

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

ENZO DE SOUSA PEREIRA

Literatura em cena: a ficção especulativa e o cinema brasileiro contemporâneo

São Luís

2023

ENZO DE SOUSA PEREIRA

Literatura em cena: a ficção especulativa e o cinema brasileiro contemporâneo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Naiara Sales Araújo Santos

São Luís

2023

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

de Sousa Pereira, Enzo.

Literatura em cena : a ficção especulativa e o cinema brasileiro contemporâneo / Enzo de Sousa Pereira. - 2023.
79 f.

Orientador(a): Naiara Sales Araújo Santos.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Letras/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2023.

1. Cinema Brasileiro Contemporâneo. 2. Ficção Especulativa. 3. Literatura e Cinema. I. Sales Araújo Santos, Naiara. II. Título.

ENZO DE SOUSA PEREIRA

Literatura em cena: a ficção especulativa e o cinema brasileiro contemporâneo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Maranhão, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Naiara Sales Araújo Santos

Aprovado em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Naiara Sales Araújo Santos (Orientadora)

UFMA – PPGLETRAS

1º examinador

2º examinador

Você tem medo de ficar covarde? Com que idade que isso é normal?
Com 30, 40 ou com 25?

Marcela
(A Alegria)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha companheira, Laísse Prado Chagas, por acreditar em mim e no meu potencial, por todo o suporte e carinho que recebo todos os dias;

Agradeço a minha orientadora, Naiara Sales Araújo Santos, pelas palavras de força quando o sentido pareceu faltar-me;

Aos meus amigos e familiares próximos pela companhia, pela motivação e pelo reconhecimento;

Aos professores e professoras que encontrei ao longo de minha formação humana, pessoas fundamentais para meu olhar de mundo e compreensão da realidade;

Agradeço ao mestre Abel Ferreira pelas vitórias da última temporada e filosofia ímpar de trabalho que, indiretamente, me instigam a ser um profissional melhor. “Cabeça fria-coração quente”.

Agradeço a todos os cineastas, de todos os estados, cidades e povoados brasileiros que, de alguma forma, resistiram ao desmonte do cinema nacional dos últimos 6 anos. Viva a cultura nacional, viva o cinema brasileiro!

RESUMO

A relação entre literatura e cinema é marcada por transformações ao longo da história. Do nascimento da linguagem cinematográfica aos seus desdobramentos, a literatura de ficção especulativa marca um importante espaço na sétima arte. Enquanto no cinema clássico a linguagem da narrativa linear aborda os gêneros literários de modo mais palpável, o cinema contemporâneo parece hibridizar seus elementos, oferecendo perspectivas alternativas do olhar sobre o insólito, sobre os ícones dos gêneros literários. Esta pesquisa tem como objetivo analisar a manifestação da ficção especulativa no cinema brasileiro contemporâneo, utilizando como recorte principal as obras *A Alegria* (2010), de Felipe Bragança e Marina Meliande, *Terminal Praia Grande* (2019), de Mavi Simão, *As Boas Maneiras* (2018), de Marco Dutra e Juliana Rojas e *A Febre* (2019), de Maya Da-rin. Na construção da análise, aplica-se o conceito de Cinema de Fluxo aos elementos estéticos, simbólicos e visuais das obras, dialogando, portanto, a literatura de ficção especulativa junto a manifestação na linguagem cinematográfica. Como suporte teórico, utilizam-se os apontamentos de Alexander Meireles e Fabrício Basílio para discutir a ficção especulativa e o fantástico como gêneros cinematográficos, assim como os teóricos David Roas e Remo Ceserani na elaboração de intersecções entre o fantástico literário e a ficção especulativa cinematográfica. Para o aporte metodológico, são contextualizados conceitos centrais para a pesquisa, bem como o desenvolvimento da literatura e da ficção especulativa ao longo da história. Seguido das análises feitas com uso do método comparativo, estabelecendo correlações entre a ficção especulativa literária e seus aspectos na linguagem cinematográfica. A partir das análises, são apontados resultados que verificam uma produção brasileira de ficção especulativa diversa, de forte caráter autoral e inovação técnica, onde se mesclam referências da literatura e do cinema mundial, inseridos no contexto brasileiro. Uma produção cujo diálogo com o grande público é cada vez mais presente, especialmente através de espaços como serviços de *streamings* e festivais de cinema, tendo desdobramentos em outros produtos audiovisuais como séries, games e minisséries para televisão.

Palavras-chave: Literatura e Cinema, Cinema Brasileiro Contemporâneo, Ficção Especulativa.

ABSTRACT

The relation between literature and cinema is marked by transformations over the history. From the born of cinematographic language to its developments, the speculative fiction marks an importante space in the seventh art. While in the classic cinema the language approaches the literary genres in a tangible way, the contemporary cinema seem to hybridize its elements, offering alternative perspectives of the unusual, about the literary genres icons. This research has as its objective to analyse the manifestation of the speculative fiction in the contemporary brazilian cinema, using as main clipping the works *A Alegria* (2010), de Felipe Bragança e Marina Meliande, *Terminal Praia Grande* (2019), de Mavi Simão, *As Boas Maneiras* (2018), de Marco Dutra e Juliana Rojas e *A Febre* (2019), de Maya Da-rin. In the construction of analyses, it applies the concept of flow cinema in its aesthetics, symbolics and visual elements. Dialoguing, therefore, the speculative fiction literature next to the manifestation in the cinematographic language. As the theorical support, it is used the writings of Alexander Meireles and Fabrício Basílio to discuss the spective fiction and the fantastic as cinematographic genres, as well as the theorists David Roas and Remo Ceserani, in the preparation of intersections between the literary fantastic and the cinematographic speculative fiction. To the methodology, its contextualized central concepts to the research, just as the development of literature and speculative fiction over the history. Followed by analyzes done with the comparative methodology, establishing relations between the literary speculative fictions and its aspects in the cinematographic language. From the analyzes, its aponted the results that verify a brazilian production of speculative fiction very diverse, with an autorship character and technical inovation, where the references of the international literature and cinema are mixed together. A production whose dialogue with the big public its intense, especially throught Other audiovisual products like series, games and tv shows.

Key-words: Literature and cinema, Brazilian contemporary cinema, speculative fiction.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Filme <i>Viagem à Lua</i> , (1902), de George Méliès.....	20
Figura 2: Filme <i>La Manoir dudiabie</i> (1896), de George Méliès.	20
Figura 3: Cavaleiro enfrentando aparições em <i>La Manoir du Diable</i> (1896)	21
Figura 4: Filme <i>Metrópolis</i> (1927), de Fritz Lang.....	22
Figura 5: Cena do filme <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i> (1920).....	23
Figura 6: Conde Graf Orlock.....	24
Figura 7: Luiza e seus amigos no momento de consagração dos seus poderes mágicos.	36
Figura 8: Catarina pensando em Francisco, seu ex-amor que retornou na forma de fantasma para assombrá-la.	42
Figura 9: Joel ao nascer.	45
Figura 10: Clara (primeiro plano) observa Ana (segundo plano), em meio a uma das crises de insônia da personagem em noite de lua cheia.....	46
Figura 11: Joel e Clara dando as mãos, encurralados pela comunidade.....	48
Figura 12: Personagem Justino na Avenida que separa seu bairro (lado direito da imagem), da floresta (lado esquerdo da imagem).....	51
Figura 13: Criatura morta após receber o tiro.....	55
Figura 14: Depois que Justino se vira, a criatura morta se levanta em forma humana.	56

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	8
2. ENTENDENDO A FICÇÃO ESPECULATIVA: ORIGEM E CARACTERÍSTICAS	10
2.1 Dos mitos ao insólito: a literatura e a ficção especulativa.....	10
2.2 A ficção especulativa e sua formação.....	14
3. A FICÇÃO ESPECULATIVA NO CINEMA	19
3.1 A literatura como fonte de inspiração.....	19
3.2 O Cinema de Fluxo e a sensorialidade.....	25
4. O CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO E A FICÇÃO ESPECULATIVA	28
4.1 O fantástico em <i>A Alegria</i> (2010).....	33
4.2 O terror e o fantástico em <i>Terminal Praia Grande</i> (2019).....	38
4.3 <i>As Boas Maneiras</i> e a construção do medo	43
4.4 <i>A Febre que vem da alma</i>.....	49
5. REPENSANDO O GÊNERO CINEMATOGRAFICO: INTERSECÇÕES DA FICÇÃO ESPECULATIVA NO CINEMA BRASILEIRO.....	61
5.1 Ficção especulativa: tendências para um futuro próximo.....	65
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	71
REFERENCIAS	74

1. INTRODUÇÃO

A literatura tem representado o imaginário humano desde suas primeiras manifestações, bem como o cinema o tem feito desde o seu nascimento. O final do século XIX marca o início da forte relação entre literatura e cinema, que continua a se espalhar pelo mundo, se transformando e se reconstruindo de diversas formas.

Na contemporaneidade, o cinema tem utilizado a literatura como referência criativa para a elaboração e criação de filmes. Essa dinâmica tem gerado um diálogo aberto entre as duas artes. Tal diálogo, por sua vez, perpassa pela linguagem, pelo público dos grandes livros *best-sellers* que migram para obras cinematográficas adaptadas, e até mesmo pelos gêneros em alta no mercado da cultura *pop*, como a ficção científica e a fantasia, bem como outros representantes da ficção especulativa. Nesse sentido, para esta pesquisa, procura-se tensionar as relações entre os gêneros literários da ficção especulativa e as produções de novos cineastas brasileiros.

Por vezes, a dinâmica entre literatura de ficção especulativa e cinema é marcada por certa diferença na manifestação dos fenômenos insólitos, tanto pela distância entre a linguagem escrita e a linguagem visual quanto pelas escolhas de roteiro nas histórias. Contudo, existem elementos “matrizes” que tendem a guiar a ideia do gênero em ambas as artes. Como aponta Ismail Xavier (2003), ainda que as narrativas verbais e a narrativa visual tenham particularidades próprias, as matrizes assemelham-se no que diz respeito à presença de uma narrativa e a sua articulação de categorias, como o tempo, espaço, personagem e ação.

Para o pesquisador Fabrício Basílio (2018, p. 10), uma diferença primária entre as linguagens é que na literatura as sequências temporais são produzidas pelas palavras, enquanto no cinema a imagem e sua bidimensionalidade fornecem um poder de heterogeneidade para a construção do espaço, que, diferente da literatura, perde sua qualidade estática. Nesse sentido, percebe-se que é possível aproximar a abordagem da teoria literária para análise cinematográfica, respeitando as diferenças substanciais entre as linguagens. Além dessa, destaca-se que a relação entre literatura e cinema, nessa proposta, não se atém somente aos elementos simbólicos, estéticos, presentes nas obras, mas busca-se verificar a dinâmica do público com gêneros já conhecidos ora pela literatura, ora pelo cinema (ou até mesmo audiovisual), e como essa proximidade tem afetado cineastas e obras que desafiam as narrativas tradicionais-mercadológicas dentro da ficção especulativa.

Alguns filmes e contribuições de cineastas são utilizados como eixo de análise para a literatura nesta pesquisa. São estes o filme *A Alegria* (2010), de Marina Meliande e Felipe Bragança, *As Boas Maneiras* (2018), de Marco Dutra e Juliana Rojas, *Terminal Praia Grande* (2019), de Mavi Simão, *A Febre* (2019), de Maya Da-rin, além de outros filmes que possam ilustrar a manifestação da ficção especulativa literária no Cinema Brasileiro Contemporâneo.

As obras literárias e cinematográficas são analisadas em torno desse contexto, tendo seus paralelos estéticos investigados, assim como sua capacidade de dialogar com o público e os espaços onde ocorrem esses diálogos (salas de cinema comerciais, festivais de cinema, exibição digital, serviços de *streaming* e outros). Logo, também se explora as possíveis influências diretas de obras literárias nas produções desses filmes, podendo ser na construção da narrativa, dos personagens, do elemento insólito, ou mesmo em diversos destes elementos combinados.

Para tanto, esta pesquisa está dividida em 5 capítulos. Logo após a introdução, no capítulo intitulado “Ficção especulativa e suas características”, discorre-se sobre a formação do termo ficção especulativa, bem como dos gêneros que a compõem, suas particularidades e características básicas. Ao apresentar o panorama de gêneros literários da ficção especulativa, apontam-se as dinâmicas entre cinema e literatura ao fim do século XIX, especialmente a manifestação dos gêneros literários na linguagem cinematográfica.

Nos capítulos 3 e 4, intitulados “A ficção especulativa no cinema” e “O cinema brasileiro contemporâneo e a ficção especulativa” abre-se a análise para as relações históricas da ficção especulativa do cinema moderno ao contemporâneo, assim como particularidades desse gênero no cinema e sua linguagem. Em seguida, são discutidas as manifestações da ficção especulativa no cinema brasileiro em sua atualidade, abordando especialmente o cenário das últimas duas décadas. Nesse capítulo, para solidificar os paralelos traçados entre literatura e cinema, são analisadas as obras *A Alegria* (2010), *Terminal Praia Grande* (2019), *As Boas Maneiras* (2018) e *A Febre* (2019).

Por último, no capítulo “Repensando o gênero cinematográfico: intersecções da ficção especulativa no Cinema Brasileiro”, são propostas reflexões acerca da ficção especulativa como gênero cinematográfico no Brasil. Apresenta-se ainda alguns direcionamentos de temas para pesquisas futuras, bem como possíveis desafios para o campo do cinema e literatura de ficção especulativa no Brasil nos próximos anos.

