitor a sensação de radical estranheza. O efeito insólito é prioridade em relação a outras dimensões possíveis de uma narrativa, sejam estas, por exemplo, a construção psicológica aprofundada de personagens, as peripécias de um enredo, ou um aprofundado debate político/ideológico. Lemos prioriza a construção deste mundo e as cenas de choque – seu conto é do tipo que se interessa, em primeiro lugar, sempre, pelo nocaute do sobrenatural. Para tanto, o universo desenvolvido no conto se calca fortemente em uma estética *New Weird*, enfatizando três das características principais do gênero: a mistura de vertentes do insólito (no caso, aqui, o Horror e a Ficção Científica), o uso da estética do grotesco e a dimensão política. A exploração literária dos dois espaços principais – o oceano e o navio – são menos importantes, porém ambos auxiliam tanto na mistura de gêneros, quanto na dimensão da narrativa *New Weird*.

Embora tenhamos acentuado que o principal alvo do conto seja a construção de um intenso efeito de estranheza, é possível também apontar que há uma dimensão política, ainda que de forma mais sutil se comparada a outras narrativas do estilo *New*

Weird. Pedofilia, assassinato, abuso infantil, estupro – há algo sendo dito, em “Menina bonita bordada de entropia”, sobre a violência infantil. A Menininha, embora longe de ser indefesa, está com frequência na posição de vítima. A violência psicológica que ela sofre nas mãos dos demônios é complementada pela sugestão da violência física sofrida pela personagem em épocas anteriores ao seu “resgate”. Neste conto, a Ficção Científica e o Horror – embaladas na dança do *New Weird* – utilizam a imaginação para construir uma série de cenas que, além de impactarem o leitor, remetem indiretamente a uma denúncia acerca da violência dos adultos contra as crianças.

O trauma de Menininha é, então, uma dimensão subjacente ao conto. O buraco negro, guardado como arma secreta dentro da criança, seria uma alegoria do trauma? Ele é, em primeiro lugar, a imagem do puro insólito *New Weird* e tal imagem deve ser apreciada em sua autonomia estética. Contudo, devemos pensar nas marcas do abuso infantil e dos maus tratos domésticos como também integrantes da imagem da fome infinita, da escuridão que a tudo traga, da chaga nunca cicatrizada? Cercada de violência, a Menininha responde, ao final do conto, com um gesto também de violência, cuja consequência não é somente a aniquilação do agressor, como também o risco de obliteração da realidade como a conhecemos dentro do conto.

Assim, consideramos que “Menina bonita bordada de entropia” pode apontar para um interessante caminho dentro das vertentes do insólito na literatura brasileira contemporânea, com sua proposta de experimentalismo, compromisso político e quebra de regras pré-definidas das vertentes da Fantasia, Horror e Ficção Científica, tal como é proposto pelas conceituações do *New Weird*, um subgênero (até então) exclusivamente anglófono.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.
- BRESSANE, Ronaldo. Los cybermonos de Locombia. IN: OLIVEIRA, Nelson de. *Fractais tropicais: o melhor da ficção científica brasileira*. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2018.
- CAUSO, R. de S. *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil 1875 a 1950*. Belo Horizonte: UFGM, 2003.
- CLUTE, John. *et al. The encyclopedia of Science Fiction* (online). Disponível em: <<http://www.sf-encyclopedia.com/>>. Acesso em: 13 mai. 2021.
- LEMOES, Cirilo. Menina bonita bordada de entropia. IN: OLIVEIRA, Nelson de. *Fractais tropicais: o melhor da ficção científica brasileira*. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2018.
- MALCOLM-CLARKE, Darja. *Tracking phantoms*. IN: VANDERMEER, Ann; VANDERMEER, Jeff. *The New Weird*. San Francisco: Tachyon Publications, 2008.
- MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. *Fantástico brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo*. Curitiba: Arte e Letra, 2018.
- MENDLESOHN, F.; JAMES, E. *Short Story of Fantasy*. London: Middlesex University Press, 2009.
- MIÉVILLE, China. *A cidade e a cidade*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- MIÉVILLE, China. *Estação Perdido*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- NOVELLO, Eric. *Exorcismos, amores e uma dose de blues*. São Paulo: Editora Gutenberg, 2014.
- OLIVEIRA, Nelson de. *Fractais tropicais: o melhor da ficção científica brasileira*. São Paulo: Sesi-SP Editora, 2018.
- ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- VANDERMEER, Ann; VANDERMEER, Jeff. *The new weird*. San Francisco: Tachyon Publications, 2008.
- VANDERMEER, Jeff. *Aniquilação*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2014.

NARRATIVAS ENTRETECIDAS VERTENTES DO ASSOMBRO E DO MEDO: A CASA E SUAS RUÍNAS EM POE, CORTÁZAR E AMENÁBAR

NARRATIVES INTERWOVEN WITH THREADS OF AWE
AND FEAR: THE HOUSE AND ITS RUINS IN POE,
CORTÁZAR AND AMENÁBAR

*Kátia Pellicci Cembrone de Souza*¹

*Joana Marques Ribeiro*²

1 Doutoranda em Letras do Programa de Literatura e Crítica Literária – PUC-SP. E-mail: kcembrone@gmail.com

2 Doutora em Letras pelo Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa – FFLCH/USP. E-mail: joana_marquesribeiro@yahoo.com.br

RESUMO: O presente artigo pretende engendrar uma reflexão sobre a manifestação do horror na literatura em diálogo com a linguagem cinematográfica a partir de aproximações entre os contos “A queda da casa de Usher” (1839), de Edgar Allan Poe, e “Casa tomada” (1951), de Julio Cortázar, e a peça fílmica “Os outros” (2001), de direção e roteiro de Alejandro Amenábar. Para tanto, a análise destacará a posição de precursor de Poe em relação aos outros dois autores, bem como os elementos formais das três narrativas que, em contínuo e profícuo diálogo intertextual, colaboram para a criação de efeitos relativos ao assombro. Nesse sentido, será analisado de que maneira a casa, presente como elemento central das três obras, exerce um papel fundamental na construção do efeito de medo nas narrativas selecionadas. Extrapolando os aspectos concreto e material da casa, a investigação buscará observar também como o espaço hostil e de ameaça espelha a confusão do território mental dos protagonistas, tornando-se metáfora de sua complexidade e de seu interior tantas vezes evitado, por seus aspectos ameaçadores enquanto corpo e/ou mente que se habita, contribuindo para potencializar os efeitos de desestabilização causados pela leitura das obras.

PALAVRAS-CHAVE: Horror; Infamiliar; Casa; Literatura; Cinema.

ABSTRACT: This article aims to instigate a reflection on the manifestations of horror in literature and its parallels with film language in the short stories “The fall of the house of Usher” (1839), by Edgar Allan Poe, and “Casa tomada” (1951), by Julio Cortázar, and the film “The others” (2001), written and directed by Alejandro Amenábar. Accordingly, the analysis will highlight both Poe’s precursor position in relation to the other authors and the formal elements from the three narratives, which, in continuous and fruitful intertextual dialogue, collaborate to create their haunting effects. Hence, the analysis will focus on how the house, a key element in the selected pieces, plays a fundamental role in shaping the characteristic effect of fear in these narratives. Beyond the concrete and material aspects of the house, the investigation will look into this hostile and threatening environment and explore how it mirrors the confusion of the protagonists’ mental space. The house becomes thus a metaphor for the complexity of the mind. Its interior, so often avoided for its threatening aspects as both body and mind that one inhabits, contributes to heighten the destabilizing effects that reading the three pieces brings to the reader/viewer.

KEYWORDS: Horror; Unfamiliar; House; Literature; Film.

TRAMA DE LINGUAGENS: O EFEITO DO MEDO, DA LITERATURA AO CINEMA

“ - El miedo que tienes - dijo Don Quijote - te hace, Sancho, que niveasnioyas a derechas, porque uno de los defectos Del miedo, es turbar los sentidos y hacer que las cosas no parez can lo que son (...)”

Miguel de Cervantes

Desde tempos imemoriais, o olhar do homem é acompanhado por uma busca genuinamente humana: compreender a vida, o mistério de ser e estar no mundo. Ainda que sob a luz do pensamento científico da modernidade parte dos mistérios da natureza e do ser humano tenham sido explicados, muitos outros ainda permanecem sem explicação. Envolvida pelo fascínio desse enigma vital, nossa consciência movimenta-se incansavelmente e alimenta-se do pensamento poético e da ficção, que acabam por constituir-se como expressões dessa ânsia permanente de saber e de domínio sobre a vida. Nesse contexto, como uma espécie de advertência e mecanismo de defesa e sobrevivência, o sentimento de medo acompanha o ser humano em sua trajetória e provoca não apenas fantasias diante da ameaça iminente, como intensa atração.

Desestabilizando as estruturas filosóficas e epistemológicas do pensamento moderno, quando o Iluminismo tem seu apogeu no entre séculos XVIII e XIX, despontam histórias cujos enredos estabelecem o confronto entre um mundo objetivo e racionalizado e um mundo inexplicável e sobrenatural. A revelação de incertezas e da fragilidade da segurança almejada pelos ideais do paradigma da modernidade provoca, inevitavelmente, um choque assustador. Assentam-se, desse modo, as bases do que hoje reconhecemos como o fantástico e o horror no campo da literatura.

Em consonância com essa atmosfera de instabilidade diante do desconhecido, Edgar Allan Poe se consolida como uma referência e o mestre do conto e das histórias de terror, mistério e investigação. Para Charles Baudelaire, grande amigo do escritor,

como novelista e romancista, Poe é único no seu gênero. [...] Nenhum homem jamais contou com maior magia as exceções da vida humana e da natureza; [...] o absurdo se instalando na inteligência

e governando-a com uma lógica espantosa; a histeria usurpando o lugar da vontade, a contradição estabelecida entre os nervos e o espírito, e o homem descontrolado, a ponto de exprimir a dor por meio do riso. Analisa o que há de mais fugitivo, sopesa o imponderável e descreve, com essa maneira minuciosa e científica, cujos efeitos são terríveis, todo esse imaginário que flutua em torno do homem nervoso e o impele para a ruína. (BAUDELAIRE, 2017, p.28)

Sem distanciar-se de seu tempo, Poe recorre ao pensamento racional e minuciosamente articulado, em que cada elemento deve ser cuidadosamente encaixado, como ferramenta para o estabelecimento do efeito estético pretendido. O próprio escritor nos esclarece em seu ensaio “A filosofia da composição” (1846) que nenhum ponto de sua escrita “pode ser atribuído a acidente ou intuição – que o trabalho foi realizado passo a passo, até o final, com a precisão e a rígida consequência de um problema matemático” (POE, 2011, p. 19-20), constituindo-se como um laborioso processo de construção em resposta à preocupação a partir da qual se origina o texto: “Das inúmeras emoções, ou impressões, a que o coração, o intelecto, ou (mais frequentemente) a alma é suscetível, qual eu escolho neste momento?” (POE, 2011, p. 18). É possível depreender, portanto, que o trabalho estratégico do escritor com a linguagem resulta em um efeito previamente almejado.

Indiscutivelmente, o célebre escritor estadunidense abre caminhos para uma extensa cadeia de produções literárias em que a palavra (e o texto em sua arquitetura) deve provocar um efeito através de técnicas de linguagem, de temas e de elementos narrativos acumulados e renovados desde o século XVIII até os nossos dias. O estranhamento, a hesitação, o assombro, e o medo marcam presença como efeito de leitura em obras que transitam entre o ambiente do terror, do suspense ou do fantástico, efeito intrinsecamente relacionado ao termo horror, que, do verbo latino “orrere”, significa “erriçar” ou “arrepiaar” (NESTAREZ, 2021, p. 372).

Nessa ordem de ideias, o legado de Poe não só é lembrado, como tornou-se instrumento de investigação, reflexão e crítica em parte significativa da obra de Julio Cortázar, importante escritor argentino do século XX. Leitor e estudioso de Poe, Cortázar produziu diversos textos como crítico literário do admirado escritor. Em

“Alguns aspectos do conto”, retoma ideias do mestre, julgando-as reveladoras para a sua composição e do efeito que deve provocar no leitor:

Conseguir esse clima próprio de todo grande conto, que obriga a continuar lendo, que prende a atenção, que isola o leitor de tudo o que o rodeia, para depois, terminado o conto, voltar a pô-lo em contato com o ambiente de uma maneira nova, enriquecida, mais profunda e mais bela. E o único modo de se poder conseguir esse sequestro momentâneo do leitor é mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe deem a forma visual e auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre ao tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial. (CORTÁZAR, 2008, p. 157)

Embora seja específica e explícita a relação aqui apresentada entre os dois escritores, o diálogo estabelecido por Cortázar com seu precursor aproxima-nos do conceito de intertextualidade, cunhado por Julia Kristeva, a partir dos estudos de Mikhail Bakhtin, a respeito do aspecto dialógico inerente à criação textual e, por conseguinte, literária, uma vez que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 2005, p.68). Nesse sentido, ao criar o novo, todo escritor explora o que o precede, “ninguém é escritor sem ter sido, antes, um leitor” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p.87).

Na esteira desse conceito e de maneira a complexificar a questão, acrescenta-se que a obra de Poe, somada às obras à dele relacionadas incluindo a de Cortázar, extrapola o verbo literário e tem ressonâncias na produção artística contemporânea, destacando-se de forma pulsante e singular na produção cinematográfica. Vale ressaltar que as modificações instauradas pelo advento da Revolução Industrial, intensificadas no final do século XIX, deixaram marcas em praticamente todos os campos da cultura humana e, não seria diferente, no que se refere às artes como um todo. Constituindo-se como um novo procedimento de relato por meio da técnica da montagem de imagens em movimento, o cinema relaciona-se à arte literária e as relações de influências entre essas artes estabeleceram-se em forma de uma complexa rede (GUIMARÃES, 1997, p.109), cujos diversos caminhos entrecruzados e não lineares

possibilitaram que cinema e literatura se afetassem mutuamente no decorrer da história, em constante e ininterrupto diálogo intertextual e intersemiótico.

É a partir dessa perspectiva que propomos refletir sobre a manifestação do horror na literatura aproximando os contos “A queda da Casa de Usher” (1839), de Poe, e “Casa tomada”(1951), de Cortázar, em diálogo com a linguagem cinematográfica esteticamente elaborada no filme “Os outros” (2001), de Alejandro Amenábar. Como podemos observar, os dois contos trazem já em seu título o elemento comum que será central também na peça filmica: a casa, espaço tão explorado nas narrativas de suspense e terror por suas possibilidades de significação. A casa é o lugar que nos acolhe, onde normalmente nos sentimos seguros. Paradoxalmente, é também o lugar que abriga nossos medos, nossos receios mais profundos: nosso julgamento de como deve ser esse território faz-nos desconfiar de quaisquer indícios de manifestação do desconhecido – um tilintar, um ranger, um sussurro, uma rajada de luz ou vento, algo fora do lugar – qualquer desarranjo é suficiente para nos causar estranhamento e nos desestabilizar.

Consonante ao célebre texto “Pierre Menard, autor de Quijote”, de Jorge Luis Borges, ao lermos os contos “Casa Tomada”, “A queda da Casa de Usher”, e ao assistirmos ao filme “Os outros”, percebemos um Cortázar, devoto de Poe, que gerou Amenábar³. Teríamos, portanto, uma intrincada rede de produções textuais que, juntas, constituem um tecido, trama de linguagens vertentes do assombro e do medo, configurando-se no trabalho de construção poética de absorção e transformação (CARVALHAL, 2006).

CORTÁZAR, DEVOTO DE POE

É possível percebermos entre os contos “A queda da Casa de Usher”, de Edgar Allan Poe, e “Casa tomada”, de Julio Cortázar, muitos pontos de contato. A começar

3 No conto “Pierre Menard, autor do Quijote”, o narrador estabelece a seguinte relação “um simbolista de Nîmes, essencialmente devoto de Poe, que gerou Baudelaire, que gerou Mallarmé, que gerou Valéry, que gerou Edmond Teste”. (BORGES, 2001, p.59)

pelo tema da invasão, da tomada do espaço da casa por algo desconhecido, oculto ou indeterminado, que nos parece central nas duas narrativas. Entretanto, as circunstâncias desse acontecimento revelam, em cada escrito, estratégias diferentes para o efeito estético desejado de amedrontar o leitor, que incorpora, ou seja, sente *in-corpore* as angústias vividas pelas personagens. A leitura das duas obras de arte, ao tempo que nos avulta um Cortázar devoto de Poe, evidencia o estilo literário singular de cada autor e o brilhantismo com que cada um habilmente maneja a palavra para criar o novo, o surpreendente, o inusitado.

Em “A queda da Casa de Usher”, as impressões da casa são, inicialmente, de seu visitante, não de seus habitantes. O narrador em primeira pessoa faz-nos vestir sua pele, colocando-nos frente a uma terrível sensação de mal-estar à primeira vista da casa:

[...] quando as sombras da noite já se aproximavam, encontrei-me à vista da melancólica Casa de Usher. Não sei como foi – mas, ao primeiro olhar que lancei à casa, uma sensação de insuportável melancolia invadiu meu espírito. Digo insuportável, pois tal sensação não era aliviada por nenhum daqueles sentimentos prazerosos, porque poéticos, com os quais o espírito geralmente absorve mesmo as imagens naturais mais austeras do desolamento terrível. Contemplei a cena que se abria diante de meus olhos – a casa simples; os traços simples da paisagem; as paredes nuas; as janelas que mais pareciam olhos vazios; algumas fileiras de juncos sinistros e alguns troncos brancos de árvores mortas – com uma depressão que consumia minha alma, que eu não poderia comparar a nenhuma sensação terrena com mais propriedade do que a do despertar do delírio do ópio – o lapso amargo na vida cotidiana – a horrível queda do véu. (POE, 2018, p. 57)

Tal sensação é minuciosamente construída na narrativa para causar o efeito do medo, do assombro, do temor pelo que está por vir. O próprio narrador parece explicitar, numa declaração metaficcional, a filosofia da composição do autor: ao perguntar-se o que era aquela sensação que o invadira, aquele mistério insolúvel que dele se apoderara, chega à conclusão de que “embora, sem dúvida, existam combinações de objetos naturais muito simples, que têm o poder de nos afetar desse modo, a análise desse poder reside em considerações além da nossa compreensão” e reflete

“que era possível que a mera organização diferente das particularidades da cena, dos detalhes do quadro, já seria suficiente para modificar ou, quem sabe, até aniquilar a capacidade que eles têm de nos trazer impressões pesarasas” (POE, 2018, p. 58).

Não bastasse a combinação perfeita dos elementos que compõem o clima de horror que se estabelece na alma do visitante/leitor frente à casa, um último arranjo é feito antes de nossa incursão no prédio. Tentando aliviar-se da sensação que o tomava, o narrador busca ver aquela cena de outra maneira – olha para baixo e vê o cenário refletido na lagoa, aumentando (e por que não dizer duplicando?) sua superstição acerca do lugar:

Sei há muito tempo que é assim que funciona a lei paradoxal de todos os sentimentos derivados do terror. Talvez tenha sido apenas por essa razão que, quando levantei os olhos novamente para a casa depois de ter visto seu reflexo na água, cresceram em minha mente ideias estranhas – aliás, ideias tão ridículas, que só menciono para mostrar a força intensa das sensações que me oprimiam. Eu havia forçado tanto a imaginação que ela realmente me fez acreditar que sobre toda a mansão e a propriedade pairava uma atmosfera muito peculiar a elas próprias e à vizinhança. (POE, 2018, p. 60)

Mais tarde, entraremos na casa arrebatados pela sensação de horror vivida em seus arredores, ao contemplarmos o terreno lúgubre que a circunda e cada detalhe externo de sua construção, diferentemente do que acontece em “Casa tomada”, de Julio Cortázar, em que já iniciamos a leitura absolutamente mergulhados no interior da casa profunda:

Nós gostávamos da casa porque, além de espaçosa e antiga (hoje que as casas antigas sucumbem ante a proveitosa venda dos seus materiais) guardava as lembranças de nossos bisavôs, do avô paterno, dos nossos pais e de toda a infância. (CORTÁZAR, 2014, p.9)

Enquanto no conto de Cortázar o narrador/morador faz uma apresentação afetiva da casa por guardar lembranças de seus antepassados e de sua infância, o narrador/visitante do conto de Poe, embora reconheça a familiaridade daquele ambiente interior, admira-se por perceber que aquele mesmo lugar lhe causava impres-

sões demasiado estranhas. As impressões que o narrador/visitante da Casa de Usher experimenta parecem ser as mesmas vividas por seu habitante:

Ele estava dominado por certas impressões supersticiosas com relação ao imóvel onde vivia e de onde, por muitos anos, nunca havia se aventurado a sair – a superstição acerca de uma influência cuja força hipotética foi descrita em termos muito obscuros para ser relatada aqui. A influência que algumas peculiaridades na simples forma e material da mansão da família haviam exercido sobre seu espírito, graças a um longo sofrimento, ele disse – um efeito que a aparência das paredes cinzentas, das torres e do lago sombrio no qual tudo se refletia, tinha, com o tempo, produzido sobre o estado de ânimo de sua existência. (POE, 2018, p. 65)

Com efeito, Roderick Usher está doente e o narrador/visitante está lá por isso. Recebera uma carta do amigo de infância pedindo-lhe ajuda, na esperança de que o convívio com ele pudesse aliviar esse sofrimento em que está imerso. O narrador não fica imune a essa sensação de angústia, que se intensifica com o tempo de convívio com Usher e estadia na casa. Ao invés de aliviar a tensão do morador, o visitante passa a absorver suas ideias supersticiosas em relação àquele lugar. É dessa maneira que o leitor experimenta o medo, que vai se intensificando progressivamente ao longo da narrativa, até aterrorizá-lo.

Assim como a casa é sensivelmente percebida pelo narrador/leitor de forma ambígua, num jogo entre familiaridade e estranhamento, o próprio Usher, amigo de infância do visitante, parece-lhe irreconhecível:

Foi difícil admitir que o homem pálido que estava ali, diante de mim, era meu companheiro da infância e da adolescência. [...] Todos esses traços que se expandiam excessivamente sobre a região das têmporas, faziam com que aquele semblante não pudesse ser esquecido facilmente. Mas agora, no exagero do caráter predominante desses traços e da expressão que costumavam transmitir, havia tanta mudança que comecei a duvidar daquele com quem falava. (POE, 2018, p.62-63)

Essa contradição entre a aparente familiaridade e o estranhamento causados

pelo ambiente reflete-se, portanto, em Usher, criando uma relação de espelhamento entre a casa e seu habitante. Tanto a descrição da casa quanto a de Usher revelam aparências decadentes. O mal-estar causado pelo aspecto da casa intensifica-se pela repulsa causada pela espectral aparência de seu residente:

A palidez fantasmagórica da pele e o brilho miraculoso que agora havia em seus olhos, acima de tudo, me surpreenderam e me deixaram impressionado. O cabelo sedoso, também, havia crescido de uma maneira descuidada, e era como se, em sua textura selvagem de teia de aranha, mais flutuasse do que caísse sobre seu rosto. Eu não conseguia, mesmo me esforçando para isso, relacionar sua aparência emaranhada com qualquer ideia de simples humanidade. (POE, 2018, p.63)

A aparência de Usher é também ambígua: embora o amigo o esteja vendo em sua frente, custa a acreditar que seja mesmo ele, não reconhecendo nele “qualquer ideia de simples humanidade”. Dessa maneira, o leitor, a partir da perspectiva desse narrador, passa a ter mais fortemente “os sentimentos do *infamiliar*, na medida em que [nele] desperta uma incerteza intelectual, se algo estaria ou não vivo, e se o sem vida é demasiado semelhante ao vivo” (JENTSCH apud FREUD, 2020, p.65). A casa, que julgamos uma construção inanimada, parece ter vida, já que possui o poder de influenciar o estado de espírito dos que dela se aproximam, sendo, inclusive, responsabilizada pela doença que atinge seus moradores. Inversamente, Usher, o homem que supostamente escreveu a carta ao amigo pedindo socorro, parece um espectro, um fantasma, que nos faz oscilar entre as ideias do morto-vivo, que viria assombrar os visitantes, e do vivo-morto, que estaria tão doente que sua aparência cadavérica revelaria estar à beira da morte.

Os sentimentos de angústia e medo advindos dessa sensação assustadora alcançam um ponto alto quando o aspecto fantasmagórico do dono da casa é duplicado com a aparição de lady Madeline, sua irmã gêmea. O narrador e o leitor testemunham estarecidos a visão distante de um ser etéreo, alheio àquilo que o cerca, desfazendo-se como uma névoa que paira no ar:

Enquanto ele falava, lady Madeline (ou pelo menos era como a chamavam), passou devagar por uma parte remota da sala e, sem

notar minha presença, desapareceu. Eu a olhei com uma mistura de espanto absoluto e medo, mas não conseguia explicar a que se deviam aqueles sentimentos. Uma sensação de estupor me oprimia, enquanto meus olhos seguiam seus passos. Quando, por fim, a porta se fechou atrás dela, meu olhar procurou instintivamente, e com ansiedade, o semblante do irmão, mas ele havia escondido o rosto entre as mãos [...]. (POE, 2018, p.65-66)

Desde a primeira vista da casa até o surgimento da misteriosa mulher, há demasiado acúmulo de imagens semelhantes em estranho espelhamento. A repetição aparentemente involuntária e insistente do fenômeno do duplo, agindo como “o eterno retorno do mesmo, a repetição dos mesmos traços fisionômicos, o mesmo caráter (...), o nome por meio de muitas e sucessivas gerações” (FREUD, 2020, p.69), faz o leitor experienciar, juntamente com as personagens, uma inquietante e intraduzível sensação de medo.

Essa perturbadora sensação é corroborada ao descobrirmos, nesse momento da narrativa, que a jovem sofria de uma doença misteriosa, talvez catalepsia, que os médicos não conseguiam reverter. O temor quanto à morte da irmã aumentava o tormento de Usher, pois esta ocorrência o deixaria como o último membro da família, revelação que reforça ao narrador/visitante a inevitável e iminente ruína dos Usher. Os presságios do duplo, que poderiam dar segurança quanto à continuidade da vida, fazem dele o “*infamiliar* mensageiro da morte” (FREUD, 2020, p.71), impondo a ideia de que algo fatídico e inescapável acometerá a casa e a todos que nela habitam.

Enquanto em “A queda da Casa de Usher” o narrador se aterroriza com os acontecimentos daqueles dias em que esteve hospedado num lugar macabro, em “Casa tomada” encontramos um narrador que demonstra controle sobre seus sentimentos, como se não fosse tocado pelo estranhamento de uma casa que se lhe vai tornando cada vez mais *infamiliar*. Ele ouve barulhos estranhos, talvez sussurros, mas não parece ter medo, nem mesmo se preocupar em perder uma parte da casa para seja lá o que fosse que a estivesse tomando:

Sempre vou me lembrar disso com clareza porque foi simples e sem circunstâncias inúteis. Irene estava tricotando no quarto dela,

eram oito da noite e de repente decidi colocar o bule do chimarrão no fogo. Fui pelo corredor até me deparar com a porta de carvalho entreaberta, e já estava na virada que leva à cozinha quando ouvi alguma coisa na sala de jantar ou na biblioteca. O som chegava impreciso e surdo, como uma cadeira caindo sobre o tapete ou um sussurro abafado de conversa. Também o ouvi, ao mesmo tempo ou um segundo depois, no fundo do corredor que vinha daqueles aposentos até a porta. Então me joguei contra a porta antes que fosse tarde demais, fechei-a bruscamente com o peso do corpo; felizmente a chave estava do nosso lado e também puxei o grande ferrolho para dar mais segurança. Fui até a cozinha, esquentei a água e quando voltei com a bandeja do mate disse a Irene:

- Tive que fechar a porta do corredor. Tomaram a parte do fundo. Ela deixou cair o tricô e me olhou com seus graves olhos cansados.

- Tem certeza?

Confirmei.

- Então – disse ela apanhando as agulhas – vamos ter que viver desse lado. (CORTÁZAR, 2014, p.12-13)

Aqui vale dizer que, em ambos os contos, a descrição da distribuição dos cômodos da casa lembra um labirinto: as duas casas são enormes, possuem muitos quartos, sala de música e biblioteca, além de espaços pouco frequentados pelos moradores, que, também em ambos os casos, são apenas dois: um casal de irmãos, últimos descendentes da família, uma vez que não se casaram e não tiveram filhos. Na Casa de Usher há a presença de empregados, que aparecem apenas para receber o visitante e não mais. Os irmãos vivem encerrados na mansão, exceto o narrador de “Casa tomada”, que sai aos sábados para “comprar lã no centro” e “aproveitava essas saídas para dar uma volta pelas livrarias e perguntar inutilmente se havia novidades de literatura francesa” (CORTÁZAR, 2014, p.10).

Esse clima íntimo favorece o silêncio. Qualquer barulho diferente é rapidamente notado. Mas, enquanto no conto de Poe esses barulhos assustam, amedrontam e, como veremos mais adiante, aterrorizam o narrador e o leitor no desfecho da história, em Cortázar, o narrador aparenta dominar suas sensações, mostrando certa resignação pelos estranhos acontecimentos que tomam a casa, deixando a tensão, a angústia e a dúvida para o leitor, que tende a se incomodar com a reação das personagens, as

quais aceitam tão facilmente perder parte significativa do que tinham, do lugar que habitavam. Eles parecem não se amedrontar, nem se importar com o fato de terem que “viver desse lado” da porta de madeira maciça que dividia o casarão ao meio.

A experiência particular e contrastante do leitor em cada um dos contos revela, portanto, estratégias distintas para a obtenção do efeito estético de horror que ambas as narrativas procuram provocar, sinalizando variações fundamentais entre os territórios da ficção de terror e da narrativa fantástica. Se a ameaça iminente descrita com meticulosidade suscita medo e produz uma inquietação que assombra física, psicológica e progressivamente o leitor de Poe, o leitor de Cortázar experimenta, à medida que avança a leitura, a sensação de que algo não se enquadra e é precisamente essa sensação o prenúncio da materialização do efeito do medo próprio do fantástico: imaginar que o inimaginável possa acontecer. Com perplexidade, o leitor de “Casa tomada” acompanha a maneira como o narrador e sua irmã Irene adaptam-se com o tempo à nova realidade da antiga habitação:

Nos primeiros dias achamos penoso, porque ambos tínhamos deixado na parte tomada muitas coisas que queríamos. Meus livros de literatura francesa, por exemplo, estavam todos na biblioteca. Irene sentia falta de umas pastas, um par de pantufas que a protegiam tanto do inverno. Eu, do meu cachimbo de zimbros e acho que Irene se lembrou de uma garrafa de Hesperidina de muitos anos. Frequentemente (mas isso só aconteceu nos primeiros dias) fechávamos alguma gaveta das cômodas e nos olhávamos com tristeza:

- Não está aqui.

E era mais uma coisa de tudo o que havíamos perdido do outro lado da casa. (CORTÁZAR, p. 13)

A contradição entre o fato de a casa ter sido tomada inexplicavelmente por algo ou alguém e a reação dos moradores, que aceitam sem sequer questionar o acontecimento, faz o leitor supor uma discordância entre o mundo representado no texto e o mundo conhecido. Esse desajuste invade a relação entre o referente literário e o linguístico, indicando o quanto o fenômeno fantástico, impossível de explicar pela razão, supera os limites da linguagem. Nessa senda, o discurso do narrador/morador é profundamente realista ao evocar o mundo em que se desenvolve a história, em

contrapartida torna-se cada vez mais vago e impreciso no enfrentamento da descrição dos horrores que assaltam esse mundo:

Tirando isso, tudo estava calado na casa. De dia eram os rumores domésticos, o roçar metálico das agulhas de tricô, um rangido das folhas do álbum filatélico sendo viradas. A porta de carvalho, acho que já disse, era maciça. Na cozinha e no banheiro, adjacentes à parte tomada, passamos a falar em voz mais alta ou então Irene cantava canções de ninar. Numa cozinha há barulho da louça e de vidros suficiente para impedir que outros sons irrompam nela. Pouquíssimas vezes permitíamos que houvesse silêncio, mas, quando voltávamos para os quartos e para a sala, a casa ficava calada e à meia-luz, e até pisávamos mais de leve para não incomodar. Acho que era por isso que de noite, quando Irene começava a sonhar em voz alta, eu logo perdia o sono. (CORTÁZAR, p. 15)

Os moradores parecem esquivar-se entre os rumores do cotidiano, mas o silêncio tem a força do indizível e impera na casa, dividida pela porta de madeira maciça. Incapaz de neutralizar o mistério do sinistro silêncio, já que a casa parecia impor a sua vontade e “ficava calada”, o discurso do narrador constrói-se entre brechas e vazios, deixando aos cuidados do leitor imaginar o inimaginável. Estabelece-se, então, um interessante jogo entre “a impossibilidade de escrever algo alheio à realidade humana e a vontade de sugerir esse terror por meio da imprecisão, da insinuação. A indeterminação se converte em um artifício para colocar em marcha a imaginação do leitor” (ROAS, 2014, p.57-58).

Pelas veredas do fantástico de Cortázar, é também marcante um espelhamento entre a casa e as pessoas que ali habitam. Da mesma forma como o imóvel é tomado abruptamente, não só os moradores são obrigados a viver em apenas uma parte do casarão e adaptarem-se a utilizar somente os objetos que lhes restaram deste lado, como suas ações habituais devem mudar e, conseqüentemente, o modo de ser e estar nesse mundo agora não será mais o mesmo. Perdido por separar-se de seus livros, o narrador/morador passa a rever a coleção de selos do pai, que lhe servia para “matar o tempo”, afastando-se repentinamente de seu tão caro hábito da leitura da literatura. Juntamente com a maior parte da casa, foi-lhe usurpada a possibilidade de imaginação

e reflexão, características intrínsecas à sua personalidade, além de possíveis instrumentos de resistência e subversão dessa nova ordem estabelecida pela inescapável tomada da casa, até que conclui sem hesitação: “Estávamos bem, e pouco a pouco começamos a não pensar. Pode-se viver sem pensar” (CORTÁZAR, 2014, p. 14).

Tal afirmação impacta consideravelmente o leitor e não deixa de ser ambígua, já que, embora esteja sem seus livros, o morador ainda assim pode apresentar uma imaginação fértil e fantasiosa, influenciando a seu dispor e sobremaneira a narração dos fatos. Em meio a essa tensão e dúvida sobre a veracidade e condução da narrativa, somos sutilmente levados a acompanhar a tomada por completo do antigo casarão:

Nem sequer nos olhamos. Apertei o braço de Irene e puxei-a correndo até a porta dupla, sem olhar para trás. Os sons se ouviam com mais força mas sempre abafados, às nossas costas. Bati a porta com força e ficamos no saguão. Agora não se ouvia mais nada.

- Tomaram esta parte - disse Irene. O tricô pendia nas suas mãos e os fios iam até a porta dupla e desapareciam lá embaixo. Quando viu que os novelos tinham ficado do outro lado, ela soltou o tricô sem olhar.

- Você teve tempo de trazer alguma coisa? - perguntei-lhe inutilmente.

- Não, nada. (CORTÁZAR, 2014, p.16)

A intelectualidade do narrador do conto de Cortázar, adepto à leitura de livros de literatura, faz-se presente de forma similar como importante característica do protagonista do conto de Poe. Durante a estadia do amigo na mansão, evidencia-se o quanto Usher se dedicava a atividades de leitura, pintura e composição musical. Essa inclinação às artes torna-se um elemento fundamental para a concretização das principais ações que nos encaminham ao desfecho do conto “A queda da Casa de Usher”.

Extremamente debilitada, a jovem lady Madeline morre, porém Usher decide não enterrar a irmã, deixando-a numa espécie de calabouço subterrâneo da casa por quinze dias até o enterro final. A pedido do amigo de infância, o narrador ajuda pessoalmente nos preparativos do sepultamento temporário, ideia que julga ter sido influenciada pela leitura de um livro gótico de que Usher gostava muito. Aproximadamente sete ou oito dias depois, o narrador tem dificuldades para dormir, devido a

sons ouvidos na casa. Numa noite de tempestade, Usher fica totalmente transtornado por ouvir vozes e, na tentativa de acalmá-lo, o narrador começa a leitura em voz alta de outro livro. Em vez de aliviar a tensão, a leitura inesperadamente ecoa o acontecimento abominável: a passagem apresentava os detalhes de um arrombamento e, ao som de um grito abafado, Usher desespera-se e confessa ter enterrado a irmã viva:

- Não ouviu? Sim, eu ouço e tenho ouvido. Por muito...muito...muito tempo... por muitos minutos, muitas horas, muitos dias ouvi...mas não tive coragem... Ai de mim, mísero e infeliz! Não tive coragem... não tive coragem de falar! Nós a colocamos viva no túmulo! Não disse que meus sentidos eram aguçados? Agora eu digo a você que ouvi seus primeiros movimentos, débeis, ao fundo do ataúde. Escutei-os há muitos, muitos dias e não tive coragem. Não tive coragem de falar! E agora... esta noite... Ethelred... ha! ha! O arrombamento da porta do eremita, o grito da morte do dragão e o estrondo do escudo! Ou seja, o ruído do ataúde se quebrando, o ranger das dobradiças de ferro de sua prisão e seu caminhar pelas arcadas do calabouço, pelo corredor abobadado revestido de cobre! Oh, para onde devo fugir? Ela não estará aqui em breve? Não virá reprovar minha pressa? Não são seus passos que ouço nas escadas? Não percebo a batida pesada e horrível de seu coração? INSENSATO! (POE, 2018, p.81)

Com uma rajada de vento, Lady Madeline aparece na porta do quarto e, em seguida, seu cadáver cai sobre o irmão. Aterrorizado, o narrador presencia a morte súbita do amigo e, ao ver os dois mortos, foge, olha para trás e, sob a luz brilhante e viva de uma lua cor de sangue, assiste à total destruição da Casa de Usher. Tão perturbador quanto este, porém completamente diferente, será o desfecho do conto de Cortázar, como veremos adiante.

CORTÁZAR, DEVOTO DE POE, QUE GEROU AMENÁBAR

A leitura de obras literárias como característica marcante dos protagonistas dos contos de Poe e de Cortázar insinua a influência desse hábito no comportamento e modo de viver de ambas as personagens, sugerindo que a linguagem literária “não

apenas formula e expressa o que diz, mas também quer influenciar a postura do leitor, persuadi-lo e, por fim, modificá-lo” (WELLEK & WARREN, 2003, p.15). O filme “Os outros”, de Alejandro Amenábar, tem como abertura a leitura de um livro bastante conhecido: a Bíblia. Uma voz feminina lê para crianças um trecho da história da criação, em que Deus teria feito o mundo em sete dias. Simultaneamente e ao som de uma melodia misteriosa, acompanhamos na tela enigmáticas ilustrações, como indícios importantes sobre a história que se passará diante de nossos olhos:

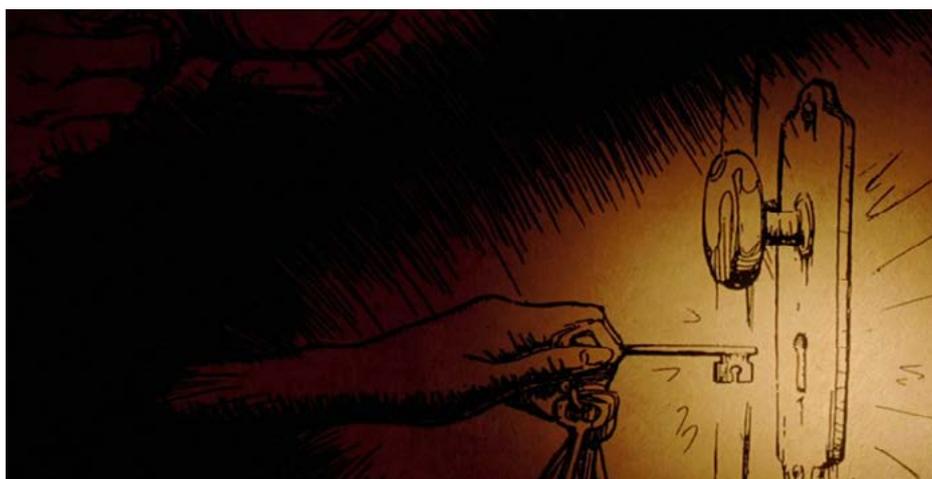


Figura 1 – As chaves. Cena inicial do filme *Os outros* (2001).

A presença desse livro, no início e durante toda a narrativa fílmica, faz com que as personagens e o espectador/leitor mergulhem em um ambiente de mistério e superstições, tangenciadas por crenças religiosas, instaurando um jogo entre escritura bíblica e realidade, entre convicções e revelações.

Tal dualidade é rapidamente intensificada com a cena seguinte, pois, ainda sem conhecer as personagens, o espectador se depara com a imagem de uma antiga mansão e seus arredores. Em letras sóbrias e em tom documental, temos as informações básicas sobre o espaço e o tempo em que se desenrolarão as ações:



Figura 2 - A casa espelhada no lago. Cena do filme *Os outros* (2001).

No contexto de nosso estudo, é notável o espelhamento entre essa cena inicial e a descrição feita pelo narrador/visitante da Casa de Usher. Presenciamos a materialização daquela impactante visão do narrador do conto de Poe que, enquanto ainda observava a parte externa da casa, a qual já lhe causara tanto mal-estar, arrepiava-se ao perceber o cenário duplicado nas águas do lago.

Somos, então, lançados ao interior da casa observada na cena por um grito apavorado de Grace (Nicole Kidman) ao acordar. A partir desse momento, pela perspectiva da protagonista, viveremos as angústias de uma família que, ao ouvir rumores, barulhos e perceber coisas estranhas acontecendo, passa a desconfiar de que não está sozinha, de que há intrusos compartilhando (ou disputando) consigo aquele território. A casa, intimamente conhecida, torna-se estranha: tudo fica sob suspeita, cada cômodo parece guardar um susto, cada porta aberta pode deixar entrar o desconhecido. Aqui, podemos perceber que a mesma temática dos contos de Poe e Cortázar é explorada: a casa também parece estar sendo invadida, tomada, e esse constituirá o principal mistério da narrativa.

Como sugerido nas ilustrações de abertura, as chaves tornam-se elementos cênicos de destaque na trama: devido aos estranhos barulhos, Grace passa a trancar as portas de todos os cômodos, a princípio com medo de que os nazistas estivessem à espreita para tomar sua casa. Ela está supostamente sozinha com os dois filhos,

pois o marido havia partido para os campos de batalha e não mais havia voltado, o que a faz pensar, pelas atrocidades da guerra, que ele estivesse morto. Embora o imóvel ficasse em uma ilha deserta, sua localização não era capaz de amenizar o temor que rondava a família e que, como tantas outras, fosse arruinada durante a Segunda Guerra Mundial.

O medo da monstruosidade humana, corporificada pelo terror contínuo da guerra estabelecida no momento histórico retratado, é uma possibilidade de leitura também em “Casa tomada”. Quando o narrador, ao procurar livros de literatura francesa, diz que “desde 1939 não chegava nada de valioso à Argentina” (CORTÁZAR, 2014, p.10), acaba por nos revelar de forma sutil o cerceamento imposto pelo governo ditatorial argentino, em meio a um terrível cenário mundial. Como possível metáfora do próprio país, a casa foi abrupta e progressivamente tomada, tal qual as memórias, os hábitos, as experiências e os pensamentos dos seus habitantes.