2. ENTENDENDO A FICÇÃO ESPECULATIVA: ORIGEM E CARACTERÍSTICAS

Neste capítulo, discorre-se sobre a ficção especulativa, sua formação e os gêneros que a compõem. Para tanto, realiza-se um resgate histórico da literatura fantástica e dos elementos insólitos, identificando alguns registros, já em narrativas orais, de mitos e lendas presentes em diversas culturas. O elemento insólito literário tem perpassado por diversos momentos da história humana e, deste modo, assume transformações e modificações próprias relativas ao seu contexto cultural-literário.

Por sua vez, tais modificações também estão ligadas aos gêneros nas obras literárias (e cinematográficas). A ficção científica, por exemplo, será definitiva para a formação do termo ficção especulativa. São os autores da ficção científica - e a transformação do gênero ao longo do século XX - que dão espaço ao termo Ficção Especulativa, como será observado ao longo do capítulo, ainda que atualmente a ficção especulativa não seja direcionada para um tipo de história específica, mas sim a uma gama de gêneros e narrativas ligadas ao insólito ficcional.

Na produção cinematográfica, por sua vez, muitos aspectos estéticos, signos, símbolos e também o elemento narrativo, sofrerão forte influência da literatura, dos seus gêneros e do insólito ficcional. Visto que ao final do século XIX, a literatura já era uma arte consolidada, os cineastas utilizam produções literárias para sua manifestação e formação enquanto linguagem de arte. A ficção especulativa, portanto, será fundamental para a compreensão do desenvolvimento dos gêneros cinematográficos, e como eles se manifestam na contemporaneidade, especialmente no Brasil.

2.1 Dos mitos ao insólito: a literatura e a ficção especulativa.

Desde a pré-história, os registros humanos apresentam um imaginário fértil e marcante. As artes rupestres encontradas em diversas partes do mundo marcam o imaginário mítico do homem pré-histórico. Seja por meio dos registros pictóricos feitos nas cavernas, cuja representação de cenas de caça e do cotidiano ligava-se ao olhar místico e supersticioso da realidade, seja por meio das esculturas que registravam a inexplicável fertilidade feminina, como a *Vênus de Willendorf*, a natureza apresenta-se, desde os primórdios, como um grande fenômeno inexplicável para a humanidade.

As narrativas mitológicas têm perpassado por várias sociedades e culturas ao longo da história. Por meio de relatos, histórias, lendas ou contos, a imaginação humana tem construído

artifícios para entender e explicar a existência e os fenômenos que a cercam. Os registros desses mitos preservam a origem de diversos temas nas artes, e, também, de uma literatura marcada pelo mistério e temas inexplicáveis. Para essa pesquisa, é pensado a abordagem do mito por Claude Levi-Strauss¹ acerca da “mitológica”, um sistema coerente, ordenado e fechado de mitos e de crenças diversas. O autor considera a mitologia como a prática de uma lógica própria da mente humana. Um mito, portanto, não teria começo, meio e fim, pois fazem parte de uma narrativa maior; podem ser (re) encontrados em diferentes povos, de maneira transformada. A seguir, destacam-se alguns exemplos da mitologia expressa em diferentes culturas.

Na antiguidade, narrativas orais já marcavam a presença de histórias fantásticas. A crença no regimento do universo pelo sobrenatural é decisiva para a identidade da sociedade egípcia na antiguidade, como verifica Edward Burns (1970). Também na civilização persa, o fantástico faz-se presente mediante de crenças supersticiosas e mágicas, como as “duas grandes divindades que regiam o universo: Ahuna-Mazda e Ahriman” (BURNS, 1970, p. 130), cujas forças do mal representadas por *Ahriman* voltavam-se contra aqueles que seguiam à *Ahura-Mazda*, a deusa da Luz.

O pesquisador José Costa também destaca o fantástico na produção literária do Egito antigo, tais como em o drama *Menfítico, o Livro dos Mortos e o Hino de Ikhnáton*. (2021, p. 16). Na civilização grega, o mito surge como resposta aos problemas que a razão humana não podia compreender. A presença do medo nas narrativas fantásticas colidia-se diante das narrativas heroicas gregas - que recusavam o elemento do medo em detrimento do heroísmo e da razão. Na civilização grega, os medos do homem deviam ser contidos, para que então a razão pudesse florescer ao seu apogeu. Por outro lado, na América do Sul, o escritor Alberto Mussa (2009) relata em seu livro *Meu destino é ser onça*, o mito de criação tupinambá: “No início era escuro [...] nesse mundo inaugural, misterioso e escuro, era o Velho. Se foi criado, se criou a si mesmo, existia desde sempre. Só os caraíbas sabem exatamente” (p. 31). Segundo o mito, o mundo deriva de um vazio e é tomado por um incêndio lançado pelo velho (dotado de poderes místicos), como vingança à ingratidão humana. Ao longo do mito, a terra sofre duas destruições, e a natureza é formada por elementos simbólicos da cultura tupinambá:

Depois, Guapicara foi para o céu, onde estava seu pai, e fez para ele um outro canitar de fogo, muito maior que o primeiro. Poxi — agora chamado Cuaraci —, quando pôs na cabeça o imenso presente feito pelo filho, passou a ser visto por todos os habitantes da terra em sua profunda beleza. E assim criou-se o dia — porque o canitar de Cuaraci é o próprio Sol. A noite só reaparece quando

¹ Strauss será abordado com mais clareza ao longo da análise do filme *A Febre* (2019). Nesse momento, procurou-se apenas conceitualizar o elemento “mito”, abordado ao longo das próximas páginas.

Cuaraci tira o canitar, para dormir. Guapicara é a estrela que acompanha o Sol de perto (MUSSA, 2009, p. 50).

O mito tupinambá é um dos diversos contos e lendas de origem da vida dos povos nativos da América do Sul. Povos indígenas de todo território brasileiro cultivam um imaginário fértil de lendas e tradições orais. Alguns desses mitos, por sua vez, serão expressos em produções cinematográficas brasileiras de ficção especulativa, como acontece no filme *A Febre* (2019), de Maya Da-Rin.

Como se observa, são culturas diversas e espalhadas pelo mundo que cultivam diferentes formas de lendas, contos e mitologias. Contudo, para a literatura fantástica, a manifestação mais evidente ganha forma na Idade Média, especialmente refletindo um mundo repleto de doenças, medos humanos regidos pela crença católica, monstros e criações místicas, tais como bruxas, lobisomens, vampiros e demônios, como destaca o escritor Howard Phillips Lovecraft:

A Idade Média, mergulhada em fantasia e escuridade, deu-lhe enorme impulso no sentido da expressão; e o Oriente e Ocidente empenharam-se igualmente em preservar e ampliar a herança tenebrosa, quer do folclore disperso quer da magia e do ocultismo academicamente formulados, que lhes fora transmitida. Bruxas, vampiros, lobisomens e duendes incubaram ominosamente na tradição oral de menestres e das vovós, e não precisaram muita incitação para num passo final transporem a fronteira que divide a ode e a cantiga da composição literária formal (LOVECRAFT, 2008, p. 98).

Dos castelos medievais até a caça às bruxas, Lovecraft evidencia a frieza e monumentalidade das construções arquitetônicas onde se favorece o desenvolvimento do imaginário do medo, de contos e relatos fantásticos com primazia. Lovecraft apresenta o medo como um elemento primordial para a literatura fantástica. O desconhecido torna-se parte de um mundo ou fenômeno que não se pode explicar, presente desde os rituais religiosos ao folclore popular.

No século XVIII, então, a literatura fantástica floresce tendo como base alguns parâmetros resgatados da Idade Média, especialmente do gótico medieval, conforme afirma Ceserani:

[...] um gosto antigo e estetizante como pano de fundo histórico, o estilo e ornamentação da tardia Idade Média e do Renascimento; um gosto ambiguamente iluminado pelas manifestações do sobrenatural, dos fenômenos como o mesmerismo e parapsicologia, das visitações e presenças de espíritos de fantasmas uma atração fascinante pelo mistério da maldade humana (CESERANI, 2006, p. 89).

Há de se destacar, contudo, que a construção do medo e do imaginário sobrenatural que pairava na Idade Média fora fortemente confrontada na Idade Moderna. A filosofia oriunda do

movimento iluminista e a compreensão do mundo a partir da razão terminaram por desvincular o sobrenatural da centralidade objetiva na literatura. As narrativas, nesse sentido, “foram suprimidas por histórias nos moldes clássicos e baseadas nas visões mecanicistas, racionais e deístas” (COSTA, 2021, p. 20). Apesar disso, o romantismo surge reagindo aos padrões da poética clássica. As narrativas tendem a transitar entre lugares exóticos, e, até mesmo, em situações fantásticas, ainda que se preserve o elemento da verossimilhança referendando a ilusão da verdade.

No século XIX, ocorre o ápice do Fantástico, dado a grande influência que exerceu sobre o Gótico² e a Ficção Científica³. Nesses gêneros, a realidade cotidiana é propositalmente construída para que, dado certo momento, haja uma ruptura com o elemento insólito, gerando o fator incompreensível ou inexplicável. Como verifica o professor Alexander Meireles da Silva, pesquisador acadêmico da literatura fantástica e suas vertentes, o contexto da II Revolução Industrial e o êxodo rural europeu traz à tona problemas como desigualdade de classes, violência, prostituição, insalubridade de trabalho e favorecem no desenvolvimento da literatura fantástica como desvio às mazelas emergentes do capitalismo.

O Teórico David Roas (2014), por sua vez, destaca que a literatura fantástica, que ora apresenta o mundo natural e sua passagem ao sobrenatural, acaba por perder espaço para o que o autor coloca como neofantástico. Para o teórico, o século XX evidencia uma transformação do fantástico, em que se cultivam novas formas deste. Iniciando com *A Metamorfose* (1915), de Franz Kafka, percorrendo autores como Jorge Luís Borges e Júlio Cortázar. Roas (2014), elucida que, na perspectiva do neofantástico, o medo não é o elemento central narrativo, mas sim a inquietude, a perplexidade pelo fenômeno insólito ali apresentado.

O fantástico, portanto – seja manifestado na antiguidade ou na contemporaneidade –, age a partir da produção da incerteza, da hesitação, do desconforto e do medo no espectador. É fato que as formas tendem a mudar a partir do contexto histórico e, nesse sentido, irão se manifestar também em outras formas de arte, como o próprio cinema. Desde o seu nascimento, ao final do século XIX, o cinema apresenta precocemente filmes de narrativas fantásticas, ainda

²A literatura gótica proporcionou um pouco de irracionalidade em um mundo, que se encontrava organizado e real demais, ao ponto de ser irreconhecível. Ele surge para perturbar a superfície calma do realismo e encenar os medos e temores que rondavam a nascente da sociedade burguesa (SANTOS, 2018, p. 43).

³A ficção científica apresenta-se por meio de narrativas que exemplificam como o uso da ciência afeta a sociedade humana. Tem a capacidade de extrapolar a realidade já conhecida, fazendo projeções do futuro. A ficção científica é uma subespécie do “maravilhoso puro”, pois os eventos ocorridos nas histórias, embora inicialmente fossem considerados sobrenaturais, e, portanto, inexplicáveis, no final acabavam sendo cientificamente justificáveis (MARTINS, 2019, p. 05).

que somente no início do século XX ocorre o momento de grande aproximação entre a linguagem cinematográfica e as narrativas literárias.

Nesse sentido, urge mencionar uma fortíssima interação do gênero fantástico, ficção científica e o terror, resultando no termo guarda-chuva Ficção Especulativa. Tal interação ou hibridização ocorre tanto na literatura como no cinema, especialmente no cinema brasileiro contemporâneo. Na seção seguinte será explorado o que se apresenta como ficção especulativa, discorre-se no tópico a seguir alguns teóricos apresentando o que discutem sobre o tema.

2.2 A ficção especulativa e sua formação.

Para compreender a ficção especulativa, faz-se necessário pincelar importantes gêneros da literatura. São estes: o fantástico, o terror e, especialmente, a ficção científica. Isso porque o termo Ficção Especulativa, ou *Speculative Fiction*, é oriundo de um debate da crítica literária acerca dos caminhos da ficção científica e suas transformações. A professora e teórica Teresa López-Pellisa⁴ (2019) elucida que na ficção científica os eventos extraordinários são explicados a partir do conhecimento racional científico, bem como tecnológico, não havendo espaço para resoluções que priorizam a magia. Portanto, a ficção científica “nos propõe uma narrativa baseada em La especulación imaginativa, ya sea a partir del ámbito de La ciencia y latecnología o de las ciencias sociales y humanas”⁵ (PELLISA, 2019). Assim, verifica-se a necessidade de elementos diretamente ligados ao universo tecnocientífico para a construção desse gênero.

O teórico Alexander Meireles destaca no dicionário do insólito ficcional⁶ que três perspectivas definem o percurso da ficção especulativa na segunda metade do século XX. O primeiro deles é do escritor Robert. A. Heinlein, cujo termo *Speculative Fiction* seria utilizado para se referir a uma ficção científica voltada ao elemento humano, e menos aos icônicos *gadgets* do gênero, como robôs, armas de raios e carros voadores. Porém, nesse primeiro momento, ainda se excluía do termo Ficção Especulativa a literatura do fantástico e de horror.

Meireles (2019) comenta que o uso do termo inicialmente proferia uma ideia elitista, separando a literatura de ficção científica propriamente dita em duas literaturas, uma ligada aos

⁴ Teresa Lopés-Pellisa é professora na Universidad de Alcalá (Madrid). Suas áreas de investigação se concentram na literatura de ficção científica, cibercultura, teatro e novas tecnologias, estudos de gênero e estudos do futuro.

⁵ Lê-se: propõe uma narrativa baseada na especulação imaginativa, seja do campo da ciência e tecnologia, seja das ciências sociais e humanas.

⁶ Dicionário digital insólito ficcional é um espaço digital de pesquisa ligado à Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), direcionado para verbetes e domínios relacionados à ficção do insólito. Tem como equipe de editores: Filipe Furtado, Flávio Garcia, Júlio França, David Roas e Carlos Reis. Além de tantos outros colaboradores nacional e internacionalmente.

produtos oriundos da ciência e tecnologia e a outra – essa sim, chamada de Ficção Especulativa – ligada ao enredo da narrativa e as questões humanas. Contudo, ao fim da década de 60, essa abordagem é deixada de lado pela crítica.

Por conta dessa postura tanto elitista, ao sugerir que um tipo de ficção científica seria superior ao outro, quanto restritiva, ao abordar apenas a Ficção Científica dentro do escopo da Ficção Especulativa, esta primeira abordagem acabou caindo em desuso ao fim da década de sessenta. (MEIRELES, 2019, p. 01).

Ao fim da década de 60 e início da década de 70, a *new wave* traria uma nova ideia do termo Ficção Especulativa para a crítica, especialmente por meio da escritora e crítica Judith Merrill. Meireles (2019) destaca que “as ações de Judith Merrill ajudaram a Ficção Especulativa a se tornar associada a escritoras dos anos de 1970, como Doris Lessing, Ursula K. Le Guin e Margaret Atwood [...]”, especialmente ligadas a narrativas com experimentações temáticas.

Outro forte nome dentro dessa leitura do termo é o da autora Margaret Atwood. Como evidencia Meireles (2019), “Na visão de Atwood, por exemplo, seu romance *O conto da Aia* (1985) é Ficção Especulativa porque a realidade distópica apresentada na obra pode vir a se tornar realidade”. Por outro lado, a obra *Guerra dos Mundos* (1898), de H. G. Wells, seria considerada pela autora como Ficção Científica, por evocar uma situação desvinculada da realidade, impossível de acontecer. Nessa segunda abordagem, portanto, o uso do termo Ficção Especulativa é utilizado por escritores(as) como forma de distanciamento da ficção científica mais tradicional, e como meio de elevação de suas obras.

Dentro desta abordagem também se nota indiretamente o uso do rótulo “Ficção Especulativa” por parte de escritores e escritoras que buscam elevar as suas obras de Ficção Científica, mais desenvolvidas em termos de enredo, personagem, e outros elementos da narrativa, em relação às narrativas *pulp* de *space opera* enxergadas por estes autores e autoras como pueris e descartáveis por trabalharem com elementos pertencentes a futuros distantes, sem conexão com o momento em que estão inseridas (MEIRELES, 2019, p. 01).

Nesse sentido, a terceira abordagem de Ficção Especulativa é percebida de modo inclusivo e menos rígido. Para o professor e teórico Marek Oziewicz⁷ (2017), a Ficção Especulativa não se configura apenas como um gênero, como defendido por Robert A. Heinlein, Judith Merrill e Margaret Atwood. Na verdade, é um termo que abrange um conjunto

⁷ Professor na University of Minnesota, autor de livros como *One Earth* (2008), *One People* e *Justice in Young Adult Speculative Ficción* (2015).

significativo de obras não miméticas, transbordando a literatura e adentrando obras do campo do Cinema, Televisão, História em Quadrinhos, Jogos eletrônicos e seus cruzamentos.

Os conjuntos de representações possíveis compreendidas pelo termo Ficção Especulativa favorecem as relações críticas que serão feitas entre Literatura e Cinema nesta pesquisa, isso porque essa expressão permitirá amarrar um conjunto de obras que tendem a dividir características similares, ainda que em linguagens de arte distintas. Ainda que tenha se optado pelo termo Ficção Especulativa, destaca-se que a partir dos anos sessenta muitos pesquisadores têm utilizado o termo Fantástico, ou Modo Fantástico, como apropriado para definir parte significativa das expressões de arte não mimética (OZIEWICZ, 2017).

Ainda nessa discussão, Meireles inclui no guarda-chuva da Ficção Especulativa a Lenda, o Mito, a Fantasia, o Gótico, o Horror, o gênero Fantástico, a Ficção Científica, o Conto de Fantasma, a Ficção *Weird*, o *New Weird* e outras modalidades do insólito.

Apesar da prevalência atual do termo Fantástico sobre Ficção Especulativa, desde o século XXI “Ficção Especulativa” vem sendo usado para se referir a obras fantásticas que contemplam culturas marginais e grupos minoritários, como a antologia *Dark Matter: A Century of Speculative Fiction* (2000), editada por Sheree Renée Thomas (MEIRELES, 2019, p. 01).

O termo Ficção Especulativa, que já há algum tempo se relaciona a obras fantásticas ligadas a culturas marginais e/ou grupos minoritários, também se relaciona com o cinema nacional. Dialogando com Meireles e outros teóricos já mencionados, Araújo (2021) conceitua Ficção Especulativa como:

[...] narrativas que provocam, no leitor/telespectador ou nas personagens, mecanismos de lucubrações no universo natural ou sobrenatural. Tais lucubrações — por vezes, futurísticas, hipotéticas e extrapolativas — devem irromper na narrativa, desestabilizando o ambiente cotidiano e familiar das personagens ou do leitor/espectador. Assim, a ficção científica, o fantástico, o horror, o terror, a fantasia, narrativas mitológicas e lendárias, dentre outras categorias que extrapolam as barreiras do real e do imaginário fazem parte do que consideramos ficção especulativa (ARAÚJO, 2021, p. 08).

Nessa perspectiva, para fins desta pesquisa, as definições que melhor se adequam para o termo ficção especulativa são aquelas que abrangem um leque maior de possibilidades genéricas e colocam a ficção científica, o fantástico, o horror, o terror, a fantasia, narrativas mitológicas e lendárias como pertencentes a narrativas especulativas.

A fantasia, por exemplo, é fortemente presente na narrativa fílmica de *A Alegria* (2010), de Felipe Bragança e Marina Meliande, junto a uma direção própria do cinema de fluxo⁸. Essa

⁸ Conceito é abordado no capítulo 3.2

dinâmica é marca importante do cinema brasileiro contemporâneo, dado o caráter de hibridez de gêneros e uma abordagem mais sensorial na linguagem cinematográfica – permitindo assim, uma leitura cinematográfica única sobre um conjunto de gêneros literários que, outrora, já haviam sido adaptados no cinema ao redor do mundo.

Ao tratar da fantasia, o teórico Filipe Furtado (2019) destaca que as narrativas são heterogêneas, dado o grande número de obras em que a fantasia literária é suscetível a abranger. Como discorre o autor, as fronteiras de características são “inevitavelmente vagas e fluidas, tornando difícil delimitá-la com clareza do resto da literatura.” (p. 01), tendo em sua abordagem um diálogo constante entre gêneros como o maravilhoso e o fantástico.

[...] a abrangência da noção de fantasia literária admite dois sentidos: restrito e lato. Reduzida à expressão mais simples dos seus inícios oitocentistas, como que se confundia em quase tudo com o milenar gênero maravilhoso, dele podendo ser considerada uma vertente tardia. Porém, sobretudo já no século XX, com o surgimento de novas e igualmente imaginativas classes genológicas, pouco demorou a miscigenar-se com várias delas, crescendo imenso em abrangência (FURTADO, 2019, p. 01).

Para Furtado, a fantasia pode ser considerada, inicialmente, uma vertente tardia do maravilhoso. No entanto, sua mistura de gêneros a permitiu se distribuir em narrativas diversas do insólito ficcional, dentro destas, em sua maioria, o conto de fadas. Contudo, “engloba grande parte do romance gótico, tal como de múltiplas áreas conotáveis da ficção científica (*Science Fantasy, Space Opera, Heroic Fantasy, Sword and Sorcery, e Steampunk*, entre várias outras). [...] as narrativas de terror e horror, a fantasia histórica ou o realismo mágico” (2019, p. 02). Nesse sentido, a fantasia não pode ser considerada propriamente um gênero, mas carrega consigo recursos frequentemente utilizados, tais como a magia e outras práticas ou forças esotéricas e sobrenaturais.

Em regra, essas forças ou práticas tendem a serem aceitas e encaradas como algo natural pelos personagens. “Tais elementos surgem, geralmente, enquadrados por cenários em que predomina o mistério, o exotismo e uma certa aura de extravagância” (FURTADO, 2019, p. 02). Essas são características primárias no filme *A Alegria* (2010), em que o uso da fantasia e do fantástico reflete uma mescla do real e do insólito, hibridizados por uma direção sensorial e uma narrativa de fábula sobre o nascimento da cidade do Rio de Janeiro e os poderes de uma jovem garota.

Como se observa, a fantasia será proposta em uma mescla aos gêneros do fantástico, do horror e da ficção científica como análise das obras escolhidas. No Brasil, por sua vez, filmes dos gêneros de ficção científica, do horror ou do fantástico, tendem a ocupar espaços marginais,

pouco rentáveis e glamorosos. No cenário internacional, contudo, esses são gêneros que ajudaram a definir a linguagem do cinema, e que, mais ainda, existem praticamente desde o nascimento da Sétima Arte. No capítulo seguinte, discorreremos sobre a Ficção Especulativa e sua manifestação no cinema, desde a formação da linguagem cinematográfica até o cinema moderno no mundo.

3. A FICÇÃO ESPECULATIVA NO CINEMA

Desde a formação do cinema, a linguagem cinematográfica – os planos, o enquadramento, a montagem, a sequência, a fotografia, o som, a arte e outros tantos aspectos técnicos - tem se transformado, transgredido, e reformulado ao longo da história. No início do século XX, o cinema estava construindo sua identidade, sua maneira de se comunicar, ainda que já intrinsecamente relacionado às histórias e aspectos da literatura. Veremos neste capítulo, uma forte manifestação da literatura na constituição do cinema e de sua linguagem enquanto arte, e como isso, após algumas décadas, se transformaria em uma interação importante e prestigiosa.

3.1 A literatura como fonte de inspiração

O advento do cinema no final do século XIX estava contextualizado na expansão de uma sociedade europeia fascinada pela ciência e pelo maquinário moderno. Um dos filmes mais icônicos da história do cinema é exatamente uma ficção científica espacial. O filme *Viagem à Lua* (1902), de George Méliès, é lançado poucos anos após o nascimento do cinema.

Considerado um dos mais inventivos filmes da história, a película de Méliès é uma das primeiras a apresentar o uso de efeitos especiais. O cineasta também é responsável por um dos primeiros filmes de terror do cinema, o curta-metragem *Le Manoir du diable* (1886), lançado um ano após a primeira exibição cinematográfica dos irmãos Lumière. O filme conta a história de um cavaleiro que, dentro de uma mansão – que seria a casa do diabo -, é assombrado por várias aparições diferentes.

Em ambos os filmes, é possível perceber referências do imaginário de gênero construído pela literatura. *Da terra à lua* (1865), de Julio Verne, relaciona-se com o filme *Viagem à Lua*, de Méliès. A relação do progresso, das máquinas e da ciência – temas latentes no imaginário do homem moderno ao final do século XIX e início do século XX –, é transposta da linguagem literária para a linguagem cinematográfica. São temas que sempre marcaram a obra de Júlio Verne, como elucidada o pesquisador Heitor Rodrigues (2017): “O tema científico sempre esteve presente nas obras de Verne, com uma diversidade de informações sobre diferentes áreas do conhecimento” (p. 67). Ao explorar a ficção científica literária, Méliès inicia um processo de construção imagética do mundo futurista, que servirá como base para representação do futuro em subgêneros no cinema anos depois (distopia futurista, ficção científica espacial, cyberpunk).

Também é possível perceber elementos da literatura especulativa no filme *La Manoir du diable* (1986), como vampiros, fantasmas, cavaleiros medievais e castelos sombrios, componentes icônicos da literatura fantástica e gótica, que por sua vez, passam a ser representados visualmente no cinema. O filme relata de modo cômico a história de um cavaleiro que, preso em um castelo assombrado, precisa enfrentar criaturas como um fantasma e um vampiro.

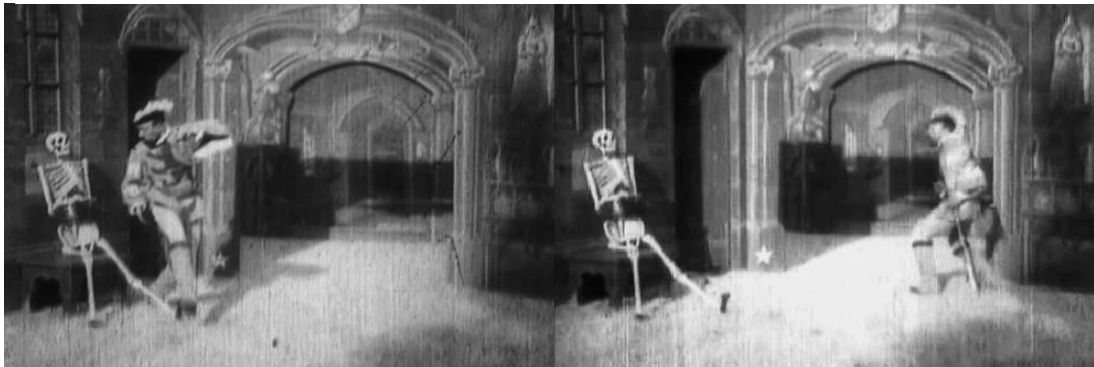
Figura 1: Filme *Viagem à Lua*, (1902), de George Méliès.



Fonte: Captura do autor

Na imagem acima do filme *Viagem à Lua*, Méliès utiliza o efeito de fusão para juntar duas imagens diferentes em um mesmo quadro, dando a ideia de que seu rosto faz parte da Lua, e por sua vez, acaba sendo acertado pelo foguete no qual os humanos chegam até a lua.

Figura 2: Filme *La Manoir dudiabile* (1896), de George Méliès.