O clima sombrio, reconhecido no espaço exterior pela cena inicial do filme, envolve de maneira angustiante todo o interior do casarão. Grace e as crianças vivem presos na escuridão da antiga mansão, não só pelo receio de prováveis invasores, que desespera a protagonista, mas também pelo medo de que seus dois filhos, Anne (Alakina Mann) e Nicholas (James Bentley), sintam a luz do sol, pois sofrem de uma doença rara, são fotossensíveis, situação similar à dos irmãos Usher, acometidos pela mesma doença. Tal como no conto de Poe, a estranha enfermidade encerra as personagens no interior da casa, fechada com “tapeçarias sombrias nas paredes” (POE, 2018, p.61) e pesadas cortinas escuras em todos os cômodos. Logo, tanto externa como internamente, as casas se assemelham.

Esses espelhamentos entre as narrativas em análise alcançam também os moradores das três casas. Como vimos, em Cortázar e em Poe, temos um casal de irmãos vivendo juntos. Em “Os outros”, os filhos, além de serem um casal de irmãos, estão no centro da trama e serão fundamentais para entendermos o que se passa com a mãe. Um elemento novo e de destaque na peça fílmica é a presença de três empregados, que chegam de maneira estranha para trabalhar na casa. Mrs. Mills (Fionnula Flanagan), uma espécie de governanta, fica encarregada de assegurar a proteção das portas com as chaves, bem como de cuidar das crianças.

Diferentemente do que acontece na Casa de Usher, em que os empregados surgem apenas para receber o visitante, em “Os outros”, eles ganham importância à medida que Grace parece estar enlouquecendo. A mulher ouve barulhos, fecha portas que se abrem inexplicavelmente, sente ter alucinações e vai sendo tomada por uma inquietação nervosa que provoca uma forte enxaqueca. Tratada por Mrs. Mills com calmantes, ela experimenta um estado de espírito muito próximo ao de Roderick Usher. Pensando estar à beira da loucura e apegada às suas crenças religiosas, Grace conversa com a governanta sobre a possibilidade de estar lidando com o sobrenatural e faz conjecturas sobre algo terrível presente na casa, não pertencente ao mundo dos vivos, algo inominável e em que ela mesma não acredita. A dona da casa fica, então, surpresa ao notar que a empregada acredita que vivos e mortos possam conviver. Junto à protagonista, o espectador passa a suspeitar dos empregados, que parecem ocultar um aterrorizante segredo.

Frente à crescente sensação de medo, a filha diz à mãe que é capaz de ver os intrusos, sabe onde estão e se comunica com eles, além de afirmarem a ela que aquela casa lhes pertence. Grace passa a patrulhar a mansão munida de uma espingarda em busca de pistas que a façam compreender a situação ou descobrir quem são os invasores e, nessa empreitada, encontra um álbum de fotografias de pessoas mortas em um quarto de guardados. Diante dessa descoberta, Mrs. Mills esclarece que, no passado, costumava-se fotografar os mortos, pois havia a superstição de que as fotografias guardavam suas almas, tornando-os imortais. Em “A queda da Casa de Usher”, embora tanto o narrador quanto seu anfitrião pensassem de antemão que tudo o que os assombrava não passava de uma superstição com respeito à antiga casa, os dois vão se envolvendo gradativamente por sensações de angústia e medo, que fazem com que julguem tudo aquilo cada vez mais real. Da mesma forma, Grace vacila diante do mistério insolúvel e resolve ir em busca do padre, a fim de que este benzesse o ambiente para livrá-lo daquela atmosfera macabra.

O empenho exagerado da mulher para proteger sua casa e seus filhos torna-se mais um elemento que faz o espectador/leitor envolver-se em desvendar, passo a passo com a protagonista, um estranho e tenso jogo entre convicções, enganos e revelações. Temos, nesse aspecto, estratégias similares entre o filme e o conto de Poe

para a obtenção do efeito aterrorizante que ambas as narrativas intentam provocar. Em oposição à reação passiva dos irmãos que têm a casa tomada no conto de Cortázar, aqui a protagonista não se conforma em perder seu espaço para quem ou o que quer que fosse e luta até o fim para lá permanecer.

Para Grace, a solução de todos os problemas, a chave de todas as respostas está na religião. Reza inúmeras vezes e diz aos filhos quais devem ser as regras da boa conduta segundo a palavra de Deus, castigando-os quando acha que fizeram algo errado. Quando a filha insiste em afirmar que vê os intrusos, julga-a mentirosa, punindo-a. Para acalmar a menina, Mrs. Mills confessa a ela que também os vê, mas que não pode contar isso a Grace por enquanto. O clima de suspense e medo aumenta conforme as conversas e atitudes dos empregados se tornam cada vez mais suspeitas, como cobrir com folhas secas túmulos no quintal.

Os barulhos, as portas se abrindo, todo o mal-estar causado pela ideia de que a casa estivesse mal-assombrada deixa Grace à flor da pele, até que, um dia, todas as cortinas das janelas desaparecem e ela se desespera com a luz que entra e pode atingir seus filhos. Mrs. Mills diz a ela que a luz do sol era boa e que as crianças provavelmente já haviam se curado da enfermidade. Desconfiada e enraivecida, pede as chaves de volta e demite os empregados. Naquela mesma noite, descobre uma fotografia em que os três empregados estão mortos. A foto está datada e ela percebe, junto ao espectador, o que está acontecendo. Ao mesmo tempo, as crianças, que tentavam fugir dos devaneios da mãe, encontram as lápides no quintal e leem os nomes dos três empregados ali inscritos. Diante de tantas suspeitas, o espectador tem uma confirmação: os empregados estavam mortos, eram “os outros”, os invasores.

A maior surpresa acontece quando Mrs. Mills diz a Grace que os invasores estão dentro da casa, no andar superior. Grace escuta os barulhos vindo os três fantasmas em sua frente. Sobe as escadas rezando e se depara com pessoas participando de uma sessão espírita, tentando se comunicar com seus filhos. A senhora que preside a mesa pergunta o que aconteceu naquela casa e a menina lhe conta ao pé do ouvido. A anciã repete em voz alta e Grace, então, se recorda do que aconteceu: ela matou os filhos sufocados e, em seguida, tirou sua própria vida.

A revelação de que Grace e seus filhos estão mortos nos obriga a refazer o

percurso da narrativa em retrospectiva e, de repente, tudo se encaixa e faz sentido, encontramos a chave para acontecimentos antes desconexos. Há uma coerência no fazer artístico do diretor-roteirista, que parece ter seguido os conselhos do grande mestre em sua “Filosofia da Composição” e iniciado a trama pelo final: “só tendo em vista, constantemente, o final da história é que podemos dar a um enredo seu indispensável ar de consequência, ou causa, fazendo com que os incidentes, e especialmente o tom, apontem, o tempo todo, para o desenvolvimento da intenção” (POE, 2011, p.17-18).

Saber-se morta estarrece e põe em xeque todas as crenças da protagonista: mesmo tendo cometido erros monstruosos, parecia-lhe que Deus não a estava castigando, ao contrário, estava dando-lhe uma segunda chance. Grace é levada a ressignificar o livro que traduzia suas convicções – aqui, como em Poe e Cortázar, a importância do texto que admite diferentes leituras, porque deseja modificar seu leitor e deslocar constantemente seu pensamento para novas perspectivas, é ressaltada. Assim, ela reafirma seu amor pelos filhos e pela casa e diz que nada nem ninguém vai tirá-los de lá. Nesse momento, nem mesmo seu nome nos parece ter sido dado ao acaso.

O filme termina com Grace e seus filhos acompanhando, da janela, a saída dos vivos da casa, que é novamente colocada à venda:



Figura 3 - Da janela. Cena final do filme *Os outros* (2001).

Como no filme de Amenábar, o final de “A queda da Casa de Usher” é triunfal. Todas as sensações acumuladas durante a leitura do conto culminam numa rajada de vento que abre a porta da mansão e revela o cadáver de lady Madeline no limiar da entrada. Indo ao encontro do irmão, cai pesadamente sobre seu corpo “morto, vítima dos terrores que havia previsto” (POE, 2018, p.82). As impressionantes semelhanças dos traços fisionômicos, do temperamento e do caráter entre os irmãos gêmeos já haviam sido comentadas com espanto pelo narrador. Agora, no momento da morte, lady Madeline parece unir-se a seu duplo que, numa identificação total, fundem-se, enfim, num só corpo. Horrorizado, o leitor acompanha o narrador em sua fuga daquele lugar, mas ainda viverá um último delírio: o de ver a casa ruir completamente sobre seu espelho, “o lago profundo e gélido”, quando um clarão da lua atinge uma rachadura, antes quase imperceptível. A seus pés, vê o lago se fechar “de forma sombria e silenciosa, sobre os destroços da Casa de Usher” (POE, 2018, p.83).

A medo da desrazão, da insanidade, atravessa o leitor, que parece sair de um delírio, de um momento de devaneio e loucura. Nenhum rastro, nenhum vestígio da Casa de Usher pode agora ser encontrado. O desaparecimento total, absoluto, da linhagem Usher, bem como da construção que a representava, faz com que “não sobre nada para contar a história”. É como se o que aconteceu, na verdade, não tivesse acontecido. O leitor vacila entre o transbordamento do que viveu (porque sentiu) e o vazio, a falta de algo que comprove sua experiência – fica suspenso entre dois mundos. Sob efeito do extraordinário, as palavras de Usher ressoam em sua mente: “chegará a hora em que terei de abandonar a vida e a razão ao mesmo tempo, em alguma luta contra o fantasma sombrio do MEDO” (POE, 2018, p.65).

Assim, a casa, ou, nos versos da canção entoada por Usher, “O palácio outrora majestoso”(POE, 2018, p.69), torna-se metáfora da própria mente, que abrigava o “Rei Pensamento” e que, tomada por “vultos maus”, passa a refletir um território confuso, degradado, em ruínas. A ideia de que o domínio do medo adoece a mente, levando-nos à loucura e, conseqüentemente, à morte potencializa os efeitos de desestabilização causados pela leitura da obra. Em contrapartida, diferentemente de Roderick e Madeline, que sucumbem com a casa, Irene e seu irmão fogem quando essa é completamente tomada:

Rodeei com o braço a cintura de Irene (acho que ela estava chorando) e fomos para a rua. Antes de sair dali senti pena, fechei bem a porta da entrada e joguei a chave num bueiro. Sabe-se lá se algum pobre-diabo não cismava de roubar e se metia dentro da casa, a essa hora e com a casa tomada. (CORTÁZAR, 2014, p. 16)

O leitor, que não sabe o que ou quem tomou a casa, fica perplexo frente à decisão dos irmãos de abandonar seu lugar de refúgio de maneira absolutamente pacata, mas sente o pavor de permanecer ali, junto ao desconhecido, ao indefinível, ao incerto. A ambiguidade gerada pelo efeito fantástico cresce a sensação de medo. Nesse contexto, também é possível pensarmos a casa como metáfora da complexidade psíquica das personagens, de seu interior tantas vezes evitado, por seus aspectos ameaçadores. Talvez estivessem tentando escapar do inescapável. A fuga faz com que a loucura ganhe, antes, status de alienação, reafirmando a declaração do narrador-personagem de que “pode-se viver sem pensar” (CORTÁZAR, 2014, p.14).

Em “Os outros”, pela câmera cinematográfica, percorremos a história sob o ponto de vista da protagonista. Com ela vivemos as angústias, as dúvidas, os medos e descobrimos, por fim, que era ela mesma a responsável pela sensação do *infamiliar* que sentia:

Em muitas pessoas, o mais elevado grau do infamiliar aparece associado à morte, a cadáveres e ao retorno dos mortos, a espíritos e fantasmas. Já ouvimos que em muitas línguas existe a expressão “uma casa infamiliar”, cujo significado não nos poderia ser restituído a não ser reformulando-o: uma casa mal-assombrada. (FREUD, 2020, p.87)

Grace e seus filhos, bem como os empregados, “assombram” a casa. O final de Amenábar inverte surpreendentemente a perspectiva da narrativa de Cortázar: acompanhamos a história sob o ponto de vista de quem fica na casa e não de quem a abandona. Nesse sentido, a reação da família dos vivos que habitava a casa é semelhante a de Irene e seu irmão: não resistem aos problemas encontrados e saem, como que expulsos. O desfecho do filme impõe-nos olhar o fato sob uma nova perspectiva, provocando ressignificações e deslocamentos da óptica do espectador/leitor. Voltemos ao título: “Os outros” são Grace e sua família? São os empregados? São os integrantes

da família que comprou a casa? São vivos ou mortos? Somos nós mesmos enquanto um estranho e desconhecido duplo? A resposta depende do ponto de vista assumido para observarmos os fatos: “os outros” são sempre aqueles que se distinguem dos olhos a partir dos quais o espectador entra na história.

Esse efeito dinâmico instaurado pela técnica cinematográfica em que tudo ganha um sentido novo a cada deslocamento do ângulo de observação é, sem dúvida, uma estratégia inovadora e peculiar da sétima arte, a qual “envolve a ação de um olhar que, em vez de estar voltado para mim, olha por mim, oferece-me pontos de vista, colocando-se entre mim e o mundo” (XAVIER, 2003, p. 57). Estratégia criativamente utilizada por Amenábar de forma a levar o espectador ao exercício de um olhar capaz de ver além do visível manipulado pela câmera:

Dado inalienável de minha experiência, o olhar fabricado é constante oferta de pontos de vista. Enxergar efetivamente mais, sem recusá-lo, implica discutir os termos desse olhar. Observar com ele o mundo mas colocá-lo também em foco, recusando a condição de total identificação com o aparato. Enxergar mais é estar atento ao visível e também ao que, fora do campo, torna visível. (XAVIER, 2003, p. 57)

“A queda da Casa de Usher”, “Casa Tomada” e “Os outros” arrebatam-nos, sequestram nossa atenção durante o tempo de sua duração, isolando-nos, como quer Cortázar, de tudo o que nos rodeia, para depois colocar-nos novamente “em contato com o ambiente de uma maneira nova, enriquecida, mais profunda e mais bela” (CORTÁZAR, 2008, p. 157). Fazem-nos viver, portanto, uma experiência de metarrealidade, “aquela realidade que a ficção constrói e que surge, para o leitor e para o espectador, como ‘mais real do que o real’, ou seja, como mais intensa, vívida e viva do que a vida” (BERNARDO, 2010, p. 189). Poe parece dar subsídio para a fantástica criação de Cortázar e ambos parecem influenciar, de muitas maneiras, o assustadoramente inteligente filme de Amenábar, o qual engendra em sua obra uma trama híbrida de linguagens que absorve, transforma e ilumina a leitura de suas antecessoras, ademais de nos fazer refletir sobre o nosso olhar para obras efetivamente artísticas, concebendo a leitura enquanto atividade sempre inacabada e passível de resignificação.

REFERÊNCIAS

- AMENÁBAR, Alejandro. *Os outros* (Los otros). EUA/ITA/ESP/FRA: Dimension Films, Miramax Films, 2001 (104 min).
- BAUDELAIRE, Charles. *O homem e a obra* (1852). In: POE, Edgar Allan. Edgar Allan Poe: medo clássico. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2017.
- BERNARDO, Gustavo. *O livro da metacficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- BORGES, Jorge Luis. *Pierre Menard, autor do Quijote*. In Ficcões. 3ª ed. São Paulo: Globo, 2001.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- CORTÁZAR, Julio. *Casa Tomada*. In Bestiário. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2006.
- FREUD, Sigmund. *O infamiliar e outros escritos*. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da memória. Entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- NESTAREZ, Oscar. Histórias em quadrinhos e narrativas literárias de horror: aproximações e distanciamentos. In: *Narrativas e enigmas da arte [recurso eletrônico]: fios da memória, frestas e arredores da ficção* / Maria Zilda da Cunha, Lígia Menna (orgs.). – São Paulo: FFLCH/USP, 2021.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, PDF.
- POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.
- POE, Edgar Allan. A queda da Casa de Usher. In: *O gato Preto e outras histórias extraordinárias*. 1ª ed. São Paulo: Pandorga, 2018.
- ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Unesp, 2014.
- WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da Literatura e metodologia dos estudos literários*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ENTRE A CARNE E O ESPÍRITO: RELAÇÕES DE GÊNERO NOS FILMES DE HORROR DE JEAN GARRETT

BETWEEN FLESH AND SPIRIT: GENDER RELATIONS IN
JEAN GARRETT'S HORROR FILMS

*Tiago José Lemos Monteiro*¹

*Laura Loguercio Cánepa*²

1 Professor efetivo do Curso de Produção Cultural do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro, responsável pelo Núcleo de Criação Audiovisual (NUCA). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense, Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2006). Realizou estágio pós-doutoral junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (2017).

2 Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM). Doutora em Mídias pela Unicamp (2008). Realizou estágio pós-doutoral junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (2017). Realizou estágio Pós-Doutoral no Departamento de Cinema, Televisão e Rádio da ECA-USP (2014). Pesquisadora visitante na School of Languages, Cultures and Societies da Universidade de Leeds (2019).

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo traçar características temáticas dos filmes de horror realizados pelo cineasta luso-brasileiro Jean Garrett (José Antônio Nunes Gomes da Silva, 1947-1996) no âmbito da indústria de *sexploitation* que marcou o cinema popular paulista nos anos 1970 (DENNISON, 2009; PIEDADE, 2006). Trataremos de duas obras de terror psicológico (*Amadas e Violentadas*, 1976; *A Mulher Que Inventou o Amor*, 1980) e duas de horror sobrenatural (*Excitação*, 1976; *A Força dos Sentidos*, 1979) dirigidas por Garrett, observando as especificidades de seu trabalho em uma cinematografia nacional então marcada pela revolução sexual e pelo reacionarismo político da ditadura militar (RAMOS, 2004; ABREU, 2006). Buscaremos caracterizar Garrett como um autor relevante para a compreensão do horror cinematográfico brasileiro por sua capacidade de incorporar e discutir questões cruciais do cinema popular brasileiro dos anos 1970 em suas histórias de horror - em particular, a questão do papel desempenhado pelas personagens femininas e pelas relações amorosas heteronormativas no âmbito do cinema erótico.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema brasileiro; Boca do Lixo; Sexploitation; Horror; Jean Garrett;

ABSTRACT: In this paper, we trace thematic patterns of the horror films by Portuguese-Brazilian filmmaker Jean Garrett (José Antônio Nunes Gomes da Silva, 1947-1996) within the scope of the Brazilian sexploitation industry in the 1970s (DENNISON, 2009; PIEDADE, 2006). We analyze two thrillers (*Amadas e Violentadas*, 1976; *A Mulher Que Inventou o Amor*, 1980) and two supernatural horror films (*Excitação*, 1976; *A Força dos Sentidos*, 1979) directed by Garrett, observing the singularity of his work in Brazilian sexploitation cinema influenced by the sexual revolution and the political conservatism of the military dictatorship (RAMOS, 2004; ABREU, 2006). We describe Garrett as a relevant author for understanding Brazilian cinematic horror due to his ability to incorporate and discuss crucial issues of popular Brazilian cinema in the 1970s through horror stories, particularly the position female characters occupy in heteronormative relationships.

KEYWORDS: Brazilian cinema; Boca do Lixo [Mouth of Garbage]; Sexploitation; Horror; Jean Garrett.

INTRODUÇÃO

Falar sobre o gênero horror e suas vertentes na história do cinema brasileiro implica discutir lacunas, silenciamentos e estigmas imputados a essa produção que, a despeito do impulso adquirido na segunda década dos anos 2000 com um número crescente de lançamentos anuais, já era, pelo menos desde os anos 1960, muito mais rica e diversificada do que, por vezes, se supõe (PIEDADE, 2002; CÂNEPA, 2008; PRIMATI, 2009). Para além do reduzido valor simbólico de que o gênero tradicionalmente desfruta no contexto dos estudos de cinema, no caso brasileiro essa resistência ao gênero também se insere, por um lado, contra o *background* de uma indústria sempre incipiente, e por outro, em posição paralela à tradição modernista e realista que tendeu a rejeitar propostas de cinema de gênero em geral (e de horror em particular), imputando-lhes ao mesmo tempo a pecha de mau gosto e de certo reacionarismo.

Os encontros entre o cinema brasileiro e o horror, porém, não se resumem à reconhecida experiência do cineasta paulista José Mojica Marins, que se destacou como realizador no âmbito do gênero a partir de 1964, com o lançamento de *À meia-noite levarei sua alma*. Os flertes com o repertório horrífico antecedem, transcendem e ultrapassam o longa-metragem que introduziu o personagem do agente funerário psicopata Zé do Caixão no imaginário nacional. Nesse sentido, a década de 1970 se configurou como uma das épocas mais férteis nos termos das incursões do cinema brasileiro pelas veredas do horror, no sentido de ela ter sido o celeiro de títulos bastante próximos daquilo que constitui uma gramática reconhecida do gênero, praticada por cineastas como Walter Hugo Khouri, Carlos Hugo Christensen, Davi Cardoso, Reginaldo Farias, Jean Garrett, o próprio José Mojica Marins e outros (PIEDADE, 2006; CÂNEPA, 2008; PRIMATI, 2009). A parte mais substancial dessa produção floresceu no contexto da *pornoanchada* paulista, variante brasileira do *sexploitation* que então inundava as telas de cinema em todo o mundo, caracterizada por títulos sexualmente apelativos, pela abordagem ao mesmo tempo frontal e moralista de temas-tabu, e pelo diálogo estabelecido com o público masculino, que lotava as salas de centro e periferia, atraído pela promessa de fartas cenas de nudez e sexo (simulado) protagonizadas por estrelas como Helena Ramos, Kate Hansen, Aldine Muller e Angelina Muniz.

A estrutura de produção da pornochanchada paulista se concentrava geograficamente na região do centro da cidade de São Paulo conhecida como Boca do Lixo³. Na Boca, os produtores investiam em gêneros populares como o *western*, a comédia e o filme policial, apelando com frequência à prática do “similar nacional” (MONTEIRO, 2019, p. 367), bastante comum em países europeus e latino-americanos durante o mesmo período. Esse foi o motor por trás de muitos sucessos de bilheteria da Boca do Lixo: o que quer que estivesse em voga nos mercados cinematográficos internacionais, sobretudo com o selo de Hollywood, rapidamente seria apropriado e cinematograficamente “traduzido” para os modos da pornochanchada brasileira. E, dado o impacto mercadológico do cinema de horror internacional desse período, a Boca logo foi tomada por tramas eróticas envolvendo possessões demoníacas, casas assombradas, falsos *snuff movies*, *rape & revenge films* e perversos assassinatos em série, configurando um peculiar *corpus* fílmico.

Nesse cenário, o nome do realizador, produtor, roteirista e eventual ator Jean Garrett se destaca. Nascido na Ilha das Flores, no Arquipélago dos Açores, em 1947, o então jovem fotógrafo de modas José Antônio Nunes Gomes da Silva emigrou para o Brasil junto a outros conterrâneos para escapar à sina da Guerra Colonial na África (MONTEIRO, 2018, p. 230). Instalou-se na Boca do Lixo, onde realizou diversos trabalhos técnicos (como a assistência de direção para José Mojica Marins em *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, em 1967) antes de debutar como diretor de longa-metragem com o filme de mistério *A Ilha do Desejo* (1975), produzido por David Cardoso.

Foi também a partir de 1975, com certo abrandamento da censura imposta pela Ditadura Militar, que o gênero horror floresceu com mais intensidade na Boca. Desse ano até 1983, foram produzidas cerca de duas dezenas filmes de horror, entre os quais se destacam tanto obras de horror sobrenatural quanto um bom número de filmes que exploraram a temática do horror pela via da violência irracional e extrema perpetrada por assassinos seriais. Nesse conjunto, os filmes de Garrett se diferenciam, em primeiro

3 Quadrilátero de ruas do bairro da Luz, no centro de São Paulo, que atraía distribuidoras de filmes desde a década de 1920. A partir dos anos 1960, filmes ali produzidos ganharam uma face própria de filmes eróticos populares. O sistema de produção desses filmes se caracterizava pela circulação de artistas em diferentes empresas e pela produção em parceria com os exibidores.

lugar, pelo infalível sucesso comercial: no somatório das bilheterias oficiais obtidas pelos seus títulos vinculados ao imaginário do horror/terror, ultrapassam-se os três milhões de espectadores⁴, cifra muito significativa para os padrões nacionais. E Garrett não era apenas um diretor capaz de atrair o público da pornochanchada. Muito em função de sua formação como fotógrafo *still*, mas também por compor suas equipes a partir da *expertise* de profissionais acima da média técnica da Rua do Triunfo (Carlos Reichenbach na direção de fotografia; Eder Mazzini na montagem; Inácio Araújo, Ody Fraga e João Silvério Trevisan nos roteiros), o cineasta logrou alcançar, em alguns de seus filmes, uma curiosa “terceira via” (ORMOND, 2016) entre o apelo erótico-sensacionalista característico dos filmes da Boca, e uma certa pretensão à legitimidade artística e autoral, expressa na identificação de um estilo pessoal e no emprego sistemático de procedimentos autorreferenciais que eventualmente transbordavam de um filme para o outro.

Nosso objetivo aqui será identificar essa marca pessoal de Garrett em produções de horror/terror dirigidas e coescritas por ele: *Amadas e Violentadas* (1976), em que Garrett assinou sozinho o roteiro; *Excitação* (1976), com roteiro dele e de Ody Fraga; *A Força dos Sentidos* (1979), parceria de Garrett com Mario Vaz Filho no roteiro; e *A Mulher Que Inventou o Amor* (1980), escrito por João Silvério Trevisan. Como foco principal de nossa análise, desejamos demonstrar como os filmes de horror de Garrett apontam para o desenvolvimento de uma reflexão sobre as relações amorosas e sexuais entre homens e mulheres num período em que a revolução sexual e as tendências reacionárias prevalentes no país estabeleciam o cinema de *sexploitation* como uma espécie de campo de batalha, conforme observado por José Mário Ortiz Ramos (2004), em ensaio dedicado ao filme *Amadas e Violentadas*, de Garrett.

O presente trabalho se insere no contexto de um esforço mais amplo de nossa investigação (composta por diversos trabalhos que vêm sendo desenvolvidos desde 2017)

4 Na lista de filmes brasileiros com mais de 500 mil espectadores disponibilizada pela ANCINE, há nove filmes dirigidos por Jean Garrett, totalizando um público pagante superior aos 8 milhões de espectadores. *Mulher, mulher* figura como o título mais assistido, com mais de 1,5 milhão, seguido por *A ilha do desejo* (cerca de 1,2 milhão). Somados, *A força dos sentidos*, *Amadas e violentadas*, *Excitação* e *A mulher que inventou o amor* totalizam 3.391.843 espectadores. Fonte: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105.pdf>. Acesso em 25 abr. 2021.

que tem por objetivo a análise da produção cinematográfica sediada na região da Boca do Lixo para além das dicotomias que caracterizam algumas das abordagens mais frequentes sobre este universo, quais sejam: por um lado, a atribuição de estigmas que irão associar essa produção a um cinema apelativo, de baixa qualidade, ideologicamente conservador e esteticamente irrelevante; por outro, uma tendência contemporânea à celebração eufórica de artistas e filmes subitamente convertidos em mestres e obras-primas que teriam sido injustamente vilipendiados pelo pensamento crítico hegemônico de então (CÁNEPA; MONTEIRO, 2019, p. 62). A busca por um “caminho do meio” entre essas duas perspectivas nos permite tratar os filmes oriundos da Boca como documentos de sua época, atravessados pelos conflitos e negociações que caracterizam a cultura midiática de maneira geral, mas também localizar produções que tenham relevância cultural para além de ilustrar o conjunto, como parece ser o caso do cinema de Jean Garrett.

JEAN GARRETT E O SXPLOITATION BRASILEIRO

Uma das mais numerosas vertentes da cinematografia nacional está ligada ao segmento chamado *exploitation*, antigo filão da atividade cinematográfica que adquiriu muitas faces ao longo do tempo e ao redor do planeta, mas, estrito senso, consiste na produção de filmes que têm como objetivo explorar temas considerados polêmicos ou tabus, usando seu potencial de escândalo com fins comerciais. O termo deriva de práticas publicitárias e chamarizes usados em cartazes, anúncios e *trailers*, para suprir, em produções baratas realizadas desde as primeiras décadas do século XX, a falta de estrelas famosas ou de reconhecimento como produtos dos grandes estúdios.

Na indústria mais rica do mundo – Hollywood – a segmentação do *exploitation* se adensou a partir de 1934, quando entrou em vigência sistemática o *Motion Picture Production Code*, mais conhecido como Código Hays⁵, programa de autocensura

5 William Harrison Hays foi responsável pela aplicação e parte da elaboração do Código. Ele foi Presidente da Associação de Produtores e Distribuidores de Filmes da América (Motion Picture Producers and Distributors of America — MPPDA) de 1922 a 1945.

que limitava os temas e os modos de representá-los em filmes dos maiores estúdios (cujas empresas também eram proprietárias das principais cadeias de exibição). O Código Hays relegou boa parte da produção de filmes ao circuito independente ou marginal de exibição dos EUA até o final dos anos 1960, quando foi substituído por um sistema de censura por faixa etária. A partir do final dos anos 1950, porém, o termo *exploitation*, atribuído principalmente aos filmes que não estavam de acordo com o Código Hays, começaria também a designar um espectro mais amplo de filmes eróticos, policiais e de horror destinados a atrair principalmente o público adolescente ou masculino, ganhando vertentes e ramificações subgêneros específicos a partir de subdenominações como *teenexploitaion* ou *sexploitation*.

Desde o começo da década de 1960, e refletindo um contexto de intensas transformações comportamentais no campo da sexualidade, o cinema erótico inscreveu-se indelevelmente no imaginário do público, e essa atmosfera permitiu que a indústria do cinema *exploitation* passasse a testar os limites da exposição de cenas de sexo e de nudez (sobretudo) feminina, dando origem a diversos ciclos de filmes nos quais as mulheres eram, quase sempre, apresentadas como objetos sexuais: de filmes ingênuos de nudez passou-se às cenas de sexo simuladas, para pouco depois as personagens femininas também se tornarem vítimas de toda sorte de maus-tratos em histórias de estupros, assassinatos e diferentes tipos de possessões demoníacas. O fenômeno começou nos EUA, mas rapidamente se alastrou pela Europa, América Latina e Ásia, manifestando-se em uma extensa produção de longas suecos, alemães, japoneses, mexicanos, italianos.

A relação desses modelos do *sexploitation* com o cinema erótico brasileiro – a pornochanchada – raramente se reduziu à mera imitação, contudo. Por aqui, tratava-se de produzir similares nacionais dos produtos importados (inicialmente, das comédias eróticas italianas em episódios), absorvendo também elementos cinematográficos nativos, como certo tipo de comédia de costumes e de paródia (ABREU, 2006, p. 143). Esse ciclo de filmes acabou tendo vida longa em função da conjuntura nacional brasileira, pois a censura aos filmes estrangeiros de sexo explícito (que haviam sido liberados nos EUA desde 1972, mas só chegariam aqui dez anos depois, quando substituiriam rapidamente a indústria da pornochanchada) deixou o mercado nacional livre para desenvolver um cinema que repetia diversas estratégias do *sexploitation*.

Muitos filmes brasileiros desse ciclo mostravam certa autoconsciência a respeito das discussões políticas e morais acerca do cinema erótico. Jean Garrett foi um cineasta que dialogou diretamente com essas questões, e isso pode ser, em parte, atribuído ao fato de que ele teve como inspirações diretas três figuras-chave do cinema paulista às quais o crítico Jairo Ferreira (1986) atribuiria a capacidade de *invenção*, isto é, de experimentação para além dos padrões convencionais do cinema brasileiro. Eram eles: o parceiro Carlos Reichenbach, cineasta ligado ao ciclo de cinema experimental que conhecido como *cinema marginal*⁶; o ídolo Walter Hugo Khouri, epitome de um cinema erótico e intelectualizado que fazia enorme sucesso nas bilheterias nacionais e chegou a realizar dois importantes filmes de horror nos anos 1970⁷; o mentor José Mojica Marins, maior estrela dos filmes de horror e um dos principais representantes do cinema de origem popular no Brasil.

Ao longo de dez anos de carreira como diretor cinematográfico e em diálogo constante com essas diferentes correntes que moldaram o cinema da Boca do Lixo, Garrett experimentou gêneros nos quais pôde sofisticar suas múltiplas influências: foi do policial (*A ilha do desejo*, 1975) ao horror sobrenatural (*Excitação*, 1976); da sátira social (*Possuídas pelo pecado*, 1976) ao filme-catástrofe (*Noite em chamas*, 1977). Seu filme de maior repercussão junto ao público foi o drama vagamente inspirado pelo *Relatório Hite*⁸ *Mulher, Mulher* (1979), no qual a atriz Helena Ramos interpretava uma viúva cansada do assédio e da exploração dos homens que buscavam apenas satisfazer seu próprio prazer. Garrett ainda deve ser lembrado por ter participado da onda de sexo explícito que inundaria os cinemas brasileiros a partir de 1982⁹, dirigindo

6 Sobre o Cinema Marginal, Cf. RAMOS, 1987; FERREIRA, 1986.

7 *O Anjo da Noite* (1974) e *As Filhas do Fogo* (1978).

8 Publicado pela pesquisadora feminista estadunidense Shere Hite, em 1976, o livro baseou-se em entrevistas relacionadas aos desejos femininos após a revolução sexual dos anos 1960.

9 Garrett assinou três de seus quatro filmes de sexo explícito como J.A. Nunes (curiosamente, usando seu nome de batismo como pseudônimo). Apenas *Gozo Alucinante*, de 1985, aparece creditado a Jean Garrett, provavelmente sinalizando uma percepção, patente em outros títulos explícitos do mesmo período (como *Oh, Rebuteteio*, de Cláudio Cunha), de que a pornografia poderia ser utilizada a serviço de propostas narrativas e estilísticas mais arrojadas.

filmes essenciais do pornô brasileiro como *Fuk Fuk à Brasileira* (1986) e *O Beijo da Mulher Piranha* (1986).

Dentre várias contribuições dadas ao *sexploitation* brasileiro, Garrett acabou por construir, com quatro de seus filmes dos anos 1970, um dos mais expressivos legados no âmbito das interseções entre o cinema brasileiro e o horror/terror. Seu legado pode ser reconhecido não apenas pelo elaborado repertório de imagens de violência e fantasmagoria, mas também pela abordagem de conflitos narrativos entre homens e mulheres que se veem aprisionados no embate entre o instinto carnal e a busca por algum tipo de transcendência. Nesse contexto, duas tendências aparecem com clareza nos filmes de Garrett: de um lado, as explosões de violência envolvendo assassinatos brutais; de outro, mistérios que envolvem o elemento sobrenatural ou estados alterados de consciência. A seguir, realizaremos breves análises descritivas desses filmes de horror, com o intuito de articular uma discussão unificadora na parte final deste trabalho.

TERRORES PSICOLÓGICOS: A MULHER, O HOMEM, O AMOR E O HORROR

Como observa Piedade (2002, p. 06), grande parte da produção *sexploitation* busca compensar seus baixos orçamentos com apelos explícitos aos instintos dos espectadores masculinos, e isso pode trazer elementos perturbadores da ordem (social, sexual, política, estética) vigente, mesmo em obras ideologicamente conservadoras. Tal ambiguidade é um dos traços marcantes do cinema *exploitation*. *Amadas e Violentadas* e *A Mulher Que Inventou o Amor*, de Garrett, parecem enquadrar-se bem nesse modo ambíguo, e formam, a seu modo, um díptico de histórias sobre personagens sexualmente traumatizadas que desenvolvem uma compulsão por relações breves, ao mesmo tempo em que nutrem um desejo nunca satisfeito pelo encontro amoroso – o que as leva a explosões incontroláveis de violência.

Pode-se dizer que *Amadas e Violentadas* pertence ao subgênero *roughie*, vertente do *sexploitation* marcada pela abordagem de brutalidades contra mulheres (PIE-

DADE, 2002, p. 129). Se esse tipo de filme sempre esteve no horizonte do cinema de exploração (sendo desenvolvido, por exemplo, por José Mojica Marins desde os anos 1960), surgiu como filão no cinema brasileiro em torno de 1975, quando uma série de filmes erótico-criminais começaram a mostrar imagens cada vez mais explícitas de violência contra as mulheres. Piedade (2006, p. 129) destaca que, dentro desse universo, despontava uma figura claramente inspirada nos filmes de horror: o assassino serial, que já havia sido incorporado ao imaginário nacional pela fama de criminosos reais como Chico Picadinho¹⁰ e o Bandido da Luz Vermelha¹¹.

Amadas e Violentadas foi escrito e dirigido por Garrett, e produzido e estrelado por David Cardoso (Figura 1), então um ator que pertencia ao *star system* do cinema popular brasileiro e começava a se aventurar como bem-sucedido produtor de cinema. O filme se tornou um dos maiores sucessos da dupla, e revelou de imediato a competência técnica de Garrett, que inicia seu filme com uma sequência de duplo assassinato em um hotel que nos remete a um *giallo*, filão cinematográfico italiano célebre pela presença de elementos estilísticos sofisticados e reiterativos¹². Porém, aos poucos o filme se converte em uma história de amor e redenção, ainda que pontuada por cores fortes e pela evocação do estilo dos longas-metragens de Mario Bava, um dos criadores dos *gialli*.

10 Francisco Costa Rocha, preso em 1966 por matar e esquartejar uma mulher. Ele foi solto em 1976, por bom comportamento, mas voltou a cometer crime semelhante, sendo preso novamente.

11 João Acácio Pereira da Costa, preso em 1967, após sete anos de buscas, por quatro assassinatos, sete tentativas de homicídio e 77 assaltos.

12 Inicialmente, o termo *giallo* foi usado para designar uma série de romances policiais de viés *pulp* que se tornam populares na Itália a partir dos anos 1930. Uma das editoras especializadas na publicação destas obras, a Mondadori, costumava utilizar fortes tons de amarelo nas capas, o que acabou, por metonímia, a batizar toda esta vertente literária. A partir dos anos 1960, com o lançamento de *La Ragazza Che Sapeva Troppo* (Mario Bava, 1963), o *giallo* também passa a constituir um filão cinematográfico, célebre pela presença de elementos estilísticos como a atmosfera de repressão sexual, a figura do assassino misterioso de luvas negras, os *plots* rocambolescos e a violência gráfica na encenação performática dos crimes.

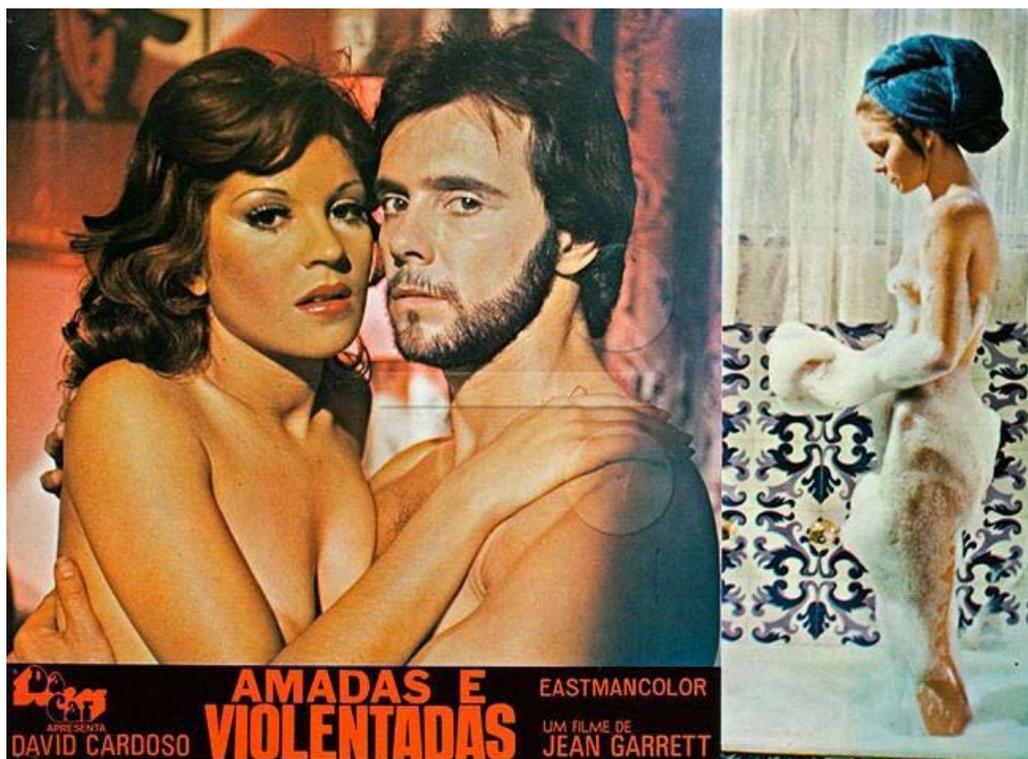


Figura 1: David Cardoso (ao centro) no card de divulgação de *Amadas e Violentadas*.

Fonte: Cinemateca Brasileira.

No filme, Cardoso interpreta Leandro, escritor de livros de ficção sobre crimes insolúveis que vive recluso numa casa de campo acompanhado apenas de alguns empregados. Ele é um homem problemático que nunca conseguiu se curar do trauma de ver a própria mãe ser assassinada pelo pai, e, por isso, enfrenta dificuldades para se relacionar com as mulheres - mas, sendo rico e cobiçado, não faltam beldades em seu enalço. Então, para se defender delas, Leandro desenvolve o hábito secreto de matar, antes do sexo, todas as mulheres com as quais ele se envolve, o que lhe permite manter-se virgem sem rejeitar publicamente as mulheres. Um dia, voltando para casa à noite, no meio da estrada, ele encontra uma jovem órfã perseguida por uma seita satânica. Leandro decide salvar a moça e levá-la para casa, mas acaba se apaixonando por ela, o que gera uma grande crise em sua personalidade dividida. Os dois se casam, mas, durante a lua de mel, e antes de consumar as bodas, Leandro tem seus crimes descobertos, e se suicida, como fizera seu pai, encerrando o ciclo de violência.

Se *Amadas e Violentadas* indicava o cuidado de Garret e Cardoso na direção

de arte e na *mise-en-scène*, também revelava pretensões psicologizantes em relação ao protagonista – tema que estaria presente em quase todos os filmes de Garrett a partir de então. Nesse sentido, um elemento marcante é a autoconsciência que o filme apresenta em relação ao entretenimento de exploração, como se pode perceber nesta fala de Leandro/David Cardoso, na noite de lançamento de um de seus livros. No filme, a repórter pergunta: “*Por que, em seus livros, o assassino é sempre um homem, e a vítima é sempre a mulher?*”. Com ar intelectualizado, Leandro responde: “*Isso não acontece só nos meus livros. Tem acontecido através da história. A mulher, na sua constituição política, social e física, é quase sempre a candidata principal à vítima*”. Essa fala parece uma busca de legitimação de um tipo de entretenimento já então percebido como moralmente condenável (RAMOS, 2004, p. 187). Ao mesmo tempo, porém, como vimos, a trama do filme aponta para uma tentativa de humanização da figura do assassino serial por meio da exposição de certa fragilidade da psicologia masculina. Ainda que se perceba uma tentativa malsucedida de quase absolvição do assassino, parece haver, também, nesse filme, o reconhecimento de que a violência de gênero gera um ciclo destrutivo para ambos os sexos.