Fonte: Captura do autor

Na cena supracitada, o cavaleiro vai se sentar para descansar e depara-se com a aparição de um esqueleto. Logo depois, é assombrado por um morcego, que rapidamente se transforma em um vampiro na mansão assombrada (imagem 3).

Figura 3: Cavaleiro enfrentando aparições em *La Manoir du Diable* (1896)



Fonte: Captura do autor

Elementos iconográficos do terror, da ficção científica e do fantástico, serão fortemente desenvolvidos no cinema a partir do imaginário literário na primeira metade do século XX. Tratando-se dos filmes de Méliès, o cunho humorístico é perceptível, diferente, por exemplo, dos filmes feitos durante o Expressionismo Alemão⁹.

Após a primeira Guerra Mundial, o cinema europeu – especialmente alemão – passava por uma transformação que marca o início do Cinema Moderno¹⁰. No expressionismo alemão, os filmes abraçam uma estética distorcida da realidade, fugindo propositalmente de uma mimética naturalista. As angústias humanas são reveladas sobre filmes sombrios, com contrastes e maquiagens marcantes.

⁹ Movimento cinematográfico surgido na Alemanha durante a década de 20.

¹⁰ O Cinema Moderno marca uma série de movimentos cinematográficos que pretendem transgredir e reinventar a compreensão do cinema como arte. O Expressionismo Alemão, O Neorealismo Italiano, a Nouvelle Vague Francesa e o Cinema Novo no Brasil são alguns destes movimentos cinematográficos.

Figura 4: Filme *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang.



Fonte: Captura do autor

Em *Metrópolis* (1927), de Fritz Lang, a figura do cientista incompreendido e do robô (ambos ícones importantes na ficção científica literária) ganham vida no cinema. Na trama, uma cidade ultra futurista é dividida entre os operários, explorados pelas máquinas, e a aristocracia, que vive acima da superfície. No filme, o diretor Fritz Lang utiliza a figura do cientista incompreendido referenciando a obra literária *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. No livro, acompanhamos Victor Frankenstein, homem que tem dedicado sua vida em estudos de reanimação de tecidos mortos e vida artificial. Um de seus experimentos acaba se concretizando, gerando vida a uma criatura tendo como base as partes de outros corpos humanos. A obra é considerada um dos maiores romances de ficção científica do mundo e continua a gerar releituras no cinema mesmo atualmente.

Na obra de Mary Shelley, após o experimento realizado por Victor Frankenstein, a criatura¹¹ é abandonada pelo criador que não aceita sua aparência monstruosa. A criatura, então, passa a refletir sobre sua condição existencial, sobre seu ser no mundo. Aos poucos, aprende, observando os humanos, os sentimentos, a fala, a leitura e a sociabilidade. A criatura queria apenas relacionar-se socialmente, porém, é recusada por todos os quais se aproxima.

Ao compreender que sua presença não é aceita socialmente, e que é incapaz de ser amado pelos humanos, a criatura pede a Victor que faça uma companheira, igualmente monstruosa. Contudo, é traído pelo cientista que quebra a promessa, tirando do monstro a

¹¹ No livro, a criação de Victor não tem um nome próprio, sendo mencionada por adjetivos como Criatura, Ser ou Demônio.

possibilidade de se identificar com alguém, de ser amado. A criatura, então, passa a perseguir seu criador para fazê-lo sofrer, matando as pessoas com quem ele se importa.

Em *Frankenstein* (1818), há uma discussão moral em torno da narrativa: afinal, quem de fato se torna o monstro nessa história? Para Jeffrey Jerome Cohen (2000), a função dos monstros é a de justificar a dominação de um povo por outro, de extermínio social. Aqueles que diferem (em aspecto social, moral, religioso, sexual, racial) são transformados em monstros, no estranho. A partir do esvaziamento do outro, a sua exclusão da sociedade e/ou sua destruição passam a ser considerado um ato heroico, justificável¹².

No filme *Metrópolis* (1927), a “criatura” (um robô) assume outro lugar, o de substituição de um humano que outrora viveu. Apesar desta característica, ambos apresentam um mesmo arquétipo: o cientista genial, cuja audácia pelo conhecimento e a curiosidade extrapolam os limites definidos pela própria ciência.

Além desse, o expressionismo alemão marca o gênero do terror. O filme *Gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene, é um exemplo de como o movimento expressionista alemão utilizou recursos imaginários do universo literário como dispositivo na criação do medo.

Figura 5: Cena do filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920).



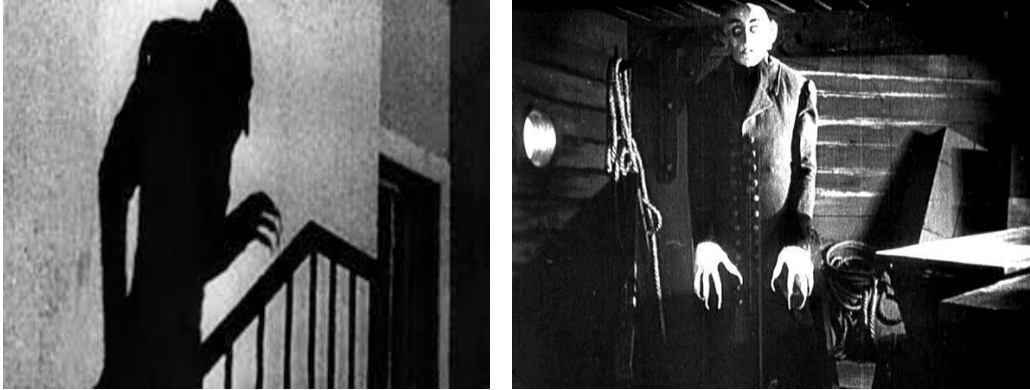
Fonte: Captura do autor

Na trama, Dr. Caligari chega até uma cidade, acompanhado de Cesare, um sonâmbulo que há muito está adormecido. Pela noite, Cesare divaga pelas ruas, concretizando as previsões macabras de seu mestre. Novamente, a figura do mestre doentio e macabro é apresentada (paralelo similar pode ser feito em *Frankenstein*, de Mary Shelley). O uso de sombras artificiais,

¹² A prática de exclusão social e abominação cultural ao alheio pode ser encontrada em diversos povos ao longo da história humana. Os romanos, por exemplo, chamavam de bárbaros quaisquer povos de origem não romana, justificando o extermínio sobre o outro. A reflexão proposta, contudo, é direcionada para o enredo narrativo da obra *Frankenstein*.

criadas no próprio cenário, ajuda a definir um tom irreal, fantasmagórico e misterioso da trama. A presença desses componentes góticos é comum em diversos filmes do movimento, como também em *Nosferatu* (1922), de F. W. Murnau (Figura 6).

Figura 6: Conde Graf Orlock.



Fonte: Captura do autor

O filme tem seu roteiro adaptado da obra *Drácula* (1897), de Bram Stoker. Na obra, o conde Graf Orlock apaixona-se por Ellen. O conde, contudo, é um vampiro milenar que assombra a região. Aqui se constrói visualmente a identidade do mito literário do vampiro. O filme é uma das mais influentes películas na concepção visual do gênero do terror, sendo, portanto, uma adaptação literária.

Como esclarece o pesquisador Gerárd Lenne (1974), o fantástico foi catalisado pelo cinema, pois, na linguagem audiovisual, a capacidade de evidenciar o medo, o monstruoso e a distância da racionalidade humana fora reforçada:

Aquilo que a literatura pressentia, o cinema provou: espectros, espíritos e vampiros existem realmente, existem igual nossas sombras (a física nos fala da sombra real). O fantástico catalisa ameaças que estão em nós, nos ajuda a descobri-las. Permite-nos, não fugir da realidade, mas compreendê-la (LENNE, 1974, p. 57).

Assim como na literatura, a cinematografia fantástica traz à tona questões relacionadas aos conflitos e inquietudes humanas. Para tratar dessas inquietudes, os autores podem utilizar elementos como monstros, criaturas e assombrações, além de uma estética gótica para personificar o medo, como ocorreu na primeira metade do século XX no expressionismo alemão. Contudo, as transformações do gênero ao longo dos anos permitiram aos cineastas a

construção do insólito mediante o uso de recursos como a estranheza e o incomum, evidenciando os conflitos humanos e suas inquietudes em outra perspectiva.

É importante destacar que embora o fantástico cinematográfico tenha fortes raízes no gênero literário, bem como nos mitos, há uma diferença na migração de uma linguagem para a outra, como esclarece a pesquisadora Fernanda Salgado (2012, p. 97) “não podemos considerar que os elementos e características do discurso fantástico na literatura possam ser transpostos de forma idêntica e imutável para o cinema.”. Enquanto a literatura evidencia a palavra, a narrativa e a figura de linguagem, no cinema os recursos de comunicação são outros, tais como o som, a imagem, a iluminação, cenários e etc.

No cinema, por sua vez, o fantástico sofre um processo de hibridização constante e essa característica do gênero é decisiva para sua compreensão no cinema brasileiro contemporâneo. A esse respeito, o pesquisador e teórico Luís Nogueira (2010) destaca que, no contexto da cultura cinematográfica, o fantástico pode ser definido como “suficientemente convincente”, apesar das contaminações ao conviver com outros gêneros.

Ainda assim, as obras apresentam elementos de consolidação do gênero, como demonstra o pesquisador José Costa: “O cinema fantástico preserva em suas narrativas a ruptura com as leis que regem o mundo natural. Os eventos incompreensíveis à mente humana desafiam e geram conflitos na vida dos personagens” (COSTA, 2021, p. 52). Desse modo, o gênero fantástico no cinema tem sua expressão marcada pela hibridez, tal como uma ligação às matrizes do gênero literário. Ao assumir tais características, as transformações sofridas pelo gênero ao longo da história também passam a atingir a cinematografia brasileira a partir do seu desabrochar. Na contemporaneidade, filmes de ficção especulativa brasileiros têm apresentado uma abordagem própria do *cinema de fluxo*, em que o tempo e a linguagem são voltados para a sensorialidade, e não propriamente para os fenômenos narrativos.

3.2 O Cinema de Fluxo e a sensorialidade

Nos últimos 20 anos, a linguagem cinematográfica tem se transformado, assumindo outros recursos e maneiras de explorar o insólito dentro da ficção especulativa. O termo *Cinema de Fluxo*, apesar de não pertencer propriamente ao cinema de gênero, é indispensável para análise de algumas obras do fantástico brasileiro, como é o caso do filme *A Alegria* (2010). Na obra, o insólito, a fábula e a fantasia são misturados a um registro do cotidiano em forma de

crônica, em que o tempo e os sentidos são construídos individualmente em cada quadro, e não unicamente pelos acontecimentos narrativos ligados pela montagem.

Por volta dos anos 2000, o *cinema de fluxo* é alcunhado pelos críticos cinematográficos Stéphane Bouquet, Jean-Marc Lalanne e Olivier Joyard, membros da prestigiosa revista *Cahiers du Cinéma*. A utilização do termo faz menção a filmes com atmosferas sensoriais, cujo desenho narrativo deixa de ser central para seu desenvolvimento. O teórico Fischer Cunha (2014, p. 12) destaca que o cinema de fluxo é relacionado a “filmes com atmosferas sensoriais e a despreocupação com o desenho narrativo sólido”. São, portanto, obras que valorizam “explorar o poder do gestual, do cotidiano, dos afetos e das relações entre os homens e do homem com os espaços” (CUNHA, 2014, p. 12). Nesse tipo de cinema, a noção de espaço-tempo é ressignificada pelo ampliamto dos planos¹³, que tendem a funcionar não como articuladores de sentidos, mas como experiências sensoriais.

Portanto, em filmes do *cinema de fluxo*, os planos e as cenas são construídos na contramão do modelo clássico, abandonando a centralidade em volta do sentido narrativo, para abraçar o aspecto sensorial de cada plano e cena, produzindo outro tipo de olhar, sinestésico. Como menciona um dos fundadores do termo, Stéphane Bouquet, em seu artigo *Plan Contre Flux*¹⁴ (2002), esses filmes carregam um “fluxo esticado, contínuo, um escorrer de imagens”¹⁵ (p. 26). Apesar dessas características, Basílio (2018) elucida que via de regra, o elemento narrativo faz-se presente no *cinema de fluxo*:

Além disso, por mais irracionais que os fatos possam ser, existe, via de regra, a presença de uma narrativa, seja ela bem ou mal estruturada, com etapas que levam até a um clímax, até a um significado, pontos que reverberam em uma estruturação que as narrativas sobrenaturais muitas vezes impõem (BASÍLIO, 2018, p. 73).

A estruturação das obras desse cinema, apesar de seu aspecto mais contemplativo, ainda define nuances como um clímax narrativo ou um resultado dos significados para suas construções. No filme *A Alegria*, por exemplo, esse clímax é atingido na última sequência fílmica, em que as ações e símbolos que foram apresentados individualmente ao longo do filme, são ligados. Além disso, a estética e o olhar assumidos pelo diretor – que por sua vez, representam propriamente o *cinema de fluxo* – são importantes para a construção do filme

¹³ Considera-se o plano a “(menor unidade de significado do cinema)” (BASÍLIO, 2018, p. 71), logo, uma junção de planos em sequência tem como resultado uma cena.

¹⁴ Plano Contra Fluxo, artigo publicado por Stéphane Bouquet na revista *Cahiers du Cinéma*, n.º 566, 2002.

¹⁵ “Un Flux tendu, continu, un coulé d’images dans lequel s’abîment tous les outils classiques tenus pour la définition même de la mise en scène”

enquanto gênero, do fantástico e da relação entre realidade e insólito nas imagens, no universo sensorial. Algo similar ocorre na obra *Terminal Praia Grande* (2019), de Mavi Simão, ainda que nesta os sentidos e os signos sejam mais evidentes. O clímax, novamente, torna-se um revelador de signos que foram apresentados, expondo a presença concreta do elemento insólito narrativo.

Nas páginas seguintes, aproxima-se o olhar para o cinema brasileiro contemporâneo e a ficção especulativa, buscando analisar como o cinema nacional tem incorporado os elementos da ficção especulativa literária, e desse modo, como o gênero tem se comportado ao longo da última década. Esses aspectos podem ser observados por meio da estética, mas também devem ser considerados o comportamento econômico e de mercado desse cinema. Ao tratar de cinema de gênero no Brasil, questões como a ausência de fomento à produção, desligamento histórico do viés comercial e direcionamento para o cinema de nicho atingem, também, o comportamento estético assumido por parte dos autores de ficção especulativa no Brasil.

4. O CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO E A FICÇÃO ESPECULATIVA

O cinema brasileiro contemporâneo certamente se relaciona com a ficção especulativa de modo íntimo. A diversidade de gêneros, o hibridismo e a referência constante à história do cinema e da literatura são aspectos que se destacam nos filmes brasileiros atuais. São obras baseadas em contos – como é o caso de *O Homem das Multidões* (2013), de Marcelo Gomes, inspirado no conto de mesmo nome, de Edgar Allan Poe, ou mesmo filmes que não são derivações diretas de produtos literários, mas que estão intrinsecamente ligados à mitos e símbolos cultivados pela literatura – como é o caso de *As Boas Maneiras* (2018), de Juliana Rojas e Marco Dutra, e *O Duplo* (2012), de Juliana Rojas. Além dessas, há também as que transformam e ressignificam símbolos criados pela ficção especulativa literária, tais como *A Alegria* (2010), de Felipe Bragança, e *Terminal Praia Grande* (2019), de Mavi Simão.

É preciso, contudo, definir o que se considera Cinema Brasileiro Contemporâneo e quando se inicia esta produção. O acontecimento principal para demarcar essa geração de cineastas¹⁶ ocorreu no ano de 2010, quando a revista *Cahiers du Cinéma*, em sua edição de número 655, trouxe uma matéria intitulada *Brésil: le Nordeste à l'assaut de Tiradentes* (Brasil: o Nordeste invade Tiradentes). Na matéria, há forte menção a uma produção do cinema nacional de altíssima qualidade que, de modo alternativo, passou a ganhar espaço em festivais e mostras internacionais. Na época, parte da crítica acadêmica passou a se referir a esses cineastas e suas produções como o “Novíssimo Cinema Brasileiro”.

Desde pelo menos o ano de 2008, alguns críticos e pesquisadores de cinema como Rodrigo Fonseca, José Geraldo Couto, Luiz Carlos Merten, Eduardo Valente e Marcelo Ikeda vêm utilizando o termo “novíssimo cinema brasileiro” para se referir ao cenário de produções fílmicas feitas por jovens realizadores, com orçamentos mais baratos e que circulam em mostras como a de Tiradentes ou a Semana dos Realizadores, além de em festivais internacionais como Roterdã e Locarno (mais focados em produções ditas independentes) (OLIVEIRA, 2014, p. 11).

Atualmente, o termo *Novíssimo Cinema Brasileiro* já está em desuso. Isso porque as principais características daquelas produções (baixo orçamento, equipes feitas por coletivos independentes) hoje já não se manifestam entre os mesmos realizadores. Com o tempo, aqueles jovens cineastas foram ganhando renome – especialmente pelas premiações em festivais

¹⁶ A autora Maria Carolina Vasconcelos Oliveira destaca o uso do termo “Geração Novíssimo” para se referir a uma geração de cineastas brasileiros que, por volta de 2010, passaram a produzir um cinema nacional alternativo, impactante, e poderoso no eixo de festivais de cinema internacionais.

importantes no exterior como Locarno, Berlim e Cannes –, e, portanto, passaram a produzir filmes mais caros, com financiamento estatal e de eixo mais dialogável ao mercado¹⁷, produção via captação de recurso em editais de fomento à produção, trabalhos ocupando espaços de produtoras consolidadas no campo (*Netflix* e *Globofilmes*, por exemplo).

O filme *Não Devore Meu Coração* (2017), de Felipe Bragança, é um exemplo, pois apresenta aspectos autorais lúdicos – que remetem ao novíssimo –, um conto fantasioso e mágico, em que a poesia visual e a narrativa se tornam um único produto, sob tutela de uma direção bastante característica de seu diretor, e, para abraçar aspectos mais “atrativos” para as bilheterias e o grande público, conta com nomes como Cauã Reymond, Ney Matogrosso e Leopoldo Pacheco no elenco. Portanto, a produção procura mesclar o caráter mais autoral de sua direção, aos aspectos mais comerciais de seu elenco e distribuição, fugindo dos parâmetros mais tradicionais e simples da linguagem do cinema de lucro.

Nesse sentido, o Cinema Brasileiro Contemporâneo tem respirado ares de um cinema do diálogo. Atualmente, nossa produção abraça elementos de um cinema independente que eclode na primeira metade do século, com o regionalismo, a cultura tradicional e suas mesclas, e as questões subjetivas de realizadores (as) espalhados por todo o país – e não mais apenas de homens brancos oriundos da região sudeste. Contudo, esse cinema não foge de aspectos mais comerciais que possam surgir, como elenco, trilha sonora, narrativa ou até mesmo a direção. Um sucesso recente é o filme *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho. O filme acumulou premiações em festivais de prestígio, um destes foi o Prêmio do Júri, vencido no *Festival de Cannes* de 2019.

Além das premiações em festivais, o filme também foi um sucesso de bilheterias. Com o orçamento de 1,43 milhão USD, o filme havia arrecadado 2 milhões de reais somente na primeira semana de exibição, segundo o site Correio Braziliense. Ao total, o filme arrecadou 3,5 milhões USD, tornando-se um sucesso comercial, assim como sucesso em festivais de cinema no mundo. Tudo isso sem deixar de lado uma abordagem particular do diretor e seu olhar único sobre suas narrativas. Os planos, a construção do heroísmo, o tempo, a violência, todos os aspectos pensados em uma lógica de contramão do tradicional cinema *hollywoodiano*, provocando-o. A ideia de heroísmo, por exemplo, é trabalhada de maneira coletiva. Os protagonistas são os moradores de um pequeno vilarejo, chamado de Bacurau, que resiste aos ataques históricos de sanguinários estrangeiros. Os personagens organizam-se coletivamente

¹⁷ É importante destacar que as produções desses autores não passaram a ser unicamente mercadológicas. O elemento de diálogo entre cinema de festival e cinema de mercado é decisivo para entender a produção do Cinema Brasileiro Contemporâneo.

para defender sua cidade, sua cultura, sua existência, e rejeitam a ideia de um estrangeiro salvador. Não há um herói visitante ou uma ajuda de um estado ocidental rico; na realidade, essas figuras tornam-se os vilões aqui.

Ao tratar de um cinema mais autoral, menos engessado¹⁸ aos moldes industriais e mais aberto à diversidade de gêneros – especificamente em gêneros que tiveram pouco espaço no campo comercial no Brasil, tal como a ficção científica, o terror e o fantástico –, a literatura pode ser pensada junto a esse cinema, especialmente em filmes contemporâneos, como recurso de criação estética.

De fato, isso não é exclusividade da produção contemporânea. Filmes como *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, ou *Memórias Póstumas* (2001), de André Klotzel, são adaptações literárias que ajudaram a definir movimentos fundamentais como o Cinema Novo ou a Retomada do Cinema Brasileiro. Contudo, para além das adaptações, a literatura como fator de criação estética perpassa pela hibridização dos gêneros, pela resignificação no uso da linguagem, e pelas referências literárias em obras que não são, necessariamente, adaptações literárias.

O aspecto autoral da produção cinematográfica brasileira é, de certo modo, um sintoma do pouco êxito de nosso cinema em reproduzir comportamentos e parâmetros da indústria *hollywoodiana*. O teórico Paulo Emilio Sales Gomes (1996) – um dos mais importantes autores sobre o cinema brasileiro – destaca em sua obra *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*: “Em cinema, o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado.” (p. 85). Para Gomes, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma “expansão na fabricação de filmes”, sua continuidade é bloqueada, interrompida – em exceção aos casos de países de cultura hindu, especialmente a Índia. “As nações hindus possuem culturas próprias de tal maneira enraizadas que criam uma barreira aos produtos da indústria cultural do Ocidente” (GOMES, 1996, p. 85). No caso indiano, ainda que se apresentem elementos do subdesenvolvimento cinematográfico, não há penetração cultural efetiva do cinema ocidental no mercado interno, abrindo espaço para desenvoltura de uma indústria cinematográfica econômica e culturalmente local.

A condição do cinema enquanto “subdesenvolvido” torna-se, portanto, um indicativo de cinematografias cujos processos da linguagem tendem a recusar parcialmente os eixos da indústria hegemônica, e volta-se para o cinema como instrumento político, ou mesmo como

¹⁸ O termo engessado faz menção à uma linguagem e narrativa clássicas, em que há uma maior previsibilidade dos eventos e do percurso da obra, ausente de transgressões em termos de linguagem.

artifício de reflexão sobre a própria linguagem cinematográfica e seus recursos. Um exemplo é o Cinema Novo, cuja projeção e importância histórica não se devem a uma adesão de mercado, mas ao impacto do movimento, da transgressão de linguagem e do olhar cinematográfico propostos por cineastas como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos na cinematográfica brasileira e estrangeira.

Na contemporaneidade, os recursos de inserção no mercado – causados principalmente pela tecnologia digital, internet e meios de comunicação em tempo real – permitem aos cineastas concretizar produções cada vez mais provocativas, em que a linguagem se manifesta de modo desafiador ao público¹⁹. Para os grandes sucessos – como as recentes produções dos filmes de heróis – “inovar” sua linguagem cinematográfica não é algo tão simples, pois, ainda que o façam, precisam apresentar uma similaridade suficientemente satisfatória para que o público possa consumir o produto cinematográfico apresentado sem demasiado estranhamento. Um exemplo disso são as constantes e frustradas tentativas de “burlar” a jornada do herói – ou monomito – de suas narrativas, como ocorre em *Avengers: Infinity War* (2018), e *Avengers: End Game* (2019)²⁰, ou mesmo através da constante escolha de anti-heróis como protagonistas em filmes.

Portanto, para discutir Literatura e Cinema, filmes e autores que propõe novas abordagens e usos da linguagem cinematográfica são fundamentais. Por serem constantes as revisitações à literatura, os cineastas precisam abordar temas a partir de novas maneiras e olhares. O teórico Ismail Xavier destaca que:

A interação entre as mídias tornou mais difícil recusar o direito do cineasta à interpretação livre do romance a peça de teatro, e admite-se até que ele pode inverter determinados efeitos, propor outra forma de entender certas passagens, alterar a hierarquia dos valores e redefinir o sentido da experiência das personagens (XAVIER, 2003, p. 61).

Como verifica Xavier, as linguagens do cinema e da literatura interagem de modo cada vez mais íntimo. Os (as) autores (as) em cada uma das artes é detentor (a) de certo poder para avaliá-la e a ressignificar. No caso do cinema, a constante mudança na linguagem oferece, por exemplo, possibilidades distintas de percepção do insólito, do medo, do horror; um olhar diferente e provocativo sobre convenções já estabelecidas nos gêneros – convenções criadas

¹⁹ Assim como o Cinema de Fluxo propõe ao provocar o olhar do espectador, invertendo os sentidos tradicionais do quadro, corte e da cena como uma continuidade em prol da narrativa, mas os colocando como partes de uma experiência estética.

²⁰ No primeiro filme, os heróis são derrotados pelo mal que triunfa sobre a terra. Porém, trata-se de uma preparação para o próximo filme da saga, *End Game*, lançado no ano seguinte. Neste, os heróis conseguem derrotar o grande vilão Thanos, retornando ao elixir e aprendendo com seu trajeto.

pela linguagem tradicional, clássica do cinema. Ao utilizar o silêncio para construir medo e aflição na direção do filme *Trabalhar Cansa* (2012), Juliana Rojas e Marco Dutra oferecem outro olhar sobre o gênero do terror, fugindo do tradicional e cansativo recurso do *jumpscare*. Contudo, o rompimento da linguagem tradicional também pode ocorrer em outras cinematografias, mesmo em lugares que não ocupam um cinema subdesenvolvido. Filmes como *The Witch* (2015), de Robert Eggers, *It Comes at Night* (2017), de Trey Edward Shults, ou *A Quiet Place* (2018), de John Krasinski, que exploram o silêncio, o vazio e o não diálogo como recursos de criação de tensão, de estranhamento, também oferecem olhares alternativos que vão na contramão de certas convenções estabelecidas pelos gêneros ao longo da história.

No filme *Divino Amor* (2019), de Gabriel Mascaro, há uma criação do espaço futurista sobre a ótica da realidade brasileira, tornando questões como o fanatismo religioso, intolerância e o controle social. A ficção científica constrói-se em um mundo tomado pela fé ortodoxa em caráter tecnológico. Já em *Bacurau* (2019), de Kleber Mendonça Filho, os elementos de ficção especulativa hibridizam-se com o clássico *western*, que, no entanto, é manifestado no interior brasileiro, onde a figura do povo e da cultura local se sobressaem sobre as adversidades.