Amadas e Violentadas foi um enorme sucesso, confirmando a atração exercida pelo tema do assassinato em série no cinema brasileiro, e seria seguido por uma dezena de filmes do mesmo filão, como *O Matador Sexual* (Tony Vieira, 1979), inspirado em Chico Picadinho; *O Pasteleiro* (David Cardoso, 1981), episódio do longa-metragem *Aqui tarados!*, inspirado em lendas urbanas sobre assassinos canibais de prostitutas; *O Violino* (Cláudio Portioli, 1982), episódio do longa-metragem *Noite das taras 2*, sobre um homem transformado em assassino por pressão da infelicidade da própria mãe; *O Castelo das Taras* (Julius Belvedere, 1982), sobre um pastor que recebe o espírito do Marquês de Sade e se transforma também em um assassino de mulheres.

Não obstante a disseminação do tema em filmes de outros cineastas, a elaboração iniciada em *Amadas e Violentadas* sobre a violência contra as mulheres permaneceria como um tema relevante também na obra de Garrett, e isso seria mais notório, só que com sinal invertido, em *A Mulher Que Inventou o Amor*, que pertence a outro filão do *sexploitation*, no qual jovens e belas mulheres se tornam perpetradoras da violência. A partir de 1977, houve uma verdadeira profusão de títulos brasileiros

estruturados em torno do *leitmotiv* da mulher assassina, com títulos como *Ninfas Diabólicas* (John Doo, 1977) e *Liliam, a Suja* (Antonio Meliande, 1981) (CÁNEPA, 2008, 292-301). Tais filmes colocaram em evidência as ambiguidades que atravessam o discurso do cinema da Boca, sobretudo pelo fato de, não raro, condicionarem a agência e o empoderamento das personagens femininas à ocorrência de episódios sexualmente traumáticos provocados por homens. Esses filmes também se caracterizavam por manter essas mulheres como agenciadoras do próprio corpo, utilizando-o como arma de sedução.

Contudo, o filme, escrito por João Silvério Trevisan e fotografado por Carlos Reichenbach conduziu essa história por caminhos relativamente inesperados (MONTEIRO, 2019, p. 370). *A Mulher Que Inventou o Amor* apropriou-se de códigos estilísticos e narrativos do horror e do melodrama, reenquadrando-os sob uma perspectiva singular em relação às questões de gênero, sexualidade e representação. O ponto de partida da trama é, até certo ponto, alinhado ao filão dos *rape & revenge*, então em voga no âmbito do horror de exploração internacional após a controvérsia despertada por títulos como *I Spit On Your Grave* (Meir Zarchi, 1978). A estrutura básica destes filmes é dividida em três momentos: um primeiro, no qual a protagonista sofre abusos físicos e sexuais por parte de um ou mais homens; um eventual “ato intermediário”, caracterizado por uma mudança de perspectiva vivenciada pela personagem principal; e um terceiro, em que a vítima busca algum tipo de reparação ou vingança contra seus estupradores (HELLER-NICHOLAS, 2012). O roteiro de Trevisan vai mais longe nesse sentido, pois o estupro serve de catalisador para uma vingança direcionada a todos os homens que atravessam o caminho da protagonista Doralice, interpretada por Aldine Müller (Figura 2).



Figura 2: Aldine Muller (à esquerda.) no card de divulgação de *A Mulher que Inventou o Amor*.

Fonte: Cinemateca Brasileira.

A saga existencial e erótica de Doralice é a de uma moça ingênua que é violentada por um açougueiro, recebendo em troca alguns pedaços de carne. Incentivada por uma amiga, ela adentra o mundo da prostituição, onde aprende a controlar os homens mediante a simulação do próprio prazer, consagrando-se no *bas fond* como “a Rainha do Gemido”. Ao mesmo tempo, ela alimenta o sonho de se casar de véu e grinalda com o galã de telenovelas Cesar Augusto (Zecarlos de Andrade). Ao longo de sua jornada, os caminhos de Doralice se cruzam com os de diversos homens, entre eles o Doutor Perdigão (Rodolfo Arena), que decide matriculá-la em um curso de boas maneiras, a partir do qual ela gradativamente assumirá uma nova identidade – a vampírica, performática e não-normativa Tallullah, que termina por assassinar o objeto máximo de sua afeição (o galã Cesar Augusto) em uma espécie de ritual de amor e morte. Embora estabelecendo conexões mais sutis com o imaginário horrífico, *A Mulher Que Inventou o Amor* não deixa de fomentar, à sua maneira, possibilidades de leitura e análise a partir dessa perspectiva. Sequências como a do estupro no açougue

e o sacrifício ritual do astro de telenovelas denotam o conhecimento de um repertório estilístico que vai do *giallo* ao terror erótico e sobrenatural franco-espanhol de Jean Rollin, Jesús Franco e José Larraz¹³ (MONTEIRO, 2019, p. 372).

Mas ambivalências relacionadas ao gênero narrativo e à representação não normativa da sexualidade geraram uma recepção nada consensual para este longa-metragem, que obteve tratamento menos positivo por parte da crítica, diferentemente do que ocorreu com a maioria dos filmes de Garrett. De fato, *A Mulher Que Inventou o Amor* é um filme incomum dentro do universo de sexualidade mais convencional da Boca, sendo o resultado de uma articulação complexa entre a sensibilidade *queer*¹⁴ do roteiro de Trevisan; o tom grotesco, absurdo e excessivo característico das rupturas de linguagem valorizadas pelo cinema marginal de Trevisan e Reichenbach; e o desejo de comunicação com o grande público pela via do *sexploitation* desfere (MONTEIRO, 2019, p. 374). A sequência da visita a um *night club* é representativa dessa perspectiva não-normativa, quando assistimos à performance de um artista que se apresenta vestido de noiva e ostentando uma volumosa barba. Após a metamorfose de Doralice em Tallullah, por sua vez, tornam-se frequentes os episódios nos quais a protagonista ora recorre a trajes masculinos como estratégia de sedução, ora propõe aos parceiros que vistam roupas ou executem trejeitos associados a uma ideia de feminino. Por fim, a revelação da bissexualidade do ídolo Cesar Augusto parece autorizar sua imolação por meio das sucessivas perfurações/penetrações que a lâmina do punhal de Tallullah lhe desfere – momento em que *A Mulher Que Inventou o Amor* se revela como um filme de horror.

O díptico de personagens assassinas formado por *Amadas e Violentadas* e *A Mulher Que Inventou o Amor* sugere que Garrett tinha interesse em problematizar

13 Passível de ser atribuído à contribuição criativa de Carlos Reichenbach, reconhecido entusiasta destes estilos e outras manifestações.

14 Como descreve Benshoff (1997, p. 05), sociologicamente, o termo *queer* tem sido usado para descrever uma “oximorônica comunidade de diferença” que inclui qualquer pessoa que não se definina explicitamente em termos heterossexuais tradicionais. O *queer*, segundo o autor, busca ir além da heterossexualidade normativa e dos papéis tradicionais de gênero para abranger uma contra-heterossexualidade mais inclusiva, amorfa e ambígua.

os temas da sexualidade e das relações amorosas em uma época em que o desejo feminino era colocado em pauta; o domínio masculino, em xeque; e as representações não-normativas, em erupção (e não livres de inúmeros tensionamentos). Esses filmes também apontam para a busca de concepções visuais capazes de emoldurar essas reflexões a partir de um repertório coerente e dotado de algum grau de cinefilia, como se observa no diálogo com a visualidade superelaborada do cinema de horror italiano e as contribuições de Reichenbach e Trevisan.

HORROR SOBRENATURAL: A CASA, O MAR, O MISTÉRIO

Se as explosões de violência e a frustração amorosa dão o tom de *Amadas e Violentadas* e *A mulher Que Inventou o Amor*, outra característica pode ser apontada em ambos: o fato de suas histórias priorizarem os espaços públicos (galerias de arte, livrarias, lojas, ruas desertas) e o caráter sombrio da paisagem urbana. Já no caso do horror sobrenatural de Jean Garrett, a paisagem natural à beira do mar emoldurará o mundo construído pelo diretor com a ajuda (mais uma vez) de Carlos Reichenbach na direção de fotografia.

Nas ocasionais incursões do cinema brasileiro pelas veredas do horror sobrenatural, a representação do espaço doméstico como *locus* do medo assumiu formas bastante peculiares. Uma vez que a tradicional ambientação herdada do gótico europeu parecia incompatível com determinadas características da nossa realidade sociocultural, o imaginário horrífico-fantástico brasileiro acabou por desenvolver algumas estratégias de tradução destes elementos para um contexto local. No caso específico da obra de Garrett, podemos perceber as evidências de um curioso processo de apropriação/tradução: muito embora o contexto das tramas seja o de uma classe média-alta urbana, esta é quase sempre representada a partir da perspectiva das classes médias-baixas e populares (às quais os filmes eram endereçados, vale lembrar). Aplicando este viés às representações dos espaços domésticos nos quais os personagens de Garrett transitam, sobressai uma (discutível) noção de bom gosto, sofisticação e capital simbólico, manifesta na profusão de tapeçarias, adornos, obras de arte, bebidas caras e equipamentos tecno-

lógicos de ponta (MONTEIRO, 2018, p. 235). Nesse sentido, a recorrência do imaginário associado à casa de praia no litoral paulista, presente em diversos filmes de Garrett, e no mais das vezes simbolizando esse ideal de consumo quase inalcançável do espectador popular, nos auxiliaria a compreender a função narrativa de alguns elementos na trama de *Excitação*, criado em parceria com Ody Fraga e fotografado por Carlos Reichenbach. A atriz Kate Hansen (Figura 3) interpreta Helena, mulher perturbada mentalmente que é levada pelo marido, Renato (Flávio Galvão), para uma casa à beira-mar, onde é deixada sozinha e começa a ser atacada misteriosamente pelos eletrodomésticos. Enquanto tenta se proteger, ela começa a ver, repetidamente, o espírito de um homem que se enforcara na casa algum tempo antes. Levada ao esgotamento nervoso, acaba sendo internada em um sanatório, sem desconfiar de que tudo não passa de um plano maligno de Renato, que criara uma máquina capaz de mover os aparelhos da casa. O que o marido também não desconfia, no entanto, é que o fantasma visto por Helena é real, e a ajudará a fazer sua vingança.



Figura 3: Kate Hansen (à direita) no card de divulgação de *Excitação*.

Fonte: Cinemateca Brasileira.

Excitação dá ao fantasma um caráter benigno, e a sugestão de seus poderes paranormais leva a protagonista e o público a momentos de puro terror – soberbamente fotografados por Reichenbach, que fez uso de recursos de luzes e cores inspirados no cinema de horror italiano. E, ainda que a hipótese de intervenção sobrenatural do espírito de Paulo sobre os eletrodomésticos da casa seja desmentida pela explicação acerca dos supercomputadores de Renato, a solução mística materializada nas cenas finais parece acenar com uma perspectiva conciliadora entre modernidade e tradição, matéria e espírito, entre a tecnologia e o além, consoante a qual o reconhecimento da existência de um “outro mundo” capaz de harmonizar a iniquidade das relações conjugais e amorosas postas em crise.

O trabalho cuidadoso de Garret foi rapidamente reconhecido como um dos melhores da Boca daquele período (CÁNEPA; MONTEIRO, 2019, p. 69). Três anos depois, ele voltaria às histórias sobrenaturais com *A Força dos Sentidos* (1979), seu filme de horror com maior sucesso comercial (atraiu mais de um milhão de espectadores¹⁵), protagonizado por Aldine Müller e Paulo Ramos (Figura 4), e novamente fotografado por Reichenbach. A história também se passa à beira-mar, numa pequena comunidade de pescadores que recebe a visita de Flávio, escritor à procura de inspiração. Flávio se sente atraído por uma jovem, filha de um pescador: a enigmática Pérola, que faz incursões noturnas à beira do mar. Todas as noites, o mar devolve à praia o corpo de um homem nu, cujo rosto não chegamos a ver. Ele e Pérola fazem amor, mas ela sempre precisa lançá-lo ao mar pela manhã.

Como é de praxe no cinema erótico brasileiro desse período, Flávio começa a se envolver sexualmente com diversas moradoras da ilha, mas percebe que, nas manhãs seguintes aos encontros, elas de nada se recordam. Buscando desvendar o enigma do lugar, Flávio toma conhecimento da história de um casal apaixonado que, no passado, atirou-se ao mar em um pacto de morte. Intrigado com o fato de Pérola nunca aparecer nas fotografias, o escritor resolve questionar os moradores da ilha e, em um momento de desespero após ser confrontado por eles, é atraído ao mar por

15 O filme teve um público de 1.012.532 (Fonte: ANCINE, Tabela “Filmes brasileiros com mais de 1 milhão de espectadores”: <https://oca.ancine.gov.br/cinema>. Acesso em 20 Mar 2021)

Pérola. Vendo a si próprio, inerte, sendo devolvido à praia e acompanhado em bizarro cortejo pelos demais, Flávio descobre que era ele, o tempo todo, o cadáver trazido pelo mar. Pérola, em espírito, reaparece para buscá-lo, de modo que possam ficar juntos para todo o sempre. A título de epígrafe final, uma citação de H. P. Lovecraft¹⁶ coroa a pretensão erudita do filme.



Figura 4: Paulo Ramos (à esquerda.) e Aldine Muller (à direita.)

no card de divulgação de *A Força dos Sentidos*.

Fonte: Cinemateca Brasileira.

Da mesma maneira que ocorrera em *Excitação*, *A Força dos Sentidos* traz o elemento sobrenatural como desestabilizador, mas não exatamente como maligno, servindo-se das lendas que circulam pelas comunidades do interior do país para contar uma história de amor. Também da mesma forma que *Excitação*, o filme, que havia

16 “Não está morto aquele que eternamente pode fazer, e após eternidades mesmo a morte pode morrer”, extraída do conto *The Nameless City* (1921).

sido escrito pelo próprio Garrett (com a ajuda de Waldir Kopesky¹⁷), furou o bloqueio da imprensa contra as produções da Boca do Lixo, e recebeu boas críticas. Embora distintos em concepções de trama e atmosfera, *Excitação* e *A Força dos Sentidos* manejam elementos de horror sobrenatural em contextos de isolamento das personagens, e nos quais os confrontos entre discursos tradicionais e quadros de modernidade no âmbito de determinados papéis sociais se fazem presentes.

A Força dos Sentidos se destaca ainda por seu caráter denso no qual as interseções tipicamente românticas entre o lirismo e o macabro ocorrem de forma sistemática. Já *Excitação* não só promove uma bricolagem de estilos então em voga no circuito *exploitation* internacional, como também antecipa temas e motivos que tornarão a aparecer alguns anos mais tarde, no contexto do cinema de entretenimento de língua inglesa, mormente a questão da tecnologia como *locus* do medo (a exemplo do quase contemporâneo *Demon Seed* [Donald Cammell, 1977]). Também aqui, como nos exemplos de *Amadas e Violentadas* e *A Mulher Que Inventou o Amor*, é notória uma evolução semelhante de um filme a outro, em termos de trama: se, no primeiro, trata-se de uma mulher vítima de um psicopata; no segundo, trata-se de um homem preso a um processo de amor e morte com uma mulher que desenvolve poderes de sedução que burlam o agenciamento masculino.

MAIS CARNE, MAIS ESPÍRITO: O HORROR EXPLÍCITO E A TRANSCENDÊNCIA

Escrevendo sobre Garrett, Nuno Cesar Abreu afirma que o cineasta “parecia oscilar entre dois polos” (2006, p. 113). De um lado, cercava-se da contribuição de profissionais competentes e criativos, muitos deles ligados a experiências radicais do cinema moderno brasileiro; de outro, trazia a referência do cinema de Walter Hugo

17 Waldir Kopesky foi um cineasta que atuou na Boca do Lixo como produtor, diretor e roteirista, tendo estado envolvido com alguns filmes de horror realizados entre o final dos anos 1970 e começo dos 1980.

Khouri, tanto no que se refere aos temas (erotismo, psicologismo, insatisfação sexual,) quanto às ambientações e à busca de tratamento cinematográfico coerente (ABREU, 2006, p. 113). Concordamos com as observações de Abreu, mas acreditamos ser necessário incluir aqui o nome de Mojica, não apenas por ter sido um dos primeiros parceiros de Garrett, mas pelo interesse compartilhado por temas horríficos, tanto em seus aspectos sobrenaturais quanto em suas versões mais extremas e realistas.

É preciso destacar que as apropriações de tantas influências se deram, nos filmes de Garrett, a partir de uma perspectiva conservadora centrada na reação masculina de profundo desconforto diante do desejo feminino. Mas o resultado obtido pelo cineasta não esteve totalmente desprovido de ambiguidades, como se observa na sua preocupação de problematizar, ainda que com limitações, o espaço ocupado pelas mulheres na sociedade brasileira e no próprio cinema da Boca. E é justamente nessas contradições que resiste o interesse por sua obra. Afinal, a década de 1970 viu os anos de chumbo da Ditadura Militar, com uma série de ataques aos direitos individuais, mas ao mesmo tempo uma intensa liberação nos costumes – simbolizada, por exemplo, pela Lei do Divórcio, aprovada no Brasil somente em 1977. Essa também foi uma década de crescimento da indústria cultural em centros urbanos cada vez mais populosos, e que viu o cinema brasileiro atrair dezenas de milhões de espectadores, anualmente. Ao mesmo tempo, tivemos nesse período o cinema erótico mais ousado do país até então, mesmo em pleno domínio da censura à produção cultural no Brasil.

Para melhor contextualizar e compreender o trabalho de Garrett em meio a tantas contradições, vale descrever o processo através do qual, no Brasil, as comédias eróticas dos anos 1960 alcançaram, em poucos anos, a temática do horror e da violência, de modo semelhante ao que se deu no restante do mundo. Alguns dos mais famosos filmes brasileiros a explorar abertamente a temática do erotismo, no final dos anos 1960, não tinham uma índole explícita de violência contra as mulheres. Pelo contrário, Abreu (2006, p. 144) observa que havia um meio cultural favorável ao surgimento de filmes cariocas com uma linhagem de leves comédias de costumes cujos temas variavam em torno dos encantos do sexo e das relações amorosas, como *Toda a Donzela Tem Um Pai Que É Uma Fera* (Roberto Farias, 1966) e *Todas As Mulheres do Mundo* (Domingos de Oliveira, 1967). O sucesso desses filmes levou à produção

de outros, menos sofisticados, que buscavam ocupar as salas com um tipo de representação erótica e popular, como os cariocas *Os Paqueras* (Reginaldo Farias, 1969) e *Adultério à Brasileira* (Pedro Carlos Rovai, 1969), cuja linhagem ganharia o nome de *pornochanchada*, em referência às *chanchadas*, comédias musicais populares que haviam marcado o cinema brasileiro dos anos 1940 e 1950. Para Abreu, nesses filmes, como na chanchada, podia-se perceber “a assimilação de formas tradicionais de entretenimento popular brasileiro, advindas do esquete de teatro de revista, dos espetáculos mambembes, do circo e mesmo do rádio” (ABREU, 2006: p. 144).

Em São Paulo, o fenômeno também se fazia notar em filmes mais desencantados ou mesmo violentos, como *Noite vazia* (1964) e *As Amorasas* (1968), ambos de Walter Hugo Khouri. No mesmo período, cineastas como Ody Fraga (*Vidas Nuas*, 1967), e outros ligados ao cinema *underground* (como Carlos Reichenbach e João Callegaro) também experimentavam com o gênero erótico, que se expandiria a partir dos anos 1970 em produções bem-humoradas como *A Infidelidade ao Alcance de Todos* (Anibal Massaini Neto e Olivier Perroy, 1972) e *A Super Fêmea* (Anibal Massaini Neto, 1974). Como observa Stephanie Dennison (2009, p. 249), desenvolveu-se também, naquele momento, uma relação ambígua com os censores da Ditadura – o que levou esses filmes brasileiros a mostrarem certa autorreflexividade. Como descreve Dennison:

muitas pornochanchadas contêm elementos que podem ser descritos como autorreflexivos, que servem para chamar a atenção para as pretensões exageradas do original, no caso das paródias, e para trazer atenção si próprios como representações construídas do sexo” (DENNISON, 2009, p. 256).¹⁸

Foi somente a partir da segunda metade dos anos 1970 que diversos longas começaram a problematizar o tipo de representação sobre as mulheres nesses filmes, particularmente no que se refere à violência sexual. São representantes dessa auto-

18 No original: “Indeed, a remarkably large number of pornochanchada contain elements that can be described as self-reflexive, which serve ... to draw attention to the overblown pretensions of the original, in the case of parodies, and which can also serve to draw attention to themselves as porn, or as constructed representations of sex”.

consciência, além de *Amadas e Violentadas*, filmes como *O Estripador de Mulheres* (Juan Bajón, 1977), que tratava da exploração jornalística de casos de feminicídios. Tais filmes, ainda que dessem continuidade ao chauvinismo de seus antecessores mais bem-humorados (dos quais mantinham locações, elenco, modelo de produção, equipe técnica e público masculino cativo) pareciam interessados em produzir algum grau de reflexão crítica. E essa autorreflexividade que caracterizava parte das pornochanchadas estava em diálogo com discussões da época, num momento em que os movimentos feministas conquistavam o debate público por meio de psicanalistas midiáticos como José Ângelo Gaiarsa e Marta Suplicy.

A respeito da profusão de filmes sobre violência sexual contra mulheres nas décadas de 1960 e 1970, as discussões da época levaram à interpretação que se tornou canônica naquele período, e que foi resumida por Ann Kaplan (1993, p. 23). Segundo ela, a hostilidade patriarcal em relação às mulheres passava a ser expressa pela ideia de que, com a liberdade sexual que vinha sendo conquistada, todas as mulheres ansiariam o tempo todo por sexo. A reação dos homens, nesse caso, quando forçados a reconhecer a diferença sexual, seria a de querer “satisfazer” as mulheres o mais dolorosamente possível, e de preferência à força, primeiro para puni-las por seu desejo, segundo para asseverar o controle sobre sua sexualidade, e finalmente para provar a “masculinidade” pela habilidade de dominar com o falo (KAPLAN, 1993, p. 23).

Mas, ainda que a interpretação de autoras como Kaplan nos ajude a compreender parte significativa dos filmes de *sexploitation*, esse ciclo de filmes também trouxe, com frequência, mulheres em papéis de predadoras sexuais, dominadoras, vingadoras ou assassinas do sexo oposto. É evidente que, com um *star system* composto principalmente por mulheres, o sucesso dessas obras estreladas por belas mulheres monstruosas pode ser atribuído a outras razões para além de suas temáticas. Mas não há dúvida de que o incômodo provocado pela possibilidade de as mulheres reagirem à opressão masculina estava em questão, tanto no que se refere à sexualidade e à vida privada quanto às relações de gênero na esfera pública. O próprio cinema da Boca tratou desses temas em filmes que não eram de horror, como o melodrama *Emmanuele Tropical* (J. Marreco, 1977) e o *kinkie Mulher Objeto* (Sílvio de Abreu, 1981), entre muitos outros.

E parece-nos que o relativo empoderamento das personagens femininas pode descrever, de modo resumido, a transformação dos filmes de horror/terror de Garrett entre 1975 e 1979. Estes começam olhando para os homens violentos, mas seu movimento vai na direção da construção de personagens femininas capazes de assumir seu próprio destino e conduzir o dos homens com quem se envolvem. Isso se dá, particularmente, com Pérola e Thallulla, ambas interpretadas por Aldine Muller. Segundo Abreu (2006, p. 172 e 181), era senso comum que, de uma atriz de pornochanchadas, não se deveria exigir mais que a presença física, mas é preciso reconhecer que, por meio do processo de exploração do corpo feminino, os filmes podem ter servido como um interessante laboratório de questões que foram sendo amadurecidas ao longo da década de 1970. Sob o olhar desse momento histórico, as personagens de Aldine Müller, que não se conformam ao papel previsto para elas pelos homens, podem nos oferecer uma leitura mais diversificada das possibilidades discursivas do cinema erótico brasileiro. Afinal, ainda que os filmes reproduzissem inúmeros preconceitos no âmbito de uma indústria voltada a fórmulas narrativas que priorizavam o olhar masculino (tanto dentro quanto fora das telas), eles também colocaram em pauta a condição feminina sob um viés autocrítico e até revanchista. Isso sugere que o *sexploitation* brasileiro foi capaz de desenvolver algum tipo de reflexão sobre as tensões de gênero na sociedade brasileira, apontando para uma tentativa de diálogo, mesmo que dentro de limites estreitos. E Garrett soube construir seus filmes de horror posicionando-se dentro desse processo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta reflexão, partimos da premissa de que é possível identificar, em Jean Garrett, um criador cinematográfico de obras de horror no Brasil. Seu interesse pela temática horrífica pode ser pensado nos termos de uma síntese entre diversas experiências de aproximação do cinema brasileiro com o gênero. Somando-se os quatro filmes dirigidos por Garrett aqui apresentados, temos um realizador cuja obra atraiu quase três milhões de espectadores, numa época em que o gênero horror não era

visto como uma força no audiovisual brasileiro. Visualizamos, ainda, um autor de horror capaz de diversificar seus temas e abordagens; de encontrar equipes aptas a produzir cenas elaboradas e consistentes dentro da tradição do gênero; e um roteirista hábil em refletir sobre sua época em filmes que mantêm seu interesse décadas depois. Garrett, além disso, concentra em si diversas facetas e processos do cinema de horror brasileiro; notadamente, as influências daqueles que talvez sejam os principais autores do gênero no Brasil (Mojica e Khouri), reinventando-as de maneira autoconsciente e original.

Pensar o cinema de Garrett em um momento no qual o horror retorna com força às telas do cinema brasileiro, como se tem observado na produção dos anos 2010, parece-nos um exercício importante de reconstituição histórica de um processo coletivo de longo prazo que permitiu a aclimação do gênero ao cinema nacional. Hoje, diversos autores vêm mostrando que o horror se tornou um gênero representativo dos debates contemporâneos no cinema brasileiro, trazendo contribuições para que se discutam diferentes tipos de conflitos sociais (SANTOS e MELLO, 2019; CAETANO e GOMES, 2020). Nesse contexto, cabe observar a história da ficção de horror em nosso país de uma perspectiva mais abrangente e inclusiva, capaz de abarcar as contribuições de artistas que fizeram essas articulações entre o horror e as transformações da sociedade brasileira antes delas adquirirem a visibilidade e a legitimidade crítica que têm hoje.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Nuno Cesar Pereira de. *Boca do Lixo - Cinema e Classes Populares*. Campinas: Ed. Unicamp, 2006.
- A FORÇA dos sentidos. Jean Garrett, Brasil, 1975, 35mm, Cor, 90 min.
- AMADAS e violentadas. Jean Garrett, Brasil, 1975, 35mm, Cor, 90 min.
- A MULHER que inventou o amor. Jean Garret, 1980, 35mm, Cor, 120 min.
- BENSHOFF, Harry M. *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*. Manchester University Press, 1997.
- CAETANO, Lucas Procópio; GOMES, Paula. Medos públicos em lugares privados: o horror nos filmes de Kleber Mendonça Filho. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, São Paulo, 47(54), p. 180-201, 2020.
- CÂNEPA, Laura Loguercio. *Medo de Quê? - Uma História do Horror nos Filmes Brasileiros*. Tese de Doutorado em Multimeios. UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas), 2008.
- CÂNEPA, Laura; MONTEIRO, Tiago. Noite em chamas, os anos 1970 sob as lentes de Jean Garrett. *Significação*, São Paulo, v. 46, n. 52, p. 60-82, jul-dez. 2019.
- DENNISON, Stephanie. "Sex and the Generals: reading Brazilian *Pornochanchada* as sexploitation". In: RUÉTALO, V.; TIERNEY, D. (org.). *Latsploitation, Exploitation Cinemas, and Latin America*. New York, London: Routledge, 2009. p. 230-244.
- EXCITAÇÃO. Jean Garrett, Brasil, 1975, 35mm, Cor, 90 min.
- FERREIRA, Jairo. *Cinema de Invenção*. São Paulo: Max Limoad, 1986.
- HELLER-NICHOLAS, Alexandra. *Rape-revenge films: a critical study*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, 2011.
- KAPLAN, E. Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- MONTEIRO, Tiago. A noiva estava de vermelho: horror e sexualidade em "A mulher que inventou o amor". *Revista Ícone*, Recife, Vol. 17, N. 3, 365-379, 2019.
- MONTEIRO, Tiago. "Ghosts in the Machine: Supernatural Dread vs. Technology in the Brazilian Erotic Horror Thriller *Excitação* (1976)". In: GADOMSKA, Katarzyna; LOSKA, Anna; SWOBODA, Agnieszka. *Le surnaturel en littérature et en*

- cinéma/The supernatural in literature and cinema*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego: 2018, p. 225-237.
- ORMOND, Andrea. A mulher que inventou o amor (1979). In: *Ensaaios de cinema brasileiro: dos filmes mudos à pornochanchada*. São José dos Pinhais, PR: Editora Estronho, 2016. p. 253-254.
- PIEIDADE, Lúcio de Franciscis dos Reis. *A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema*. 2002. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2002.
- PIEIDADE, Lúcio de Franciscis dos Reis. “O Pasteleiro: Um exercício de sexo e horror no cinema brasileiro”. In: LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson. *Cinema de Bordas*. São Paulo: A Lápis, 2006.
- PRIMATI, Carlos. “Sangue, sexo e riso: espectros do horror no cinema brasileiro”. In: Puppo, Eugenio. *Horror no Cinema Brasileiro*. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, p. 16-21, 2009.
- RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973) ou a Representação em seu Limite*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1987.
- RAMOS, José Mario Ortiz. Sexo, sangue e emoções masculinas. In: *Cinema, televisão e publicidade: cultura de massa e popular no Brasil nos anos 1970-1980*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 178-195.
- RUÉTALO, Victoria; TIERNEY, Dolores. *Latsploitation, Exploitation cinemas, and Latin America*. Florence, KY: Routledge, 2009.
- SANTOS, Fernanda R.S.; MELLO, Cecília A. Insegurança perceptual e atmosferas do medo: conexões entre realismo e horror no cinema contemporâneo. *Revista Ícone Recife*, Vol. 17, N. 3, 319-334.

A MONSTRUOSIDADE EM *LILITH'S AWAKENING*¹

THE MONSTROSITY IN *LILITH'S AWAKENING*

*Stephania Amaral Silva Belo*²

1 Segundo capítulo da dissertação intitulada *O Despertar de Lilith: O monstro feminino no cinema contemporâneo* de Monica Demes, apresentada em abril de 2019 ao Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens no CEFET-MG, sob orientação da Profa. Dra. Claudia Maia.

2 Doutoranda em Estudos de Linguagens pelo CEFET MG. E-mail: stephaniaamaral@gmail.com

RESUMO: A presente pesquisa se propõe a analisar como o mito de Lilith é representado no filme *Lilith's Awakening* (2016), da diretora brasileira Monica Demes. São apontados aspectos como fotografia e estrutura onírica, considerando a questão do gênero horror e o conceito de monstruoso, tendo em vista a valorização de um cinema realizado por mulheres, pouco discutido na academia. O trabalho se ocupa ainda do fascínio causado pela figura do vampiro na ficção a partir do enredo e de aspectos estéticos.

PALAVRAS-CHAVE: Lilith; Feminino; Monstro.

ABSTRACT: This research proposes to analyze how the myth of Lilith is represented in the movie *Lilith's Awakening* (2016), from the Brazilian director Monica Demes. We enlighten aspects such as photography and dream structure considering the issue of the horror genre and the concept of monstrous and the valorization of a cinema made by women, little discussed in the academy. The work also deals with the fascination caused by the vampire figure in fiction from the plot and aesthetic aspects.

KEYWORDS: Lilith; Feminine; Monster.

Nilton Milanez (2011), em seu *Discurso e imagem em movimento: o corpo horrorífico do vampiro no trailer*, contextualiza que o gênero horror “insere-se em um espaço periférico dos estudos acadêmicos” (MILANEZ, 2011, p. 13). Assim como a ficção científica, o horror é considerado por muitos críticos como um gênero menor, tanto na Literatura quanto no Cinema e em outras possíveis expressões artísticas. A pioneira do romance gótico Ann Radcliffe, em ensaio de 1826, foi a primeira escritora a fazer uma distinção entre terror e horror:

Terror e Horror são opostos diametrais, o primeiro expande a alma e desperta as faculdades para um grau mais alto da vida; o outro contrai, congela e quase as aniquila. Concebo que nem Shakespeare nem Milton em suas ficções, nem o Sr. Bürke em seu raciocínio, jamais consideraram positivamente o horror como uma fonte do sublime, entretanto, todos eles concordam que o terror é uma forma elevada; e onde reside a grande diferença entre o terror e o horror senão na incerteza e obscuridade, que acompanham o primeiro, respeitando o mal temido? (RADCLIFFE, 1826, p. 105).

Para Radcliffe, o terror, forma mais elevada, está relacionado ao obscuro e ao incerto, enquanto o horror não poderia ser sublime, dado o efeito visceral que causa, congelando a possível reação do receptor. Daniel Serravalle de Sá (2017) percebe que “não há consenso entre os críticos sobre o que é o gênero de terror ou de horror, como se diz na tradição anglo-americana” (DE SÁ, 2017, p. 106), o que justifica a forma como usamos os dois termos alternadamente nesta pesquisa. No entanto, para o autor, a violência explícita é uma premissa do gênero de horror e “o forte apelo visual dos filmes, que muitas vezes deixam os espectadores sem reação, se traduz no que Radcliffe designou como uma narrativa de horror” (DE SÁ, 2017, p. 118).

Nascida em Fortaleza, a diretora Monica Demes realizou seu primeiro longa, *Lilith's Awakening*, como conclusão do Programa de Mestrado MFA do cineasta David Lynch (1946-), nos Estados Unidos, em 2016. O filme transita entre a fantasia, o suspense e o horror. Sua exibição, a princípio, ficou restrita a festivais, não atingindo o circuito comercial e agora está disponível para ser assistido online em plataformas de *streaming* como a Amazon. Casos raros do terror nacional são exibidos em salas de

cinema, ainda que restritas, como ocorreu com os longas *As boas maneiras*, de Juliana Rojas, e *O animal cordial*, de Gabriela Amaral, ambos de 2018 e também dirigidos por mulheres, um aparente sintoma positivo para o gênero, que tem Zé do Caixão³ como único representante famoso.

Na trama de *Lilith's Awakening*, a protagonista Lucy (Sophia Woodward) é uma jovem mulher insatisfeita no casamento e que passa os dias entediada no posto de gasolina do pai, onde trabalha. Seu marido Jonathan (Sam Garles) parece existir para lembrá-la do horário do trabalho, interrompê-la enquanto ela cantarola no chuveiro, além de exigir que ela traga cerveja e cozinhe para ele e seu chefe (com quem Lucy não se sente à vontade), entre outras demandas. A história é situada em uma cidade pequena de interior, ambiente que, para Nazário (1998), é propício para o desenvolvimento do nebuloso:

o monstro surge sempre do Além: de uma cidadezinha isolada, da selva primitiva, de uma ilha solitária, das profundezas do mar, do sono eterno, de um mundo desconhecido, do abismo sem fim, de uma civilização extinta, do passado remoto, de lagoas estagnadas, do futuro imprevisível, de um pântano ermo, de poços abandonados, do reino das trevas, de laboratórios secretos – numa palavra: do Inconsciente (NAZÁRIO, 1998, p. 22).

O espaço marginal da cidade pequena de interior favorece então o surgimento desse monstro feminino, pois necessita dele para romper com as tradições patriarcais ali instauradas. O isolamento do local pacato permite devaneios do inconsciente, que permeia a trama desde o início. James Donald (2000) afirma que “Os sujeitos têm desejos que eles não querem ter; eles os rejeitam ao custo da culpa e da ansiedade” (DONALD, 2000, p. 98-99). Enquanto a tela permanece em *blackout*, são apresentados em voz *off* anseios subconscientes narrados pela protagonista: “Sempre que fecho meus olhos, conecto com o universo. Às vezes tenho medo do que desejo”. Tal

3 À Meia-Noite Levarei Sua Alma (1964) protagonizado e dirigido por Zé do Caixão (José Mojica Marins), consta na lista da ABRACCINE (Associação Brasileira de Críticos de Cinema) entre os 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos.

subjetividade orienta o desenvolvimento do filme e colabora para a construção da personagem que passa a ter sonhos com uma mulher misteriosa que provoca nela um desejo desconhecido.

A atmosfera onírica, contudo, transborda para as cenas nas quais acontece uma fusão entre realidade e sonho e torna-se possível perceber indícios da presença de Lilith. As cenas do filme são lentas, o que contribui para a contemplação estética da fotografia em preto e branco, como no momento em que a vampira caminha vagarosamente entre as árvores de uma floresta. Em seu livro *Esculpir o tempo*, o cineasta Andrei Tarkovski (1998) discorre sobre a questão do ritmo, que, no filme, corrobora a monotonia cotidiana vivida por Lucy:

O fator dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica é o ritmo, que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma. A verdadeira passagem do tempo também se faz clara através do comportamento dos personagens, do tratamento visual e da trilha sonora – esses, porém, são atributos colaterais, cuja ausência, teoricamente, em nada afetariam a existência do filme (TARKOVSKI, 1998, p. 134).

Para Tarkovski (1998), o ritmo é mais importante do que a montagem e a trilha musical se faz secundária, pois, muitas vezes, as músicas são utilizadas como recursos diegéticos que induzem sentimentos no espectador e comentam de certa forma as cenas, risco evitado no minimalismo sonoro em *Lilith's Awakening*. Apenas a faixa “Jusqu’a la mort”, de Bárbara Eugênia, intérprete que atua como a vampira no filme, acompanha os créditos finais. A sonoplastia da película é sempre marcada pelo barulho do relógio, objeto que, ao lado do marido insistente, demarca a passagem do tempo e demonstra o despertar literal de Lucy, marcadamente às 8:30 da manhã. A repetição do horário reforça a rotina rigorosa a que Lucy está submetida. Durante os créditos iniciais, ouvimos ainda barulhos de batimentos cardíacos, que traduzem em forma de sons a humanidade que ainda pulsa na protagonista e reforçam para o espectador a percepção sinestésica da atmosfera de suspense.

Na primeira aparição da personagem sem nome – que entendemos como uma versão vampírica de Lilith devido ao título do filme –, ela sussurra uma cantiga em

sânscrito no ouvido de Lucy,⁴ em um barulhento balanço, durante um sonho. Como Lucy está em processo de transformação, o guru a ser adorado seria a vampira criadora que passa a controlar sua presa, oferecendo-lhe a conexão com o universo desejada por Lucy desde a primeira frase do filme. Ora Deusa, ora demônio noturno para o judaísmo, Lilith tem a “noite” como um dos significados de seu nome e é associada não apenas à serpente, mas também à lua, primeira imagem na tela que se mantém muito presente no filme, de forma a simbolizar o despertar da figura mitológica. A maior parte da trama se passa durante o período noturno. Para Nazário, a escuridão

é outra forma de buraco, de dentro da qual saem o assassino, o inimigo, o monstro. Ela protege e alimenta as forças do Mal, que chegam a confundir-se com as sombras e as trevas. A consciência enfraquece no crepúsculo e declina à noite [...] e é sempre à noite que os zumbis reanimam-se, os cemitérios se enchem de vida e os vampiros vão à luta (NAZÁRIO, 1998, p. 299).

Vampiros,⁵ segundo Milanez, são “formações que contam a maneira de como agíamos ontem e estabelecem a forma de constituição de quem somos hoje” (MILANEZ, 2011, p. 28). Além desta relação temporal, para ele, a criatura “é uma imagem ao mesmo tempo da ordem e da desordem, e traz posições de resistência, face às leis da natureza, da sociedade e da intimidade, criando novas normas e regulamentações por meio de sua monstruosidade” (MILANEZ, 2011, p. 64).

A monstruosidade se torna, dessa maneira, uma forma de re-

4 Esta é uma das imagens mais fortes da película e lembra a fusão de rostos das atrizes Bibi Andersson e Liv Ullmann em *Quando duas mulheres pecam* (*Persona*, Suécia, 1966), de Ingmar Bergman, impressão reforçada pela predominante fotografia em preto e branco, conferindo ainda o caráter sombrio ao filme de Demes.

5 Lendas sobre vampiros se originaram no Oriente e viajaram para o Ocidente através das rotas da seda para o Mediterrâneo. De lá, elas se espalharam por terras eslavas e pelas montanhas Capath. [...] O vampiro era um fantasma de uma pessoa morta, que na maioria dos casos fora uma Bruxa, um mago ou um suicida. Vampiros eram criaturas temidas, porque matavam pessoas, ao mesmo tempo que eles não possuíam sombra, nem se refletiam em espelhos. Além disso, podiam mudar sua forma para a de um morcego, o que fazia deles difíceis de serem capturados. STOKER, 2006, p. 13-14.

sistência a limites sociais e suas moralidades, criando uma aura de veneração para o monstro. Por um lado, o monstro é aquele que pode o que não podemos, força os limites das regras, transforma seu corpo para atender seus desejos, transmuta-se em outro, submete a ordem social que oprime a um termo individual. Por outro, o monstro é o sinal da falta de controle de si, entregue a seus desejos e prazeres íntimos, é a marca dos sentidos do excesso, o exagero das sensações e dos sentimentos em um mundo marcado pelo cálculo de si (MILANEZ, 2011, p. 81-82).

Incorporando essa resistência, a Lilith vampiresca é caracterizada, no filme, com olhos penetrantes, cabelos e roupas escuros e uma capa preta – remetendo ao icônico Drácula⁶ vivido pelo ator Bela Lugosi décadas atrás nos cinemas – e sempre com seu violão a vagar pela noite. Em uma das primeiras cenas, ao aquecer o carro para ir para casa ao final do expediente, Lucy sofre uma tentativa de estupro por Arthur (Matthew Lloyd Wilcox), funcionário da oficina. Contudo, depois de resistir com alguma relutância ao contato, empurrando-o, ela desiste de usar a força física e negações verbais insuficientes e permite ser beijada por Art, invertendo a situação como favorável para si, de forma inesperada (e um tanto quanto maligna). A cena prolonga-se por tempo considerável no beijo, até que os dois combinam de se encontrarem mais tarde (ao que ela não obedece) e Lucy volta para casa sorrindo; seu

6 Vlad Dracula, O Empalador, foi um príncipe que nasceu na Transilvânia em 1431, na cidade de Sighisoara, ou Schassburg. STOKER, 2006, p. 14. *Dracula* (1931), dirigido por Tod Browing, é citado nesta pesquisa como exemplo de filme de vampiro por ter mais pontos em comum com o trabalho contemporâneo de Demes, mas quando se fala no gênero devemos lembrar também da outra adaptação famosa do livro, *Drácula de Bram Stoker* (1992), de Francis Ford Coppola, com Gary Oldman, Winona Ryder e Anthony Hopkins. Outras películas que abordam o tema de forma respeitável são *Fome de Viver*, (1983) de Tony Scott, com Catherine Deneuve e David Bowie e *Entrevista com o Vampiro* (1994), de Neil Jordan, com Brad Pitt e Tom Cruise. Quanto ao mais recente *Crepúsculo* (2008), ainda que apresente várias distorções e romantização excessiva da mitologia do vampiro, deve-se considerar o fenômeno, pois trata-se de um livro *best seller* de uma escritora, Stephenie Meyer, adaptado para as telas por uma cineasta também mulher, Catherine Hardwicke, que conquistou um marco de bilheteria raro em produções audiovisuais feitas por mulheres, e no qual os vampiros usam óculos escuros e transitam de dia, assim como Lucy.

rosto, em primeiro plano, funde-se à estrada⁷ em uma das poucas imagens coloridas do filme, que representa o êxtase da fuga à melancolia cotidiana vivenciada pela personagem. Para Noël Carroll (1999), “ser excitado e até mesmo apavorado alivia a insipidez de algo que se chama vida moderna” (CARROLL, 1999, p. 242). Assim, ao lado das cenas com sangue vermelho, são coloridos os momentos de vida pulsante no filme, em contraste com a morte e a apatia, aliviando o tédio de Lucy.