Quando se trata do terror gótico, o filme *As Boas Maneiras* (2018), de Juliana Rojas e Marco Dutra, revela um forte apelo estético – apesar de futurístico –, que evidencia forte relação com o livro *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole. A escolha narrativa do filme, a incerteza e a vacilação do insólito dialogam com o fantástico todoroviano. De modo similar ocorre no filme *Terminal Praia Grande* (2019), de Mavi Simão, em que o fantástico é trabalhado sobre estética híbrida e experimental, tendo como plano de fundo uma São Luís opaca, cinza e sombreada. Em *A Febre* (2019), somos apresentados a um protagonista nativo brasileiro que não consegue aceitar as práticas e valores do espaço urbano, completamente opostos à existência de seu povo e seus antepassados que naquela terra viviam. Aos poucos, o homem é tomado por uma doença inexplicável, que se materializa junto a uma criatura mística da floresta.

Essa exuberância criativa na recente produção cinematográfica no Brasil apresenta, por vezes, o elemento da diversidade de cineastas e de sua formação cultural e artística, ou seja, autores de diversas partes do país, de diferentes raças, etnias e orientação sexual. Essa diversidade pode ser lida como um instrumento de aceitação do cinema de gênero – de ficção especulativa – em espaços como mostras, festivais e até mesmo no circuito de exibição comercial. Um cinema diverso, feito por pessoas diversas, em um cenário onde a dinâmica entre

literatura de ficção especulativa e cinema são encontrados, seja nos festivais, seja nas salas de cinema.

Nesse sentido, nas seções seguintes serão analisados os filmes *A Alegria* (2010), *Terminal Praia Grande* (2019) e *As Boas Maneiras* (2018) e *A Febre* (2019). As obras serão observadas a partir de sua condição enquanto cinema de ficção especulativa, tendo seus elementos individualmente observados. Não há intenção de traçar paralelos entre as próprias obras – ainda que porventura ocorra durante as análises –, mas entre sua composição estética, de linguagem e de gênero, em relação à literatura de ficção especulativa.

4. 1 O fantástico em *A Alegria* (2010)

A partir das características traçadas sobre o Cinema Brasileiro Contemporâneo, realiza-se neste capítulo uma análise das obras fílmicas, buscando suscitar as evidências da ficção especulativa nessas produções, assim como aspectos de diálogo entre literatura e cinema, seja nos âmbitos da narrativa, da estética ou dos gêneros. O primeiro filme a ser investigado é *A Alegria* (2010), de Felipe Bragança e Marina Meliande,

O filme desenvolve-se em torno da vida de Luiza, uma adolescente carioca de dezesseis anos cercada por questões como violência social, tédio e rebeldia. Nos primeiros minutos do filme é feita uma apresentação decisiva para sua abordagem enquanto obra fantástica. O espectador é deparado com um conjunto de frases ou ditos que parecem contar uma fábula. No filme é lido: “1. Contam que, quando os homens chegaram aqui encontraram uma terra de monstros, piratas e tesouros enterrados; 2. ... e que, debaixo da cidade que construíram, viveria uma outra cidade que um dia despertaria e engoliria as pessoas e os prédios;” (A ALEGRIA, 2010).

Nos primeiros dois blocos de texto – em que se apresenta a fábula do filme –, é possível observar uma interação com o sobrenatural, um indício do teor insólito na narrativa. A obra tem como característica uma direção contemplativa, pautada na monotonia estilística de um senso poético. O dito segue nas duas seguintes linhas: “3. contam, também, de uma menina que vestiria rosa e teria os olhos de fogo; 4. e que ela seria a primeira a ouvir quando o chão começasse a se abrir” (A ALEGRIA, 2010).

Como se percebe, há o estabelecimento de uma atmosfera fabulosa logo no início, o que pode ser proposital devido ao estilo contemplativo, característico do *cinema de fluxo*, apresentado anteriormente. Há também uma similaridade forte com o cinema do diretor

tailandês Apichatpong Weerasethakul – que é mencionado nos créditos de agradecimento do filme –, cuja semelhança reflete-se em uma direção menos linear, mais ligada ao tempo do cotidiano e da vida no espaço urbano periférico. Essa estilística afasta a obra dos parâmetros mercadológicos de cinema, ainda que se apresente como *A Alegria - um filme de super-heróis*, o que remonta a personagens com superpoderes, inseridos em um mundo relativamente fantasioso.

A apresentação do filme como “um filme de super-heróis” é particularmente interessante. Apesar de não se tratar de um gênero cinematográfico, os filmes de super-heróis são uma febre recente da história do cinema. Atualmente, as grandes produções *hollywoodianas* de heróis dominam as salas de cinema por diversos continentes, com filmes que apostam em recursos narrativos muito parecidos, como a jornada do herói, mas também com aspectos de linguagem parecidos (quase todas as produções acompanham elementos da linguagem clássica). Por outro lado, em *A Alegria* (2010), somos apresentados a uma narrativa que desafia todos os parâmetros comuns de um “filme de herói”.

Na obra, os personagens não dispõem de poderes universais já conhecidos por figuras heroicas do cinema americano – como voar, superforça, invisibilidade, ler mentes –, mas sim poderes particulares, específicos da casualidade complexa do filme (adivinhar o tempo, atravessar paredes, ver coisas que ninguém vê), essas habilidades não são fruto de diversão, de combate ao crime ou de uma moral superior, mas artifícios de uma trivialidade e uma atmosfera fabulosa estabelecida pelo diretor, que coloca os personagens como instrumento de uma juventude que carrega consigo uma revolta, mas ao mesmo tempo, acanhada e sem potencial de transgredir, de fato, quaisquer problemas sociais que os cercam.

A linguagem que Felipe Bragança e Marina Meliande utilizam é paradoxal ao que se observa nas produções de filmes de heróis, preservando um tempo menos acelerado dos planos e das ações, priorizando a experiência sensorial do público com cada plano, com o vazio e a ausência de ação em determinados quadros do filme. Percebe-se que, tratando-se de gêneros cinematográficos, mesmo algo que já parece consolidado, pode ser repensado a nível regional. Bragança e Meliande abordam o tema heroísmo a fim de criar um filme de heróis do cotidiano, heróis do mundo comum. Não aqueles que salvam o mundo, mas a si próprios do tédio e dos incessantes problemas que cercam suas vidas urbanas. Heróis, que inseridos em uma fábula que ronda o filme (uma fábula de criaturas mágicas, seres marinhos e poderes especiais), convidam o espectador a refletir sobre a juventude, o espaço urbano e o imaginário místico de lendas brasileiras. Tudo isso por meio de uma linguagem pouco convencional, que se afasta do cinema

industrial e abraça elementos do cinema contemporâneo. Esse tipo de uso da linguagem cinematográfica ficou conhecido por alguns críticos e pesquisadores como o *cinema de fluxo*.

O *cinema de fluxo* é importante para a análise dessa obra, pois ele está ligado à atmosfera fabulosa e insólita, que, por sua vez, se relaciona ao tratamento do filme como fantástico. Para além, filmes que utilizam a proposta sensorial do *cinema de fluxo*, tendem a recusar seu direcionamento de gênero somente pela abordagem da narrativa, do roteiro, como é o caso do filme *A Alegria*. Seus diretores procuram assumir uma proposta mais fabulosa, porém, utilizando não o roteiro, mas sim os códigos, símbolos, diálogos soltos, e o estranhamento como recurso atmosférico.

O teórico Fabrício Basílio destaca que “[...] o cinema de fluxo não recorre ao fantástico enquanto gênero literário, nem seus desdobramentos no estranho e no maravilhoso; não existe conflito nem hesitação quanto a presença dos elementos insólitos” (2015, p. 73). No entanto, a presença do insólito ficcional no cinema fantástico de fluxo ocorre exatamente devido ao estranhamento na abordagem do mundo real, incluindo o insólito ficcional na verossimilhança e na diegese fílmica. “[...] a filiação do insólito ficcional pelo cinema de fluxo se dá majoritariamente pelo viés do realismo maravilhoso” (BASÍLIO, 2015, p. 73). Basílio destaca uma relação entre o realismo maravilhoso literário e o cinema fantástico de fluxo, indicando que o estranhamento na abordagem do elemento insólito é bastante importante nesses filmes.

Por tratar-se de um filme do *cinema de fluxo*, o uso dos planos, dos cortes de cena para cena não obedecem à ideia racional de causa e efeito como sugere a tradição clássica cinematográfica. A construção dos diálogos é vaga e não há uma definição concreta de conflito. Sendo assim, a análise do insólito ficcional em *A Alegria* é traçada principalmente pela linguagem, pelos elementos simbólicos que “conectam” os acontecimentos não naturais no filme, e também por ações pontuais do roteiro que evidenciam sua *fantasticidade*.

Como mencionado anteriormente, o filme apresenta no seu primeiro minuto uma pequena fábula, na qual é mencionada uma “*menina que vestiria rosa e teria olhos de fogo*”. Essa personagem é Luiza, e o seu tratamento como um ser “mágico” é predisposto antes mesmo de sua aparição em tela. Ao longo do filme, acompanhamos a inserção do elemento insólito, porém, somente comprovado na última sequência do filme. Em uma sequência anterior, que marca o desenvolvimento do filme, Luiza está com seus amigos no apartamento de sua tia, e consagra-os como seus “cavaleiros”. Os adolescentes colocam máscaras de papel e Luiza pergunta sobre seus poderes mágicos.

Figura 7: Luiza e seus amigos no momento de consagração dos seus poderes mágicos.



Fonte: Captura do autor

Segundo Basílio (2015), a estética ligada ao *cinema de fluxo*, por estar intrinsecamente ligada a uma abordagem do real, acaba sendo capaz de “dentro da diegese fílmica, naturalizar e dar verossimilhança e, talvez, planificar as incidências do insólito ficcional ao nível do real posto no filme” (p. 74). Nessa perspectiva, na cena mencionada acima, o mundo “real” e suas leis são assimilados pelo espectador – devido ao realismo amistoso e documental da cena – ao mesmo tempo em que, por meio do gesto fantasioso de Luiza, são definidos os “poderes” ou “habilidades mágicas” de alguns personagens, que serão culminados no último ato.

Um dos adolescentes, Fernando, diz-se capaz de prever o tempo. Luiza autodenomina-se um monstro do mar que deseja salvar sua cidade. Antes das últimas sequências, a fábula textual que inicia o filme é continuada: “5. contam que um dia a menina vai acordar com febre e pedir para ver o mar”. Na sequência seguinte, os amigos vão para a praia. À noite, Luiza some e todos vão à sua procura até o amanhecer. Já de manhã, sob um forte temporal (que anteriormente havia sido previsto pelo personagem Fernando), Luiza é encontrada próxima do mar, junto a um monstro marinho que tenta levar a personagem oceano adentro.

A presença da criatura mágica confirma o caráter fabuloso da narrativa, tal como ocorrem em outras obras de fantasia – na série de livros *As Crônicas de Nárnia*, especialmente no primeiro livro, *The Lion, The Witcher and The Wardrobe* (1950), as criaturas do universo fabuloso são apresentadas, como o leão *Aslam*, marcando todo o universo da história.

O monstro, que puxa Luiza em direção ao oceano, é interrompido pelos amigos da garota, que a puxam de volta para terra firme. Então somos apresentados ao último trecho da

fábula em texto: “8. Contam que ela será trazida de volta para a cidade e que já terá perdido a forma de menina”. Após esse ocorrido, o filme parte para sua última sequência, quando os adolescentes voltam ao apartamento da tia de Luiza. Lá, a personagem começa a declarar uma cantiga, um verso, e por algumas vezes colide contra uma parede. Depois de alguns choques contra a parede, um brilho rosado começa a surgir cada vez que Luiza colide, e em um último choque contra a parede, a personagem consegue atravessá-la, transportar-se para outro espaço.

O elemento do portal mágico (ou de um poder mágico capaz de atravessar realidades) é presente em outras clássicas histórias de fantasia, como o guarda-roupa em *As Crônicas de Nárnia*, a toca do coelho em *Alice no País das Maravilhas* (1865), ou a plataforma 9¾ em *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (1997). Apresentam-se a essa altura, elementos iconográficos do gênero da fantasia. O teórico Filipe Furtado (2019, p. 01), ao falar sobre as barreiras do gênero, destaca que “dado o grande número e a heterogeneidade das narrativas que a noção de fantasia literária é susceptível de abarcar, as suas fronteiras revelam-se inevitavelmente vaga e fluidas, tornando difícil delimitá-la com clareza do resto da literatura.” Nesse sentido, o que se percebem são ícones e ações ligadas a narrativas de fantasia – como o portal mágico –, mas não necessariamente um fator decisivo para construção do universo como fantasioso.

O que se manifesta no filme é, na verdade, a ambiguidade do fantástico. Furtado (1980) evidencia que o fantástico precisa do desenvolvimento da ambiguidade na narrativa, pois “é imperioso que a ocorrência apresentada como sobrenatural adquira um grau de plausibilidade pelo menos idêntico ao do mundo pretensamente natural, em que o discurso a fez irromper” (1980, p. 42). Em *A Alegria*, a última sequência fílmica é a responsável por gerar a plausibilidade ao evento sobrenatural mencionada por Furtado. Apesar das confirmações do insólito ao longo do filme, como o monstro do mar na praia, é somente nessa última sequência que todos os símbolos apresentados colidem-se, sendo o poder de Luiza manifestado com clareza, confirmando o fator sobrenatural.

Não sendo o suficiente, somos levados a um plano geral do prédio, onde acompanhamos uma luz rosa (a magia de Luiza ao se chocar com a parede) se transportando de um cômodo para outro, de diferentes apartamentos do prédio. Por último, os amigos de Luiza em seu apartamento tentam fazer a mesma coisa, repetindo seu dito e pulando contra parede, mas não obtêm sucesso. Somente Luiza é capaz de fazê-lo, pois se trata de um poder mágico único, bem como fosse uma super-heroína.

A definição do elemento insólito em *A Alegria* é existente, apresentado no filme do início ao fim. Porém, a obra é marcada pela evidência do cotidiano, do mundo comum inserido

em uma atmosfera fabulosa. Somos atingidos pelo insólito a partir de elementos que, em um primeiro momento, se assemelham a delírios adolescentes – tal como o momento em que Luiza anuncia os poderes mágicos de seus ‘cavaleiros’, bem como seu próprio poder. Os acontecimentos são “reverberações insólitas que marcam o nível semântico da narrativa e que não geram estranhamento para sua protagonista” (BASÍLIO, 2018, p. 43). A ausência do estranhamento do sobrenatural por parte de Luiza é maximizada pela sua própria significação na narrativa. A personagem não encontra o elemento insólito, ela é, em si, o elemento insólito que guia o filme; contudo, só nos é revelado isso em sua última sequência.

Ainda tratando do fantástico no cinema brasileiro, Basílio verifica que “A própria definição de fantástico no cinema parece partir da relação com outros gêneros fronteiriços: horror, ficção-científica, fantasia e suspense” (2018, p. 66). Para o autor, o cinema brasileiro está repleto de filmes que vão hibridizar o fantástico com outros gêneros. O filme *Doce Amianto* (2013) mistura o fantástico ao melodrama; o filme *A Alegria* (2010) hibridiza o sobrenatural aos filmes de adolescentes e de super-heróis; *Trabalhar Cansa* (2011), *Quando Eu Era Vivo* (2014) e *Som ao redor* (2012) mesclam o sobrenatural a elementos do horror (BASÍLIO, 2018, p. 66). Nesse sentido, verifica-se que o próprio gênero fantástico no cinema brasileiro cria pontes para com outros gêneros, como o horror, bem como a ficção científica, sendo assim parte ativa da ficção especulativa.

É por meio dessas pontes do gênero fantástico no cinema brasileiro que ocorre o próximo filme da análise: *Terminal Praia Grande* (2019), de Mavi Simão. Na obra, mistura-se o elemento do fantástico à estética gótica, adaptada a cidade histórica de São Luís. A simbiose entre aspectos do fantástico, do gótico e do terror dão forma a um filme inusitado, que ressignifica signos da literatura para o cinema de ficção especulativa brasileiro.

4.2 O terror e o fantástico em *Terminal Praia Grande* (2019)

Terminal Praia Grande (2019) é um filme de longa-metragem maranhense, dirigido pela diretora Mavi Simão. É considerado o primeiro longa-metragem de ficção dirigido por uma mulher no estado. O filme também é destaque pela sua participação em mostras e festivais do país, tais como o *Festival do Rio* – um dos mais importantes da América do Sul –, *Cindie Festival*, *Festival Guarnicê de Cinema*, *Maranhão na Tela* e tantos outros. Para abordar essa obra e sua relação com a literatura de ficção especulativa, é importante destacar sua relevância

para o cinema maranhense, e sua ligação com uma geração de realizadores conectados ao que há de mais recente na literatura e cinema especulativo.

Como se pode perceber, atualmente o cinema maranhense está em fase promissora, no que diz respeito à sua produção, e diversos são os fatores que contribuíram para isso. Pode-se destacar, por exemplo, a democratização da tecnologia digital no mundo, o que tornou consideravelmente mais acessíveis — em termos de mercado — os aparatos necessários para a produção audiovisual (SOUSA *et al.*, 2020, p. 50).

A construção dos cursos de formação em cinema tornou cada vez maior o número de profissionais aptos a trabalharem em equipes de filmes, — especialmente longas metragens de ficção, que são um *déficit* histórico na produção regional —, tornando assim, a construção de projetos roteirizados, dirigidos e produzidos por maranhenses, algo mais barato e plausível.

Essa dinâmica regional também irá atingir o aspecto estético da obra. As simbologias nessas narrativas tendem a representar os contos, histórias e tradições do Maranhão, traduzindo assim o insólito ficcional para a cinematografia maranhense de modo totalmente particular. Sobre os profissionais que têm atuado no cinema maranhense, a diretora Mavi Simão destaca no livro *Conversas Com o Cinema Maranhense* que:

O cinema maranhense contemporâneo tem muito vigor, muitos talentos. Gente bem talentosa trazendo sangue novo, oxigênio para a produção audiovisual maranhense. Isso sem falar na propagação, no aumento, de pessoas que atuam em áreas técnicas que antes precisávamos trazer de fora, por exemplo [...] (2020, p. 80).

Com o aumento de profissionais atuando no cinema local, mais filmes de longa-metragem puderam ser feitos no estado, sendo assim, mais equipes com profissionais maranhenses. Esses profissionais, por sua vez, também têm sua própria produção. Filmes como *Bodas de Papel* (2016), de Breno Nina e Keyci Martins, *Nua Por Dentro do Couro* (2014), de Lucas Sá, por exemplo, são os primeiros filmes dessa nova safra de cineastas. Tratam-se de tramas, cujos elementos do fantástico entrelaçam-se ao horror, ou mesmo aos mitos, hibridizando a literatura ao cinema para o culminar de um produto regional perfeitamente dialogável com o mundo, como veremos no parágrafo a seguir em *Terminal Praia Grande* (2019).

No filme, acompanhamos a personagem Catarina que está se despedindo da cidade de São Luís. A sua jornada de despedida é interrompida ao encontrar o misterioso Francisco, uma ex-paixão com quem há muito não tinha contato. Os motivos pelos quais se separaram no passado não ficam claros, mas a presença de Francisco novamente na vida de Catarina parece

mudar a direção de seus planos. De modo similar ao filme *A Alegria*, em *Terminal Praia Grande*, temos uma narrativa relativamente linear, mas com acontecimentos vagos que não explicam todos os signos presentes em cena. Ainda assim, o filme divide-se em dois momentos: no primeiro a vacilação do insólito é evidenciada pelo roteiro; e no segundo, temos a confirmação do elemento fantástico narrativo.

Catarina resolve dar uma festa de despedida para seus amigos. Após essa festa, a jovem vai ao encontro de Francisco na frente do Terminal da Praia Grande²¹, um dos tradicionais pontos de encontro da juventude ludovicense. Em seu trajeto, Catarina depara-se com situações não naturais, desde um ônibus assombrado por seres robóticos e desumanos até a presença confirmada de um fantasma. Enquanto caminhava para cruzar a Avenida Beira Mar – em direção ao Terminal de Integração da Praia Grande –, a personagem é atropelada. Nesse momento, o elemento insólito é revelado ao público. Na verdade, Catarina comete suicídio para se encontrar com Francisco, que a essa altura já se revela como um espírito que voltou para buscar sua amada.

Passemos agora para o outro lado dessa linha divisória que chamamos o fantástico. Encontramo-nos no campo do fantástico-maravilhoso, ou, dito de outra maneira, dentro da classe de relatos que se apresentam como fantásticos e que terminam com a aceitação do sobrenatural (TODOROV, 1981, p. 29).

Como destaca Todorov, ao assumir o elemento sobrenatural como real, a obra caminha em direção ao fantástico-maravilhoso. Porém, ao longo de toda a narrativa, o elemento da incerteza e da vacilação pode ser encontrado, especialmente na figura do personagem Francisco, que preserva seu mistério até o desfecho da narrativa.

Na obra, a cidade dos azulejos²² ganha um tom cinzento e pálido. A região do Centro Histórico é marcada pelo terror gótico presente, por exemplo, em obras como *Frankenstein* de Mary Shelley, ou *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole. É nele que se demarca o espaço de transição entre o mundo concreto, e a revelação do insólito narrativo.

O filme utiliza elementos de construção do medo que podem ser observados ao longo da história do cinema. A estética do espaço escuro, marcado por sombras, apresenta um resgate do expressionismo alemão. Os prédios sombrios e as fachadas vazias no Centro Histórico de São Luís também remetem a uma ideia de representação do espaço gótico – este resultante de

²¹ Terminal de Integração da Praia Grande – principal terminal de transporte público de São Luís. Conecta todos os bairros da cidade ao Centro Histórico.

²² Cidade dos azulejos refere-se à cidade de São Luís, o termo vem da azulejaria colonial portuguesa e francesa que enfeita os casarões históricos da cidade.

um ideário literário. A cidade de São Luís passa a se tornar palco do gótico, do medo. Do céu cinza que acompanha Catarina, até os matizes neutros que a cercam.

A manifestação de tais características góticas no cinema de Mavi Simão – e até mesmo a ressignificação de alguns símbolos – evidenciam que o diálogo entre as artes ocorre, também, por meio da estética do filme, assim como de sua narrativa. O gótico literário, no entanto, já vem influenciando o cinema há um longo tempo, pois seu surgimento é datado do século XVIII, conforme aponta o crítico Alex Martoni “O gótico literário está estritamente vinculado a uma nova modalidade de poesia e prosa de ficção que surge a partir da segunda metade do século XVIII, dentro do contexto do romantismo europeu” (MARTONI, 2011, p. 02).

O gótico aproxima-se do folclore medieval com narrativas impregnadas de mistério. Martoni (2011) também afirma que as características dessa literatura “[...] imprimem uma mudança significativa nos referenciais estéticos – ainda atrelados às concepções clássicas –, abrindo caminho para uma revisitação da cultura medieval” (p. 02). Nesse sentido, *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, seria a primeira obra de romance gótico.

O cinema, por sua vez, já vem incorporando elementos do gótico em diversos gêneros. “A arte cinematográfica, desde os seus primórdios, incorpora essa concepção romântica de gótico em seus quadros” (MARTONI, 2011, p. 03). Como visto anteriormente, movimentos como o expressionismo alemão marcam o uso do gótico em sua impressão estética, mas não apenas. Também é possível notar o gótico em produções de diversos gêneros, do cinema *noir* ao horror contemporâneo, do cinema de animação²³ ao documentário contemporâneo²⁴.

Martoni também acrescenta que o “cinema não é só um dos responsáveis pela permanência da ficção gótica na contemporaneidade, mas também, sob o ponto de vista teórico, tem contribuído para se pensar as especificidades dessa forma de expressão estética” (MARTONI, 2011, p. 04). Nesse sentido, o gótico e sua manifestação na linguagem cinematográfica têm permeado por caminhos diversos, gerando continuidade e extrapolando características outrora tradicionais. Como verifica o Martoni (2011), os estudos em cinema pensaram o gótico como um modo de expressão estética, e não como um gênero de características definidas:

Se no âmbito dos estudos literários a compreensão das especificidades da ficção gótica se pulveriza em meio aos conceitos de horror e fantástico, a teoria do cinema parece ter dado um passo muito importante para delimitar o seu escopo. Os estudos de cinema pensaram o gótico não como um gênero de

²³ Diretores como Tim Burton e Henry Selick são famosos pela impressão do gótico em suas animações.

²⁴ Filmes documentais como, por exemplo, *Elena* (2012), de Petra Costa, tem abraçado uma estética gótica para instigar a mistura de gêneros, unindo documentário e ficção em uma mesma obra.

características definidas, mas como um modo de expressão estética que pode estar presente nos filmes do gênero horror (2011, p. 04).

Esse modo de expressão estética está impresso no filme *Terminal Praia Grande*. Enquanto em *O Castelo de Otranto*, Horace Walpole evidencia o gótico pelos grandes castelos medievais, com os corredores assombrados pelos fantasmas, pelas armaduras de cavaleiros que já se foram e, também, pelo elemento da floresta escura e fria, na percepção contemporânea do gótico em *Terminal Praia Grande*, o medo é evidenciado pela falta de brilho nas cores, pelo escuro nas ruas e na própria casa da personagem Catarina. O perigo é constante e a personagem está em uma “perturbação subjetiva” a todo o momento.

Figura 8: Catarina pensando em Francisco, seu ex-amor que retornou na forma de fantasma para assombrá-la.



Fonte: Captura do autor

Como se observa, as construções da linguagem e do gênero no filme são feitas de forma híbrida, tais como o fantástico, o terror e o gótico. Essas mesclas com gêneros vizinhos são naturais e bem-vindas. “Isso porque nenhum gênero permanece imutável durante as muitas décadas de sua existência” (ALTMAN, 1984, p. 12). A diretora Mavi Simão opta por romper alguns aspectos tradicionais de gênero, confundindo o espectador até certo ponto. O filme não faz menção de um perigo físico real para a personagem Catarina, tampouco se faz uso do apelativo recurso dos *jumpscares*²⁵. O medo, a tensão e o insólito ficcional são construídos por

²⁵ Recurso muito utilizado em filmes de terror, onde há uma aparição inesperada de uma figura na tela, juntamente a um som alto e assustador.

meio da atmosfera, da estranheza, do tom escolhido pela cineasta, e não por um agente fantasmagórico exaustivamente exposto em tela.

No filme, também são incorporados elementos de gêneros transversais, que sequer contém o insólito em sua narrativa. É o caso do *noir*²⁶ e do suspense, inseridos no filme de Mavi Simão com a ambientação da cidade, das sombras e do mistério constante na trama. “O cinema policial e de mistério se liga ao fantástico tradicional pela construção de narrativas em formato de enigma, mas não necessariamente implica em situações sobrenaturais” (BASÍLIO, 2018, p. 67). Basílio (2018) ainda menciona o termo “pseudofantástico e suas variantes”, utilizado por David Roas, para se referir a narrativas híbridas com o fantástico em que há o imprevisível, incomum ou inesperado, mas não necessariamente o sobrenatural.

Esse não é o caso de *Terminal Praia Grande*, pois o elemento sobrenatural é revelado de fato na trama em seu 3º ato. Ainda assim, é possível afirmar que narrativas não fantásticas podem contribuir ao serem hibridizadas ao gênero, com o repertório criativo do (a) cineasta e as possibilidades de desdobramentos da linguagem. Filmes como *A Marca da Maldade* (1958), de Orson Welles, ou *Drive* (2011), de Nicolas Winding Refn, são exemplos de *noir* que podem ser mesclados em obras fantásticas, pois catalisam as possibilidades de se apresentar e desenvolver o mistério e o medo em narrativas em que há, de fato, o elemento insólito.