Assim como os demais personagens do filme, o nome de Abe, pai de Lucy, foi inspirado no livro *Drácula*, de Bram Stoker, em seu caso, uma abreviação de Abraham Van Helsing, o médico religioso que derrota vampiros. O posto de conveniência⁸ é chamado Helsing para reforçar a associação, e a trilha sonora do lugar é sempre um som de rádio ao fundo com um pastor orando e pregando, um dos aspectos que demarcam a presença da religiosidade no filme. Apesar de batizados igualmente, o lugar ocupado por cada personagem na trama do filme de Demes é invertido. Lucy mantém-se noiva de Jonathan, já Arthur, no romance de Stoker, é irmão de Lucy, não seu interesse amoroso. Já o filme *Drácula de Bram Stoker* (1992), de Coppola, mantém os personagens conforme a história original do romance epistolar.

Outros símbolos e momentos ligados ao Cristianismo são o crucifixo acima da porta de Lucy e a oração feita por ela e Jonathan antes do jantar. Tradicionalmente usado como amuleto contra vampiros, o crucifixo é um dos aparatos de proteção citados com esta finalidade no livro de Stoker, em devaneio do personagem principal: “Por que todos em Bistritz e na carruagem temiam tanto por mim? Por que me haviam dado o crucifixo, o dente de alho, a rosa silvestre e o cornogodinho? Abençoada seja aquela bondosa mulher que pendurou este crucifixo ao meu pescoço!” (STOKER, 2006, p. 62). É preciso ressaltar aqui que Lilith é uma entidade que surge relacionada a preceitos religiosos, como contraponto à dicotomia monogâmica estabelecida entre Adão e Eva. Porém, mesmo rodeada por símbolos de proteção, Lucy continua vulnerável, pois “apenas o símbolo religioso não é suficiente para ferir um vampiro. É necessário ter grande fé no símbolo e em sua eficiência como repelente de demônios (STOKER, 2006, p. 20).

7 O mesmo processo ocorre em cenas do filme *Estrada Perdida* (1997), de David Lynch.

8 A diretora afirma que se trata do posto de gasolina mais antigo de Iowa.

Em outra cena, a vampira caminha sozinha pela estrada⁹ quando Art, visivelmente revoltado por Lucy não ter comparecido ao encontro e mal-intencionado, lhe oferece carona. Ele pergunta onde estaria o marido dela, e ela lhe responde: “Sou uma mulher livre”. Art ameaça violentá-la, demonstrando a recorrência de sua atitude de desrespeito com mulheres, e, depois que os olhares de ambos se fundem em primeiro plano, ocorre um close nos olhos da vampira que está chorando e é possível novamente ouvir batimentos cardíacos. Os dois começam a sangrar pelo nariz e pela boca, os dentes caninos da vampira surgem e, sem que precise encostar no rapaz, ela faz com que a vida de Art acabe em um grito, pois “a própria visão de uma criatura horrífica pode matar” (CARROLL, 1999, p. 41). Assim, a nova tentativa de abuso de Arthur, que, inclusive, pode ser relacionada ao comportamento imponente de Adão em relação a Lilith, neste caso voltou-se com toda força contra ele. Não assistimos a nada além de seu rosto agonizante colado ao vidro do carro,¹⁰ mas podemos imaginar o banquete sanguinolento, visto que “os mortos-vivos são dotados de um erotismo alucinado e alucinante, seus ataques assemelham-se a assaltos sexuais, durante os quais eles sugam sangue, devoram membros ou comem cérebros com prazer orgástico” (NAZÁRIO, 1998, p. 17). A cena representa uma vingança dupla: Art procura outro objeto de desejo e a vampira fica responsável indiretamente pelo *rape and revenge* (*estupro e vingança*, categoria de filmes de horror). Nesse sentido, alguns relatos envolvem a mitologia de Lilith como assassina de homens:

Conta-se que certos homens se sentiam, subitamente, de noite, oprimidos pela angustiante figura que os cobria com o próprio corpo quente e os abraçava com tal abraço furioso que nenhum deles conseguia se libertar a tempo, porque Lilith os fazia precipitar dentro do frenesi da ereção e de um orgasmo demolidor (SICUTERI, 1987, p. 26).

9 Esta cena, bem como a fotografia em preto e branco e a relação com o vampirismo, lembram outro filme também dirigido por mulher, *Garota Sombria Caminha pela Noite* (*A Girl Walks Home Alone at Night*, EUA, 2014), de Ana Lily Amirpour.

10 Como em cena de assassinato no filme de terror clássico *Halloween: A Noite do Terror* (*Halloween*, EUA, 1978), de John Carpenter.

Justificando a relação de fascínio que equipara a possibilidade de assassinato ao orgasmo, para Carroll (1999), “os produtos do trabalho onírico são muitas vezes simultaneamente atraentes e repelentes, pois servem para enunciar tanto o desejo quanto sua inibição” (CARROLL, 1999, p. 244-245). Assim, Lucy, que aparentava prazer orgástico ao visualizar a cena da morte de Art em um pesadelo, acorda desesperada, responde ao marido com agressividade inédita e tenta lavar no chuveiro a mancha de sangue que se destaca em vermelho no lençol branco e na cena monocromática. Seria este sangue um escape menstrual? Abortivo? Uma parte dela morrerá durante o sono? O sangue vermelho de Lucy permite outra associação de sua personagem que se transforma em Lilith, que, na mitologia, também se apresenta diante de Adão pela primeira vez toda coberta de enigmático sangue.

Marcas da transição entre humano e monstro, os constantes banhos de Lucy se justificam pela necessidade de livrar-se de uma suposta impureza, que ela não reconhece como sua. Sabemos que Lilith surgiu da impureza, atributo fundamental na constituição de um monstro, que deve ser simultaneamente repugnante e ameaçador. Ainda que o objeto do horror seja, para Carroll, “misto de ameaça e de impureza” (CARROLL, 1999, p. 60), “os monstros não precisam ser nem feios nem grotescos (a impureza pode estar mais no fundo do que à flor da pele)” (CARROLL, 1999, p. 60-61). A Lilith, no filme, não é repugnante nem ameaçadora, graças à sua parcela vampíresca, que “é atraente e, diferente do que ocorre com outras categorias de monstros, o vampiro constitui um “objeto de reverência mais do que repugnância” (CARROLL, 1999, p. 224), criatura fantástica beatífica que se opõe à horrorífica e se categoriza no campo do pavor, visto que “o horror artístico tem a repugnância como característica central, o pavor não” (CARROLL, 1999, p. 63).

Lilith manifesta sua natureza à noite, muitas vezes durante o sono. Assim, o desprotegido repouso noturno de Lucy é a porta de entrada para a vampira, pois “o monstro penetra no corpo social quando este se torna vulnerável, ‘feminino’, não se mobilizando contra a penetração: nos momentos de relaxamento e pacificação [...], copulando com homens e mulheres durante o sono, causando-lhes selvagens pesadelos” (NAZÁRIO, 1998, p. 20). Nazário associa o feminino à vulnerabilidade, porém, em seguida, percebe que tanto homens quanto mulheres se tornam indefesos

enquanto estão dormindo, inertes e entregues aos devaneios subconscientes. Aqui é possível citar novamente as teorias de Campbell (1949) para clarear os mecanismos que levam a perigosas, mas gratificantes produções oníricas, para ele, mensageiros fascinantes:

O inconsciente envia toda espécie de fantasias, seres estranhos, terrores e imagens ilusórias à mente seja por meio dos sonhos, em plena luz do dia ou nos estados de demência [...]. Esses mensageiros são perigosos porque ameaçam as bases seguras sobre as quais construímos nosso próprio ser ou família. Mas eles são, da mesma forma, diabolicamente fascinantes, pois trazem consigo chaves que abrem portas para todo o domínio da aventura, a um só tempo desejada e temida, da descoberta do eu (CAMPBELL, 1949, p. 7-8).

Ainda quanto às condições discrepantes de gênero, Woolf (1990) lembra que “se dois sexos são bem insuficientes [...] como nos arranjaríamos com apenas um? Não deveria a educação revelar e fortalecer as diferenças, e não as similaridades?” (WOOLF, 1990, p. 109).

Lucy estava indo procurar Art no trailer do rapaz (filmado em 360°), onde encontra um desenho de seu rosto colado à parede (teria sido feito por Lilith, apreciadora de arte?). O telefone antigo toca, criando um momento de suspense típico dos filmes de Alfred Hitchcock¹¹, e Lucy volta chorando ao volante pela ausência de Art e pelo susto ao se deparar com sombras do corpo vampírico no local. Agora é o rosto da vampira que se funde à estrada, desta vez em preto e branco. Ao chegar, Lucy, horrorizada, pensa ver uma figura entre as árvores em frente à sua casa. Apreensiva, ela explica seus temores ao marido: “Eu a vi nos meus sonhos, agora ela veio me buscar... se eu entrar no bosque talvez não volte mais”. O bosque, o posto de gasolina e a coruja são elementos utilizados por Lynch na série *Twin Peaks*. Acompanhada por Jonathan na procura do vulto no bosque, Lucy avista um balanço rangendo ao peso de Arthur e os dois sorriem aliviados pelo encontro. Art vai até ela e a beija, porém, ao abrir os olhos,

11 É comum a associação do telefone ao suspense e ao horror, como ocorre com frequência na filmografia de Lynch e em filmes clássicos dos gêneros, como, por exemplo, *Disque M para matar* (1954), de Alfred Hitchcock, e *Halloween* (1978), de John Carpenter.

Lucy percebe que o corpo do rapaz continua a balançar. Ela, então, se desvencilha do abraço e encara a criatura vampiresca a sua frente, com as mãos pendentes no ar. Arthur ri freneticamente e a vampira ataca a jugular de Lucy em cena típica de filmes clássicos. A partir disso, o filme parece tomar outro rumo. De modo análogo ao que ocorre com a protagonista de *Império dos Sonhos* (*Inland Empire*, França/Polônia/EUA, 2006), outro filme de Lynch, Lucy se perde para se encontrar. Segundo Nazário,

se o monstro acusa, não se deixa julgar; se é socializador, ele mesmo não está socializado [...]. Torna-se radicalmente mau ao estabelecer a lei do puro consumo da vítima: não se contenta em matar; quer chupar o sangue até a última gota, partir o corpo em pedacinhos, devorar as entranhas, engolir tudo em grandes bocados. O gore é uma orgia de sangue e a “gargalhada satânica” a mais frequente manifestação do antegozo perverso (NAZÁRIO, 1998, p. 15).

A descrição da gargalhada aqui parece explicar o riso de Art, que é sinistro, não divertido, e, ainda que soe sádico, parece funcionar como um alívio à tensão da cena. Sobre o riso, também argumentou Cohen (2000), valendo-se de Mikhail Bakhtin: “O riso libera não apenas da censura externa, mas, antes de tudo, do grande censor interno; ele libera do medo que se desenvolveu no homem durante milhares de anos; medo do sagrado, medo das proibições, do passado, do poder” (SILVA, 2000, p. 60). Desse modo, a risada de Art funciona como uma catarse para o medo, sentimento de Lucy e do espectador diante da iminente perspectiva de perigo e violência.

A posição das mãos da personagem vampira nesta cena, seguida pelo ataque, lembra cenas do filme *Drácula* (*Dracula*, EUA, 1931), com o ator Bela Lugosi, “cuja imagem se tornou um ícone para filmes de vampiros, servindo de decalque para a subsequente cinematografia desse gênero” (MILANEZ, 2011, p. 51). Para Nazário,

As mãos em arco e os olhos dilatados são os apêndices do desejo monstruoso de agarrar e devorar. Esse é possibilitado pelas mandíbulas, que não cabem dentro das bocas, que saem delas em pontas afiadas, crescendo, para se fincarem no pescoço da vítima, seja no beijo perverso de Drácula ou na laceração do lobisomem, deixando marcas na pele ou arrancando-lhe pedaços. A representação imaginária da monstruosidade concentra-se, pois, no complexo

olhos-boca-mãos, numa máscara que revela a intencionalidade maligna inscrita no corpo corrompido” [...]. “A monstruosidade começa verdadeiramente a impor-se a partir dos olhos, da boca e das mãos. São essas as partes do corpo que mais exteriorizam o desejo e, quando pervertidas, na máscara monstruosa, externam o desejo perverso, desencadeado fisiologicamente e sem controle, separado de qualquer sentimento amoroso e inseparável do instinto de posse e destruição (NAZÁRIO, 1998, p. 12-13).

Logo, da mesma forma que Drácula com as mãos arqueadas diante de sua presa, a vampira demonstra desejo por Lucy, em posição semelhante que indica ameaça fatal. No filme, no entanto, tal personagem não está de um suposto lado maniqueísta da vilania; pelo contrário, ela se apresenta como justiceira e leva o espectador a torcer por ela, confirmando que “a fascinação pelo monstro vem de que o filme de terror é uma transgressão tolerada: aí se comete tudo o que a velha moral proibia, com o consentimento da nova moral” (NAZÁRIO, 1998, p. 300).

Como espectadores, é desejado que Lucy se liberte, enquanto é tolerado o processo, ainda que doloroso, de sua transformação monstruosa, pois tal transgressão do corpo vampírico manifesta desejos muitas vezes reprimidos pelas convenções da vida em sociedade. Milanez (2011) comenta ainda que “a cinematografização do vampiro espelha as ansiedades e desejos de nossa época em relação à longevidade e o temor extremo da morte” (NAZÁRIO, 1998, p. 79). Tal argumentação vai ao encontro da Tese 5 de Cohen (2000), para quem o monstro “impõe os códigos culturais que regulam o desejo sexual” (COHEN, 2000, p. 44) e dessa forma

impede a mobilidade (intelectual, geográfica ou sexual), delimitando os espaços sociais através dos quais os corpos privados podem se movimentar. Dar um passo fora dessa geografia oficial significa arriscar sermos atacados por alguma monstruosa patrulha de fronteira ou — o que é pior — tornarmo-nos, nós próprios, monstruosos (COHEN, 2000, p. 42-43).

Tornar-se monstruosa é o risco que Lucy ultrapassa na trama com seu corpo. Após ser despertada, agora não mais pelo marido ou pelo relógio, mas por uma dupla de si mesma, Lucy se vê novamente refletida em um espelho de três faces, solta os

cabelos e coloca cômicos óculos escuros e cachecol gigantes para esconder as marcas de dentadas descobertas no pescoço – um ponto em comum com a personagem homônima de Stoker: “Claramente visíveis no pescoço da moça aparecem as reveladoras marcas de presas de vampiro” (STOKER, 2006, p. 25). Além de ser um símbolo associado a vampiros que, por estarem mortos, não podem ser refletidos, o espelho

joga um papel fundamental: instrumento e símbolo da auto-reflexão, ele obriga cada um a assumir sua aparência e mortalidade, impressas nas mutações de sua face que apenas aquela superfície brilhante pode devolver à consciência, como um naco de informação objetiva. Em sua lisura, o espelho recolhe e abriga a imagem de todas as coisas que são; quando reflete outro espelho, transforma-se num corredor infinito. Neste sentido, é o duplicador do universo, uma das grandes fontes da fantasia, do mistério e do horror. [...] Objeto mágico que todos temem quebrar, sob pena de receber sete anos de azar, o espelho identifica-se com a alma na dramaturgia do vampiro e do demônio. No expressionismo, é através do espelho que se dá o tráfego de almas; através dele o duplo e a morte vêm ao mundo (NAZÁRIO, 1998, p. 287-288).

Para Gil (2000), em “Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro”, “os monstros, felizmente, existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser” (GIL, 2000, p. 168). A partir da intervenção da vampira, abraçando seu lado sombrio, Lucy se transforma em Lilith, uma mulher independente, com desejos e liberta da condição patriarcal domesticada. Mais adiante, Gil trata do “horror, o pânico de se tornar outro” (GIL, 2000, p. 176), citando “a vertigem da irreversibilidade” (GIL, 2000, p. 179), algo que pode ser relacionado à situação de vulnerabilidade em que Lucy se encontra.

Vampiros não têm reflexos em espelhos. A razão era porque se acreditava que o reflexo de uma pessoa num espelho fosse o reflexo de sua alma, o que era algo que se julgava que vampiros não possuísem. Isto, mais tarde, deu origem à crença que vampiros não aparecem em fotos e também não possuem sombra. Poucos vampiros podem ser mortos se forem postos entre dois espelhos, porque seriam supostamente atirados à eternidade (STOKER, 2006, p. 20).

Assim, através do espelho completa-se a metamorfose de Lucy, a fusão de seu corpo humano com o novo corpo de vampira, no qual ela passa a se reconhecer enquanto ela mantém sua humanidade, enquanto ainda lhe resta o reflexo. Os constantes espelhamentos que ocorrem durante o filme simbolizam a duplicação da identidade de Lucy, sua transformação gradual e dolorosa, porém gratificante, em Lilith.

Lilith pode tomar a forma de súcubo, entidade feminina que ataca a vítima durante o sono em busca de realizar perversões, levando a presa à experiência de *Angst*, “combinação de pavorosa opressão, terror, pânico, ânsia, susto” (SICUTERI, 1987, p. 48), por estar entregue ao sopor, incapaz de se defender física e racionalmente. A partir da definição de súcubo e da descrição introdutória em *Drácula* – “o ‘Vampiro’, como ele é chamado, atacava as mulheres que viviam sozinhas, pulando as janelas, e, enquanto suas vítimas dormiam, lhes mordida o pescoço e chupava o sangue, fugindo em seguida” (STOKER, 2006, p. 31) –, é possível pensar na inversão duplamente proposta por vampiras e por Lilith, tanto em sua definição original como no filme de Demes, visto que ela passa a atacar vítimas do gênero masculino, e supera ainda a limitação de estarem dormindo.

“Como os íncubos sugam os fluidos vitais, levando a vítima à consunção, também os vampiros, frequentemente, pousam sobre o peito da vítima, sufocando-a. A Lilith hebraica, que Iohannes Wejer chamou princesa dos Súcubos, descendia da babilônica Lilitu, conhecido vampiro” (SICUTERI, 1987, p. 48). Para corroborar essa característica vampiresca lilithiana, deve ser lembrado ainda o “parentesco de Lilith com Alp e Mara, dois espíritos malvados que sugam o sangue com rituais sexuais” (SICUTERI, 1987, p. 48). De vampira, Lilith segue como arquétipo das proibições colocadas ao desejo, tabu que tentam exorcizar por meio de rituais e orações das liturgias acadianas e babilônicas. “Lilith, o demônio alado da noite, não é apenas sedutor, mas também mortal, visto que, no *Zohar*, é identificado tanto como um súcubo como com um vampiro” (KOLTUV, 2002, p. 78). O ser vampírico é um morto-vivo que em algumas versões se transforma em morcego, sendo tal mamífero o lado animalesco do monstro que lhe tira parte de seu lado humano, e “o conflito entre a humanidade e o inumano, ou entre o normal e o anormal, é fundamental para o horror” (CARROLL, 1999, p. 182). De acordo com o *Dicionário de símbolos*

de Chevalier e Gheerbrant, “o morcego simboliza, ainda, o ser definitivamente imobilizado numa fase de sua evolução ascendente: já não pertence ao grau inferior, e não atingiu o grau superior” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1990, p. 621), incerteza de categorização que se alinha à instabilidade do corpo da protagonista. Há uma cena em que a vampira, em sua forma de morcega, está pendurada de ponta-cabeça ao lado esquerdo de uma árvore com muitos galhos secos e finos, um dos *flashes* imagéticos que sempre voltam à mente de Lucy. Na cabeça dela, há uma estrutura que simula o cabelo, mas de forma estática. Toda de preto, vestida de calças e botas e com expressão facial brava, demonstrada pela boca aberta e os olhos cerrados, sua capa preta cobre os braços abertos, desenhando no espaço uma figura retangular. A imagem, bem como a aparição de um morcego alçando voo, como na última cena do filme, mantém a associação clássica feita entre o vampiro e o mamífero. O roteiro não fornece informações sobre o modo como Lilith se tornou vampira na história, se foi mordida, se era bruxa (o que reforçaria seus aspectos lilithianos), ou suicida, omissão de dados que a mantém misteriosa.

O livro de Nod explica que a origem dos vampiros está diretamente ligada ao mito judaico-cristão de Caim e Abel, em que Caim, após a morte de Abel, foi amaldiçoado por Deus. A maldição não veio diretamente de Deus (pelo menos não ela toda), mas sim dos anjos que vieram a Caim exigir que ele pedisse perdão a Deus. Orgulhoso e certo de suas convicções, Caim preferiu sofrer as punições conferidas pelos anjos a prostrar-se perante Ele. O resultado disso foram as maldições que todo vampiro carrega: o horror ao fogo, à luz, à vida eterna e à solidão. Diferente do que podia se esperar, Caim sobreviveu, graças em parte à Lilith, conhecida como a “primeira mulher” (expulsa do paraíso por não se subjugar aos desígnios de Deus). Ela lhe ensinou aquilo que ficou conhecido como “disciplinas vampíricas” e lhe deu conforto e amor (discute-se ainda se Lilith na verdade apenas apresentou Caim aos seus verdadeiros dons mágicos, ou seja, às esferas da magia). Após isso, Caim se rebelou contra Lilith, por não querer mais obedecê-la, e foi viver sozinho (CARROLL, 1999, p. 24).

Os irmãos bíblicos Caim e Abel são novamente lembrados, mas este trecho não menciona Lilith como mãe do primeiro e, sim, como orientadora. É comum que

se revoltem contra Lilith, como Caim fez, preferindo a solidão. Entre os tipos de vampiros em que Lilith se encaixa estão a lâmia e a súcubo,

uma raça pouco conhecida de vampiras européias. A maneira mais comum de se alimentarem é pela energia dispersada no ato sexual, mantendo relações sexuais com suas vítimas e deixando-as exaustas. Elas podem entrar numa casa sem serem convidadas e adquirir a aparência de qualquer pessoa. Geralmente visitarão suas vítimas mais de uma vez. A vítima de uma Succubus interpretará as visitas como sonhos. A versão masculina de um Succubus é um Incubus (STOKER, 2006, p. 18).

A vampira do filme se comporta como um súcubo, visto que aparece para Lucy em sonhos e atrai as vítimas com atributos de sedução. De todo modo, permanece incompreendida, assim como Lilith, visto que “é impossível traçar um perfil completo dos vampiros como na literatura, porque existem muitas versões diferentes deste mito” (STOKER, 2006, p. 19).

Em outra cena do filme, durante o jantar, sem antes conversar com a esposa a respeito e seguindo as orientações do sogro, Jonathan anuncia a seu chefe, e à esposa dele, que o casal decidiu ter um bebê. Lucy engasga e se retira para o banheiro para vomitar. Ainda que enjoos estejam relacionados à gravidez, suspeita levantada à mesa, Lucy, possivelmente, passa mal devido às transformações corporais monstruosas que estava sofrendo, exacerbadas pelo mal-estar físico e psicológico que sentiu ao ser lembrada da cobrança social por ter filhos. Ao contrário da Lilith, sempre grávida, que também retoma o mito, Lucy aparenta não ter inclinação maternal, visto que está começando a descobrir sua liberdade ao tomar posse de seu novo corpo, sem espaço para o rebento de um casamento no qual não se sente realizada; afastando, assim, a maternidade imposta por seu marido e por seu pai. As marcas da mordida somem do pescoço dela, que pretendia mostrá-las à enfermeira.

Na próxima sequência, quando um misterioso sangue reaparece vermelho no teto da loja de conveniência e goteja na cabeça de Abe, ele pega uma escada para verificar, provavelmente esperando se tratar de animais não humanos. Para surpresa dele e do espectador, é encontrada, entre morcegos, a cabeça de Arthur. No susto,

o homem grita e cai da escada, e seu sangue escorre farto pelo chão. Em filmes de terror convencionais, há muitas mortes decorridas por punição, pela prática sexual vingada por monstros, considerada por estes como imoral, ou, na maioria dos casos, por psicopatas moralistas e sádicos, mas o filme de Demes inverte tal lógica, de modo que o acidente (ou punição) fatal, sofrido por Abe, simboliza o fim das normatizações religiosas e patriarcais, dada à presença de Lilith. O espectador pode regozijar-se com o falecimento de Abe, espécie de vilão, antagonista da heroína Lucy, pois “não é o acontecimento trágico em si mesmo que proporciona prazer, mas, antes, a maneira como ele é trabalhado no enredo” (CARROLL, 1999, p. 258), e ainda, a morte do senhor já idoso não é causada diretamente por Lilith, e, sim, por um acidente, outro aspecto que autoriza, de certo modo, a satisfação do público sem culpabilidade.

Em paralelo a essa cena, Lucy foge do hospital e parece ouvir à distância outra mulher que caminha de salto alto, sozinha, pela noite e corre à rua, com seu vestido branco longo e rendado, detalhe do figurino que mais uma vez remete ao cinema clássico. Encantada ao ouvir orientações como “veja-me” e “toque-me”, a mulher manipulada se direciona a ela, como se estivesse de fato hipnotizada. Porém, antes da mordida fatal, Jonathan chega e agarra a esposa pelas costas. O casal se beija, o que, a princípio, poderia soar como uma tentativa de romantização heteronormativa, mas é apenas um pretexto e uma oportunidade para Lucy atacá-lo e saciar sua fome. Assim, na cena, a presa feminina é poupada e a masculina liquidada, invertendo novamente a lógica convencional de vítimas mulheres em filmes de terror, nos quais apenas a sobrevivência de moças virgens tornou-se um jargão. O desejo indiscriminado de Lucy é condizente com a observação de Nazário:

O sexo de seu parceiro-vítima é indiferente a Drácula; embora os filmes comerciais insistam em fazê-lo perseguir virgens em camisola, ele se sacia com o sangue humano, comum a homens e mulheres. Desejando objetos universais, o Monstro e o Vampiro subvertem as ordens patriarcais, baseadas na perpétua necessidade de produzir e reproduzir: propondo em suas atuações um código que, excluída a finalidade do desejo, suprimiria as discriminações sociais, suas presenças são intoleráveis (NAZÁRIO, 1998, p. 16).

Deste modo, *Lilith's Awakening* inverte as vítimas e algozes de filmes comerciais tradicionais, sendo que, na maioria deles, um vampiro masculino ataca uma presa feminina. Uma moça que presencia a nova vampira com garras famintas atacando o marido emite mais um grito de horror e a câmera se afasta, aumentando o campo de visão e a sensação de vazio na rua deserta. Saciada, Lucy volta ao bosque, vê a si mesma com sangue nos lábios e emite um sorriso raro ao avistar a lua que mais uma vez é mostrada no céu, em alusão à Lilith. Ao final do longa, ela pega o violão para tocar, pois incorporou habilidades da vampira, cujo rosto desaparece, e um morcego (filmado em cores) voa, tendo cumprido sua missão de transformação. Final feliz para a vampira e para a nova Lilith, desperta em Lucy, agora dona de seu desejo e liberta das amarras sociais, o que corrobora a argumentação de Cohen (2000) na Tese 6: “O medo do monstro é realmente uma espécie de desejo, o monstro nos desperta para os prazeres do corpo [...], para a experiência da mortalidade e da corporeidade [...], o odiamos ao mesmo tempo que invejamos sua liberdade e, talvez, seu sublime desespero” (SILVA, 2000, p. 48-49). Lilith, aqui em sua versão vampira, potencializa o lado sombrio da mulher, transformando-a em um monstro, às vezes temível, mas sempre forte e consciente de seu poder. Para Nazário, “na ficção horrorífica tradicional, quatro grandes momentos dramáticos marcam a vida do monstro em sociedade: aparição, ataque, reconhecimento e extermínio” (NAZÁRIO, 1998, p. 22). No entanto, no filme de Demes, o monstro, misto de vampira e Lilith, não é exterminado e seu ciclo se aproxima mais das etapas propostas por Carroll (1999), em *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, para o que ele denominou “enredo de descobrimento complexo”: irrupção, descobrimento, confirmação e confronto (CARROLL, 1999, p. 149).

É possível relacionar a figura de Lilith também à Tese 1, enunciada por Cohen (2000): “o corpo monstruoso incorpora de modo bastante literal — medo, desejo, ansiedade e fantasia [...] dando-lhes uma vida e uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura” (SILVA, 2000, p. 26-27). Tal monstro cultural se dá na interseção entre o animalesco ou inexplicável e o humano, que manifesta suas ânsias e sentimentos inerentes e construídos com a convivência em sociedade, tais como o medo e o desejo vivenciados durante a transformação de Lucy. Carroll afirma, por sua vez, que o gênero horror é prazeroso para seu público, mas a partir de “coisas que

causam inquietação, aflição e desprazer” (CARROLL, 1999, p. 231), já que o horror “é uma força de atração [...] pois convida à interrogação sobre suas surpreendentes propriedades. Queremos ver o incomum, ainda que ele seja, ao mesmo tempo, repelente” (CARROLL, 1999, p. 267). Mais adiante, o autor comenta que “muitas histórias de horror, com sua ânsia de explicar tudo, parecem imitar a sofisticação materialista” (CARROLL, 1999, p. 299). Em seu livro *Índices de um cinema de poesia*, Erika Saverini esclarece os propósitos de um cinema surrealista, realizados a todo momento em *Lilith's Awakening*, tanto em relação ao trabalho onírico com o subconsciente quanto às fugas fantásticas à realidade ousadas pela trama:

Para os surrealistas, o cinema teria sua especificidade na reprodução da lógica dos sonhos e do funcionamento da mente humana, possível pela relação icônica da imagem com os objetos reais. A capacidade específica do cinema de suscitar a ambiguidade a partir de imagens concretas realiza a ambição surrealista de ultrapassar os limites da realidade tangível e alcançar seus sentidos mais profundos, enfim, em construir uma “super-realidade” (SAVERNINI, 2004, p. 66).

Nesse sentido, ainda que seu roteiro tenha uma estrutura compreensível de desenvolvimento, inspirada pelo surrealismo e pelo cinema enigmático de Lynch, Demes se afasta da necessidade de explicação e formulação de respostas fáceis para o público, valorizando o inconsciente e o onírico e aproximando-se da fantasia, segundo a definição de Carroll (1999), para quem “o truque para produzir o fantástico consiste em manter a evidência tão irresoluta quanto possível” (CARROLL, 1999, p. 213) e “uma parte suficiente é deixada na ambiguidade para que não possamos, em sua consciência, aceitá-la com plena convicção” (CARROLL, 1999, p. 209).

Tal percepção pode ser relacionada à Tese 2, “O monstro sempre escapa”, em que Cohen (2000) considera que, para se interpretar a presença do monstro, trabalho comparado a uma epifania, devemos nos “contentar com fragmentos (pegadas, ossos, talismãs, dentes, sombras, relances obscurecidos — significantes de passagens monstruosas que estão no lugar do corpo monstruoso em si)” (COHEN, 2000, p. 30). Dessa forma, como todo mito que se preze, Lilith se mantém nas entrelinhas da interpretação, não tomando forma, pois a compreensão do ser monstruoso sem-

pre escapa de um entendimento completo e fechado, até porque o monstro desafia a ontologia, pois situa-se no limiar do tornar-se (Tese 7). Os monstros “são nossos filhos (...) e nos perguntam por que os criamos” (COHEN, 2000, p. 54-55), devolvendo-nos questionamentos existencialistas e de identificação.

A beleza de *Lilith's Awakening* desafia grande parte do que é mostrado nos filmes do gênero, especialmente nos anos 1980, remetendo ao minimalismo do terror clássico e provando que o horror “não precisa abrigar monstros gosmentos, adolescentes desagradáveis, sustos gratuitos, exibições sensacionalistas e efeitos nauseantes. Pode-se alimentar o medo com imagens vulgares ou sublimá-lo em imagens estilizadas” (NAZÁRIO, 1998, p. 296).

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Stephania. *O Despertar de Lilith: O monstro feminino no cinema contemporâneo de Monica Demes*. 2019. 103f. Dissertação (Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens). Belo Horizonte: CEFET-MG, 2019.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/ Pensamento, Princeton University Press, 1949.
- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, v. 1, p. 995, 1990.
- COHEN, Jeffrey Jerome. “A cultura dos monstros: sete teses”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- DE SÁ, Daniel Serravalle. “Walter Hugo Khouri e José Mojica Marins: Terror e Horror no Cinema Brasileiro” in *Vertigo: Vertentes do Gótico no Cinema*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.
- DONALD, James. “Cheios de si, cheios de medo: os cidadãos como ciborgues”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- FEITO POR ELAS: Drops FpE #05 Monica Demes. Entrevistadora: Stephania Amaral. Entrevistada: Monica Demes. [S. l.]: Anticast, 10 dez. 2018. Podcast. Disponível em: <<http://anticast.com.br/2017/11/feitoporelas/drops-fpe-05-monica-demes/>>. Acesso em: 25 fev. 2019.
- GIL, José. “Metafenomenologia da monstrosidade: o devir – monstro”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- KOLTUV, Barbara Black. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*. Biblioteca Psicologia e Mito. Trad. Rubens Rusche. São Paulo: Cultrix, 2002.
- LILITH’S AWAKENING. Direção: Monica Demes. Produção: Monica Demes. Intérpretes: Sophia Woodward, Barbara Eugenia, Matthew Lloyd Wilcox, Sam Garles,

- Steve Kennevan, Eden West. Roteiro: Monica Demes. Ganesha Filmes, 2016.
(80 min), son., color.
- MILANEZ, Nilton. *Discurso e imagem em movimento: o corpo horrorífico do vampiro no trailer*. São Carlos: Claraluz, 2011.
- NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte e Ciência, 1998.
- RADCLIFFE, Ann. "On the Supernatural in Poetry". *New Monthly Magazine*, Vol. 7, 1826.
- SAVERNINI, Erika. Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski. Editora UFMG, 2004.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- STOKER, Bram. *Drácula: vampiro da noite*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- SICUTERI, Roberto. *Lilith: a lua negra*. Trad. Norma Teles; J. Adolfo S. Gordo. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1987.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

SLASHER THERAPY: THE SLASHER MOVIE AS AN ALLEGORY FOR THE TRAUMA

**TERAPIA SLASHER: O FILME SLASHER COMO
ALEGORIA DO TRAUMA**

Amanda Leonardi de Oliveira¹

¹ Mestre em Letras pela UFRGS. E-mail: amandaleonardi@gmail.com

RESUMO: O objetivo deste estudo é a análise de dois filmes *Slasher* como possíveis alegorias para o processo terapêutico do trauma, propondo uma leitura do assassino *Slasher* como uma metáfora para a situação traumática. Para isso, os enredos dos filmes *A Nightmare on Elm Street* (Bayer, 2010) e *Final Girls* (Schulson, 2015) são lidos como possíveis alegorias para o processo psicanalítico em que as protagonistas lidam com seus traumas enquanto enfrentam os assassinos. Esta análise é realizada com base na estrutura do filme *Slasher* formada por *Final girl* contra o assassino *Slasher*, conforme definida por Carol Clover (1992). Além disso, como o confronto ocorre no lugar chamado por Clover de *Terrible Place*, a questão é comparada ao inconsciente e suas dinâmicas, como proposto por Sigmund Freud em *The Ego and the Id* (2019). A correlação de trauma e narrativas ficcionais apoia-se na obra de Cathy Caruth (1996) em que a conexão entre o trauma e a construção de narrativas é abordada.

PALAVRAS-CHAVE: Slashers; Trauma; Psicanálise; *A Nightmare on Elm Street*; *Final Girls*.

ABSTRACT: This study aims at analyzing two *Slasher* films as potential allegories for the therapeutic process of the trauma, proposing a reading of the *Slasher* killer as a metaphor for traumatic instances. For this analysis, the movie *A Nightmare on Elm Street* (Bayer, 2010) and *Final Girls* (Schulson, 2015) are read as possible allegories for a psychoanalytical process in which their *Final Girls* come to terms with their trauma as they face the killers. This analysis is performed based on the *Slasher* film structure as composed by the *Final Girl* versus the *Slasher* killer, as defined by Carol Clover (1992). Furthermore, as their confrontation takes place in what Clover calls the *Terrible Place*, so it is compared to the unconscious and its dynamics, counting on Sigmund Freud's *The Ego and the Id* (2019). The correlation of trauma and fictional narratives is carried out based on Cathy Caruth's studies of trauma (1996) and narrative construction.

KEYWORDS: Slashers; Trauma; Psychoanalysis; *A Nightmare on Elm Street*; *Final Girls*.

According to American writer Stephen King, “we make up horrors to help us cope with the real ones” (2011, p. 11), and he could not have been more accurate in his description as to why we seek horror stories, either creating or consuming them. What matters is that we do seek them more often than not: even if it is not a genre that pleases everyone, as personal interests may vary, “many people—so many, in fact, that we must concede that they are normal, at least in the statistical sense—do seek out horror fictions for the purpose of deriving pleasure from sights and descriptions that customarily repulse them” (CARROLL, 1990, p. 158). So, we can say that humanity is in general naturally eager for what brings us chills, for that which makes hair stand on end, which is actually the definition for the word horror itself as it “derives from the Latin “horrere”—to stand on end (as hair does) or to bristle—and the old French “orror”—to bristle or to shudder” (CARROLL, 1990, p. 24). Now, why are we drawn towards horror stories? Or else, as proposed by the art philosopher Noel Carroll, “How can horror audiences find pleasure in what by nature is distressful and unpleasant?” (CARROLL, 1990, p. 159). Even though the focus of this study is not to answer this question in a broad sense, but rather to observe the relations between *Slasher* movies and the therapeutic process, it is first necessary to briefly demonstrate the connection between horror and the human psyche, as one of the reasons why we are often drawn to the horror genre.

Austrian psychoanalyst Sigmund Freud developed, in his book *Beyond the Pleasure Principle*, the theory of life drive versus death drive, the former representing actions that aim at survival and the prolongation of life, while the latter refers to destructive instincts, as they “arise from the coming to life of inanimate matter and seek to restore the inanimate state” (FREUD, 1961, p. 38). Each of those instincts are represented as Eros and Thanatos: Eros, the god of life, stands for the sexual instincts, whereas Thanatos symbolizes the deathly ones. “Eros and Thanatos work together and in the same direction, always seeking the individual’s balance” (ZANINI, 2015, p. 100)². Hence, the balance of these drives

2 Originally: “Eros e Tânatos trabalham juntos e na mesma direção, sempre na busca do equilíbrio do indivíduo.” Tradução minha.

is essential for a healthy psyche. Through consuming or producing horror stories, we are releasing what may be about to become unbalanced, satisfying the death drive through fictional devices. Also, working anxieties through fiction is a way to better deal with them as a “fantasy of anxiety prevents actual anxiety and its consequences” (STAIGER, 2015, p. 13). Still, according to Freud:

the artistic play and artistic imitation carried out by adults, which, unlike children’s, are aimed at an audience, do not spare the spectators (for instance, in tragedy) the most painful experiences and can yet be felt by them as highly enjoyable. [...] there are ways and means enough of making what is in itself unpleasurable into a subject to be recollected and worked over in the mind (FREUD, 1961, p. 11).

This artistic play to which Freud refers shall concern, for this study, horror movies. Among the plenty existing horror movie genres, one which stands out is the *Slasher*. According to Carol Clover, this is the genre that lies “at the bottom of the horror heap” (1992, p. 21) in which we see an “immensely generative story of a psycho killer who slashes to death a string of mostly female victims, one by one, until he is subdued or killed, usually by the one girl who has survived” (CLOVER, 1992, p. 21). In her 1992 book *Men Women and Chainsaw*, Clover has defined the elements of the structure of a typical *Slasher* movie, and in this study I will focus on three of them which are the most central ones: the *Slasher* killer, the *Final Girl* and the *Terrible Place*.

The *Slasher* killer is usually a masked individual who is “the psychotic product of a sick family, but still recognizably human” (CLOVER, 1992, p. 23), and yet there is something that at first may seem awfully unhuman about them, once one may consider as unhuman and monstrous a body that is incomplete, skinless, or disfigured, burned, and/or hidden somehow. The masks or deformities that hide their humanity can be understood as representing their inner chaos transposed as their identities, as if their horrifying appearance were a symbol of their inner conflicts which never met a solution and reached a point to which it took over who they are. Most of *Slasher* killers have a traumatic past: *Friday the 13th’s* Jason’s

mother lost her son due to the camp counselor's lack of attention; Jason himself drowned and then had his mother murdered; Freddy Kruger was burned alive; Billie Murphy, the *Final Girls* machete-wielding killer, was bullied and suffered third degree burns all over his body when he was attacked by bullies. This study shall focus mostly on the *Final Girl's* traumas and the way they face them while surviving the killer because, as I mean to demonstrate, that can be seen as a trauma recovery process. However, it is worth mentioning that the origin of most *Slasher* killers is also, most times, a traumatic event. The problem with the killer is that he is usually so possessed by his pain he cannot walk away from it, he can never recover from it, so he becomes its personification. He is, after all, a type of monster.

According to Jeffrey J. Cohen, the monster:

is born only at this metaphoric crossroads, as an embodiment of a certain cultural moment—of a time, a feeling, and a place. The monster's body quite literally incorporates fear, desire, anxiety, and fantasy (ataractic or incendiary), giving them life and an uncanny independence. The monstrous body is pure culture. A construct and a projection, the monster exists only to be read: the monstrem is etymologically "that which reveals," "that which warns," "a glyph that seeks a hierophant (COHEN, 1996, p. 4).

Therefore, in *Slasher* movies, these monsters can be read as the incorporation of all the fear and pain they were once submitted to, and then cannot do anything else but to attack others, spreading that pain and death, which is all they know. For Noel Carroll:

Within the context of the horror narrative, the monsters are identified as impure and unclean. They are putrid or moldering things, or they hail from oozing places, or they are made of dead or rotting flesh, or chemical waste, or are associated with vermin, disease, or crawling things. They are not only quite dangerous but they also make one's skin creep. Characters regard them not only with fear but with loathing, with a combination of terror and disgust (CARROLL, 1990, p. 23).

Cohen also affirms that "the monster is an incorporation of the Outside, the

Beyond—of all those loci that are rhetorically placed as distant and distinct but originate Within”(1996, p. 7). That makes sense when we consider that the monster may seem yet more threatening in *Slasher* movies because their faces are usually hidden by masks or disfigured, as if they were

only slightly metamorphized from what they really cover. Just note how similar visually Jason’s hockey mask is to that of a skeleton, to the finally corrupted body. The inside and the end are present on the surface. Part of the process of the chase and destruction is the increasing revelation *via the body* of the killer of the end of the process of what he is creating – death (STAIGER, 2015, p. 224).

Considering that the monster’s appearance can be read as representing his destructive inner process, many times even rotting and repulsive, and that the monster, even though incorporating the beyond, actually originates from within, according to Cohen as aforementioned, we can understand the monster shows that which he carries inside, meaning the repressed. In order to make more sense of this analysis, it is relevant to understand what is meant by the word repressed in psychoanalysis. According to Freud,

[it]is the prototype of the unconscious for us. We see, however, that we have two kinds of unconscious - the one which is latent but capable of becoming conscious, and the one which is repressed and which is not, in itself and without more ado, capable of becoming conscious. This piece of insight into psychical dynamics cannot fail to affect terminology and description. The latent, which is unconscious only descriptively, not in the dynamic sense, we call preconscious; we restrict the term unconscious to the dynamically unconscious repressed; so that now we have three terms, conscious (Cs.), preconscious (Pcs.), and unconscious (Ucs.), whose sense is no longer purely descriptive (FREUD, 2019, p. 43).

Therefore, the unconscious repressed is the one which remains hidden. Freud also divides the psyche as composed by the Id, which he defines as

the dark, inaccessible part of our personality [...] It is filled with energy reaching it from the instincts, but it has no organization, produces no collective will, but only a striving to bring about the satisfaction of the instinctual needs subject to the observance of the pleasure principle [...] (FREUD, 2019, p. 105-106).

Besides, there are also the Ego and the Superego: the former represents reason and prudence and exercises control over all mental processes, while the latter is formed by a set of cultural values and protects the Ego against the Id's impulses. In general, the Id is completely unconscious, while the Ego and Superego are both conscious and unconscious. However, there is a circumstance in which the unconscious, the repressed, is called upon the surface and it causes a disturbance, a phenomenon Freud defines as the uncanny – *das unheimliche*, which is when “everything that was meant to remain secret and hidden has come into the open” (SCHELLING apud FREUD, 2003, p. 132). So, we can understand the principle of the uncanny as the one which is at once familiar, and then it becomes strange, which is just like what happens when we are in the presence of the repressed, once it causes a disturbance of the balance of consciousness.

Therefore, the rising of the monster or the appearance of the killer in the horror movie may be considered an uncanny event, since it is perceived as beyond the normal or the expected. The arrival of a monstrous creature sets a move from familiar/normal to unfamiliar/abnormal – that is, what is familiar and dear to characters becomes unfamiliar and threatening. That happens mostly when we see the killer as representing something that was supposed to stay hidden but has then comes to the surface, which is especially true in the cases of *Slasher* movies in which “none of these killers has been properly buried. [...] They were thrust in a sack and hidden somewhere in a junkyard of old cars” (STAIGER, 2015, p. 224). They were not properly buried as the traumatic events they represent were not completely repressed and eventually come back to haunt us. As the Id coming out of the unconscious and generating chaos outside, the killer is representative of this violent instinct that is mostly repressed; yet, when released, it comes out as a threat to all those around, as it expresses an unbalanced system. Cohen also compares the

ever returning nature of monsters to the uncanny return of the repressed, which, for this study, is exactly what the monster/the killer represents: “Like Grendel thundering from the mere or Dracula creeping from the grave, like Kristeva’s “boomerang, a vortex of summons” or the uncanny Freudian-Lacanian return of the repressed, the monster is always coming back, always at the verge of irruption” (COHEN, 1996, p. 20).

Another key element of the *Slasher* movie is the *Final Girl* – the girl who survives at the end of the *Slasher* movie is what Clover calls the *Final Girl*. Unlike the other girls in the movie, she is usually a virgin and smarter than the other ones: “her smartness, gravity, competence in mechanical and other practical matters, and sexual reluctance set her apart from the other girls and ally her, ironically, with the very boys she fears or rejects, not to speak of the killer himself” (CLOVER, 1992, p. 40). Hence, being unlike the typical girly girls, she is “boyish, in a word” (CLOVER, 1992, p. 40). The *Final Girl* is the *Slasher* killer’s main rival, the one who stands out and balances the battle of life against death.

She is the one who encounters the mutilated bodies of her friends and perceives the full extent of the preceding horror and of her own peril; who is chased, cornered, wounded; whom we see scream, stagger, fall, rise, and scream again. She is abject terror personified. [...] She alone looks death in the face, but she alone also finds the strength either to stay with the killer long enough to be rescued (ending A) or to kill him herself (ending B) (CLOVER, 1992, p. 35).

According to Vera Dika, “the opposition which separates the heroine from the killer is best described as ego/id” (DIKA, 1985, p. 96), and I partially agree with her: as observed earlier, the killer can be compared to the Id, yet the heroine, as the *Final Girl*, the girl who is the smartest, always keen and able to battle the killer, would be actually more comparable to the Superego, as she stands in opposition to the killer: her cleverness, her morality and her awareness are the aspects that demonstrate she can save herself, which she does in the end. Yet, she is different from the killer not only because she is the victim but also because, while the killer represents chaos, as the Id

sets free in a destructive murderous spree, the *Final Girl* is usually very restricted when it comes to social life, being usually shy, somehow uptight and a virgin, which makes her most likely linked to the over watching Superego. So, she stands as a guardian between the destructive chaos brought by the killer and the balance of the world, as she represents order in contrast with the chaos introduced by the killer.

The third key element of the *Slasher* movie as defined by Clover is the *Terrible Place*, which is “most often a house or tunnel, in which victims sooner or later find themselves in a venerable element of horror” (CLOVER, 1992, p. 30). This element represents, in the *Slasher* movie, what in Gothic tradition is known as the *locus horribilis*, one of the main elements of Gothic narratives, which is defined as

oppressive narrative spaces which affect, when not also determine, the disposition and the actions of the characters who inhabit it. Environment may vary according to the cultural context of each narrative, yet either urban or rural and wild areas are described as horrifying places. Gothic narrative *loci horribiles* represent an essential element to produce fear as an aesthetic effect, once they express a sensation of discomfort and estrangement that the characters – and, by extension, the modern man – experience concerning the physical and social place they inhabit (FRANÇA, 2020, p. 117).³

For Clover, this place “may at first seem a safe haven, but the same walls that promise to keep the killer out quickly become, once the killer penetrates them, the walls that hold the victim in” (CLOVER, 1992, p. 30). Clover also describes the *Terrible Place* as “decidedly “intrauterine” in quality” (CLOVER, 1992, p. 48), as this place can often be

3 espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam, o caráter e as ações das personagens que lá vivem. Os ambientes podem variar conforme o contexto cultural de cada narração, mas tanto regiões selváticas, quanto áreas rurais e os grandes centros urbanos são descritos, de modo objetivo ou subjetivo, como locais aterrorizantes. Os *loci horribiles* da narrativa gótica são um elemento essencial para a produção do medo como efeito estético, já que expressam a sensação de desconforto e estranhamento que as personagens – e, por extensão, o homem moderno – experimentam ante o espaço físico e social em que habitam. Tradução minha.

dark and often damp, in which the killer lives or lurks and whence he stages his most terrifying attacks. “It often happens”, Freud wrote, “that neurotic men declare that they feel there is something uncanny about the female genital organs. This unheimlich place, however, is an entrance to the former Heim [home] of all human beings, to the place where each of us lived once upon a time and in the beginning. In this case too then, the unheimlich is what once was heimlich, familiar; the prefix ‘un’ [un-] is the token of repression (CLOVER, 1992, p. 48).

Clover also emphasizes how it is usually significant in *Slasher* movies “the moment that the killer leaps out of the dark recesses of a corridor or cavern at the trespassing victim, usually the *Final Girl* (CLOVER, 1992, p. 48), as well as how the “penetration scene is commonly the film’s pivotal moment; if the victim has up to now simply fled, she now has no choice but to fight back” (CLOVER, 1992, p. 30). Taking into consideration Gaston Bachelard’s view on the meanings of space in narratives, we must recall that “a house constitutes a body of images that give mankind proofs or illusions of stability. [...] A house is imagined as a vertical being [...] Verticality is ensured by the polarity of cellar and attic. It is possible to oppose the rationality of the roof to the irrationality of the cellar” (BACHELARD, 1994, p. 17-18). Therefore, whatever lies in the basement or cellar, in this hidden place underneath the surface, can represent the unconscious, that which has been repressed. Bachelard also affirms that the basement is “the dark entity of the house, the one that partakes subterranean forces. When we dream there, we are in harmony with the irrationality of the depths” (BACHELARD, 1994, p.17-18)

Hence, when we have scenes of the killer and the *Final Girl* in a battle in the *Terrible Place*, we can propose to read this type of scene as the *Final Girl* penetrating her unconscious, facing a trauma she has repressed, yet rises again, represented by the killer: the traumatic event, whichever it is, the past that always returns to hurt her again. Thus, the repetitive return of the killer can be compared to “the experience that Freud will call “traumatic neurosis”— [...] the unwitting reenactment of an event that one cannot simply leave behind” (CARUTH, 1996, p. 2). Now, considering the *Final Girl* as a representative of the Superego and the

killer representing the Id, both battling in this *Terrible Place*, which represents the unconscious, we have a Freudian reading of the psyche represented by the elements of the *Slasher* movie as proposed by Clover. These elements must work together in order to keep a balanced psyche, except that when very traumatic situations take place, this balance is disrupted. Then it is also possible to interpret, in some movies, the whole action of *Slasher* Girl versus killer as a therapeutic process of uncovering traumatic events that were once repressed and facing them, not as if it were possible to completely overcome them, but coming to terms with them by reaching a breakthrough, which is what happens at the end of most *Slasher* movies: *Final Girl* faces the killer and survives – she survives what wounded her, and most of the times, also wounded others as well.

In the 2010 remake of *A Nightmare on Elm Street*, directed by Samuel Bayer, we have teenagers being stalked in their dreams by a disfigured man with razor fingers. Some of them are murdered in their sleep, while others, the *Final Girl*, Nancy, being one of them, struggle to stay awake and avoid the attacks. Those who struggle manage to survive longer by understanding what is happening: by researching details of their dreams, they discover that the disfigured man who stalks them in their dreams was a man who had abused them in their pre-school years. That was Freddy Krueger, who was burned to death by their parents as a revenge. The teenagers do not consciously remember the abuses, but the recurrence of Freddy attacking them in their dreams can be possibly read as repressed trauma, as hidden memories that keep coming back and reopening the wound of the traumatic events of the abuses again and again: a possible example of such is the scene in which Nancy finds herself, in a dream, wearing the same childhood dress that she used to wear at pre-school, and Freddy appears as a threat. In the dream, the threat is the violence imposed by his blade fingers and murderous attitude, but the symbology of Nancy wearing the same childhood dress and feeling threatened by Freddy's presence is that of her repressed trauma of the abuses suffered in her childhood. As appointed by Cathy Caruth, "trauma is not locatable in the simple violent or original event in an individual's past, but rather in the way that its very unassimilated nature—the way it was precisely not

known in the first instance— returns to haunt the survivor later on.” (CARUTH, 1996, p. 4). Hence, the fact that they could not assimilate the events of Freddy’s abuses consciously in their childhood because they were too young, so they could not understand this wound they had, is what created the trauma which, according to Caruth, can be defined as when something is “experienced too soon, too unexpectedly, to be fully known and is therefore not available to consciousness until it imposes itself again, repeatedly, in the nightmares and repetitive actions of the survivor.” (CARUTH, 1996, p. 3-4).

The return of Freddy Krueger in their nightmares is this repetitive imposition of the traumatic events, which can only be faced when thoroughly understood – that is, when brought to consciousness. In Freddy’s case, we can compare this act of bringing something from unconsciousness to consciousness to the act of bringing Freddy out of the dream world and into the physical, real world, which is what the protagonist, Nancy, does at the end of the movie to defeat the monster, as she remarks, “It hurts, doesn’t it? That’s ‘cause you’re in my world now, bitch!”. Therefore, “Freddy can only be defeated when dragged into the real world – our world” (ZANINI, 2019, p. 209) because he represents the repressed, and it is only possible to come to terms with repressed traumatic events by bringing them to light, to our world. That makes it possible to read this movie as the *Final Girl*, Nancy, going through a painful therapeutic process of facing her past and coming to terms with it.

Another movie that can be read as a *Slasher* therapeutic process is 2015 Todd Strauss-Schulson’s *Final Girls*. This movie plays with *Slasher* conventions as it places a story within a story, making characters struggle for survival as they know beforehand how the story unfolds and how the *Slasher* conventions affect its development: it starts with young Max Cartwright losing her mother in a tragic car accident. She does not get the chance to say goodbye to her mother due to the suddenness of the car crash. Max’s mother was Amanda Cartwright, an actress who had starred an infamous 80s *Slasher* film called *Camp Bloodbath* playing a character called Nancy (most likely a tribute to *A Nightmare on Elmstreet’s Final Girl*). In the original plot of the movie, Nancy does not survive, as she engages in sexual activity with another counselor and gets killed during the sex scene.

Sometime after the car accident, Max's friends convince her to attend a tribute screening of her mother's film, in which they happen to be sucked into the movie and must survive the killer's attacks. *Camp Bloodbath* focuses on camp counselors who are stalked and killed by the film's machete-wielding, masked killer. Nancy, Amanda Cartwright's character, is one of those counselors, and she joins Max and her friends in their attempt to escape/fight the killer.

However, Max and her friends have an advantage over the *Camp Bloodbath* characters, that is to say, the fact that they know they are inside a *Slasher* film, hence they know the rules to survive, one of them being not to engage in sexual activities. Knowing those rules is what allows them to change the script: therefore, Max stops Nancy from engaging in sexual activities with another counselor, so she remains a virgin and has a chance to survive, because they also know that one of the *Slasher's* conventions is that the Final Girl must be a virgin (even though Amanda Cartwright is Max's mother in the reality within the movie, in *Camp Bloodbath*, her character Nancy is still a virgin, and that is supposed to be enough to make her a possible *Final Girl*). Therefore, while both Max and Nancy are virgins, they also know there can be only one *Final Girl*, which is what makes Nancy surrender to allow Max to survive, as they both become close friends, since Max sees in Nancy her dead mother.

After Nancy surrenders to the killer, it is Max alone who must face him, as she faces her trauma of losing her mother so unexpectedly. According to Caruth, "trauma seems to be much more than a pathology, or the simple illness of a wounded psyche: it is always the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available" (CARUTH, 1996, p. 4). So, in order to come to terms with her trauma, Max goes through the movie plot her mother starred on: she faces the story of her wound as it reopens every time she sees Nancy -- which is to her perhaps just as painful as the killer's attacks. By defeating the killer after Nancy willfully surrenders, Max finally puts an end to this constant return to her traumatic past, coming to terms with the tragic event that ended her mother's life once she is then able to say goodbye. By defeating the killer, she at once revenges her mother's death - letting out her anger

both for the death of Amanda Cartwright in real life as well as for the murder of her character, Nancy, inside the movie. She relives her trauma by losing her mother again, and yet that gives her the chance to go through this event in a different circumstance, one in which she is more prepared and able to fight back, doing what she may believe would make her mother proud, that is, surviving. Thus, the movie shows the use of fiction as a way to come to terms with one's inner conflicts. Reliving trauma through fiction and experiencing this fiction within her own reality was how Max dealt with her trauma. Horror fiction can often be used that way:

Freud argues in *Beyond the Pleasure Principle* that children create games around the very things they most fear, as a way of subduing those fears and gaining control. Horror films are a safe, routinized way of playing with death, like going on the roller coaster or parachute jump at an amusement park (DICKENSTEIN 1980, p. 69, apud. STAIGER, 2016, p. 224).

Turning death and other dangers into movies, into stories and play, is a way of gaining control over them, which happens in most horror fictional works. Hence, we can say that the monsters in fiction are, in the end, reflections of our own inner monsters and, in order to get rid of them, or at least to learn how to tame them, we must bring them out of the dark where they can hold power over us. Once we turn them into narratives, we can understand better what they are and that is when they lose their power and become a story we can tell: and the good thing about stories is that they can always be changed, edited, rewritten, reinterpreted. That is why Nancy is able to fight Freddy Kruger, because she brings him out into the real world, makes him visible, vulnerable. By understanding what gave the monster life, she is able to defeat him and face her trauma at last. A similar situation happens to Max: only when she can understand the logic of the situation, she is able to control it, and only when she is given a chance to relive her trauma, she is able to come to terms with her grief. That is the power that fiction gives us, especially the power of horror stories: they help us fight our own monsters. Once we understand them, we can cope with them.

REFERENCES

- BACHELARD, Gaston. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press Books, 1994.
- CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror*. New York: Routledge, 1990.
- CARUTH, Cathy. The Wound and the Voice. In: *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1996.
- CLOVER, Carol J. *Men, Women and Chain Saws: Gender in the modern horror film*. New Jersey: Princeton University Press, 1992.
- COHEN, J. J. *Monster Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- DIKA, Vera. *Games of Terror: a definition, classification, and analysis of a subclass of the contemporary horror film, the stalker film (1978-1981)*. New York: New York University, 1985.
- FRANÇA, Júlio. O sequestro do Gótico no Brasil. In: *As Nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade*. Ed. FRANÇA, Júlio; COLLUCI, Luciana. Rio de Janeiro: Bonecker Editora, 2017, p. 111-124.
- FREUD, Sigmund. *Beyond the Pleasure Principle*. New York: Liveright Publishing Corporation, 1961.
- FREUD, Sigmund. *The Ego and the Id*. New York: Clydesdale Press, 2019.
- FREUD, Sigmund. *The Interpretation of Dreams*. Hertfortshire: Wordsworth Editions, 1997.
- FREUD, Sigmund. *The Uncanny*. Translated and edited by David McLintock. London: Penguin Classics, 2003.
- HALBERSTAM, Judith. Bodies that Splatter: Queers and Chain Saws. In: *Skin Shows: Gothic Horror and the Technoogy of Monsters*. London: Duke University Press, 1995.
- KING, Stephen. *New York, Danse Macabre*. New York: Simon and Schuster, 2011.
- STAIGER, Janet. The Slasher, the Final Girl and the Anti-Denouement. In: *Style and Form in the Hollywood film*, Ed. Wickham Clayton. Houndsmill: Palgrave Macmillan, 2016, p. 213-281.
- ZANINI, Claudio Vescia. “It hurts ‘cause you’re in my world now, bitch”: Gothic features in the 1984 and 2010 versios of A Nightmare on Elm Street. In: *Ilha*

do Desterro. Florianópolis, Volume 72, nº 1, 2019, p. 199-211.

ZANINI, Claudio Vescia. O Perverso e o Gótico em Jogos Mortais. In: *Revista Abusões*. Rio de Janeiro, Volume 1, nº 1, 2015.

FILMS:

A Nightmare on Elm Street. Directed by Samuel Bayer, Platinum Dunes, 2010.

Final Girls. Directed by Todd-Strauss-Schulson, Vertical Entertainment, 2015.

WE'RE DOING THIS BECAUSE YOU WERE HOME: AN ANALYSIS OF ELEMENTS OF THE SLASHER FORMULA IN *THE STRANGERS* (2008)

ESTAMOS FAZENDO ISSO PORQUE VOCÊS ESTAVAM
EM CASA: UMA ANÁLISE DOS ELEMENTOS DA
FÓRMULA DO SLASHER EM OS *ESTRANHOS* (2008)

*Vitor Fernandes*¹

*Cláudio Vescia Zanini*²

1 Mestrando em literaturas de língua inglesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). E-mail: fns.vitor@gmail.com

2 Doutor em literaturas de língua inglesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor do programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: claudio.zanini@ufrgs.br

ABSTRACT: This article verifies how Bryan Bertino's 2008 film *The Strangers* articulates the slasher formula (CLOVER, 2015; DIKA, 1985) in order to tell a horror story that is in tune with the cultural context from the first decade of the 2000s in the United States. Drawing from analyses of the cultural impact of the terrorist attacks on September 11th, 2001, we point out evolutions in the slasher convention, including the dissidence from slasher films made to be deeply self-referential and campy. We also demonstrate how the recognizable structure is subverted to play with viewer expectations, potentializing its bleak and nihilistic ending, a narrative feature described by Pinedo (1996) as a postmodernist trend that breaks away from the classical horror structure.

KEYWORDS: *The Strangers*; Postmodern horror; Post-9/11 horror; Slasher films.

RESUMO: Este artigo verifica como *Os Estranhos*, filme de Bryan Bertino de 2008, articula a fórmula do filme *slasher* (CLOVER, 2015; DIKA, 1985) a fim de contar uma história de horror coerente com o contexto cultural da primeira década dos anos 2000 nos Estados Unidos. Partindo de análises do impacto cultural dos ataques terroristas de 11 de setembro de 2001, apontamos evoluções nas convenções do *slasher*, incluindo o distanciamento da autorreferencialidade e do exagero tão fortemente presentes em décadas passadas. Também demonstramos como a estrutura reconhecível é subvertida para manipular as expectativas do espectador, potencializando seu final desolador e nihilista, elemento narrativo este descrito por Pinedo (1996) como uma tendência pós-modernista que se afasta da estrutura do horror clássico.

PALAVRAS-CHAVE: *Os Estranhos*; Horror pós-moderno; Horror pós 11 de setembro; Filmes *slasher*.

INTRODUCTION

The slasher film arose in the late 1970s and early 1980s with movies such as *The Texas Chainsaw Massacre* (Hooper, 1974), *Halloween* (Carpenter, 1978), *Friday the 13th* (Cunningham, 1980), and *A Nightmare on Elm Street* (Craven, 1984), and gave rise to a fixed structure and the use of tropes such as the so-called *final girl*, the unstoppable killer, the body count and the failure of protective instances such as the family and the police, (CLOVER, 2015; DIKA, 1985), all of which present in many other films and franchises ever since.

The inception of slashers in the late 70s is part of a social phenomenon of that time. In the years that preceded the release of *Halloween*, the US became acquainted with notorious serial murderers such as John Wayne Gacy, Ted Bundy, Ed Gein, and Charles Manson and his followers, to mention a few. The extensive media coverage on the stories, with particular attention to the violence with which they perpetrated murder, raised the public's interest, and made the serial killer the "exemplary modern celebrity" (SCHMID, 2005, p. 4).

Slasher film remained a staple of American cinema as the decades passed, and many movies have revisited, paid tribute to or subverted the slasher tropes and formula over the past forty years. This article is a case study that looks at how certain elements in the slasher formula are confirmed or subverted in one film, Bryan Bertino's 2008 *The Strangers*. The analysis takes into consideration the social and cultural frame from the 2000s (particularly the impact of the 9/11), identifying elements of what Isabel Pinedo describes as *postmodern horror*.

The film is set solely in an isolated house. Kristen (Liv Tyler) and James (Scott Speedman), a couple facing relationship problems, arrive late at the family's summer house after a wedding reception to what should have been a romantic evening. As they set foot in the house, someone knocks on the door. Upon opening it, they see that the front porch's light is suddenly not working and are asked by a young woman shrouded in darkness whether Tamara is there. Despite the couple's attempts to clarify that Tamara does not live there, the young woman shows up at their front porch again. That is the onset of what proves to be

a deadly ordeal. The young woman and her accomplices, another woman and a man, terrorize the couple by misplacing objects inside the house, and things soon escalate to an actual chase.

By using elements canonized by previous films during what has become known as The Golden Age of The Slasher Film, 1979–1989, (STEERS, 2020, p. 5), *The Strangers* offers the audience a readily recognizable slasher structure; however, expectations are frustrated and subverted by its bleak and nihilistic ending, as opposed to the more optimistic tone suggested by the survival of the final girl and her hopes of rebuilding her life. This represents a dissidence from slasher films produced after the 1990s and made to be deeply self-referential and campy, sometimes to comic effect (CLOVER, 2015, p. 26). The theory employed to assess to what extent *The Strangers* could be considered a postmodern film is provided by Pinedo (1996) and Stone (2001), and the cultural background that produced these films both in the 1970–1980s and in the 2000s is described based on analyses by Wetmore (2012) and Kvaran (2016) in search for similarities. Figurations of monstrosity and monstrous characters are analyzed from the perspectives offered by Carroll (1990) and Cohen (1996). Finally, to establish how *The Strangers* adheres to the slasher formula, we turn to Dika (1985) and Clover (2015). By carrying out a qualitative analysis of *The Strangers*, we intend to demonstrate how the slasher film can be an outlet for current fears and anxieties more than forty years after its debut.

THEORETICAL DISCUSSION

POSTMODERN HORROR

For a casual horror viewer, *The Strangers* may cause lasting impressions and even certain shock for the way it falls short of expectations. The film plot is simple enough: two people in an otherwise empty house are attacked and have to fight for their lives. In this film, however, their attempts to resist the aggression fail and the bad guys win. Films with this type of nihilistic approach to the encounter between

everyday life and violence are described as postmodern horror by some theorists. This section lays out some framework to shed light on what it means for a film to be postmodern according to Pinedo (1996).

Horror films produced from the 1970s onwards have been described as postmodern for their structure and their paradigm shift from classical horror films. According to Pinedo (1996), classical horror films offer a narrative that opens with the disruption of the natural and/or social order; for most of the narrative, the monster is displayed in all its destructive power and there is an attempt at resistance, then the film closes with white male military soldiers, scientists or experts defeating the monster either through the use of force or extensively honed skills, after which normalcy is restored (PINEDO, 1996, p. 19). In this universe, evil is an external force that must be subdued, and the means to do so rests on human agency, which is always successful in fending off these disruptions.

For Pinedo, postmodernism represents the instability of a world in which dichotomies are unmade, blurring established boundaries, and putting universal subjects—white, male, heterosexual—in question (1996, p. 17–18). In view of that, the author argues that postmodern films represent a world in which viewers and characters alike are unable to distinguish between good and evil, reality and illusion, normal and abnormal (PINEDO, 1996, p. 22).

Postmodernism is a term that “gets stretched in all directions across different debates, different disciplinary and discursive boundaries [...] to designate a plethora of incommensurable objects, tendencies, emergencies” (WOODS, 1999, p. 2). In view of the impossibility to provide a clear-cut definition for the term, we look at some of the postmodern features presented by Tim Woods that are in tune with Pinedo’s approach to postmodern horror film, which are ultimately applied to our reading of *The Strangers*, namely, the blurring of boundaries, the absence of an overall design or universal plan, and the collapse of signification as a set of discernible and discrete units of meaning (WOODS, 1999, p. 4–5).

Postmodern horror narratives are riddled with representations of everyday life violence and the inefficacy of human intervention to counter such threats, and a defining feature in these films would be their reluctance in offering closed

endings, which we see as evidence of the aforementioned absence of a universal plan. Additionally, these films employ and display violence as a core narrative element, a characteristic Pinedo considers to be important for postmodern paradigms (1996, p. 21). The spectacle of the mutilation reinforces the genre's intention of demonstrating how fragile human bodies can be by transgressing its boundaries and showing what lies inside (PINEDO, 1996, p. 21). In that sense, *The Strangers* is consistent with another horror subgenre that gained momentum throughout the 2000s, the *torture porn*, whose most famous examples are the *Saw* and *Hostel* franchises.

While Stone (2001) does not subscribe to the notion that horror films made after the 1970s are postmodern, he agrees that there is a significant shift from the classical horror logic. According to the author, the films made during this period show that the monster is not a looming, distant threat spreading corruption from Transylvanian castles, but it could very well be the next-door neighbor. In this new paradigm, the structure shifts to “(a) this monster cannot be defeated; (b) all collective action aimed at doing so is bound to fail; (c) moral uprightness will get you nowhere; (d) rationality, science, and expertise mean nothing; and (e) evil is completely unpredictable” (STONE, 2001, p. 16).

This new logic makes for nihilistic films in which threats prove unrelenting, and the monster triumphs in the end. Some examples would be *Night of The Living Dead* (Romero, 1968), *The Wicker Man* (Hardy, 1973), *The Omen* (Donner, 1976), and *Funny Games* (Haneke, 1997). Less pessimistic instances would feature uncertain outcomes in which signs of the persisting threat warn us that the danger is endemic, and the defeat of the monster is only temporary, and that would encompass many films in the slasher genre, such as *Halloween* and *I Know What You Did Last Summer* (Gillespie, 1997), to name but two. The open ending in these films can be traced back to their phenomenal revenue potential and low production costs, which rendered them very valuable franchises to studios, as observed by Dika (1985, p. 40). However, given the recurrence of the trope of the monster that returns to inflict yet more despair and violence, this has become a formulaic element in the slasher genre over time and has been expected by fans.

When we look at *The Strangers*, it is possible to identify many of the elements described by Stone (2001) as the new logic of horror films, which could be considered postmodern under the classification established by Pinedo (1996). Namely, the film opens with a display of diegetic normalcy. This is a recognizable world where we watch a white, middle-class, all-American couple coming home to a spacious house in the country. This normalcy is then disrupted by violence, and thus the viewer sees blood and mutilated bodies on the screen. Finally, the cathartic outcome figured in classic horror films is denied, since evil wins instead: the couple fails to fend off the assault, the aggressors remain unpunished, and, as a result, they are free to keep looking for the next person whom they will terrorize and subsequently kill. These characteristics align *The Strangers* with films in the first slasher cycle under this definition of postmodern horror; however, the cultural context and the subversion of elements make the film “depart from the usual postmodern narrative by stressing a nihilistic world as the normality” (ALVARADO, 2007, p. 11) as will be further explored in later sections.

The violence that disrupts normalcy performs a double function, for it provides the story with the uncertainty that Pinedo (1996) sees as core of postmodern horror, while marking the trio of invaders as the monstrous characters in the story. The violence on screen is graphic and the atmosphere, suffocating. The absence of an explanation for the invaders’ motivation enhances the audience’s sense of uneasiness, echoing the fear of seemingly gratuitous, unexpected violence instilled by the 9/11 on the American people. The three assailants are the monsters in the story; unlike monsters from previous centuries, though, they do not carry a visual mark of their monstrosity — or, as Noël Carroll puts it, of their *impurity*.

Besides being “disgusting” (CARROLL, 1990, p. 22), monsters are regarded as “threatening *and* impure” (CARROLL, 1990, p. 28). The disgust caused by the monstrous characters in *The Strangers* is not given immediately, but rather developed as the plot unfolds and they become more violent, and their violence becomes more senseless. When looked at together, these features — their regular appearance, their reliance on gratuitous violence and torture, and the lack of an explanation for their actions — account for their monstrosity. Monsters “are un-

natural relative to a culture's conceptual scheme of nature. They do not fit the scheme; they violate it. Thus, monsters are not only physically threatening; they are cognitively threatening" (CARROLL, 1990, p. 34). Just like any murderer in a slasher film, the trio in *The Strangers* poses a cognitive threat due to their mysterious nature, albeit in a different way: while in the classic slasher the mystery lies in a supernatural feature displayed by the killer, the three criminals analyzed here are puzzling because they do not look strange, and there is no explanation for their violent behavior.

THE SLASHER FORMULA

After establishing a definition for postmodern horror and citing which films would be qualified as postmodern according to Pinedo (1996), we must now turn to the formula that became so well-known for the slasher genre. The organized system of gratification and shock employed in *Halloween* propelled it to huge success and profit. The structure used to make it successful was afterwards replicated by later films that drew from its most significant elements. Over the course of the 1980s and 1990s, the continuous use and repetition of the aforementioned elements conventionalized that structure within the genre, which in turn, involve the audience in a play of expectations with new instances of the slasher film, training the audience to guess the outcome and wait for the attack slasher-educated viewers came to expect (DIKA, 1985, p. 91). For the purposes of the analysis to be carried out in later sections of this article, the formula described by Dika (1985) will be summarized in the following five elements:

- i) The point-of-view camera;
- ii) Established character functions;
- iii) Driving death force coming from the past;
- iv) A non-identifiable and isolated standard American setting;
- v) Low budget production.

Regarding (i) *the point-of-view camera*, Dika states that the killer's presence is marked by the moving or static point-of-view perspective used to fragment the visual field and make the killer's location indefinable (1985, p. 89). During this specific camera movement, the object of its gaze will often be watched from multiple angles while going about their lives, and that will mark this character as a victim (DIKA, 1985, p. 90). This sort of editing will reinforce the ominous feeling of the killer's imminent presence and possible attack, thus adding to the question "Who is the killer?" additional doubts, such as "Where is the killer?" and "When will the killer attack?." *The Strangers* employs this mechanism by allotting the victims with longer screen time in which they are the object of the camera's eye, and much like in other instances of the slasher film, the position and the appearance of the killers is diffuse for most of their allotted screen time, and they are only partially visible from the corner of the screen frame, or else they are shrouded in darkness, more often than not through the use of the chiaroscuro technique, a lighting style that emphasizes dimension by balancing frontal and back light (MILLERSON, 1999, p. 241).

When it comes to (ii) *established character functions*, Dika presents several dichotomies to describe the complex relation between character groups (1985, p. 92-97). These binary oppositions are: The heroine \longleftrightarrow The killer; The heroine \longleftrightarrow The young community; The heroine and the killer \longleftrightarrow The remainder of the young community; The young community \longleftrightarrow The old community.

The first, and possibly the most important opposition would be the axis *Heroine* \longleftrightarrow *Killer*. Henceforth, the heroine will be addressed as the *final girl*, for that is the term canonized by Clover (2015, p. 35), and it has been used since both in theoretical discussions and in popular culture. The first parallel within this dichotomy is that both heroine and killer have the ability to make others the object of their gaze. Whereas the community and friends seem to be rather oblivious to the presence of the killer, the final girl can watch him³, and much like the killer,

3 Both Clover (2015) and Dika (1985) choose to use masculine pronouns when referring to the slasher killer. Additionally, Clover states that "[the] fact that female monsters and female heroes,

she can use violence. These characteristics give the final girl narrative significance, aligning her with the killer within a masculine/active position in the film, because both exert dominance over the narrative.

Regarding the difference between the final girl and the young community, Dika describes the former as a strong and resourceful character (1985, p. 92). Unlike the young people interacting with her, she is serious, dutiful and will not get involved in morally questionable activities. Also, differently from what occurs to other characters, her exposition to the voyeuristic gaze of the monster right before murder will not be as long (DIKA, 1985, p. 92). This opposition, along with her ability to see and use violence, sets her apart from her friends and will mark her as the heroine, and her friends as victims. The group described by Dika (1985) as the young community, here comprising the final girl herself and her friends, also holds another key difference from the killer: they are attractive, white, middle-class Americans and represent life (DIKA, 1985, p. 93), whereas the killer is monstrous and represents death (DIKA, 1985, p. 95). According to Clover, the slasher killer is a misfit and an outsider (2015, p. 30). This character is described as “usually large, sometimes overweight, and often masked. In short, [he] may be recognizably human, but [he is] only marginally so, just as [he is] only marginally visible—to [his] victims and to us, the spectators” (CLOVER, 2015, p. 30). Clover acknowledges the monster’s status as a marginal being, which is in tune with Cohen’s postulate that the monster dwells at the gates of difference, as it is “an incorporation of the Outside, the Beyond” (COHEN, 1996, p. 7). Not coincidentally, the strangers alluded by the movie title are the monsters whose *modus operandi* starts with an invasion — that is, a movement that transports them from the margin to the core of a domestic structure.

When it comes to the old community, despite potentially being aware of the

when they do appear, are masculine in dress and behavior (and often even name), and that male victims are shown in feminine postures at the moment of their extremity, would seem to suggest that gender inheres in the function itself” (CLOVER, 2015, p. 12), and that “a figure is not a psychokiller because he is a man; he is a man because he is a psychokiller” (CLOVER, 2015, p. 13). Thus, over the course of this section, we will refer to the killer in slasher films using masculine pronouns as well.

past event that created the avenging force embodied in the killer, Dika (1985) states that its members are powerless before the events that are bound to take place. They are rarely attacked by the killer, nonetheless, their actions do not affect major events in the film narrative, for they cannot see the killer, nor are they able to use violence (DIKA, 1985, p. 94). Occasionally, a member of the old community may take the role of a seer, someone who can see the killer and knows about the past events enabling his killing force. But despite attempting to warn the young community of the imminent danger, these efforts are equally fruitless (DIKA, 1985, p. 94).

In *The Strangers*, the viewer is exposed to six characters throughout the entire film, three of which are the killers. In this regard, the dichotomy would be only that of Heroine \leftrightarrow Killer, in other words, the couple alone represents life, and the killers represent death. Hence, the film does not feature the presence of a group of friends or an old community. This particularity condenses much of the complexity of the character functions in the protagonist couple, Kristen and James. They are the sole object of the voyeuristic gaze of the killers, and thus they are simultaneously given narrative significance, both as heroes and as victims. This proves an interesting configuration since, according to Clover, in films in general, it is far more common to see male characters in the position of either monster or hero, whereas female ones usually play the role of the victim (2015, p. 12). However, in *The Strangers*, the hero/victim role is shared by a man and a woman, and the killer/monster is portrayed by a man and two women. Regarding the murderers, they are not physically disproportional, as suggested by Dika (1985, p. 174), neither are they large and overweight, as suggested by Clover (2015, p. 30); although they are masked, menacing, and depicted as uncanny presences, they have fit and conforming bodies, which would make their monstrosity a moral one. Furthermore, their superhuman attributes stem solely from their nearly omnipresent traits and their ability to always keep themselves one step ahead of the couple's moves.

In the slasher film formula, the killer's motivations for violence are connected to the (iii) *driving death force coming from the past*. Regarding this aspect, Dika lays out two different moments in the film narrative: the original

crime in the diegetic past, and the return of the killer in the diegetic present (1985, p. 98). The killer bears witness to a wrongful action perpetrated by the community in the diegetic past, and it is because of this trauma that he is driven to madness. Clover highlights the pervasiveness of the killer motivated by gender confusion and psychosexual fury (2015, p. 27). For the critic, many killers are permanently locked in childhood because of a traumatic sexual discovery or by the grip of a domineering mother, and even in the instances in which childhood is not at stake, she points out that the killer is still sexually disturbed. However, regarding female killers, Clover (2015) points out that their motivations lie elsewhere. According to the author, these killers' reasons rarely have to do with gender confusion, but rather, they may be associated with their adult life, when they may have been abused, abandoned, or cheated by men (CLOVER, p. 29). Dika, in turn, affirms that the killing force is reactivated by the symbolic reenactment in the diegetic present, or a recurrence of the crimes committed by the community in the past (1985, p. 99). The killer then returns to exact his revenge on the guilty parties or on their symbolic substitutes.

In the specific context of *The Strangers*, it could be argued that the *driving death force coming from the past* is absent. Here, the killers' status as outsiders is based on their transient presence in the neighborhood. They seem to be simply visitors, not marginalized members of the community, and as such, they do not portend an avenging force for past crimes. Given their alien nature, their drive to inflict violence is not accounted for, and we learn very little about them throughout the film. Since their motivations are obscured by their fleeting materiality, attributing gender confusion or psychosexual fury to the man, and past iterations of physical or emotional abuse to the women would prove unwise, thus, their death drive must lie elsewhere, and this aspect will be further addressed in the next sections.

The violence brought forth by the killer usually takes place in what Clover describes as a *Terrible Place* (2015, p. 30–31), or the element described in this article as (iv) *a non-identifiable and isolated standard American setting*. For Dika, the viewer is given access to this place either when the killer travels back to the

original destination where the past event happened years before, or when the young community travels to the place where the killer lives (1985, p. 97). This setting is usually a single space, and it separates the young community from the external world. This space may take the form of a camp, a few deserted streets in the suburbs, or a school; once the young community enters it, there is little movement in or out (DIKA, 1985, p. 97). The critic also points out that this space is made to resemble a middle-class American setting, places of childhood and innocence, but no significant landmarks or characteristics are shown that would possibly identify that space as a specific setting or city. This setting disposition amplifies the degree of similarity that will be perceived by the viewers. Regarding the fact that these characters end up stuck in the single diegetic space that will host the slasher film, Clover states that the terrible place may seem like a safe haven at first, separating the potential victims from the threat, but once the killer penetrates it, that space becomes oppressive and prevents the characters from leaving, effectively enabling the hide-and-seek game that will follow (2015, p. 31).

In the terrible place, the people assailed by the killer have no protective force to shield them from violence, as illustrated by the fact that the old community fails to see the killer, and thus it is powerless to protect the young community. This is a space where the victims cannot rely on law enforcement and where telephones and cars are “always absent or broken” (CLOVER, 2015, p. 132). Another important aspect pointed out by Clover is the fact that, once inside the terrible place, the young community inevitably drifts apart only to be slaughtered one by one by the killer (2015, p. 24). Finally, she points out that firearms have no space in the slasher film, the killer’s preferred weapon is a knife, a hammer, or an ax (CLOVER, 2015, p. 31). The victims might try to use a gun, but much like telephones and cars, they usually fail when they are needed the most.

The terrible place in *The Strangers* would be the family house where the couple decides to spend a romantic night. This house is located in the countryside, so there are no defining characteristics that would allow a viewer to identify that setting as a specific neighborhood or city. It is a spacious house owned by a white, middle-class, all-American family—a place deeply connected to childhood—,

and thus, it elicits feelings of protection. However, as suggested by Clover (2015), once this space is occupied by the killers, it proves to be a house of horrors that actually hinders the victims' chance of escaping alive. This house is isolated both from law enforcement as well as neighbors, so here too the community is powerless before the death force, and the protagonists are left to their own devices. The secluded large house has been a core element in both horror and Gothic narratives since their beginnings: "as both building and family line, it became the site where fears and anxieties returned in the present. These anxieties varied according to diverse changes: political revolution, industrialisation, urbanisation, shifts in sexual and domestic organisation, and scientific discovery" (BOTTING, 2004, p. 3). Schmid acknowledges the interface between Gothic fiction and stories of serial killers through outsidership: "[p]ositioning serial killers as gothic monsters represents our attempt to salvage and locate a [...] community by defining what stands outside that community." (SCHMID, 2005, p. 7) If we agree that *The Strangers* capitalizes on the contemporary fear of urban, unexpected violence, the adoption of a gothic monster rhetoric implies that approaching "serial killers as gothic monsters recall[s] eighteenth-century attempts to cast incomprehensible murderers as monstrosities" (SCHMID, 2005, p. 7).

Since the film is set in 2005, cell phones are a commonplace amenity and simply disconnecting telephone lines would not suffice. In this regard, the film disposes of them quickly: after an evening at a party, the couple's devices are out of battery and the killers promptly get rid of their chargers, on top of disconnecting the landline. Additionally, the car tires are also slashed. However, there is one element common to (iv) *a non-identifiable and isolated standard American setting* to which *The Strangers* does not adhere, namely, the tendency of characters being picked out one by one after splitting up, and that could be explained by the context in which the film was made, which will be discussed further ahead.

Finally, the visual identity and the unique *feel* that unify the slasher genre can be attributed to its (v) *low-budget production*. According to Dika, the production quality of the slasher film rests in part on the fact that the equipment used, and the team assembled to make it are not professional (1985, p. 101). The

first effect pointed out by the author is the improper lighting employed during shooting, which results in poorer quality and grainy images.

Dika expands on the differences between the production of slasher films and other exploitation films by highlighting that, in the slasher genre, the exposition of violence tends to be shorter, often serving to quickly shock the viewer (1985, p. 102). In so doing, the slasher film provides an opportunity for the viewer to look at the violence only superficially, without experiencing the adequate level of grief and pain caused by the inflicted wound. This violence is often softened as well by the attractiveness of the cast who plays the victims, which counterposes the ugliness of their violent murders (DIKA, 1985, p. 102). Concerning this aspect, the critic also mentions that they are largely good-looking, non-professional actors, a fact that adds to lower production costs.

In *The Strangers*, although physical violence is as not as pervasive as observed by Dika (1985), the instances in which violence is depicted adhere to the description provided. The camera tends not to linger long on the inflicted wound, and sometimes it does not show it at all. Although much of the low-budget feel and casting choices for good-looking actors are reproduced in this film, the different reality of the production budget could not be steeper: according to the Nash Information Services, LLC, whereas the first installment of *Halloween* set its production cost at about US\$ 325,000, *The Strangers* production budget amounts to the staggering figure of US\$ 9 million. This could indicate that the low quality of the images was produced intentionally to align the film with the genre, given that despite having the resources, the film retains the low light, grainy image pattern, and here, the actors portraying the characters are both faces readily recognizable from previous Hollywood blockbuster productions.

THE CULTURAL BACKGROUND

The classic slasher formula described in the previous section rose to prominence by the end of the 1970s and was in vogue through the first half

of the 1980s. The cultural upheaval that transitioned into these decades is worth mentioning: (i) The Civil Rights Movement, fighting for the end of racial segregation, black voter suppression, and discriminatory employment and housing practices took place in 1968; (ii) The Stonewall Riots, an act of resistance in response to a police raid in a gay bar that was a key event leading to the Gay Liberation Movement, took place in 1969; (iii) The Women's Liberation Movement, seeking to guarantee greater freedom for women regarding political participation, labor and sexuality, took place in the 1960s and 1970s; and (iv) The years between 1973 and 1975 saw military withdrawal from the Vietnamese territory and the war campaign supported for nearly twenty years ending in defeat. As highlighted by Pinedo (1996), this meant that the universality of white, male, heterosexual institutions was under stress, and that the might and morale of U.S. military was under threat. These deep cultural changes came alongside economic unrest, and according to Kvaran (2016), the dread of the beginning of adult life amidst these political changes in tandem with the harsh economic environment found the perfect outlet in the slasher film. The critic further states that despite the general optimistic memory of the 1980s as a time of economic growth, many American families faced financial anxiety, especially for fear of losing their homes and their jobs. For teenagers at the time, "slasher films served as a parable of the modern capitalist economy" (KVARAN, 2016, p. 968), and the presence of the killer in these films "[told] the onscreen teenagers what the audience inherently [knew]: they [were] all doomed. Most of them [would] not survive" (KVARAN, 2016, p. 968).

Kvaran points out that the "enduring popularity of these slasher film franchises [...] can be explained, in part, by paying close attention to the social and economic contexts in which the audience experienced these films" (2016, p. 954), hence the maniac killer could be interpreted as an allegory for the anxieties of that time: a threat that inexorably invades the middle-class family house and takes out the youth while parents and adult society overall are unable to do anything to halt the peril. Supporting this analysis, the critic draws attention to the characteristics of the final girl—dutiful, savvy, resourceful—by pointing out that "while these special attributes and talents are what allow her to outwit or escape her inevitable

attacker, they are the very same traits that are necessary for success in times of economic hardship” (KVARAN, 2016, p. 963). To Kvaran, this allegory highlights the feelings of being betrayed by modern society shared by teenagers both on the screen and in the audience, and that all the protection offered by past moments of prosperity “merely create an illusion of safety; in the end everyone is at the mercy of unstoppable forces” (2016, p. 962). When it comes to the 2000s, which happens to be the cultural context of *The Strangers*, Kvaran (2016) draws attention to the fact that the new millennium brought with it one of the worst financial crises in American economy in decades. The housing bubble burst and, by the end of 2006, many Americans ended up owing more on mortgages than their houses were worth. For teenagers and young adults aged 16–24, unemployment rates were double the national average, and as college education seemed more necessary than ever, tuition costs were rising at twice the inflation rate (KVARAN, 2016, p. 965), which means that the economic situation had only worsened since the 1980s.

While teenagers in the 1980s had no prospect of buying a house, in the 2000s the ones who had succeed in doing so were then faced with the risk of losing their home. For people graduating from college, unemployment rates were at 9% and the prospect was the need to move back into their parent’s domicile, if their parents still owned one (KVARAN, 2016, p. 966–967). The anxiety that many would fall on their way to success was back and even more palpable, and according to Kvaran (2016), this socioeconomical unrest was paired with the resurgence of the slasher genre. While it is possible to see resonance of these anxieties in *The Strangers*—namely, the family’s house failing to provide shelter for two young adults while an unstoppable force lurks outside to rob them of a future, which works symbolically as the loss of one’s house—another event of unprecedented proportions took place at the dawn of the new millennium that would affect and shake American society for years to come: the terrorist attacks at the World Trade Center on 9/11.

On the morning of September 11th, 2001, the group al-Qaeda launched a series of attacks against the U.S. Four commercial planes scheduled to land in California were hijacked and their flight path was redirected. Two planes crashed against the Twin Towers of the World Trade Center, which collapsed within less

than two hours. A third plane crashed into the west side of the Pentagon, and a fourth plane, meant originally to attack the White House or the Capitol Building, crashed into a field in Pennsylvania after an attempt to regain control of the aircraft by the passengers. The total death toll of 2,996 people made this the deadliest terrorist attack in history, and more than 6,000 other people were injured in the process. Wetmore points out that this was the first attack by a foreign force on the mainland USA since the War of 1812 (2012, p. 86), and the world watched appalled as live news coverage showed the second plane crash and the later collapse of the buildings.

According to Wetmore (2012), instances of random and anonymous violence and death occurred in films before 9/11, such as in *Last House on the Left* (Craven, 1972), *Natural Born Killers* (Stone, 1994), and *Funny Games* (Haneke, 1997). Nonetheless, the critic proposes that this phenomenon “became foregrounded in the period afterwards” (WETMORE, 2012, p. 19) because the attacks demonstrated that public spaces were unsafe, and “home” could not provide the protection which it was thought to be able. The attacks that day ingrained in the public imaginary the notion of the possibility of death at the hands of people who did not previously know us, or who were not targeting you specifically. The hijackers targeted American symbols and people died as a consequence of being at the wrong place, at the wrong time. Wetmore (2012) points out that this sense of meeting an untimely and tragic death simply because of where you are found its way into horror films: in the first slasher cycle, people were killed because they were involved in illicit behavior; after 9/11 people are killed because of where they were. Additionally, the randomness and the anonymousness of the death seen and experienced on that day made it even more terrifying, and in the face of such horrid event, knowing that the hijackers had motives is unimportant, “[p]eople died horribly, the reason does not matter” (WETMORE, 2012, p. 86). According to the author, horror films post 9/11 replicate the feeling of loss and grieving in the wake of unspeakable violence by denying the audience a sense of normalcy being reestablished: for Wetmore (2012), films made before this point in time merely play at nihilism and hopelessness — after all the gore and violence, the killer is

defeated, the demons are exorcised, the final girl survives, and there is a sense of normalcy being restored despite the trauma. After 9/11, evil can and will conquer the protagonists, and most—if not all—characters will be killed, which might be considered a postmodern translation of Cohen’s thesis that “the monster always escapes” (COHEN, 1996, p. 4).

ANALYZING *THE STRANGERS*

The film opens with a voiceover introduction stating that the story is based on true events, an alleged estimative by the FBI of the number of violent crimes committed every year, and the background information for the film itself: Kristen and James left a friend’s wedding reception that night and headed to the Hoyt’s summer house. Such opening gives the plot an aura of veracity represented by the *claims to truthfulness* (AUFDENHEIDE, 2007), a notion that postmodern horror cinema has exploited in many different ways: video or audio recordings from the police or similar institutions, as well as official violence information provided by these very institutions, are found in movies as varied as the reboot of *The Texas Chainsaw Massacre* (Nispel, 2003), *The Conjuring* franchise (2013–present), and found footage films such as *Paranormal Activity* (Peli, 2007) and *The Poughkeepsie Tapes* (Dowdle, 2009).

This voiceover sets the tone for the film with a tense soundtrack and claims that “the brutal events that took place there are still not entirely known” (THE STRANGERS, 2008, 00:01:05). As the film’s first minutes flood the screen, the viewer is shown a second, more subtle introduction that will help set the tone. Over the low rumbling of a car engine, it is possible to see houses passing by. Short snippets take the viewer away from the suburbs, and with each fade out in between the snippets, the houses get scarcer and more isolated, and the daylight gets dimmer. The viewer has been effectively taken from the city to an isolated countryside house. The screen turns black, then we see two boys standing in the background against thick woods, a car with a busted windshield comes into view in

the foreground and we hear a distraught child talk to a 911 operator. The scene cuts, the front door of a house is ajar and, from inside, we can see the boys approaching hesitantly. The camera then closes up on objects thrown across the floor: a ring box, rose petals, a bloody knife, a blood spatter on the wall near the family's portrait. The opening sequence ends as the child says to the operator, “— There's blood everywhere” (THE STRANGERS, 2008, 00:02:43).

In this film, the portrayal of normalcy is presented to the viewer as the couple arrives home at four in the morning, trying to figure out what will be of their relationship after Kristen has turned down James's proposal. The state of order is first disrupted when a stranger knocks on their door and then leaves saying “-- See you later” (THE STRANGERS, 2008, 00:15:06). However, unlike the films classified as postmodern by Pinedo (1996), the disruption of normalcy is not represented in a violent attack in *The Strangers*; here, the presence of the stranger at the door would be better explained by what Urbano describes as the representation of the monster, a moment in which the monstrous being is the object of both the characters and the viewers' gaze without posing a direct threat (1998, p. 891). In this shot, the viewer sees the woman from the couple's point of view while her face is obscured; although she does not pose any imminent danger at this point, there is an innuendo of the brutal violence to come, which makes her presence in such an isolated place at such hour ominous. However disruptive and uncanny a masked person lurking around an isolated place in the dead of the night may be, forty minutes of the film unfold before the killers engage in actual violence—they hack down the door, hit James's car with a truck, but this violence is never directed at the victims' bodies—they do not draw even a single drop of blood until the very end of the film. In this sense, the disruption of normalcy in *The Strangers* stems more from symbolic violence and vandalism than from physical violence itself.

The shaky, handheld camera accentuates the point-of-view shot, thus reinforcing the feeling that the characters caught in its gaze are being watched. This feature engages the viewer in the expectation game, as described by Dika (1985, p. 29), and part of the appeal of the film becomes an attempt to guess where the killers are and when they will strike. After leaving Kristen alone to buy cigarettes and

then returning, James goes around the house checking behind every closed door and curtain. Every shot where the audience has a clear view of the protagonists' blind spots—be it a door frame or a cabinet—has the potential to be the place out of which the killers will come and attack, increasing the suspense. According to Dika, this distanced gaming response from the audience is directly linked to the gratification the film provides (1985, p. 111–112). In *The Strangers*, this play with the expectations of the audience is subverted in more ways other than its bleak ending. On the one hand, the viewer has a release for the suspense with many misleading shocks: scenes in which a hand reaches out from the limit of the frame and then turns out to be a friendly one; or moments in which, after the camera changes angles, the viewer alone sees the killer in the background; on the other hand, the anticipated strike comes after 70 minutes, in what would be a very different approach from traditional slasher films, in which there is an attack every couple of minutes (WETMORE, 2012, p. 89).

The different use of violence and lower number of attacks can be attributed to the post-9/11 cultural shift, according to Wetmore (2012). The critic says that, whereas slasher films in the last century incorporated inventive and even humorous ways victims are killed, films released after 9/11 dispose of such features—there is nothing funny to be appreciated in death anymore (WETMORE, 2012, p. 85). Wetmore highlights that the killers' goal is terrorizing household after household (2012, p. 89–90); in this universe, the final body count is just a consequence, the true point is causing fear and panic. In *The Strangers*, the killers have complete access to the house and have many opportunities to kill the protagonists, and yet, they lurk around the property just reinforcing their presence and their threat. Their voyeuristic drive in seeing the victims panicking and feebly trying to resist is only rivaled by the exhibitionist drive of the camera's eye in showing the killers to the viewer. Whereas the couple seldom sees the killers, the audience is often able to watch their movements as they stalk the victims. The game described by Dika (1985) is still there, but in this film, the expectations are often frustrated, and the audience is not led to find entertainment in the process because “[e]very aspect of the film is designed to provide no relief” (WETMORE, 2012, p.

89), highlighting the synthetic nature of the narrative (PHELAN, 1989, p. 2). As the protagonists are psychologically tortured, the anticipation for an attack that takes so long to come makes it so the audience is tortured as well.

James's friend, Mike (Glenn Howerton), drunk from the previous night's wedding reception and unaware of the killers' presence, arrives at the Hoyt house as previously agreed. His car is immediately attacked, he finds a piano barricading the door, and the door itself has been hacked to pieces with an ax. As he approaches the house to investigate, the viewer sees Dollface (Gemma Ward) watching him from the shadows and the Man in Mask (Kip Weeks) following him with an ax. Mike sees the product of the killers' actions, but fails to see them; conversely, the killers are well aware of his presence and watch him closely, which would mark him as a victim. As suggested by Clover, this last-minute would-be rescuer is a marginal, underdeveloped character who shows up and merely plays at the notion of salvation (2015, p. 44), for the viewer already knows he too is doomed. However, unlike in traditional slasher films, the killers in *The Strangers* do not need to eliminate him, his heroism in walking into the house turns out to be the cause of his death: as his shadow appears on the corridor wall, in yet another play with the viewers' expectation, James pulls the trigger, and rather than jamming or missing, the gunshot hits Mike in the head. This is telling because, as suggested by Wetmore (2012), there is no space for bravery and heroism in films after 9/11. What could have been the couple's shot at salvation turns out to be further destruction of hope and cause of loss by their own hand. As Clover states, in modern horror every person is on their own in facing the menace (2015, p. 17).

On the topic of frugal heroic attempts, it is relevant to analyze James's role in this story. While he does not have as much screen time as Kristen and the voyeuristic gaze of the point of view shot does not focus on him as much, he can see the killers and their actions, and can make use of violence and weapons—his is the first kill in the film after nearly fifty minutes have elapsed—and thus, according to Dika (1985), he is given narrative significance. Nevertheless, Clover sustains that male characters in slasher films rarely play the hero (2015, p. 65). In traditional slasher films, boyfriends, fathers, or police officers usually go in for the

rescue but are not successful, leaving the final girl to save herself. In *The Strangers*, it is possible to look at James from a deeper perspective considering the analysis of post-9/11 cinema by McSweeney (2017). According to the critic, despite the fact that male characters putting up heroic attempts to prove their masculinity both to themselves and to the people they are trying to save are not exclusive to films released after 2001, their centrality and frequency after 9/11 show a prevailing need to reestablish a sense of protection and control. By performing an act of heroism, these characters face the fear of not being able to offer protection, which becomes a hindrance towards their fantasy of being able to save the day and restore patriarchal order. This is an important aspect to ponder because James is under siege in his childhood house while three masked murderers terrorize him and his girlfriend. To top it all off, his impulsiveness to fight off the criminals led him to kill his own friend. The struggle to take back control and assert his masculinity both to himself and to Kristen pushes him towards heroic attempts that, as established before, are doomed to fail.

Considering the slasher genre logic, the audience would identify Kristen as the final girl. She is the only female protagonist and having had much of the screen time, the viewer is influenced to empathize with her. She notices that objects have been displaced inside the house and grabs a knife, and while investigating a noise coming from outside, she sees the Man in Mask staring through the window, and Dollface looking through a gap in the front door; this effectively marks her as capable of observing the killers' actions, and the killers themselves. Furthermore, by taking the kitchen knife, she is marked as someone who can use violence. Nonetheless, considering the structure described by Dika (1985), Kristen is also marked as a potential victim. She is held as an object of the point-of-view shot for extensive periods and is observed carrying out mundane things, the opposite of what is expected from a final girl; moreover, while Kristen paces the house, the Man in Mask slowly walks into the living room and observes her from her blind spot while she is unaware of his presence.

Taking into account that Clover points out that the final girl must undergo agonizing trials before she destroys the antagonist and saves herself (2015, p.

59), the fact that Kristen is simultaneously marked as the hero and the victim is not conflicting, as long as she manages to defeat her tormentors when the male hero fails to save her. However, the moment she must fight against her assailers, she cannot find any weapons; the killers did not leave anything to chance. In a traditional slasher film, she would have been resourceful, but as stated by Wetmore, the bad guys rarely have the tables turned on them (2012, p. 91). Kristen and James are then tied up to chairs laid out side by side as daylight floods the room. More than four hours of diegetic time has elapsed, and the killers are ready to wrap up their game. Kristen asks the three stalkers why they are doing that, and Dollface replies, “— Because you were home” (THE STRANGERS, 2008, 01:10:39). The Man in Mask, the Pin-up Girl (Laura Margolis), and Dollface take off their masks and let the couple see their faces. At this point in the film, any shred of hope left that Kristen will rise to the occasion and become her own savior, as well as that any savior at all will show up is abandoned.

Wetmore points out that, in a traditional Hollywood film, the traumatic experience would bring the couple closer together, they would somehow stand victorious, and Kristen would then accept James’s proposal (2012, p. 88). As if in a nod to the possibility that never came to be, Kristen is wearing the engagement ring, the couple holds hands and say that they love each other before the three killers take turns stabbing them. Although the violence of this scene is brutal, its depiction on screen is kept to a minimum level: the brutality of the act is indicated by Kristen’s screams as the camera pans over the desert landscape. *The Strangers* closes with an open ending, in accordance with the tendency described by Pinedo (1996) in her analysis of postmodern films: following these events, the three killers leave the couple and proceed to their next destination; when the two boys find the couple, Kristen opens her eyes and screams to close the film with one last jump scare. As the credits roll in, the viewer is left with no information about the killers. Only Kristen and James saw their faces, and their motive for killing is simply the fact that the couple was at the wrong place, as stated by Wetmore (2012). The opportunity given by the open ending is not wasted, *The Strangers* followed suit in the slasher tradition observed by both *Clover* (2015) and *Dika* (1985) and spawned

a more formulaic sequel, seeing that *The Strangers: Prey at Night* (Roberts, 2018) portrays the killers attacking yet another family simply because they were home.

CONCLUSION

While *The Strangers* does not follow a number of elements of the traditional slasher formula, it is possible to say that the narrative is structured in a way that feels familiar to the viewer. By employing the use of the point of view shot with a shaky, handheld camera to indicate the presence of a masked killer and depicting the ordeal of a group of people in an isolated setting, the film captures the feel of the slasher genre and engages the audience in a play of expectations. It is by misleading expectations that the film manages to subvert the formula in the creation of a unique slasher film that masterfully reflects the anxieties of its time. Insofar as the horrors of random and senseless death lurking in the American audience's unconscious since the 9/11 is evoked by this narrative, the genre expands and adapts. The film does not hold the body count and the open wound in such a central space anymore, in Pinedo's words (1996), because people's concerns were then turned towards the use of fear and terror as weapons. It could be argued that the old community was left out because when violence is anonymous and random, remembering and avenging the crimes of the past is not what is at stake. The fact that two women and a man band together to terrorize random people can also be linked to the cultural shift caused by the 9/11 attacks. If until the 1980s men usually played the role of killers, the notion that the violent act in itself is the center of attention, as suggested by Wetmore (2012), signals that the gender, identity, and motives behind the violence do not matter.

The fact that there are no heroes in this film aligns it with the descriptions given by Pinedo (1996) and Stone (2001). The threat does not come from out of this world, or from the deep dungeons of a far-away castle. When the killers drive by the two boys, nothing about them indicates their moral abjection. Furthermore, in *The Strangers*, the monster cannot be defeated and all collective efforts to resist

it irrevocably fail. This can be argued to be the reason behind one of the biggest differences between *The Strangers* and traditional slasher films: the absence of a final girl. As stated by Wetmore (2012), heroes change nothing; even though it could be assumed that Kristen does not die, victory is not an option, all she can do is survive. Additionally, the cultural shift caused by the 9/11 terrorist attack sets *The Strangers* apart: unlike the films in the first slasher cycle, which are also considered postmodern by Pinedo (1996), the *The Strangers* does not “merely play at hopelessness” (WETMORE, 2012, p. 12), since there is no hope that the final girl can rebuild her life. Violence and the threat of annihilation are treated with more seriousness.

Finally, the combination of similar socioeconomic conjunction and cultural changes between the 1970s–1980s and the 2000s, when teenagers and young adults faced an uncertain and terrifying future of economic hardship, high unemployment rates, and homeownership loss, could offer an interpretation for why the slasher genre worked as a medium for this nihilistic tale of postmodern horror.

REFERENCES

- ALVARADO, Amanda. M. *Living in Terror: Post 9111 Horror Films*. 2007. Thesis (Master of Arts in English) – Department of English and College of Liberal Arts and Sciences, Indiana University, Bloomington (IN), 2007.
- AUFDENHEIDE, Patricia. *Documentary Film: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2007.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 2004.
- CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990.
- CLOVER, Carol J. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film - Updated Edition*. Princeton: Princeton University Press, 2015.
- COHEN, Jeffrey J. Monster Culture: Seven Theses. In: COHEN, Jeffrey J. (ed.). *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p. 3–25.
- DIKA, Vera. Paradigms: The Basic Elements of The Stalker Formula. In: *Games of Terror: A Definition, Classification, And Analysis of a Subclass of The Contemporary Horror Film, The Stalker Film*. New York: University Microfilms International, 1985. p. 88–106.
- KVARAN, Kara M. “You’re All Doomed!” A Socioeconomic Analysis of Slasher Films. *Journal of American Studies*, Cambridge, v. 50, n. 4, p. 953–970, 2016.
- MCSWEENEY, Terence. “Daddy, I’m scared. Can we go home?” Fear and Allegory in Frank Darabont’s *The Mist* (2007). In: MCSWEENEY, Terence (org.). *American Cinema in the Shadow of 9/11*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017. p. 227–248.
- MILLERSON, Gerald. *Lighting for television and film*. 3rd ed. Oxford and Boston: Focal Press, 1999.
- NASH INFORMATION SERVICES, LLC. The Numbers, 2020. Worldwide Box Office Search. Available at: <https://www.the-numbers.com/>. Access in: Jun. 27, 2021.

- PHELAN, James. *Reading people, reading plots: character, progression, and the interpretation of narrative*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- PINEDO, Isabel. Recreational Terror: Postmodern Elements of The Contemporary Horror Film. *Journal of Film and Video*, Chicago, v. 48, n. 1/2, p. 17–31, 1996.
- SCHMID, David. *Natural Born Celebrities: Serial Killers in American Culture*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- STEERS, Stevie L. *Slasher Films and Self-Harm: A Relationship of Self-Hatred and Trauma*. 2020. Thesis (Master of Arts in English) – Department of English and the College of Liberal Arts, Graduate College of Marshall University, Huntington (WV), 2020.
- STONE, Bryan. The Sanctification of Fear: Images of the Religious in Horror Films. *Journal of Religion & Film*, Omaha, NE, v. 5, n. 2, 2001.
- THE STRANGERS. Direction: Bryan Bertino. Production: Doug Davison; Roy Lee and Nathan Kahane. Los Angeles: Universal Pictures, 2008. Available online on HBO Max (85 minutes). Access in: Jul. 28, 2021.
- URBANO, Cosimo. Projections, suspense, and anxiety: the modern horror film and its effects. *Psychoanalytic review*, New York, v. 85, n. 6, p. 889–908, 1998.
- WETMORE, Kevin J. *Post-9/11 Horror in American Cinema*. New York: Continuum, 2012.
- WOODS, Tim. *Beginning Postmodernism*. Manchester: Manchester University Press, 1999.

TIME ODDITY, PARADOXES AND THE GOTHIC

ESTRANHEZA TEMPORAL, PARADOXOS E O GÓTICO

*Vinícius Bril Rocatelli*¹

*Cido Rossi*²

1 Mestrando, PPG—UNESP/ FCLAR, CAPES. E-mail: vinicius.brill@gmail.com.

2 Doutor, UNESP/ FCLAR. E-mail: adrossi@fclar.unesp.br.

RESUMO: Partindo-se da perspectiva pós-estruturalista do hibridismo de gêneros-modos, este artigo visa a explorar a conexão entre a Ficção Científica e o Gótico; mais especificamente, partindo da ideia de Brian Aldiss e David Wingrove, em *Trillion Year Spree* (1986), de que a Ficção Científica é criada pelo Gótico, tentamos argumentar que a Ficção Científica também pode criar o Gótico. Mais explicitamente, argumentamos que, através dos paradoxos das narrativas que se utilizam do conceito da Viagem não linear pelo Tempo, a Ficção Científica cria efeitos Góticos e acarreta em resultados Góticos, uma vez que a ideia do paradoxo já é inerentemente reacionária ao cientificismo e ao racionalismo Iluminista e, portanto, Gótica em sua própria concepção *uncanny*.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção científica; Gótico; Viagem no tempo; Paradoxo; Pós-estruturalismo.

ABSTRACT: From the Post-structuralist perspective of the hybridity of genre-modes, this article's goal is to explore the connection between Science Fiction and the Gothic; more specifically, from Brian Aldiss and David Wingrove's idea, in *Trillion Year Spree* (1986), that Science Fiction is created by the Gothic, we tried to argue that Science Fiction can also create the Gothic. Explicitly, we argued that, through the paradoxes of narratives that work with the concept of non-linear Time Travel, Science Fiction creates Gothic effects and leads to Gothic results, once the very idea of the paradox already is inherently reactionary to the Enlightenment's scientism and rationalism and, therefore, Gothic in its very *uncanny* conception.

KEYWORDS: Science fiction; Gothic; Time travel; Paradox; Post-structuralism.

GOTHIC SCIENCE FICTION AND THE PARADOX STORY

Gothic texts are not rational; in fact, negative aesthetics, especially *Darkness* — as opposed to the Light associated with rationality — characterizes them.

If knowledge is associated with rational procedures of enquiry and understanding based on natural, empirical reality, then Gothic styles disturb the borders of knowing and conjure up obscure otherworldly phenomena or the “Dark arts”, alchemical, arcane and occult forms normally characterized as delusion, apparition, deception. (BOTTING, 2014, p. 2)

There are two reasons, then, why Gothic and Science Fiction seem, at first, to be contradictory genre-modes — and by genre-modes we mean that both Gothic and Science Fiction are not limited to the historical classifications of literary genres, or forms, and, therefore, denote broader literary methods, moods, or manners, much like the *tragic*, the *comic*, the *ironic*, the *didactic*, the *pastoral*, the *satiric*, etc. However, Gothic and Science Fiction are still connected to the particulars of genre, and due to this we chose to categorize them in the thematically appropriate hybrid concept of genre-modes.

In any case, the first reason why Gothic and Science Fiction seem to be contradictory genre-modes is that, as stated, the Gothic is irrational, whilst Science Fiction is rational. But, in *Trillion Year Spree* (1986), Brian Aldiss and David Wingrove introduce the argument that Mary Shelley’s Gothic novel *Frankenstein* (1818) created the specter of Science Fiction, meaning that Science Fiction is Gothic’s hideous progeny. In their own words, “*Frankenstein* marked the beginning [of Science Fiction] and Science Fiction is a Gothic offshoot”. (2001, p. 8) Thus, the literary genre-mode that explores the Enlightenment of science, rationality, human progress and technology, comes from a contradictory type of artistic expression. However, according to Sara Wasson and Emily Alder,

Gothic can (...) be a function of a particular kind of dreadful narrative voice bespeaking either overwrought affect, paranoiac sensibility or perverse emotional deadness. (...) As such, the

Gothic mode can readily be deployed in representations of believable worlds following natural laws. (2011, p. 3)

Thus the first contradiction between Gothic and Science Fiction — the limits of one and the other — are porous and complicated. The second one sprouts from their relationship with Time: whilst Gothic deals with the past, Science Fiction deals with the future.

Yet here, too, recent decades have seen complications of such neat differentiation. Alternative history “Steampunk” Science Fiction, for example, unsettles the notion that Science Fiction always occurs in a future world. (ALDER; WASSON, 2011, p. 4)

Furthermore, “monstrosity appears in the future and the past, in the mind and in culture at large, taking form in individual, social and textual bodies”. (BOTTING, 2008, p. 131) As such, the threads that stitch Gothic and Science Fiction together — hybrid creatures since their inception — are otherness, monstrosity and, therefore, *fear*. Time Travel fiction, for instance, stitches the past and future together, calling back to Einstein’s famous idea that “the distinction between past, present and future is only a stubbornly persistent illusion”. The distinction between Gothic and Science Fiction, thus, can be seen in the same way, and so we can combine both genre-modes into a single, oddly pseudo-oxymoronic, one: *Gothic Science Fiction*.

David Wittenberg wrote that

since all narratives do something like “travel” through Time or construct “alternate” worlds — one could arguably call narrative itself a “Time machine”, which is to say, a mechanism for revising the arrangements of stories and histories. In this more expansive view, literature itself might be viewed as a subtype of Time Travel, rather than the other way around, and Time Traveling might be considered a fundamental condition of storytelling itself, even its very essence. (2013, p. 1)

However, for the purposes of this article we will be limiting our discussion to what Wittenberg deemed *the paradox story* — a formal turn in Time Travel

fiction caused by the popularization of Einstein's theory of relativity. Our main argument, then, is that *the paradox story* can create and lead to fiction with Gothic elements. Moreover, we accept that Gothic creates Science Fiction, but we also believe that Science Fiction creates Gothic — a paradoxical relationship reminiscent of Time loops.

“Indeed, all the Time Travel paradoxes (...) stem from *retrocausality*. Effects undo their causes” (GLEICK, 2016, p. 235), but we are not looking at these paradoxes as impossibilities, only mere oddities. As David Lewis wrote,

Time Travel (...) is possible. The paradoxes of Time Travel are oddities, not impossibilities. They prove only this much, which few would have doubted: that a possible world where Time Travel took place would be a most strange world, different in fundamental ways from the world we think is ours. (1976, p. 145)

Such a topic is interesting and relevant to our human condition not only because we are all traveling through Time one second at a Time, and thus we are all, in this way, Time Travelers, but also because we “[our]selves are stories — Time Travel stories” (WITTENBERG, 2013, p. 78), and so the study of *the paradox story* is an endlessly exciting, and narcissistic, endeavor.

THE PARADOXES OF TIME TRAVEL

In Netflix's *DARK* (2017—2020), the character of Adam explains to a younger version of himself (Jonas Kahnwald) his motivations for acting, in the eyes of the disbelieving youth, in such nefarious and evil fashion:

We've declared war on Time. God is our antagonist. We are creating a new world: without Time, without God. How is that? In short, the God mankind has prayed to for thousands of years, the God that everything is bound with, this God exists as nothing other than Time itself. Not a thinking, acting entity; a physical principle with which you can no more negotiate than you could with your own fate. God is Time. And Time is not compassionate.

The instant we're born our lives start to trickle away, like the sand in this hourglass. Death is always inevitable. Our destiny is nothing but the connection of cause and effect. In light, in shadow. (ODAR, 2019)

Such a Homeric task can only disfigure one's morality. Thus Adam is willing to sacrifice everything, even things dearest to his own heart, in order to reach the respite of Timelessness. What he wants is to cease *being*. Adam has chosen *not to be* because he sees himself as a monstrosity, once his existence is the cause of so much pain and destruction in his world, for his birth is founded upon a Time loop, where the youngest son (Mikkel Nielsen) of his grandfather (Ulrich Nielsen) goes back in Time to eventually become Jonas's father (Michael Kahnwald).

Adam is a physically deformed Gothic monster whose character development is that of a Greek or Shakespearean tragedy; he is the dramatized exploration of Schopenhauer's maxim: "man can do what he wills but he cannot will what he wills". In other words, mankind has no control over its desires, no matter how frowned upon by society they might be — i.e. Humbert Humbert's obsession with his *nymphets* in Nabokov's *Lolita* (1955).

As a matter of fact, in his 1959 essay "On a Book Entitled Lolita", Nabokov writes about what first inspired him to write the novel, revealing that it was a newspaper story about "an ape in the Jardin des Plantes, who, after months of coaxing by a scientist, produced the first drawing ever charcoaled by an animal: the sketch showed the bars of the poor creature's cage". (1997, p. 311)

Such is the character of Adam, and such is all of us: caged creatures stuck in Time. But, as one character from BBC's iconic *Doctor Who* (1963—1989; 2005—) would put it, "Time Travel has always been possible in dreams" (METZSTEIN, 2013), and so we dream of Time Traveling non-linearly, and of being free from fate and destiny.

These dreams have already served fiction greatly, for example in Netflix's *The Haunting of Hill House* (2018), the character of Nellie proclaims that "our moments fall around us like rain, or snow, or confetti". (FLANAGAN, 2018) Combining this Einsteinian perspective of Time with the horror elements of Shirley Jackson's

influential novel, this adaptation utilizes the Time loop as a way to horrify the audience, revealing, in episode 5, that Nellie is stuck, forever haunting her past self. A similar device is used in Netflix's *The Haunting of Bly Manor* (2020). It seems, then, that in fiction, Time already functions as The Doctor once put it:

People assume that Time is a strict progression of cause to effect, but actually from a non-linear, non-subjective viewpoint, it's more like a big ball of wibbly-wobbly, Timey-wimey stuff.
(MACDONALD, 2007)

But with the Einsteinian ability to see the essence beyond the appearance of Time, paradoxes become apparent, and “all the paradoxes are Time loops. They all force us to think about causality. Can an *effect* precede its *cause*?” (GLEICK, 2016, p. 232) The answer, in fiction, is, of course, yes, because it's the very essence of the composition of fiction. As Poe wrote in “The Philosophy of Composition” (1846)

I prefer commencing with the consideration of an effect (...) Having chosen a novel, first, and secondly a vivid effect, I consider whether it can best be wrought by incident or tone — whether by ordinary incidents and peculiar tone, or the converse, or by peculiarity both of incident and tone — afterward looking about me (or rather within) for such combinations of event, or tone, as shall best aid me in the construction of the effect. (2009, p. 55)

In *DARK*, when Adam and Jonas are talking to each other, the latter expresses an inability to believe that he will ever want what his older self wants, whereas the former exclaims that he remembers feeling and saying the exact same thing. Their exchange is similar to a psychoanalytic session, where the same character, in different points of his life, has to come to terms with both his past and his future at the same Time in the present. Such a similarity is natural of this genre-mode, for

Time Travel is a genre-mode of psychological implication, a scenography in which selves meet themselves, kill their progenitors, and plumb the significance of their own histories for their present instantiations or avatars. Time Travel, in essence,

becomes what Lacan thought the psychoanalytic session was, a “realization of the [subject’s] history” in a present discourse, or even “the restitution of the subject’s wholeness (...) in the guise of a restoration of the past”. (WITTENBERG, 2013, p. 64)

Thus everything that Jonas feels, Adam has already felt; and everything that Adam is saying, he has already heard himself say before, and is saying only because he heard a previous Adam say it when he himself was in Jonas’s shoes. There is no origin to the endless cycle of Jonas’s self-realization and Adam’s self-actualization. This is commonly known as *the bootstrap paradox* — named so after Robert A. Heinlein’s 1941 short story “By His Bootstraps”. But, instead of beginning our discussion with this specific type of *paradox story*, we will start off by quickly discussing another type of paradox, which is also explored in *DARK, the predestination paradox*, for this type of paradox predates Time Travel fiction itself.

Jonas’s negative feelings toward Adam are still alive by the end of their session — and are further deepened as the narrative moves to its climax —, and so he tries to avoid, at all costs, becoming Adam. His future self functions similarly to the monstrous painting of Dorian Gray in Oscar Wilde’s 1890 novel. Jonas wants to change his future, he wants to kill the future where he becomes Adam, but he might just end up killing himself instead and becoming the monster he doesn’t want to be; just like Dorian ended up killing himself instead of his horrid picture, with the result that the picture’s deformities came into being in Dorian’s own beautiful countenance, turning him into the ugly monster he so feared to be. Ergo, trying to change what’s destined to happen helps make it happen — much like what happens to Oedipus, who commits patricide and incest, becoming father to his own siblings and husband to his mother. In other words, Oedipus becomes a Gothic monster because he transgresses society’s moral territories when it comes to familial bonds and relationships.

The predestination paradox is also explored in James Cameron’s 1984 film *The Terminator*, where

a cyborg assassin (...) travels back in Time to kill a woman before she can give birth to the man who is destined to lead a

future resistance movement; the cyborg's failure leaves detritus that makes its own creation possible (...). The idea of the self-fulfilling prophecy is ancient, though the term is new, coined by the sociologist Robert Merton in 1948 to describe an all-too-real phenomenon: "a *false* definition of the situation evoking a new behavior which makes the originally false conception come true". (For example, a warning of gasoline shortage causes panic buying that leads to gasoline shortages.) People have always wondered whether they can escape destiny. Only now, in the era of Time Travel, we ask whether we can change the past. (GLEICK, 2016, p 231-232)

To put it in another way, we accept that the past influences the future, but we now wonder if the future can also influence the past. This is where we return to the aforementioned *bootstrap paradox* (also referred to as *the ontological paradox*, or simply as a *causal loop*). As The Doctor explains it,

So there's this man. He has a Time machine. Up and down history he goes, zip zip zip, getting into scrapes. Another thing he has is a passion for the works of Ludwig van Beethoven. And one day he thinks, what's the point of having a Time machine if you don't get to meet your heroes? So off he goes to eighteenth century Germany. But he can't find Beethoven anywhere. No one's heard of him, even his family don't know who the Time Traveler's talking about. Beethoven literally doesn't exist. (...) This is called *the bootstrap paradox* (...) The Time Traveler panics, he can't bear the thought of a world without the music of Beethoven! Luckily he'd brought all his Beethoven sheet music for Ludwig to sign. So *he* copies out all the symphonies and concertos and gets them all published. He *becomes* Beethoven. And history continues with barely a feather ruffled. But my question is this: who put those notes and phrases together? Who *really* composed Beethoven's Fifth? (O'HARA, 2015)

Perhaps the benchmark story that plays with *the bootstrap paradox* is Robert A. Heinlein's "All You Zombies" (1959) which "remained unrivaled of its type until 1973, when David Gerrold's *The Man Who Folded Himself* appeared — but Gerrold needed an entire novel to outdo the Heinlein story". (D'AMMASSA, 2005, p. 5-6)

Either way, once the setting is established by Heinlein, the story unfolds quickly and cleverly, leading, eventually, to the realization that the protagonist is both his own mother and father. In essence, the protagonist is a self-sufficient character who can be seen as the personification of Time itself and, therefore, of God. This is most evident in the climax of the story, where the protagonist exclaims, “I *know* where I came from — *but where did all you zombies come from?*” (2013, p. 16)

The narrative, then, explores the hermaphroditic face of God, which is to say that it illuminates the Gothic facet of divinity, for what is female cannot also be male. And in this way one can argue that “All You Zombies” is a nihilistic examination of the Dark and monstrous side of a clueless deity, who is judged by the cynical eyes of a race whose ideal of beauty lies in purity, and ugliness in the hybrid child of Hermes and Aphrodite. In the Spierig brothers’ 2015 film adaptation, *Predestination*, this theme of bad faith judgment and prejudice is given more of a spotlight; with the script making sure to show us how alienated the protagonist is from other people, and how despised *they* are.

Moving on to Chris Marker’s *La Jetée* (1962), which served as the basis for Terry Gilliam’s 1995 film *Twelve Monkeys*, the protagonist is a nameless man haunted by the memory of a woman he saw as a child. She was standing at the end of a pier, watching, horror-struck, the falling shape of a man, who ends up dead. Shortly afterwards, World War III starts, and a nuclear holocaust destroys the world. Obsessed with the image of this woman, the protagonist becomes the perfect candidate for Time Travel.

The message here is that Time Travel is for the imaginative: an idea that recurs in literature, for example in Jack Finney’s *Time and Again* (1970). Time Travel begins in the mind’s eye. Here, in *La Jetée*, it’s a matter not just of transportation but of survival. *The human mind balked. To wake up in another Time meant to be born a second Time, as an adult. The shock would be too much.* (GLEICK, 2016, p. 242)

Of course, the nameless protagonist is revealed to be the man whose death he witnessed as a child in the beginning of the story. And from the perspective of

the woman on the pier, he is a man of mystery, who vanishes periodically. “*She calls him her Ghost*. It occurs to him that in his world, his Time, she is already dead” (GLEICK, 2016, p. 243) So, in this way, she is his Ghost just as much as he is hers.

The bootstrap paradox is also responsible for Narcissus-type meetings, where characters meet themselves in masturbatory ways, as is shown in Audrey Niffenegger’s 2003 novel *The Time Traveler’s Wife*:

I’m in my bedroom with my self. He’s here from next March. We are doing what we often do when we have a little privacy, when it’s cold out, when both of us are past puberty and haven’t quite gotten around to actual girls yet. I think most people would do this, if they had the sort of opportunities I have. I mean, I’m not gay or anything. (NIFFENEGGER, 2013, p. 55)

Thus, Time Travel is, here, a question about the *narrative* present: “what happens when you encounter ‘another’ you — and who then (or which) is ‘yourself’”? (WITTENBERG, 2013, p. 70). Therefore, *the bootstrap paradox* explores fractured identities, meaning that it roots selfhood in the disparate, hybrid quicksand of Post-Modernity — the self made up of other selves stitched together, like the pastiche of corpses that composes Frankenstein’s monster.

The last paradox we’ll be discussing here is the so-called *grandfather paradox*, which is the one where, in a nutshell, a Time Traveler goes back to the past and kills his grandfather before the latter has the chance to become a father in the first place. And if the Time Traveler’s father never existed, then how can the son of this man come to exist at all; and how can someone who never existed kill anyone?

The most interesting topics to explore, here, are those related to branching Timelines — multiple universes, parallel worlds, alternate histories; all of which have one thing in common: the exploration of the question *What If?* And as such, free will is implicit in these types of stories. Humanity, thus, is not shackled by fate or destiny. Suppose, then, as Robert Frost proposed, that “two roads diverged in a yellow wood”, but this Time you could travel both roads and be one Traveler. You could take the road less traveled by, *and* the one more traveled by; you would just have to do it in different branches of Time. In Physics, this is called Quantum

Entanglement, which is yet another element explored in Netflix's brilliantly scripted series *DARK* — in our opinion, the best, and most intricate and complex piece of media that works with Time Travel.

As David Lewis explains it,

Tim travels not only in Time but also from one branch [of Time] to another. In one branch Tim is absent from the events of 1921; Grandfather lives; Tim is born, grows up, and vanishes in his Time machine. The other branch diverges from the first when Tim turns up in 1920; there Tim kills Grandfather and Grandfather leaves no descendants and no fortune; the events of the two branches differ more and more from that Time on. (...) it is a story in which Grandfather both is and isn't killed in 1921 (in the different branches); and it is a story in which Tim, by killing Grandfather, succeeds in preventing his own birth (in one of the branches). But it is not a story in which Tim's killing of Grandfather both does occur and doesn't: it simply does, though it is located in one branch and not the other. And it is not a story in which Tim changes the past. 1921 and later years contain the events of both branches, coexisting somehow without interaction. It remains true at all the personal Times of Tim's life, even after the killing, that Grandfather lives in one branch and dies in the other". (1976, p. 151-152)

This type of paradox is perhaps the oddest of them all, for it can *offer* us with the slightest of opportunities to free us from the responsibility of having to make choices and risk making the wrong ones, but it also threatens us with the possibility of making bad situations even worse in our attempts to fix past mistakes. For example, what if in the Time Traveler's mission to kill baby Hitler, he instead makes sure that Hitler grows up to be the tyrant we know him to have been; or what if toying with Time leads to Hitler winning World War II, as seen in Philip K Dick's *The Man in the High Castle* (1962)? As the proverb says, "with great power comes great responsibility".

The grandfather paradox, therefore, does not really free us from responsibility; it instead creates even more paths to lead us to perdition and

downfall. Ergo, the probability of human tragedy — of negative aesthetics, of dystopias — is infinitely more likely than the contrary.

ENDGAME

What we have deemed the paradoxes of Time Travel and defined as Time Oddities instead of impossibilities, are the result of the influence of post-Einsteinian Physics on literature, most specifically in Science Fiction. And what it enables in fiction is a “metaliterature of Oedipus and Narcissus, a literature about encountering (or reencountering) oneself, about meeting (or remeeting) one’s progenitors, about negotiating (or renegotiating) one’s personal and historical origins”; (WITTENBERG, 2013, p. 64) and what it implies about identity is that

The self is the narrative of its own Time Travel, a fantasmatic invention of a mechanism by which it completes an excursion into its own past, and therefore the possibility — literal in a Time Travel story, presumably fantasmatic in real life — of a consummate viewpoint upon its full series of cross-sections. (WITTENBERG, 2013, p. 76-77)

Time Travel is not, however, exclusive to Science Fiction. For instance, in J. K. Rowling’s *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (1999), Time Travel is a part of the narrative, even though the novel is categorized simply as Fantasy. The same can be said for one of the earliest examples of Time Travel fiction ever written: Charles Dickens’s “A Christmas Carol” (1843), which presents Time Travel through the influence of Ghosts.

With that said, it is not of our interest to discuss the limits of genres and subgenres, because the very nature of our discussion is hybrid. Our intention here is only to problematize neat, Structuralist categorizations and to trespass the counter-intuitive potency of the relationship between Gothic and Science Fiction. It is of our belief that the mainstream does not connect Gothic and Science Fiction, at first, because of Science Fiction’s exploration of positive aesthetics. The most

popular aspect of Science Fiction is perhaps the category of the Space Opera — *Star Wars*, *Star Trek*, etc. This type of fiction is inherently optimistic and positive, for it shows the human race inhabiting the universe with other alien species; meaning that mankind got over its racial civil wars, its xenophobia, and even survived global warming and climate change — as well as a myriad of other hopeful developments in human history.

In contrast, Science Fiction explores pessimism and nihilism in Dystopias — works like George Orwell's *1984* (1949), Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* (1985), and Aldous Huxley's *Brave New World* (1932); novels which are seldom thought of as Science Fiction, for they lack the most ridiculed elements of Space Operas. In fact, Dystopian fiction is treated with the seriousness of name-brand Realistic literature *because* it is not like Space Operas, which, to the mainstream, is all that Science Fiction consists of. Thus, the correlation between Gothic and Science Fiction is also not considered at first glance because the negative aesthetics of the Gothic and the positive aesthetics connected with Science Fiction seem incompatible to many thinkers.

However, the writing of far-future Utopian fiction was in vogue when H. G. Wells decided to explain how a contemporary person could bridge the gap of Time and get to Utopia. Such a choice helped his 1895 novel *The Time Machine* to succeed, for the narrative voice was utterly contemporary and accessible to the readers of the Time. We would argue that *The Time Machine* does not present the reader with a Utopian future, but with a highly sinister, cannibalistic version of things to come, ending with an apocalyptic image of a *Dying Earth*. Max Nordau's *Degeneration* (1892—1893), a forefather to fascist thought, had an influence over Wells's text, once the novel presents humanity as having gone through a process of degeneration: mankind going backwards in the evolutionary scale. In this way, we think that H. G. Wells wrote one of the earliest examples of Dystopian (or Anti-Utopian) fiction by subverting the expectations of the Utopia. (Much like George R. R. Martin's *A Song of Ice and Fire* (1996—) subverted the expectations of Modern Fantasy set by J. R. R. Tolkien's *The Lord of the Rings* (1954—1955), and thus is deemed, by some, as Anti-Fantasy.)

We would also add that Time Travel, and Science Fiction, are connected with the Gothic, once H. G. Wells utilized them to do such subversion (from Utopia to Dystopia — from Light to Darkness). But to be more expansive: one can imagine the future either hopefully, or hopelessly.

As Adam Roberts puts it,

Gothic Science Fiction is in one sense about the way the dereliction of the past always inflects the shiny new spaces of the present and the future. In Aeschylus's *Agamemnon*, Cassandra was gifted with prophecy by her rapist, Apollo; and at the same Time cursed with the fact that nobody would believe her prophecies. The implication in the play is that people don't believe her prophecies because they don't *understand* them: at the level, that is to say, of simple semantics. I wonder about an alternate spin on this famous myth — that everyone knows Cassandra has been gifted by a God with the power to predict the future; that everybody comprehends her prophecies perfectly well, but that *nevertheless* they do not believe her. They do so not out of any kind of stubbornness of the human spirit, so much as the radical impossibility of the future manifesting itself in the present. Or to put it a little more precisely — what Cassandra prophesies — is, in a word, death; and death is something that haunts us from the past rather than the future. The eerie spaces of Walpole's *Castle of Otranto* (1765), Gothic's ur-text, are the repressed memories of past familial trauma and murder. What gives Gothic Science Fiction its peculiar, counter-intuitive potency is precisely the way it parses this eerie, spectral pastness as the future. (ROBERTS, 2014, p. xii)

The limits between Gothic and Science Fiction are porous and confusing, just like fiction itself: we, for example, consider Virginia Woolf's *Orlando: A Biography* (1928) a Time Travel novel, whilst others do not. Some say the plays of Samuel Beckett have nothing to do with Science Fiction, whilst we would argue that both *Waiting for Godot* (1953) and *Endgame* (1957) are set in post nuclear holocaust Dystopias. MARVEL's *Avengers: Endgame* (2019) is officially categorized as a Science Fiction film, even though there are elements of Norse Mythology in

its universe, so shouldn't it be considered Fantasy? Perhaps Arthur C. Clarke's maxim that "any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic" is true. So maybe the Norse Gods are simply technologically more sophisticated than Iron Man. This is to say that paradoxes can exist; they are not impossibilities, but oddities that make fiction much more interesting and intriguing due to their inherent Gothic uncanniness.

WORKS CITED

- ALDER, Emily; WASSON, Sara. Introduction. In: ALDER, Emily; WASSON, Sara (ed.). *Gothic Science Fiction 1980—2010*. Liverpool: Liverpool University Press, 2014, p. 1-18.
- ALDISS, Brian; WINGROVE, David. *Trillion Year Spree*. 2. ed. London; New York: House of Stratus, 2001.
- BEFORE the Flood. (Season 9, ep. 4). *Doctor Who* [series.] Direction: Daniel O'Hara. Production: Brian Minchin, Steven Moffat and Derek Ritchie. UK: BBC, 2015. 1 DVD (42 min.), son., color.
- BLINK. (Season 3, ep. 10). *Doctor Who* [series.]. Direction: Hettie Macdonald. Production: Phil Collinson, Russell T. Davies and Julie Gardner. UK: BBC, 2007. 1 DVD (45 min.), son., color.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. 2. ed. London; New York: Routledge, 2014.
- BOTTING, Fred. *Gothic Romanced: Consumption, Gender and Technology in Contemporary Fictions*. London; New York: Routledge, 2008.
- D'AMMASSA, Don. "All You Zombies" Robert A. Heinlein (1959). In: *Encyclopedia of Science Fiction: The Essential Guide to the Lives and Works of Science Fiction Writers*. New York: Facts On File, Inc., 2005, p. 5-6.
- GLEICK, James. *Time Travel: A History*. New York: Pantheon Books, 2016.
- HEINLEIN, Robert A. "All You Zombies—". In: *Five Classic Stories by Robert A. Heinlein*. New York: Spectrum Literary Agency, Inc., 2013, p. 1-16.
- LEWIS, David. The Paradoxes of Time Travel. In: *American Philosophical Quarterly*, April 1976, p. 145-152.
- LOST and Found. (Season 2, ep. 5). *DARK* [series.]. Direction: Baran bo Odar. Production: Quirin Berg, Baran bo Odar, Jantje Friese, Lars Gmehling, Philipp Klausning and Max Wiedemann. Germany: NETFLIX, 2019. (56 min.), son., color.
- NABOKOV, Vladimir. On a Book Entitled Lolita. In: *Lolita*. New York: Vintage Books, 1997.
- NIFFENEGGER, Audrey. *The Time Traveler's Wife*. New York: Zola Books, 2013.

- POE, Edgar Allan. The Philosophy of Composition. In: LEVINE, Stuart; LEVINE, Susan F. (eds.). *Edgar Allan Poe: Critical Theory*. Chicago: University of Illinois Press, 2009, p. 55-76.
- ROBERTS, Adam. *Foreword*. In: ALDER, Emily; WASSON, Sara. (ed.). *Gothic Science Fiction 1980—2010*. Liverpool: Liverpool University Press, 2014, p. xi-xiv.
- SILENCE Lay Steadily. (Season 1, ep. 10). *The Haunting of Hill House* [series]. Direction: Mike Flanagan. Production: Meredith Averill, Charise Castro Smith, Justin Falvey, Mike Flanagan, Darryl Frank, Jeff Howad, Dan Kaplow, Ann Kindberg, Scott Kosar, Trevor Macy, Elizabeth Ann Phang and Brian Sherwin. USA: NETFLIX, 2018. (71 min.), son., color.
- THE Name of the Doctor. (Season 7, ep. 14). *Doctor Who* [series]. Direction: Saul Metzstein. Production: Des Hughes, Steven Moffat, Denise Paul, Caroline Skinner and Marcus Wilson. UK: BBC, 2013. 1 DVD (44 min.), son., color.
- WITTENBERG, David. *Time Travel: The Popular Philosophy of Narrative*. New York: Fondham University Press, 2013.

**HELLBLADE: SENUA'S SACRIFICE –
LOUCURA E FEMININO NA CONSTRUÇÃO
DO HORROR**

**HELLBLADE: SENUA'S SACRIFICE – MADNESS AND
FEMININE IN THE CONSTRUCTION OF HORROR**

Luciana de Paula¹

¹ Mestra em Letras, Universidade de São Paulo, aborboletaverde@yahoo.com.br

RESUMO: O presente estudo versa acerca do trato dado à questão da loucura e do feminino no *game Hellblade: Senua's Sacrifice*. Por uma perspectiva histórica, psicológica e estética, observaram-se os enlaces dos elementos do jogo, tais como enredo, cenário e áudio, na edificação de um horror trabalhado e denso. Pelas vias da loucura, a Ninja Theory, idealizadora da obra, lança bases para o estabelecimento de uma leitura inquietante e fantástica, cuja aproximação permite uma experiência de horror estético construído a partir de elementos históricos e psicológicos.

PALAVRAS-CHAVES: Loucura; Feminino; Hellblade; Horror.

ABSTRACT: This study deals with the treatment given to the issue of madness and the feminine in the game *Hellblade: Senua's Sacrifice*. From a historical, psychological and aesthetic perspective, the links among the game's elements, such as plot, scenery and audio, were observed in the construction of an elaborated and dense horror. Through madness, Ninja Theory, the company that created the game, lays the foundations for the establishment of a disturbing and fantastic reading, whose approximation allows an experience of aesthetic horror built from historical and psychological elements.

KEYWORDS: Madness; Feminine; Hellblade; Horror.

INTRODUÇÃO

Hellblade: Senua's Sacrifice é um jogo de horror elaborado pela *Ninja Theory*, um estúdio independente de produção de *games* sediado no Reino Unido. O jogo traz a história de *Senua*, uma jovem celta que empreende uma jornada assustadora pelo *Helheim* na tentativa de compreender melhor a sua condição, pois era violentamente tratada por seu pai como uma maldição. Muito além de uma trama de horror simplesmente baseada sobre um cenário macabro e atos de violência, *Hellblade* propõe uma complexa narrativa, fortemente ancorada em dois fatos reais principais: a histórica associação do transtorno mental com o gênero feminino e o uso dos sintomas do transtorno mental enquanto elementos de uma linguagem artística própria ao jogo.

Por um triste, cruel e horripilante viés histórico, constata-se um esforço retórico socialmente aceito e reproduzido na tentativa opressiva de identificação do gênero feminino à condição do desvio e do desequilíbrio. Desde a Grécia Antiga até a modernidade², passando pela Idade Média, observam-se discursos que aproximam o feminino do animalesco, do demoníaco e da patologia mental. Orientam o trato dado à questão da loucura e sua aproximação ao gênero feminino obras como *Loucura, gênero feminino* de Maria Clementina Pereira Cunha e *Dicionário de psicanálise* de Elisabeth Roudinesco e Michel Plon.

Mesmo observando a relação entre a condição feminina e a doença mental, é forçoso admitir que, comumente, a alcunha da “louca” era convenientemente utilizada contra mulheres sem transtorno ou desequilíbrio algum. Tratavam-se, unicamente, de seres humanos do sexo feminino cujas ambições não se ajustavam ao limitado lugar social a elas reservado e que, por não se anularem e se submeterem a tais determinações, acabavam se chocando contra instituições sociais poderosas e até mesmo contra o senso comum. Em referência a esse heterogêneo grupo de desajustadas, seja em termos mentais ou sociais, será utilizado o termo “*alteradas*” em itálico.

2 Tais discursos perduram contemporaneamente. Contudo, o presente estudo se limitará ao lançamento de fios para a composição da análise do jogo em termos artístico, mantendo um foco maior de observação sobre os períodos mencionados.

Além de compor, com o feminino, um elo arbitrário e histórico, a loucura ainda oferece ao *game* elementos a partir dos quais se estrutura toda uma linguagem, conjugando sintomas às elaborações estéticas do jogo e contribuindo sobremaneira para a construção de um horror bem trabalhado em suas possibilidades de imersão. Oscilando entre o familiar e o oculto, entre o estranho e o fantástico, o distúrbio mental, artisticamente construído em torno da personagem principal, escancara um vastíssimo horizonte de possibilidades valendo-se de elementos de áudio, imagem e jogabilidade, além do estabelecimento de planos narrativos alternativos, sejam estes trazidos à tona pela memória, sejam resultantes da ação de mecanismos mentais de proteção e/ou reflexão experimentados pela protagonista. Guiam o olhar sobre o trabalho estético dado à loucura, enquanto base sobre a qual se estrutura o horror, obras como *O Inquietante* de Sigmund Freud, *Introdução à Literatura Fantástica* de Tzvetan Todorov e o próprio DSM-5.

Envolto por uma atmosfera obscura e fria, resultante do uso da temática mitológica nórdica, finaliza a composição um cenário de destruição, brutalidade e morte diante do qual uma frágil personagem feminina luta vigorosamente pelo reconhecimento de si enquanto ser humano autônomo, digno da própria vida. Por um caminho perturbador, observa-se a travessia de *Senua* em sua complexa via de humanização: a de uma mulher *alterada* determinada na afirmação de sua humanidade diante de um consenso social robusto, se não absoluto, no sentido de encerrá-la como uma aberração.

Partindo, assim, da consideração do jogo enquanto objeto artístico, propondo uma observação do horror que oscila entre fatos históricos reais e um trabalho semiótico artístico realizado sobre estes, o presente estudo busca explorar possibilidades verticais de leitura do *game* sem pretensões de uma interpretação absoluta.

Mais um detalhe importante a ser observado, antes de partir para o estudo propriamente, é a afirmação do fato de que a doença mental não se restringe, em hipótese alguma, aos seres humanos do sexo feminino. Contudo, pode-se dizer, sem dúvida, que são reduzidos, se não inexistentes, casos de homens que enlouqueceram ou foram tidos como loucos por opressão à sua condição masculina. Devem ser extremamente raros, na história ocidental, casos de homens que perderam o juízo ou

foram perseguidos por desejarem trabalhar e construir uma vida independente; casos de homens banidos por terem se tornado viúvos ou, simplesmente, por não desejarem se casar. O mesmo, como se verá a seguir, não se dá com as mulheres.

Com essas explicações mais imediatas assim dispostas, passemos o olhar sobre o enredo do jogo e por algumas elaborações acerca deste enquanto objeto artístico.

O SACRIFÍCIO DE SENUA

O jogo começa *in medias res*, com a protagonista remando em uma canoa. Com o delinear da imagem de *Senua* contra uma forte luz que vai se esvaindo, uma doce voz feminina dirige-se ao jogador nos seguintes termos:

Olá. Quem é você?... Não importa, seja bem vindo(a). Você está a salvo comigo. Eu ficarei aqui, bem perto de você, para que eu possa falar sem alertar as outras. Quero falar sobre Senua. A história dela já teve um fim, mas, agora, ela começa de novo. Está respirando, a cabeça está respirando. Ela está chegando mais perto, Dillion. Essa é uma jornada até os confins da escuridão. Não haverão mais histórias para se contar após esta. Eles podem sentir você vindo. Eles estão vindo. Shhh... silêncio. (*Hellblade: Senua's Sacrifice* - fala das vozes na abertura do jogo)³

A atmosfera é fria e sombria. Há navios destroçados, estacas e uma névoa densa. Além do cenário sombrio, a voz afirma que essa história já aconteceu, ela se inicia novamente, sugerindo a inserção do jogador e da protagonista em uma cadeia infernal de ciclos tediosos, repetindo-se indefinidamente. Após essa história e seus ciclos tediosos indefinidos rumando para os confins da “escuridão”, não haverá nenhuma outra, não haverá mais nada.

3 A reprodução das falas ao longo do presente estudo seguem, de maneira fiel, as legendas apresentadas na versão brasileira do jogo para *Xbox One*.



Figura 1 - *Hellblade: Senua's Sacrifice* – cena inicial

Fonte: HELLBLADE: SENUA'S SACRIFICE. Desenvolvedora e distribuidora: Ninja Theory, 2017.

Microsoft Windows, PlayStation 4, Xbox One. Ação e horror.

Além da sugestão de um arranjo narrativo circular, observa-se que *Senua* porta um objeto esférico embrulhado em um tecido grosso, preso à cintura. De acordo com as vozes registradas anteriormente, trata-se de uma cabeça que respira conforme a protagonista se aproxima de algo ainda desconhecido. A tal altura, o que era apenas uma única voz se multiplica e passa a se dirigir ora ao jogador, ora à personagem protagonista.

Oh, perdoe minha grosseria. Nunca contei a você sobre as outras... Você ouve elas também, certo? Elas estão por aí desde a tragédia. Bem... Isso não é totalmente verdade. Algumas são antigas, outras são novas, mas elas... mudaram. Acho que a escuridão as transformou do mesmo jeito que transformou ela. Olhe! Olhe pra cima! Você também vê? Sim, então é verdade. Ela finalmente chegou na terra da névoa e da neblina. O lugar que os homens do norte chamam de Hel. (*Hellblade: Senua's Sacrifice* – fala das vozes)

Note que ao mencionar a existência de outras vozes, a voz inicial diz que estas apareceram com a ocorrência de uma tragédia. Logo após, ela nega, explicando que, mesmo antes da tragédia, algumas vozes já existiam, contudo, a “escuridão” modificou-as assim como modificou *Senua*. Há uma nova menção à “escuridão” que se apresenta não apenas como o objetivo final de uma jornada em ciclos, mas também como algo capaz de modificar as vozes e a própria protagonista.

Além da construção do enredo em torno da jornada de *Senua, Hellblade* ainda oferece um arranjo muito interessante acerca das vozes. Estas se manifestam constantemente ao longo de todo o percurso narrativo e, pelo uso de fones de ouvido, parecem ser captadas de distâncias diferentes, como se fossem entidades que circundam tanto a personagem como o jogador.

Retomando o enredo e observando esse inicial arranjo de áudio, constata-se que uma das vozes é abruptamente interrompida pela visão de alguns corpos empalados às margens da via pela qual *Senua* navega. A voz chama a atenção para o cenário que, até então, era apenas frio e sombrio, mas passa a ser macabro. A voz conclui que a personagem adentrara nos domínios do *Hel*, o *Helheim*, a representação do mundo dos mortos na mitologia nórdica.

Senua segue em frente com sua canoa e o aspecto macabro da composição se intensifica: corpos empalados, amarrados, pendurados em estacas ou esquartejados e em decomposição se espalham pela cena. A densidade da neblina se converte em peso e se torna ainda mais tensa diante das ameaças feitas pelas vozes: “Eles vão fazer isso com você”, “Eles estão vendo”.



Figura 2 - *Hellblade: Senua's Sacrifice* – cena inicial

Fonte: HELLBLADE: SENUA'S SACRIFICE. Desenvolvedora e distribuidora: Ninja Theory, 2017.

Microsoft Windows, PlayStation 4, Xbox One. Ação e horror.

A personagem aporta sua pequena canoa em uma das margens. O vento sibila. Embora se observe raios de sol por entre árvores, o lugar é, em sua maior parte, escuro. Mais corpos em estacas se fazem notar ao fundo. *Senua* chuta a canoa, deixando-a à deriva. O jogo focaliza esta se distanciando enquanto as vozes prosseguem se referindo, agora, ao jogador: “*Senua* afasta um mundo que conspirou para causar tanto sofrimento. Não há nada para voltar e, pior, para esperar. Por que você não se junta a nós? Talvez você também tenha um papel a desempenhar nessa história.” (*Hellblade: Senua's Sacrifice* – fala das vozes).

É somente nesse ponto que o jogador assume o controle de *Senua* e passa a andar pelos domínios do *Hel*. Em seus primeiros passos, a personagem se depara com um marco de pedra ricamente adornado com luzes, runas e desenhos típicos de ornamentos escandinavos. Ao focar o olhar sobre o marco, a protagonista escuta uma nova voz, dessa vez masculina, que diz: “Não se esqueça de minhas histórias, *Senua*. Porque a sua escuridão vem do *Hel* e o seu destino se encontra lá [...]” (*Hellblade: Senua's Sacrifice* – fala de *Druth*).

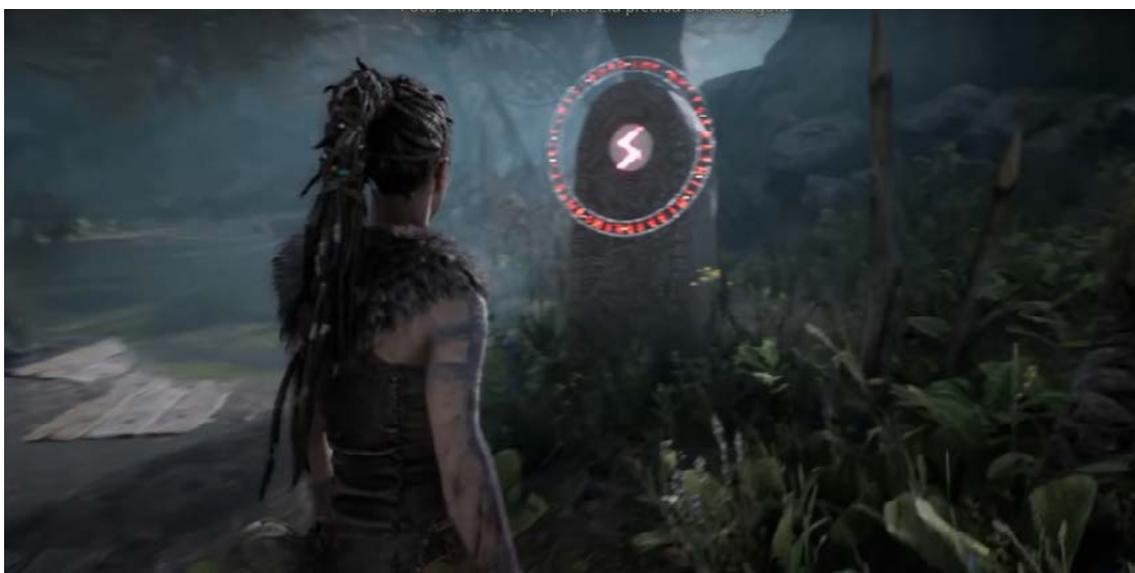


Figura 3 - *Hellblade: Senua's Sacrifice* – encontro do primeiro marco

Fonte: HELLBLADE: SENUA'S SACRIFICE. Desenvolvedora e distribuidora: Ninja Theory, 2017.

Microsoft Windows, PlayStation 4, Xbox One. Ação e horror.

Adiante, *Senua* depara-se com uma porta trancada pelo selo mágico de uma runa, ela deve resolver um *puzzle* para seguir em frente. Com a passagem liberada, a personagem encontra-se em um grande salão com três portas, duas com símbolos mágicos e uma, a maior delas, com a imagem de *Hela*. A protagonista é então dominada por uma alucinação, ela passa a conversar com alguém prometendo a sua vida em troca da vida de *Dillion*. Não se sabe com quem *Senua* fala, pois a câmera do jogo realiza um movimento no qual a personagem passa a ser focalizada como se conversasse diretamente com o jogador. A protagonista estica o braço, como se fosse tocar o seu interlocutor e, rapidamente, em um ato reflexo, recolhe o membro e grita. Nota-se uma mancha negra repleta de nervuras se apossando de seu braço. Surgem alguns inimigos contra os quais a personagem deve travar um combate de espadas. Os adversários são representados por corpos masculinos com, no mínimo, o dobro do tamanho da protagonista. Na cabeça, ostentam máscaras feitas a partir de crânios de animais.



Figura 4 - *Hellblade: Senua's Sacrifice* – *Senua* e seu adversário

Fonte: HELLBLADE: SENUA'S SACRIFICE. Desenvolvedora e distribuidora: Ninja Theory, 2017.

Microsoft Windows, PlayStation 4, Xbox One. Ação e horror.

Senua derrota alguns inimigos até que o nível de dificuldade da batalha se intensifica a um patamar inviável propositalmente. A protagonista cai morta com a mancha cobrindo toda a sua face.



Figura 5 - *Hellblade: Senua's Sacrifice* – dominada pela “escuridão”

Fonte: HELLBLADE: SENUA'S SACRIFICE. Desenvolvedora e distribuidora: Ninja Theory, 2017.

Microsoft Windows, PlayStation 4, Xbox One. Ação e horror.

Surge um duplo da personagem que se aproxima e se agacha ao lado do cadáver de rosto dominado por asquerosas nervuras. Uma das vozes avisa que a “escuridão” tem o poder de se ampliar e apodrecer a mente de *Senua* por completo, retirando-lhe a vida. Aparecem, então, letras explicando o mecanismo do *permanent death* ou simplesmente *permadeath* no qual uma situação determinada termina por anular todo o progresso salvo ou mesmo *check points*. No caso de *Hellblade*, a cada vez que a protagonista é morta, a mancha se expande. Se esta tomar conta de todo o seu braço e de sua cabeça, o *permadeath* é acionado e o jogador terá de recomeçar o jogo.

O cadáver desaparece e *Senua* parece retornar da alucinação. A partir desse ponto, ela segue seu caminho na tentativa de decifrar o significado e a origem de sua “escuridão”. No decorrer de sua jornada, ela vai se deparando com novos marcos adornados e memórias. Doravante, o jogador deve se esforçar para, a partir desses fragmentos, ir montando a narrativa do jogo. O que se apresenta a seguir é uma ordenação linear dos fatos que compõem a história proposta pelo *game*.

Senua é uma jovem celta, filha de um druida, *Zynbel*, e uma mulher com dons

especiais, *Galena*. Muito embora esta acreditasse que sua condição fosse um dom, *Zynbel* insistia na ideia de uma maldição, passível de trazer sangue e morte para todos do vilarejo. *Senua* herda de sua mãe a condição especial e também é tachada como amaldiçoada pelo pai.

Convencido (ou não) de que a condição de *Galena* traria desolação sobre o vilarejo, *Zynbel* atea fogo nela ainda viva, na presença de *Senua*. Esta, diante do trauma experimentado, perde-se em uma alucinação protetiva, cuja ação afirma que sua mãe suicidara-se diante dos horrores de sua condição diferenciada.



Figura 6 - *Hellblade: Senua's Sacrifice* – o sacrifício de *Galena*

Fonte: HELLBLADE: SENUA'S SACRIFICE. Desenvolvedora e distribuidora: Ninja Theory, 2017.

Microsoft Windows, PlayStation 4, Xbox One. Ação e horror.

Após a execução de sua esposa, *Zynbel* passa a torturar *Senua*, tanto física como psicologicamente, trancando-a em casa, anulando-a enquanto ser humano e afirmando a sua condição como uma maldição que destruiria a todos, mais cedo ou mais tarde.

Com todas as imposições colocadas por seu pai em tal isolamento, *Senua* edifica sua existência limitada em torno da figura de *Dillion*, um belíssimo jovem que está na vila para participar de um teste para guerreiros. Por tanto observar *Dillion*, que treinava usando uma espada, *Senua* aprende a manejar a arma e, em uma de suas escapadas, acaba se deparando com o belo jovem.

Submetida à condição de abuso e completamente anulada, *Senua* se apresenta a *Dillion*, mas mal consegue olhá-lo nos olhos. Este a encoraja, diz que ela seria uma excelente guerreira e passa a se encontrar com ela frequentemente. Eles se tornam amantes, mas, para a protagonista, o belo guerreiro é muito mais do que um amante, ele se converte em um redentor cuja falta faria a vida perder totalmente o sentido. Do alto de toda essa magnífica influência exercida sobre *Senua*, *Dillion* passa a incentivá-la a enfrentar *Zynbel*.

Assim, *Senua* decide deixar a vila na tentativa de compreender sua condição diferenciada. *Zynbel*, contrariado, diz à sua filha que, se ela deixar a vila, uma tragédia se abaterá sobre todos. *Senua* não lhe dá ouvidos e foge para o bosque onde encontra *Druth*, um celta ferido pela ação dos “homens do norte”.

A princípio, *Druth*, cujo verdadeiro nome é *Findan*, diz a *Senua* que, alguns anos antes, ele tivera a sua irmã sequestrada pelos nórdicos e que ele fora enviado para ser trocado por ela. Os nórdicos acabaram o fazendo prisioneiro e, ao conseguir escapar, *Druth* descobrira que seus pais haviam sido mortos. Os assassinos de seus pais o capturaram e o mandaram de volta aos *Vikings* que o torturaram e o deixaram no bosque para morrer. *Senua* e *Druth* passam algum tempo juntos e este conta uma série de narrativas pertencentes à mitologia nórdica. Ele trata dos nove mundos, do *Helheim*, de *Hela*, do *Valhala*, do *Ragnarok* e de muitas outras histórias as quais compõem algumas das memórias da personagem ao longo do jogo.

Pouco antes de morrer, *Druth* altera a sua história, dizendo que, na realidade, ele não fora prisioneiro dos nórdicos, mas um espião que fornecia informações acerca de tribos que poderiam ser saqueadas. Embora se revele como espião, ele garante que nunca mencionara a vila de *Senua* aos *Vikings*. Com a morte de *Druth*, a protagonista retorna ao seu vilarejo e se surpreende ao ver que a profecia de seu pai havia se cumprido: toda a vila fora devastada por um ataque nórdico. *Dillion*, pela honra de *Hela*, fora sacrificado em um ritual conhecido como “águia de sangue”.



Figura 7 - *Hellblade: Senua's Sacrifice* - *Dillion* após o ritual "águia de sangue"

Fonte: HELLBLADE: SENUA'S SACRIFICE. Desenvolvedora e distribuidora: Ninja Theory, 2017.

Microsoft Windows, PlayStation 4, Xbox One. Ação e horror.

A narrativa não revela o paradeiro do pai de *Senua*, contudo, algumas passagens do jogo sugerem que *Zynbel* trocara a vila e todas as suas riquezas para poder seguir seu rumo ileso ao ataque.

Assumindo a culpa pela terrível desgraça que se abatera sobre seu vilarejo, sobretudo pela profecia de seu pai, *Senua* recolhe a cabeça de *Dillion* e parte para o *Helheim*, na tentativa não apenas de barganhar com *Hela* pela vida de seu amado, mas também buscando compreender as origens de sua condição sombria, cuja ação trouxera destruição sobre todos os seus.

Senua realiza todo um percurso enfrentando guerreiros *Vikings* mortos, figuras nórdicas mitológicas como o corvo *Valravn*, deus da ilusão; o gigante *Surt*, deus do fogo; além do lobo *Fenrir*, filho de *Loki*. Ela também resolve uma vasta série de *puzzles* que abrem portas e liberam passagens até que finalmente chega às profundezas de *Helheim* e se depara com *Hela*.



Figura 8 - *Hellblade: Senua's Sacrifice* – Senua e Hela

Fonte: HELLBLADE: SENUA'S SACRIFICE. Desenvolvedora e distribuidora: Ninja Theory, 2017.

Microsoft Windows, PlayStation 4, Xbox One. Ação e horror.

Hela invoca todos os deuses já derrotados por *Senua* e os lança sobre a protagonista de forma que, mais uma vez, a batalha se torna inviável. A personagem cai em profunda agonia, rastejando e gritando de dor. *Hela* se aproxima e se agacha ao lado de *Senua* à semelhança da cena descrita no início do jogo, quando esta adquiriu a mancha inervada. A protagonista se ajoelha diante da deusa dos mortos e diz o seguinte:

Se você é uma mentira e não há escuridão, então você nunca tirou ele de mim, tirou? E eu não posso salvar Dillion (choro seguido por riso). Você quer que eu acredite nisso? Depois de tudo que você fez a mim e a ele? Você não é uma mentira, mas você é uma mentirosa. Você rastejou até mim para me confundir e me enganar. Eu sei que ele está aqui. Eu sei que você tem ele. Eu vou dar a minha vida para você. É isto que você quer, né? A minha alma. Pegue ela, eu serei a sua escrava guerreira. Lutarei com você no Ragnarok... se você libertá-lo (choro). Mas senão libertá-lo, você terá de me matar porque eu não tenho nada a perder. Nem medo, nem ódio. Nada. E você não tem poder sobre mim. (*Hellblade: Senua's Sacrifice* – fala de *Senua* para *Hela* na cena final)

Diante de tal fala, *Hela* suspende *Senua* pelo pescoço, atravessa o ventre desta com uma espada e a lança ao chão. Ao cair, a protagonista vê *Dillion* que diz:

Eu aprendi da maneira difícil a não ter medo da morte, Senua. Porque uma vida sem perda é uma vida sem amor. Dê as costas à morte e você só verá a sobra que ela emite. Quanto mais se esconder dela, mais a sombra crescerá, até que tudo o que você pode ser é a escuridão. Quando a nossa hora chegar, devemos olhar a morte nos olhos e abraçá-la como uma amiga. Só assim podemos nos desprender dos medos e emergir da nossa escuridão. (*Hellblade: Senua's Sacrifice* – fala de *Dillion* para *Senua* na cena final)

A imagem de *Dillion* se esvai. *Senua* jaz no chão. *Hela* pega a cabeça de *Dillion* envolta no tecido grosso, caminha lentamente até a beira do abismo e abandona, em queda, a parte decepada. A câmera do jogo posiciona-se conforme o olhar da deusa que admira a pequena esfera decapitada caindo. As vozes dizem:

Nunca esqueça como é ver o mundo como uma criança, Senua, onde cada folha de outono é uma obra de arte. Cada nuvem que se move, um filme⁴. Cada dia uma nova história. Nós também emergimos dessa magia, como uma onda no oceano, apenas para retornar ao mar. (*Hellblade: Senua's Sacrifice* – fala das vozes na cena final)

Com o desaparecimento da cabeça no fundo do abismo, a câmera volta a se movimentar, como se recuperasse a imagem de *Hela*, porém, descobre-se que esta é, na realidade, *Senua* que diz “Adeus, meu amor.” (*Hellblade: Senua's Sacrifice* – fala de *Senua* na cena final). As vozes seguem “Não lamente pelas ondas, pelas folhas ou pelas nuvens. Mesmo na escuridão, as maravilhas do mundo não nos abandonam, sempre estão lá, esperando serem vistas” (*Hellblade: Senua's Sacrifice* – fala das vozes na cena final).

A protagonista se levanta e se vira na direção de um novo horizonte que se abre, amplo e iluminado. Ela dá alguns passos e um misto de vozes afirma:

Vozes: (risos, espanto) Oh não, a escuridão se foi. Espere! Espere! Está tudo bem. Estranho, isso mudou.

4 O uso do termo “filme” na fala das vozes, ao final do jogo, constitui um anacronismo em relação à época na qual se desenvolve a narrativa. Embora se faça notar, o pequeno anacronismo não prejudica a totalidade do *game*.

Senua: Aqui é onde minha história começou um dia. E aqui ela deve acabar, pois eu não posso ver mais do que isso. Venha conosco, nós temos outra história para contar. (*Hellblade: Senua's Sacrifice* – fala de Senua e das vozes na cena final)

Senua se distancia. Ficamos a ver suas costas. Ela segue em frente na direção da luz. Uma das vozes diz: “Meu amigo, vá com ela. Essa agora será a sua história a testemunhar. Adeus” (*Hellblade: Senua's Sacrifice* – fala das vozes na cena final). A protagonista desaparece caminhando em direção à luz e o jogador fica ao som da trilha sonora final e com a leitura dos créditos.



Figura 9 - *Hellblade: Senua's Sacrifice* – cena final

Fonte: HELLBLADE: SENUA'S SACRIFICE. Desenvolvedora e distribuidora: Ninja Theory, 2017.

Microsoft Windows, PlayStation 4, Xbox One. Ação e horror.

LOUCURA, FEMININO, INQUIETANTE E FANTÁSTICO EM HELLBLADE

As reflexões que se apresentam a seguir não buscam defender uma pretensa visão absoluta acerca da mensagem transmitida pelos idealizadores de *Hellblade*, enquanto autores e produtores de uma obra narrativa. Conforme o já afirmado anterior-

mente, a presente análise tenciona, tão somente, explorar as possibilidades verticais de leitura do jogo enquanto objeto artístico, traçando alguns paralelos, perseguindo, sobretudo, as relações entre elementos históricos reais e os mecanismos que contribuem para a atmosfera de horror do *game*.

Assim sendo, pode-se afirmar que *Hellblade* lança as bases para a edificação da atmosfera de horror sobre dois eixos principais: a associação historicamente determinada do transtorno de ordem mental com o gênero feminino e o uso dos sintomas do transtorno mental enquanto pontos norteadores para o estabelecimento de uma linguagem artística no jogo.

Historicamente, a submissão da mulher, não apenas a um núcleo familiar patriarcal, mas a toda uma sociedade de hegemonia masculina, ancorada no poder da força bruta, gerou atrocidades incomensuráveis. Tal cenário contribuiu sobremaneira para a conveniente aproximação entre a loucura e o feminino.

Desde a antiguidade clássica, toda tensão exercida pelas organizações sociais de hegemonia masculina sobre os seres humanos do sexo feminino terminou, obviamente, empurrando multidões de mulheres para o cruel abismo da loucura. Mesmo quando a mulher não apresentava indícios de alteração mental, havia um esforço retórico socialmente aceito no sentido de aproximar o sexo feminino a algo ruim, garantindo que a mulher permanecesse em seu limitado lugar, nunca se adiantando a espaços interditados ou ousando sustentar condutas tidas como inapropriadas.

Na Grécia Antiga, não apenas a loucura tinha origem feminina, como a mulher era, por natureza, associada ao domínio do animalesco:

Na língua grega, *histera* significa matriz. Na antiguidade, e sobretudo em Hipócrates, a histeria era considerada uma doença orgânica de origem uterina e, portanto, especificamente feminina, que tinha a particularidade de afetar o corpo em sua totalidade, por “sufocações da matriz”. Em seu *Timeu*, Platão retomou a tese hipocrática, sublinhando que a mulher, diferentemente do homem, trazia em seu seio um “animal sem alma”. Próximo da animalidade: assim foi, durante séculos, o destino da mulher, e mais ainda da histérica. (ROUDINESCO PLON, 1998, p. 338)

Dessa essência mais animalesca afirmada ao longo da antiguidade, a mulher de condição *alterada*, seja essa condição mental ou social, passa, na Idade Média, para o patamar de ser demoníaco. Ocorrências como espasmos, convulsões, delírios e alucinações ou simplesmente *alterações* de comportamento, como o desejo de estudar ou de realizar alguma tarefa interdita, abandonam a esfera médica e passam para os domínios das forças ocultas. Muito distanciadas da sua condição humana, as mulheres *alteradas* passavam à alcunha de possuídas ou feiticeiras, friamente executadas pela ação masculina redentora.

Na era moderna, entre o final do século XV até o início do século XVIII, a ação institucionalizada de perseguição à mulher *alterada* passa a ser oficial. É somente em 1775, com a vitória de Franz Anton Mesmer, médico suábio fundador do mesmerismo, sobre o exorcista Josef Gassner, que a “loucura feminina” deixa de ser entendida como ação demoníaca e adentra a esfera científica sem, contudo, abandonar o abuso da crueldade no tratamento:

Através da falsa teoria do magnetismo animal, Mesmer sustentou que as doenças nervosas tinham como origem um desequilíbrio na distribuição de um “fluido universal”. Assim, bastava que o médico, transformado em “magnetizador”, provocasse crises convulsivas nos pacientes, em geral mulheres, para curá-los mediante o reestabelecimento do equilíbrio do fluido. [...] foi em 1775 que se efetuou a passagem do sagrado para o profano, data em que Mesmer obteve a sua grande vitória sobre o exorcista Josef Gassner (? - 1779) ao demonstrar que as curas obtidas por este decorriam do magnetismo. (ROUDINESCO PLON, 1998, p. 338)

Submetida a tratamentos extremamente agressivos, a portadora da *alteração* passava por vasta gama de procedimentos torturantes que iam desde o isolamento e o amordaçamento até o afogamento.

No século XIX, o casamento burguês eleva a função de assegurar o patrimônio acumulado a níveis muito mais estruturais e privados. A família resultante desse casamento precisa, imperativamente, respaldar-se da intromissão da bastardia, cuja ação reclamaria a sua parcela do pecúlio. Na tentativa de afastar a ameaça dos bastardos e de solidificar as bases dessa célula de organização social, surge o ideal feminino da esposa, de

natureza passiva e recatada, pronta a apaziguar os impulsos naturais de seu marido que, se não devidamente saciados, poderiam colocar a concentração do patrimônio em risco.

Este esforço de redefinição da família como unidade básica das sociedades modernas esteve ligado, como é sabido, à necessidade de garantia da propriedade através do controle da bastardia e, portanto, da distribuição de bens, tanto quanto da imposição de normas capazes de sedimentar uma ética capitalista do trabalho e da disciplina. A construção da figura feminina “sadia” ou “higiênica”, integrada e realizada através do casamento, constitui um dos mecanismos básicos de redefinição da família enquanto estratégia básica de construção da ordem burguesa, peça-chave para a manutenção da estabilidade social. (CUNHA, 1989, p.132)

A não “adaptação” da mulher ao ideal da esposa burguesa, sejam por quais forem os motivos, estava sujeita a punições como a sujeição à ação autoritária e violenta do marido e a exposição a um divórcio, que a lançaria ao julgamento e ao abandono social. Abandonadas e estigmatizadas, muitas mulheres encontraram o destino da internação em uma instituição higienista de pretensões científicas sanitárias.

Do ponto de vista dos padrões construídos pelo saber psiquiátrico, em suas tentativas de generalização e teorização sobre o “normal” e o “patológico”, a quebra do modelo normalizado de comportamento feminino significará sempre alguma forma de recusa ou de resistência ao papel “natural” de mãe-e-esposa. [...] Estas últimas (as mulheres desviantes), alias, frequentemente constituem, na escala do internamento, os maiores contingentes – dado que pode ser parcialmente explicado pela maior facilidade das famílias em livrar-se de seus fracassos afetivos do que em abrir mão do responsável pela sua manutenção financeira. (CUNHA, 1989, p. 129)

Foram essas instituições de descarte humano que elevaram o patamar dos maus tratos e da violência em nome da cura a níveis assustadores. Em 1933, António Egas Moniz concluiu o seu estudo sobre a mutilação cerebral: a lobotomia. Vale a menção ao fato de que tal procedimento rendeu, ao médico português, o Prêmio Nobel de Fisiologia ou Medicina de 1949, tamanha a aceitação e a celebração, na época, da ação brutal contra o desajustado.

Partindo desse breve panorama histórico, pode-se observar que no universo narrativo do *game*, tanto *Senua* quanto sua mãe, *Galena*, são submetidas ao arranjo familiar centralizado em torno da ação de uma figura masculina autoritária e violenta: *Zynbel*.

Julgando a condição de *Galena* como uma maldição e à semelhança das execuções das bruxas compreendidas entre o final do século XIV e o início do século XVIII, *Zynbel* queima sua esposa viva, diante da filha, sob o argumento de livrar toda a vila da ação maligna invariavelmente associada à condição dela. Muito embora *Galena* entenda sua condição como um dom, essa ideia não encontra espaço diante do caráter absoluto das afirmações de *Zynbel*.

Após a execução de sua esposa, *Zynbel* passa a torturar *Senua*, tanto física como psicologicamente, trancando-a em casa, isolando-a do convívio social e alienando-a acerca de suas possibilidades e potencialidades enquanto ser humano. Esse primeiro isolamento da protagonista não apenas faz referência ao tratamento cruel reservado às *alteradas* como também remete à determinação clássica da mulher como um animal sem alma e ao desígnio medieval da mulher demoníaca. Tudo isso, sempre, sob o amparo do argumento histórico da cura: tanto com o assassinato da esposa como com o tratamento cruel reservado à filha, o salvador *Zynbel* estaria poupando toda a vila dos sortilégios resultantes da condição amaldiçoada de ambas.

Mesmo trancada e isolada, *Senua* encontra motivos para prosseguir. Ao observar *Dillion*, ela aprende o manejo da espada e se torna uma guerreira. Diante do conhecimento construído e do desejo por aquele de quem ela aprendera o uso da arma, a protagonista encontra forças para a transgressão das duras imposições colocadas por seu pai. Ela passa a sair escondida e a se encontrar com o jovem guerreiro. Embora um pouco mais confiante acerca de si mesma, a personagem ainda se mostra frágil, dependendo da figura de seu amado para seguir em frente em sua jornada de constituição enquanto ser humano autônomo. As palavras de *Dillion* exercem sobre *Senua* um fascínio encantador, como dotadas de um poder redentorista, o que evidencia a posição dela não como uma mulher movida pelo próprio desejo em relação a um ser humano semelhante, mas de uma menina cujo desejo se manifesta como a resultante dos maus-tratos sofridos.

Incentivada pela figura redentora de *Dillion*, a protagonista desafia o pai em uma transgressão maior: ela deixa a vila na tentativa de compreender melhor a sua condição. Nesse segundo movimento de retiro, *Senua* encontra-se com *Druth*, o grande narrador que a versará em mitologia nórdica.

Com a morte de *Druth*, a protagonista retorna para a vila e descobre que esta fora brutalmente atacada pelos nórdicos. Ao ver *Dillion* executado e ao se lembrar da ameaça de seu pai, *Senua*, em surto, despenca em um abismo de dor e culpa. Eis aí o ponto crucial do andamento do jogo, pois, em decorrência de sua condição diferenciada, a personagem é lançada em uma metanarrativa. A partir dessa situação terrivelmente traumática, a protagonista é transportada para um terceiro retiro, experimentado no interior de sua própria mente. O jogador adentra a essa nova realidade onde todos os desdobramentos não são nada além da experiência psicológica imaginativa da personagem: seus processos compreensivos, suas ideias e seus delírios. Obviamente, essa passagem não se faz notar no momento em que acontece, o jogador só a percebe ao final do jogo, quando o aspecto duplo entre *Senua* e *Hela* se revela.

Observe que, até essa altura, a personagem principal fora submetida a três momentos de retiro e/ou isolamento, os dois primeiros estruturados em torno da “tutela” masculina: pelas vozes conflituosas entre *Zynbel* e *Dillion* e pelas narrativas de *Druth*. É somente no terceiro momento de retiro que *Senua* se vê consigo mesma, na tentativa de ordenar todos os fragmentos de memórias e experiências que a constituem enquanto ser vivente. Embora ela carregue consigo as narrativas de *Druth*, os traumas advindos da ação de *Zynbel* e a cabeça de *Dillion* enquanto guia, é somente nesse terceiro momento de reclusão que a protagonista age na tentativa de empreender a sua jornada interior. É sobre esse terceiro momento que se concentra a maior parte do jogo e o que justifica o início deste em *medias res*. Todos os outros momentos serão apresentados através de *flashs* coletados ao longo dessa terceira fase.

Para a construção desse mundo mental, cenário do terceiro retiro de *Senua*, os idealizadores do jogo se valeram do *Helheim* e da loucura.

O *Helheim* traz para a composição o aspecto obscuro e macabro, densamente explorados através da brutalidade dos inimigos e das imagens dantescas de corpos mutilados e em agonia. Vale a observação acerca do fato de que a totalidade dos an-

tagonistas de *Senua* são sempre figuras masculinas, a única exceção é *Hela*, contra quem a personagem não chega a travar um combate direto como se verá mais adiante.

A loucura, condição especial da protagonista, adquire contornos um pouco mais definidos. A condição de *Senua* é construída de forma muito semelhante à esquizofrenia. Contudo, observa-se que o distúrbio não é diretamente mencionado em nenhum momento do jogo⁵, ele se constrói em torno do termo “escuridão”, pela mancha inervada que se expande a cada vez que a protagonista é derrotada e pela construção artística dos sintomas.

O *game* possui, em seu menu principal, um documentário mostrando os processos de pesquisa desenvolvidos e o auxílio de Paul Fletcher e Charles Fernyhough, professores de psiquiatria da Universidade de Cambridge. Assim, a esquizofrenia representada no jogo tem base no transtorno psicótico descrito pelo DSM-5 como tendo por primeiro conjunto de critérios para o diagnóstico o seguinte:

Dois (ou mais) dos itens a seguir, cada um presente por uma quantidade significativa de tempo durante um período de um mês (ou menos, se tratados com sucesso). Pelo menos um deles deve ser (1), (2) ou (3):

1. Delírios.
2. Alucinações.
3. Discurso desorganizado.
4. Comportamento grosseiramente desorganizado ou catatônico.
5. Sintomas negativos (i.e., expressão emocional diminuída ou avolia). (DSM-5, 2014, p.99)

Todo o entendimento de *Senua* acerca de si mesma, através de suas memórias, se dá por *flashes*. A disposição de tais *flashes* ao longo do jogo é tão espaçada e embaralhada que fica difícil para o jogador compreender a narrativa com apenas uma jogada completa: no meio da ação surge uma memória acerca da mãe, alguns minutos mais tarde, uma história de *Druth* e assim por diante. Longe de ser um ponto

5 A não ser no documentário que acompanha o jogo e no aviso de abertura que oferece um canal de diálogo acerca dos distúrbios mentais e alerta o jogador para a necessidade de se buscar ajuda caso ele se veja experimentando qualquer sintoma manifesto no *game*.

fraco do jogo, a dificuldade proposta pela disposição das memórias da personagem traz para a composição o incômodo resultante do discurso desorganizado, um dos sintomas mais comuns da esquizofrenia.

A protagonista também se distancia da realidade proposta pelo jogo em um primeiro plano, refugiando-se em um mundo só dela, repleto de *puzzles* cuja resolução implica procedimentos de difícil compreensão para o jogador, como, por exemplo, procurar por runas formadas pelas sombras das árvores ou observar uma ponte por um ângulo determinado para que os fragmentos desta se unam e a personagem possa seguir em frente. Os *puzzles* constituem a forma através da qual a linguagem do jogo se valeu para a representação do delírio.

As alucinações ficam por conta não apenas das visões da personagem, mas, sobretudo, pela maneira como foram explorados os recursos de áudio do jogo através das vozes. Como o já dito anteriormente, o uso de fones de ouvido faz com que as vozes pareçam surgir cada vez de uma distância diferente, como se elas habitassem instâncias variadas na mente de *Senua* ou a rodeassem, como entidades que a acompanham. Tal nível de imersão na realidade da personagem oferece ao jogador não apenas uma experiência muito mais profunda do universo proposto por *Hellblade* como também intensifica o horror de algumas passagens nas quais algumas vozes tentam ajudar, alertando sobre a presença de inimigos que atacam por trás, enquanto outras, simultaneamente, gritam, ofendem, caçoam e riem, elevando os níveis de estresse no jogador.

Ainda de acordo com o DSM-5, além da observação desses sintomas, existem fatores culturais e relativos à experiência do portador do transtorno que podem intensificar sua condição, tais como a experiência religiosa e o trauma. Eis aí o elo coesivo estabelecido, no jogo, com o imaginário mitológico e o massacre da vila. *Senua* despenca no *Helheim* logo após presenciar a devastação resultante da invasão *Viking*. As vozes iniciais do jogo afirmam a alteração de si mesmas logo após o trauma: “Elas estão por aí desde a tragédia. Bem... Isso não é totalmente verdade. Algumas são antigas, outras são novas, mas elas... mudaram” (*Hellblade: Senua's Sacrifice* - fala das vozes).

A essa altura de nossa reflexão cabe a seguinte questão: se o jogo se vale da esquizofrenia, como a histórica associação entre o feminino e a histeria se aplica nesse

caso? Historicamente, a diferenciação dos transtornos mentais não é muito objetiva. Foucault (2009) afirma o isolamento de “loucos” de toda sorte juntamente a leprosos, senis, homossexuais, viúvas, deficientes físicos; todos aqueles que, por algum motivo, incomodavam a hegemonia por seu desajuste eram considerados lunáticos, despachados à própria sorte na nau dos loucos ou internados nas gafarias. A leitura proposta no presente estudo não trata do retrato de um distúrbio específico, mas de observar a edificação de um discurso perverso, um discurso histórico de horror real que tenciona manter a hegemonia em seu lugar de poder, por uma via higienista, estigmatizando e eliminando tudo aquilo que lhe é avesso ou diverso.

Além desses elementos relacionados ao quadro da esquizofrenia, junta-se à composição do transtorno de *Senua* a mancha inervada associada ao *permadeath*. Existem muitas referências acerca da não observância do mecanismo no jogo, contudo, apenas por ser mencionado, seja ele efetivo ou não, o *permadeath* contribui sobremaneira para o horror do game adicionando a este uma situação angustiante: se a protagonista for derrotada por muitas vezes e a mancha tomar conta de sua cabeça, todo o jogo empreendido até então será perdido.

Outro toque angustiante fica por conta da repetição. Na fala inicial do jogo uma voz menciona o encadeamento de repetições rumo a mais extrema “escuridão”. De modo semelhante à construção do inferno na *Divina Comédia*, a inserção de *Senua* e, portanto, do jogador, em uma jornada de busca por seu amado no inferno concebido, estruturalmente, como uma eterna repetição de ciclos tediosos acaba por trazer para a composição um detalhe profundamente perturbador: não se trata apenas de um horror linear e raso, que abusa de cenas de violência e *gore*, ele se aprofunda na mente do jogador, tecendo, nesta, uma dinâmica circular de aprisionamento na realidade da “escuridão”, da loucura.

Presas na repetição perpétua de ciclos tediosos, orquestrada pelos sintomas da esquizofrenia; ameaçada pelo *permadeath*; desesperada por compreender as origens de sua “escuridão” e por resgatar *Dillion*, *Senua* adentra o *Helheim* e se depara com *Hela*.

A deusa nórdica do mundo dos mortos não chega a se defrontar diretamente com a protagonista, ela manda sobre esta os adversários masculinos já derrotados ao longo do jogo, às vezes separados, às vezes simultaneamente. Com a elevação da

dificuldade do combate, *Senua* cai derrotada e *Hela* se aproxima. Tal cena produz um eco muito forte: é extremamente semelhante à cena na qual a personagem adquire a mancha inervada, sinalizando para uma possível origem de sua “escuridão” ou para o estabelecimento de uma simples repetição. Conforme o já visto, a protagonista é executada, *Hela* lança a cabeça de *Dillion* ao abismo e, ao retornar o olhar do membro que cai, revela-se que, na realidade, a deusa era um duplo de *Senua*.

Com a revelação do aspecto duplo entre protagonista e deusa, instala-se uma atmosfera incômoda a qual Freud nomeou como *Unheimliche*, e que fora traduzida ao português como *inquietante*. De forma bastante simplificada, pode-se dizer que o *inquietante* versa acerca de algo que é assustador, mas, ao mesmo tempo e por alguma forma, familiar. Na tentativa de exemplificar melhor tal organização conceitual, Freud recorre ao conto *O Homem de Areia*, de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, sobre o qual ele diz o seguinte: “O autor já nos deixa em dúvida, no restante da cena, se estamos vendo o primeiro delírio do garoto possuído pelo medo ou um relato a ser tido como real no mundo da narrativa.” (FREUD, 2010, p. 343).

Observe como a cena final do jogo se assemelha à colocação de Freud: não sabemos se estamos diante de algo que aconteceu objetivamente na trama proposta ou se fora instalado um novo nível narrativo, não sabemos se estamos diante do primeiro delírio em um regime de repetições tediosas, quando *Senua* adquiriu a mancha, ou se a jornada se estendeu até a origem da “escuridão”. Instala-se uma suspensão, uma atmosfera de dúvida diante de algo familiar, mas que pode conter algo ainda desconhecido, algo ainda oculto.

Até mesmo o emprego do duplo (*Doppelgänger*) é mencionado por Freud, retomando uma elaboração de Otto Rank: “Pois o duplo foi originalmente uma garantia contra o desaparecimento do Eu, ‘um enérgico desmentido ao poder da morte’ (Rank)” (FREUD, 2010, p. 351). Não sabemos se *Hela* mata *Senua* ou se esta vive na deusa e, na realidade, se liberta de uma *Senua* dependente e machucada. Não sabemos se *Hela* é uma personagem independente, ou se é uma construção da protagonista enquanto elemento de auto-observação. Em suas afirmações acerca do duplo, Freud ainda considera a aparição deste como resultante de “[...] todas as manifestações do Eu que não puderam se impor devido a circunstâncias desfavoráveis [...]” (FREUD,

2010, p. 353), o que faria todo o sentido diante do histórico de abuso e privações do qual *Senua* fora vítima. Diante de todas as castrações sofridas, a protagonista se projeta sob a imagem da deusa suprema de um mundo de seres masculinos desonrados, submetidos à dor e ao desalento⁶.

Essa suspensão inquietante de Freud é muito semelhante ao que Tzvetan Todorov define, na esfera literária, como o *fantástico*, o momento de suspensão entre o estranho e o maravilhoso: “O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais do que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1981, p. 16). Tanto no *fantástico* de Todorov quanto no *Unheimliche* de Freud, há uma suspensão, uma vacilação, entre algo previamente conhecido que adquire contornos ocultos.

Porém, essa vacilação é breve, ela se instala ao se revelar o aspecto duplo entre *Senua* e *Hela* e se encerra com a fala “Adeus, meu amor.” e com a projeção da protagonista a um novo horizonte, libertando-se tanto da dependência em relação a *Dillion* como dos desígnios da “escuridão”. Constata-se, assim, que a personagem vivia um drama interno. A suspensão fantástica se esvai e ficamos sob a ação do estranho, “[...] de uma ilusão dos sentidos, de um produto de imaginação, e as leis do mundo seguem sendo o que são.” (TODOROV, 1981 p. 15).

Senua, assim renascida e liberta de suas fragilidades, traumas e dependências, segue em direção ao novo horizonte de possibilidades que se abre diante dela. Ficam como vias coesivas para *Senua's Saga: Hellblade II* o paradeiro de *Zynbel* enquanto possível traidor de seu povo, o mistério em torno de *Druth* enquanto espião dos nórdicos e uma *Senua* independente do autoritarismo masculino seja ele paterno,

6 Thomas Bulfinch se refere ao *Helheim* não somente como o mundo dos mortos desonrados, mas dos mortos de toda sorte, dado que somente os heróis irão para *Valhala*: “Hela foi atirada por Odin ao Niffleheim e recebeu o poder de dominar nove mundos ou regiões, nos quais distribui aqueles que lhe são enviados, isto é, os que morrem em consequência da velhice ou da doença” (BULFINCH, 2006, p. 343). Não obstante tal observação, *Hellblade* idealiza um *Helheim* de seres estritamente masculinos em agonia para solidificá-lo não como o real mundo dos mortos da mitologia nórdica, mas enquanto resultante de uma construção da mente alterada de *Senua* diante de suas opressões e de seu sofrimento.

amoroso ou narrativo, pronta para experimentar a aventura de seguir suas travessias enquanto ser humano autônomo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: HORROR E HUMANIZAÇÃO.

Conforme o observado ao longo da análise, constata-se que *Hellblade: Senua's Sacrifice* edifica a sua atmosfera de horror com base na relação entre a condição feminina e a loucura e na utilização desta última como linguagem. Em ambos os casos há elementos reais tomados como pontos de ancoragem para a concepção do horror presente no jogo enquanto composição estética.

Ao longo de seu percurso, *Senua* é submetida a três momentos de isolamento: no primeiro ela experimenta a condição animalesca e demoníaca reservada às mulheres na Grécia Antiga e na Idade Média, respectivamente, presenciando a execução de sua mãe, o cárcere privado e os discursos de nulidade efetuados por seu pai. O segundo isolamento, incentivado pela voz redentora de *Dillion*, conduz a personagem até *Druth*, o narrador, que estrutura o cenário de suas alucinações com as histórias da mitologia nórdica. Finalmente, em seu terceiro isolamento, a protagonista vivencia todo um percurso arquitetado num cenário escandinavo, sob a ação do trauma e orientada pelo desejo dependente. Muito embora essas três grandezas estejam intrinsecamente associadas a figuras masculinas de forte influência sobre *Senua*, é caminhando por entre esses elementos que ela edifica sua jornada interior na tentativa de se constituir enquanto ser humano autônomo.

Além dessas três grandezas com origem em personagens masculinas, existe um elemento maior movendo a protagonista, este relativo à sua própria essência: a loucura. Embora historicamente associada à condição feminina, a loucura da protagonista não apenas a acompanha e a incentiva a seguir em frente, mas também promove um denso efeito de horror na medida em que orienta o clima de perturbação do trato artístico dado aos principais sintomas da esquizofrenia e estabelece as bases para o sentimento do inquietante e do fantástico.

Muito mais do que uma pulsão que leva a personagem adiante e uma lingua-

gem a serviço da criação de uma experiência de horror estético no jogo, a loucura aparece, ainda, como um elemento de denúncia histórica, conjugando realidade e ficção e evidenciando a horrorosa condição de submissão, tortura e eliminação do feminino ao longo das eras.

Em termos um pouco mais gerais, *Hellblade: Senua's Sacrifice* é uma obra extremamente rica tanto em relação aos elementos do jogo (áudios, gráficos, *puzzles* etc.) quanto em relação à narrativa. O limite espacial imposto ao presente estudo conduziu ao recorte do tratamento do horror, presente no game, por um viés histórico, psicológico e estético. Fica para uma próxima oportunidade de estudo a perspectiva mitológica que abarcaria um enfoque mais preciso sobre *Druth* e uma importante aproximação de percurso narrativo entre *Senua* e *Inana*, a deusa suméria do erotismo e da fecundidade. *Inana* é mencionada por Simone de Beauvoir como uma deusa marginalizada pela cultura moderna em seu culto a divindades masculinas. Indubitavelmente, está aí mais um forte indício a relacionar o percurso de nossa protagonista aos horrores que se abateram sobre as mulheres, lançando luz sobre episódios assustadores de nossa condição enquanto seres humanos limitados e afirmando incisiva necessidade de um constante processo de aprimoramento.

Ter o esclarecimento acerca da necessidade de um constante processo de aprimoramento observando o que nos causa horror e o modo como determinadas ideias nos assustam, nos humaniza. Os medos retratados nas obras de arte, sejam elas mais eruditas ou mais populares, revelam muito acerca do que o ser humano está compreendendo como possível e não o pode ser. O horror funciona como um alerta acerca de algo que, de algum modo, nos é conhecido, é familiar, e, por conservar esse traço de familiaridade, nos afirma que deve ser evitado, afastado.

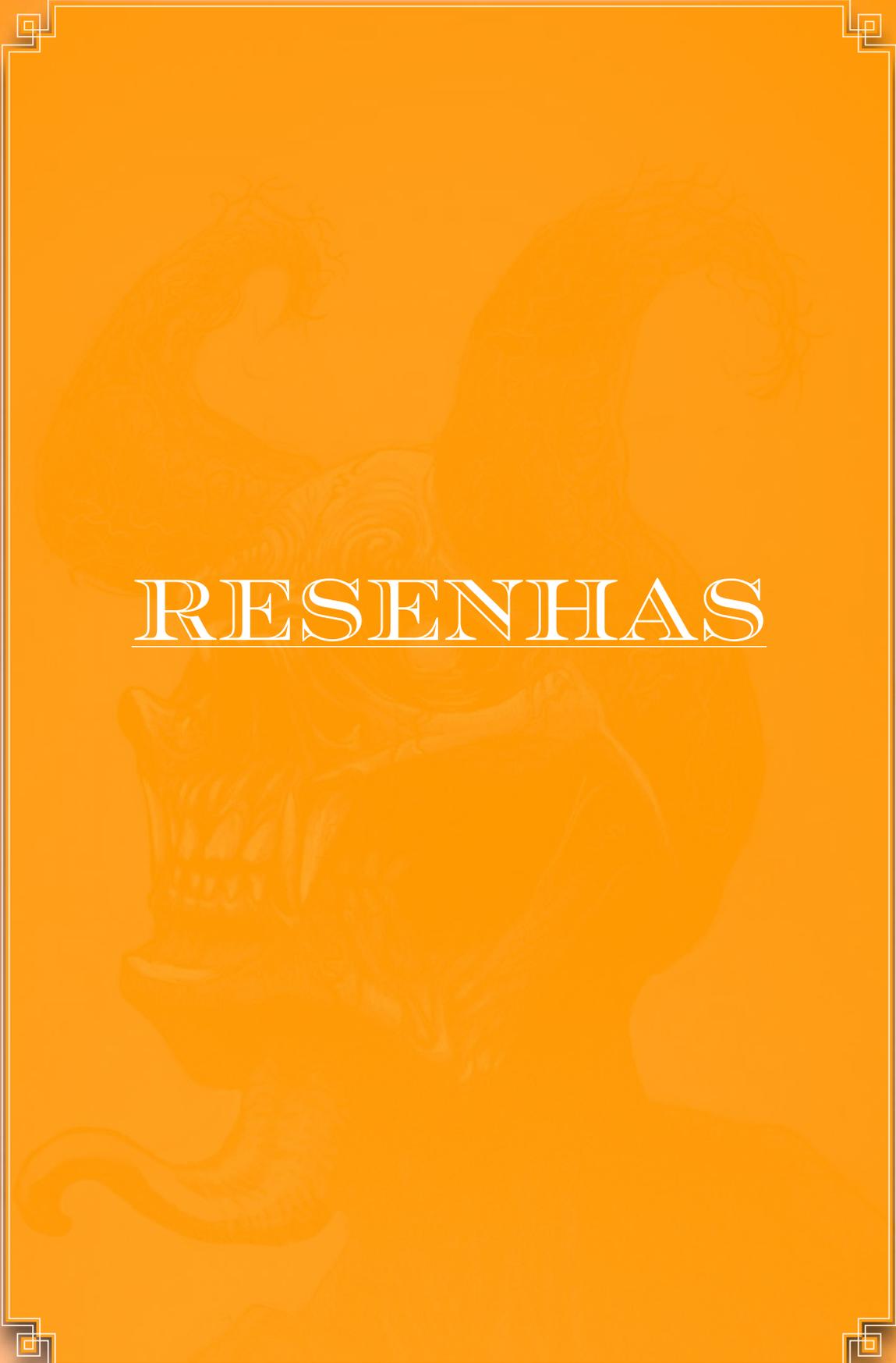
Há muito mais intuição do que razão nesse caso, o horror estético, em seu braço fantástico e inquietante, atua num horizonte muito tênue, no exíguo limiar entre a razão e a inconsciência, no ponto vital onde algo é suficientemente conhecido para alertar, mas também suficientemente desconhecido para assustar. O fantástico e o inquietante iluminam uma zona fronteira do escopo humano, uma zona sobre a qual, sem dúvida, há de se debruçar na tentativa de conhecer melhor e agir melhor diante de nossas vivências e nossas experiências.

O horror trazido por *Hellblade* alerta para o absurdo e a crueldade da condição feminina histórica enquanto realidade humana limitada ao homem e para as tristes dificuldades do caminho de libertação dessa condição a qual um ser humano implora por ser reconhecido como tal. A limitação e a nulidade de um ser humano por questão de gênero, etnia, religião ou do que quer que seja é horrorosa tanto em termos reais quanto esteticamente.

Beirando a loucura, mulheres, assim como *Senua*, se empenham em uma jornada de reconhecimento por sua humanidade, seu direito à vivência humana independente. Não haverá paz verdadeira enquanto o ser humano não se reconhecer semelhante aos outros. Não haverá um mundo isento do horror, horror real, enquanto vidas humanas forem menosprezadas, subjugadas e alienadas de suas possibilidades plenas de existência, de suas possibilidades plenas de realização. Não se diz a um pássaro que ele não pode voar. Um pássaro selvagem, que não pode voar morre. Da mesma forma, não se pode admitir que um ser humano não é digno de sua humanidade se não na esfera do horror enquanto um ato reflexivo em uma dimensão estética. Nenhuma potencialidade humana pode ser negada sem que recaia, sobre tal negação, a alcunha macabra de um ato real de horror.

REFERÊNCIAS

- BULFINCH, Thomas. O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis. 34ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Loucura, gênero feminino: as mulheres do Juquery na São Paulo do início do século XX*. In: Revista Brasileira de História. São Paulo V. 9, nº 18, ago./set. 1989, p. 121-144.
- DSM-5, *Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais*. 5ª ed. Porto Alegre: Artmed. 2014.
- FREUD, Sigmund. *O inquietante*. In: Sigmund Freud obras completas volume 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. 8ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- HELLBLADE: SENUA'S SACRIFICE. Desenvolvedora: Ninja Theory. Distribuidora: Ninja Theory, 2017. Microsoft Windows, PlayStation 4, Xbox One. Ação e horror.
- LANGER, Johnni. *Dicionário de mitologia nórdica: símbolos, mitos e ritos*. São Paulo: Hedra, 2015.
- ROUDNESCO, Elisabeth. PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975.



RESENHAS

HORROR NOIRE: A REPRESENTAÇÃO NEGRA NO CINEMA DE TERROR

**HORROR NOIRE: BLACKS IN AMERICAN HORROR
FILMS FROM THE 1890S TO PRESENT**

Daniel Lucas de Medeiros¹

¹ Graduado em Comunicação Social - Cinema e Vídeo, especialista em Artes Visuais - Cultura e Criação, mestre em Ciências da Linguagem pela Universidade do Sul de Santa Catarina e atualmente cursa o doutorado, também em Ciências da Linguagem, tendo como objeto de pesquisa o cinema de terror. Bolsista CAPES.

RESUMO (RESENHA): COLEMAN, Robin R. Means. *Horror noire: a representação negra no cinema de terror*. Tradução: Jim Anotsu. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2019. 464 p.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Terror; Horror; Representação negra.

ABSTRACT (REVIEW): COLEMAN, Robin R. Means. *Horror noire: blacks in American horror films from the 1890s to present*. Routledge, 2011. 298 p.

KEYWORDS: Cinema, Terror, Horror, Black representation.

Escrito por Robin R. Means Coleman, o livro *Horror noire: a representação negra no cinema de terror* apresenta uma análise histórica da cultura negra no cinema de terror norte-americano, abordando temas como o apagamento da presença da pessoa negra nos filmes, a criação e a perpetuação de estereótipos e os movimentos de resistência visando a uma melhor representação. É uma obra de grande apelo acadêmico (tanto para os estudos sobre raça quanto para os estudos sobre cinema e sobre terror) e popular. O livro é fruto de uma extensa pesquisa realizada pela autora. Coleman trabalhou como professora adjunta no Departamento de Estudos da Comunicação e no Centro de Estudos Afro-americanos e Africanos da Michigan University. Atualmente, ela dá aula no Departamento de Comunicação da Texas A&M University, onde também é vice-presidente e reitora adjunta para a diversidade. Seus trabalhos anteriores incluem o livro *African American viewers and the Black situation comedy: situating racial humor* (1998), no qual examina a representatividade negra na comédia, além de diversos artigos sobre mídia e raça. Ela também foi roteirista e produtora executiva de um documentário baseado no livro *Horror noire*.

Horror noire: a representação negra no cinema de terror foi originalmente publicado em 2011, mas chegou ao Brasil apenas em 2019. A distância temporal é significativa, uma vez que a escrita de Coleman precede o lançamento do filme *Corra!* (*Get out*, 2017), produção norte-americana do gênero de terror escrita e dirigida por Jordan Peele. A importância do filme para futuros estudos sobre raça e sobre terror é tamanha que esta edição nacional inclui uma introdução escrita por Ashlee Blackwell (produtora do documentário), falando especificamente sobre a obra de Jordan Peele. Ao examinar o livro, portanto, é importante observar essa visão calcada em uma realidade anterior a *Corra!* e às mudanças iniciadas por esse filme.

Estruturando seu estudo histórico em divisões através das décadas, Coleman guia a sua análise pela diferença entre o que ela chama de filmes de terror “com negros” e “filmes negros” de terror. Para a autora, filmes de terror “com negros” são produções de grandes estúdios, normalmente realizadas por pessoas não negras, nas quais os interesses e a representação da população negra não fazem parte dos propósitos dos filmes. Os “filmes negros” de terror seguem muitos dos mesmos tropos comuns ao gênero, mas também são filmes raciais, ou seja, são produções que representam

a cultura e a população afro-americana e que priorizam o interesse dessa população (COLEMAN, 2019). Em sua maioria, “filmes negros” de terror são produzidos por pessoas negras, mas isso não é uma regra – *Um vampiro no Brooklyn* (*Vampire in Brooklyn*, 1995, direção de Wes Craven) e *Bem-amada* (*Beloved*, 1998, direção de Jonathan Demme) são dois exemplos apresentados de “filmes negros” de terror dirigidos por pessoas brancas.

No primeiro capítulo, intitulado “Pré-1930: o nascimento do bicho-papão negro no imaginário”, a autora avalia as produções documentais e ficcionais realizadas nas primeiras décadas da história do cinema. Embora não pertençam ao gênero de terror, tais filmes estabeleceram a fundação para as narrativas preconceituosas perpetuadas através das décadas. Pelas lentes do homem branco, o negro era mostrado como o Outro, alguém cujos “hábitos mais mundanos precisavam ser documentados e exibidos como se os negros fossem animais em um zoológico.” (COLEMAN, 2019, p. 60-61). Coleman também explora o clássico infame *O nascimento de uma Nação* (*The birth of a Nation*, 1915), destacando a maneira como o filme de D. W. Griffith retratou o homem negro não apenas com um vilão, mas como um monstro altamente sexualizado, uma fonte de perigo para as donzelas brancas. *O nascimento de uma Nação* foi responsável por transformar o homem negro em uma fonte de perigo dentro do cinema. “A negritude foi efetivamente transformada, e o negro se tornou uma das criaturas mais terríveis e temidas de todas.” (COLEMAN, 2019, p. 68)

O “perigo sexual” representado pela figura do homem negro se manteve na década seguinte, embora o enfoque seja diferente. No capítulo “1930 – Febre da selva: um romance de horror”, a autora detalha a evolução da abordagem racista, desta vez aproximando o homem negro da figura do animal. Coleman destaca dois filmes que popularizaram essa aproximação: *King Kong* (1933, direção de Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack) e *Ingagi* (1930, direção de William Campbell). Em *King Kong*, a criatura do título é apresentada como um ser que vive nas profundezas de uma ilha e representa uma ameaça à pureza das donzelas brancas, assim como no filme de Griffith. *Ingagi* parte de uma premissa similar. O filme mostra uma expedição ao Congo Belga, na qual um explorador se depara com uma tribo de mulheres adoradoras de gorilas. O teor da “ameaça” sexual representada pelo animal está presente em ambos

os filmes. Coleman também explica que a selvageria da floresta era contraposta pela docilidade do ambiente doméstico. Quando os filmes mostravam a pessoa negra dentro de casa, a abordagem era cômica. “Essa representação se alinhava às representações seguras, alegres, subservientes e dessexualizadas de filmes como ... *E o vento levou*, que remontavam a um período mais estável e ordeiro da história americana.” (COLEMAN, 2019, p. 93-94) A autora conclui que a década de 1930 serviu para estabelecer o perigo da “ameaça negra” como aquela que vinha de fora. O perigo era representado por uma figura selvagem oriunda das profundezas das florestas africanas. As donzelas brancas estariam seguras, desde que permanecessem dentro de casa.

Subserviência e/ou estereótipo pareciam ser as únicas representações possíveis dentro do cinema de terror. Na intenção de mudar esse cenário desfavorável, na década de 1940 o ator e cineasta Spencer Williams se reuniu com representantes do terror negro com o objetivo de propor soluções para essa (falta de) representação. Como as mudanças não vieram na velocidade esperada, Williams tomou para si a responsabilidade. Ele passou a escrever e, eventualmente, dirigir “filmes negros” de terror. Graças a esforços como esse, houve uma mudança – ainda que pequena – na representação da cultura negra, conforme é discutido no capítulo “1940 – Bandidos aterrorizantes e miseráveis menestréis”. Paralelamente aos esforços de Williams, Hollywood continuou a perpetuar os estereótipos. Até a religiosidade presente nos “filmes negros” de terror foi transformada em motivo de perigo. O vodu, religião de origem africana, foi vista como motivo de temor pela população branca. Esse perigo foi simbolizado pela figura do zumbi, um corpo inerte controlado por magia. Mais do que o medo do desconhecido, o monstro aqui tem uma relação direta com a época. Para a autora, “os zumbis se tornaram a representação de um tipo de controle mental e social antidemocrático que regimes mais fascistas empregariam” (COLEMAN, 2019, p. 158).

No capítulo intitulado “1950, 1960 – Invisibilidade negra, ciência branca e uma noite com Ben”, Coleman explora a ausência negra do cinema de terror nas décadas de 1950 e 1960, contrapondo-a à presença marcante de Ben, protagonista do filme *A noite dos mortos-vivos* (*Night of the living dead*, 1968, direção de George A. Romero). O contraponto se faz necessário, uma vez que os filmes dessa época voltaram seus olhares para a África e o Caribe como fonte de terror, ao mesmo tempo que conflitos sociais

reais ocorriam dentro do território americano (COLEMAN, 2019). O racismo dentro dos Estados Unidos era um assunto enterrado, até sair do seu túmulo com o lançamento de *A noite dos mortos-vivos*. A obra narra a história de um grupo de pessoas escondido em uma casa, tentando se proteger de um ataque de zumbis. Uma das mudanças propostas pelo filme se dá na figura do monstro. “*A noite dos mortos-vivos* não acusa a negritude do mal que está acontecendo. Os zumbis não são negros e não surgem de lugares negros com a África, o Caribe ou algum pântano de Louisiana, nem se levantam como resultado de algum ritual vodu.” (COLEMAN, 2019, p. 185-186) O grande destaque, porém, se dá pela figura do protagonista Ben. Interpretado pelo ator negro Duane Jones, o personagem é o líder do grupo e enfrenta a resistência de outras pessoas (brancas), incomodadas com o seu protagonismo. Ao final do filme, Ben, a única pessoa a sobreviver aos ataques zumbis durante a noite, é morto por um grupo de caçadores (também brancos) que o confunde com um morto-vivo. Para Coleman, a morte do protagonista é um dos momentos mais chocantes e realistas do filme. A autora ainda destaca a importância não apenas de Ben como de outros personagens negros ao longo da carreira do cineasta George A. Romero. Segundo ela, os personagens negros nos filmes de Romero “são autoconscientes de suas identidades, e, enquanto buscam sobreviver entre os demais, eles não passam necessariamente uma mensagem de integração, mas de coexistência – uma diferença sutil, mas importante” (COLEMAN, 2019, p. 199).

Os conflitos sociais ocorridos ao longo dos anos 1960 tiveram consequências duradouras e foram refletidos na cinematografia da década de 1970. Isso é discutido mais a fundo no capítulo “1970 – Grite, branquelo, grite: retribuição, mulheres duronas e carnalidades”. Ao longo desse capítulo, Coleman destaca a ascensão de um subgênero conhecido como *blaxploitation*, com produções voltadas para o público afro-americano. Eram filmes que traziam um discurso político de empoderamento negro, influenciando a produção de cinema de gênero naquela época. Segundo a autora, os filmes de terror comerciais mostram uma ameaça que se encerra quando a mocinha finalmente consegue matar o vilão. Já os “filmes negros” de terror revelavam que o mal que ameaça a população negra era muito mais duradouro, e persistia ao final. “Os filmes se esforçaram para revelar ao público que, para os negros, o horror (ou o monstro) estava localizado dentro da branquitude” (COLEMAN, 2019, p. 242).

A mudança, novamente, não durou muito tempo. No capítulo seguinte, dedicado à década de 1980, Coleman explica como a produção de terror pareceu não ter aprendido nada com os anos progressos. Intitulado “Nós sempre morremos primeiro: invisibilidade, segregação racial econômica e o sacrifício voluntário”, o capítulo explica que a presença da pessoa negra nos filmes de terror nessa época serviu apenas como apoio para os personagens brancos. O negro era a pessoa que morria para provar (para o herói branco) que a situação era perigosa. A autora também destaca que houve uma mudança na representação do vilão. Com a ascensão de franquias como *Halloween*, *A hora do pesadelo* (*A nightmare on Elm Street*) e *Sexta-feira 13* (*Friday the 13th*), o que se via era que “os monstros dos anos 1980 eram brancos, masculinos e suburbanos” (COLEMAN, 2019, p. 277). O terror suburbano apagou a presença negra.

A péssima representação dos anos 1980 foi compensada na década seguinte, conforme discutido no capítulo “1990 – Estamos de volta! A vingança e o terreno urbano”. Nessa época, “[o] negro estava em todos os lugares – em ‘filmes negros’ de terror e em filmes de terror ‘com negros’, filmes independentes e filmes hollywoodianos, em sucessos de bilheteria de alto orçamento e até em esforçados filmes de baixo orçamento que não passariam nos cinemas” (COLEMAN, 2019, p. 318). A autora explica ainda que o terror saiu dos subúrbios de cercas brancas e passou a se localizar nos guetos negros das cidades grandes. Assim como aconteceu com a religião na década de 1940, os guetos foram um tema presente tanto em filmes de terror “com negros” quanto em “filmes negros” de terror. E, assim como antes, a abordagem se diferia de filme para filme. “Em vários ‘filmes negros’ de terror, a área urbana era retratada como um lugar perigoso e problemático, mas que valia o esforço e mesmo a tentativa de limpeza” (COLEMAN, 2019, p. 283). Ao contrário disso, filmes de terror “com negros”, como é o caso de *O predador 2 – A caçada continua* (*Predator 2*, 1990, direção de Stephen Hopkins), retrataram “a área urbana como os filmes das décadas de 1920 e 1930 mostravam as florestas da África – sedenta por sangue” (COLEMAN, 2019, p. 283).

A produção de “filmes negros” de terror se mostrou ainda mais significativa diante do desgaste sofrido do gênero, gerado pela excessiva onda de continuações de filmes das décadas passadas. Além disso, a evolução da tecnologia de vídeo e o crescimento de filmes produzidos diretamente para as locadoras abriram um espa-

ço significativo. Nesse novo mercado, “[o] terror foi novamente confrontado com a proposta de atender a uma necessidade, e, em uma repetição das décadas de 1940 e 1970, todos os tipos de ‘filmes negros’ de terror entraram num sistema de produção rápido e barato” (COLEMAN, 2019, p. 319). Coleman conclui o seu livro com uma previsão para o novo século. Em uma afirmação hoje datada, ela diz que “o gênero de terror não está tentando inovar; em vez disso, está requeitando terrores antigos de seu catálogo para reapresentá-los ao público. Em lugar de seguir a tendência de inovação, cineastas *millennials* estão preferindo fazer *remakes*” (COLEMAN, 2019, p. 321-322). O destaque dela é dado apenas aos “filmes negros” influenciados pela cultura do *hip-hop*, lançados em vídeo.

Coleman não contava, no entanto, com a revolução causada pelo lançamento e consagração de *Corra!* e a subsequente ascensão não apenas de filmes com temáticas sociais, mas também de uma maior representatividade da cultura negra dentro do cinema de terror. Abordando temas como a falácia da era “pós-racial”, Coleman adianta, mesmo sem saber, algumas das temáticas discutidas por Peele em seus filmes e até ensaia a (possível) revolução gestada atualmente, afirmando que “a eleição de Obama deve desafiar criadores de imagens a confrontar as realidades do século XXI, em que negros podem ser vistos habitando uma variedade de posições sociais e ideológicas” (COLEMAN, 2019, p. 343). Mas nem ela parecia saber a extensão dessa variedade.

Ao final, o livro nos mostra a construção e perpetuação de estereótipos e os movimentos de resistência ocorridos ao longo da história do cinema de terror. A análise de Coleman é qualitativa e quantitativa, trazendo à tona títulos pouco conhecidos e jogando uma nova luz sobre filmes mais conhecidos – como é o caso da leitura que ela faz do filme *O mistério de Candyman* (*Candyman*, 1992, direção de Bernard Rose). Isso faz de *Horror noire: a representação negra no cinema de terror* uma obra essencial para os estudos do terror e da representação da cultura negra no cinema.

BIBLIOGRAFIA

COLEMAN, Robin R. Means. *Horror noire*: a representação negra no cinema de terror.

Tradução: Jim Anotsu. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2019. 464 p.