Assim como em *Terminal Praia Grande* (2019), o filme *As Boas Maneiras* (2018) aborda o fantástico em uma construção do universo de terror, mesclando mitos como o lobisomem à cultura brasileira. Na obra, uma série de críticas à sociedade brasileira, como desigualdade social, preconceito, pobreza, é abordada com sutileza em uma narrativa que evoca o fantástico, o suspense e o terror.

4.3 As Boas Maneiras e a construção do medo

Os cineastas brasileiros atualmente têm abraçado uma produção cada vez mais diversa, em parte resultado da democratização do acesso aos meios de produção como a tecnologia digital, e uma forte distribuição de filmes via internet. Já em 2010, o *Novíssimo Cinema Brasileiro* anunciava por todo Brasil (e fora do país, como visto anteriormente) uma produção oriunda de diversos estados, produção essa feita por autoras (es) de diferentes gêneros, idades, etnias e orientação sexual. A partir daí, tornou-se relativamente comum encontrar filmes fantásticos em espaços de mercado, como nas salas de cinema comerciais ou em serviços de

²⁶ Subgênero de filme policial que tem seu ápice nos Estados Unidos na década de 40.

streaming, e não apenas em festivais de cinema de nicho – ainda que essas produções quase sempre optem por transitar entre gêneros vizinhos como o horror, o maravilhoso ou o terror –. Além desses elementos, o contato com o público internacional e a relação com diferentes culturas expressam uma geração de cineastas brasileiros que buscam em seu cinema dialogar com o mundo contemporâneo e suas questões:

Através de encontros e enfrentamentos com culturas diferentes – oriundos das etapas de planejamento, produção e do contato mais intenso com um público internacional –, o cinema brasileiro tende a crescer e se universalizar (ROSSINI; OLIVEIRA; NILSSON; ALMEIDA, 2016, p. 03).

O contato com o público internacional, a relação com diferentes culturas e a própria diversidade expressa nos perfis dos diretores e diretoras (que acabam manifestando em seus filmes diferentes temas, anseios e desejos) revelam um verdadeiro “cinema do mundo”. Cinema este em que os aspectos culturais nacionais são identificados e funcionam de modo a conversar – e se hibridizar – com elementos do cinema internacional.

Em *As Boas Maneiras* (2018), de Juliana Rojas e Marco Dutra, somos apresentados a duas protagonistas no filme. Clara (Isabél Zuaa) é uma mulher negra que está em busca de um emprego, e acaba sendo contratada por Ana (Marjorie Estiano), uma jovem gestante que está na cidade há pouco tempo e precisa de alguém para ajudá-la com a gestação, bem como os cuidados da casa. Após contratar Clara, as duas passam a morar juntas e desenvolvem uma relação de parceria – que acaba ganhando tons sexuais em seu desenrolar. Ana, por sua vez, começa a apresentar sintomas e comportamentos incomuns durante a gestação, até que estes eventos passam a beirar o sobrenatural, tornando difícil distinguir o natural do não natural.

O filme divide-se em dois grandes blocos, tendo o fantástico e o terror como guia para os dois momentos. O hibridismo surge a partir de aspectos da cultura popular e de histórias clássicas de terror, que tendem a se mesclar e a dar o tom decisivo para o filme. No primeiro bloco, a evidente vacilação entre o real e o insólito evidencia o caráter do fantástico narrativo da obra

O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural (TODOROV, 1981, p. 15-16).

Os diretores optam por colocar a obra no campo da incerteza. As duas personagens, Ana e Clara, não conseguem compreender os eventos vividos causados pela gestação. As primeiras quebras das leis do mundo cotidiano iniciam quando a personagem Ana passa a sofrer de

insônia durante as noites de lua cheia. Inconsciente, a jovem fica faminta por carne animal, e devora toda a carne vermelha que vê pela geladeira. A personagem também acaba mordendo Clara durante um beijo noturno, como se tentasse arrancar um pedaço de seu corpo de modo animalesco.

Em meio ao pré-natal, Ana é obrigada a cortar carne animal de seu cardápio e acaba ficando fisicamente debilitada. O aspecto animalesco da personagem Ana é explorado especialmente na fisicalidade da atuação, das expressões corporais e psicológicas. Em momentos em que a personagem está se alimentando, inconscientemente se nutre a vida que carrega em seu ventre. Aos poucos, passa a se evidenciar o caráter não humano do bebê. A obra, contudo, esclarece seu aspecto não natural a partir da virada do primeiro grande bloco para o segundo.

Passemos agora para o outro lado dessa linha divisória que chamamos o fantástico. Encontramo-nos no campo do fantástico-maravilhoso, ou, dito de outra maneira, dentro da classe de relatos que se apresentam como fantásticos e que terminam com a aceitação do sobrenatural (TODOROV, 1981, p. 29).

Para Todorov, a partir do momento em que a narrativa assume o sobrenatural como verdade, o fantástico envereda-se para o maravilhoso, coexistindo como um gênero. Em *As Boas Maneiras*, o sobrenatural é concretizado na última noite de lua cheia, quando Ana dá à luz ao seu filho. Na cena, Clara chega em casa e percebe que a Ana está com a sua barriga mutilada de dentro para fora, e a criatura que carregava no ventre finalmente se revela como um filhote de lobisomem.

Figura 9: Joel ao nascer.



Fonte: Captura do autor

Apesar do aspecto de gênero no próprio roteiro, o espaço onde se desenvolvem os acontecimentos é fundamental para sua elaboração como cinema de gênero. Os signos e os recursos estéticos utilizados na representação do espaço revelam forte influência do

expressionismo alemão, das sombras dos edifícios frios até as praças vazias, sempre guiados pelo luar desmedido.

Embora produzida na cidade de São Paulo, a obra apresenta-nos uma metrópole sem nome, com um cenário levemente futurista, solitário, onde a noite é sombria e as mazelas sociais paulistanas são fortemente reproduzidas. O horizonte *transilvânico* no alto da Marginal Pinheiros – tradicional via da cidade de São Paulo –, o céu noturno e um luar criado com textura digital, digno de um uivar de lobos ferozes, são sugestivos de contos clássicos de lobisomens, e, por sua vez, revelam um hibridismo entre o espaço clássico dos contos de terror e o cenário metropolitano paulista.

Figura 10: Clara (primeiro plano) observa Ana (segundo plano), em meio a uma das crises de insônia da personagem em noite de lua cheia.



Fonte: Captura do autor

Como destacado na imagem 11, os diretores fazem uso de uma estética gótica, porém, ressignificando símbolos tradicionais da literatura para o contexto contemporâneo. Os grandes castelos góticos do século XVIII, por exemplo, são transpostos pelos arranha-céus modernos que ocupam toda a cidade. O medo é exaltado a partir da grandeza, do belo e da representação do sublime em cena, que, por sua vez, são elaborados em elementos como as edificações, a Lua, enquadramentos (plano geral) e pontos de vista (*contra-plongée*)²⁷.

Para conseguir o efeito de medo em seu ápice, os diretores buscam construir no espaço (e não somente dos fenômenos narrativos), uma sugestão do sublime. Como coloca Emmanuel Kant (1993), medo e admiração estabelecem uma relação causada pelo sentimento de incredulidade diante do sublime, que por sua vez é definido como “o que é absolutamente grande”, aquilo que está acima de toda possibilidade de comparação.

²⁷ *Contra-plongée* é um termo de origem francesa (contra-mergulho), que faz menção a um ponto de vista no cinema. Neste, a câmera é colocada abaixo do nível dos olhos, voltada para cima. Sugerindo a ideia de “grandeza” do objeto filmado perante outros objetos cênicos.

Tal como na cena, a natureza (a lua cheia) e as edificações (os arranha-céus) ganham dimensões exuberantes, sugerindo a fragilidade das personagens em cena. A busca pela representação do sublime²⁸ para Kant (1993) “convoca a nossa força (que não é natureza) para considerar como pequeno aquilo pelo qual estamos preocupados (bens, saúde e vida)” (p. 108). Mas que, como destaca o autor, não tem sua principal força nas coisas (objetos na natureza), mas nas ideias do ser. “O sublime não deve ser procurado nas coisas, mas unicamente em nossas ideias” (KANT, 1993, p. 96). O poder do sublime, portanto, não está em um objeto propriamente dito, mas na representação que ocupa a faculdade de juízo reflexiva. A diminuição do sujeito perante a natureza causa no ser a sensação de prazer e beleza, já que estes despertam neste o estado de imponência e admiração.

O sublime seria então, o sentimento, a manifestação da mente diante daquilo que lhe causa um medo prazeroso. [...] Tem-se então, portanto, a ideia da estética sublime, que por sua vez, se relaciona com a beleza, o que provoca uma espécie de medo durante e após a sua apreciação, pois primeiro, este sentimento é despertado, guardado na memória e depois se mantêm ao retomar o pensamento de imponência junto a uma determinada manifestação natural ou artística; como é o caso do imaginário provocado pelo medo em torno das catedrais Góticas do século XIII (RAMOS *et al.* 2018, p. 281).

O “medo prazeroso” destacado por Ramos (2018) pode ser encontrado no filme, tendo seu efeito otimizado pelo fantástico narrativo e sua dualidade entre o real e o sobrenatural. Há uma sensação de perigo constante pairando sobre as personagens, especialmente por estarem diante de cenários obscuros e contemplativos, que evidenciam a fragilidade das personagens e oferecem perigo e também dão vida aos acontecimentos sobrenaturais que acontecem na trama.

Ao fim do grande primeiro bloco, o filme inicia um segundo eixo narrativo. O nascimento do bebê lobisomem culmina na morte da personagem Ana. Ao perceber tal acontecimento, Clara foge com a criatura, na tentativa de abandoná-la ao longe de qualquer salvação. Contudo, ao ouvir o seu choro – quase como um rugir canino – a mulher acaba falhando. Decide então iniciar uma nova vida, carregando o bebê em um vagão vazio de metrô. A gravidez de Ana era, já no início do filme, o vínculo que relacionava de maneira direta as personagens.

Alguns anos depois, Clara torna-se mãe do já crescido bebê-lobisomem, nomeado de Joel. Nesse segundo bloco, os conflitos entre Joel e sua mãe iniciam-se após o garoto questionar-se sobre os fenômenos sobrenaturais em sua vida, tal como o fato de dormir em um

²⁸ O teórico Artur Bispo dos Santos Neto destaca que, para Kant, o sublime é essencialmente ilimitado e impossível de ser representado artisticamente. Por esse motivo, o termo “representação do sublime”, é empregado como uma ideia e/ou objetivo dos diretores, e não como um fato devidamente realizado no filme.

quarto especial trancafiado, isolado durante as noites. A figura do monstro – ou criatura, como também se observa em *Frankenstein* – é utilizada para desafiar parâmetros éticos da personagem Clara.

Na literatura de romance gótico, Paula Cardoso (2018) destaca que se explora “o que há de mais obscuro no ser humano [...] ela nasce do inconsciente do leitor, na sua imaginação” (p. 04). Além disso, a autora completa “[...] Esse tipo de escrita é tratado como algo que traz repulsa, mas ao mesmo tempo traz curiosidade sobre o desconhecido.” (2018, p. 04). No filme, a personagem Clara coloca em risco toda sua comunidade ao esconder a identidade de seu filho Joel. O espectador é instigado à curiosidade ao ser apresentado ao dilema da protagonista: revelar a identidade do filho/criatura, perdendo o controle sobre ele, ou manter o segredo e colocar todos em sua volta em perigo?

A porta de entrada para o ato final tem início quando Clara impede Joel de cometer um assassinato, logo após se transformar no meio da festa junina escolar. O elemento da cultura popular das festas de São João, por sua vez, também se liga ao concebimento de Joel. É revelado ainda no primeiro bloco do filme que, na noite de São João, Ana interage sexualmente com um homem. Ao longo da noite, a mulher acorda e percebe-se sozinha no carro, porém, fora do carro estava uma criatura, que é assassinada a tiros de espingarda por Ana.

O elemento da cultura popular culminando nos atos de transformação dos lobisomens é uma curiosa intersecção do roteiro entre a cultura popular e os eventos tradicionais relacionados a lobisomens (como sua transformação durante a última noite de lua cheia). Por fim, Joel – ainda transformado na criatura – ataca uma jovem, e é impedido por Clara que o acerta com um tiro. Os locais, furiosos com o ocorrido, decidem ir até a casa de Clara. Os dois ficam encurralados na sala de isolamento de Joel.

Figura 11: Joel e Clara dando as mãos, encurralados pela comunidade.



Fonte: Captura do autor

Mesmo transformado em lobisomem, o garoto segura na mão da mãe, demonstrando que pode ter reações racionais, humanas, mesmo em sua forma bestial, como podemos notar na figura 12. Os dois juntos entendem que ali precisam se entregar para o que são, e não mais negar a sua natureza selvagem. A partir daí o *black out*²⁹ anuncia os créditos, e o filme chega ao seu fim sem anunciar o destino dos personagens.

Diferente de *As Boas Maneiras*, o próximo filme evoca o fantástico em uma perspectiva diferente do terror e do gótico. Em *A Febre* (2020), o insólito é pensado como recurso do místico, do mistério e do estranho. A abordagem da diretora Maya Da-Rin por meio do *cinema de fluxo* procura explorar os espaços vazios da narrativa, o cotidiano e as relações entre um homem indígena e a sociedade urbana brasileira, evocando o mistério e formas de mitologia próprias da cultura nativa brasileira na obra.

4.4 A Febre que vem da alma.

No mundo contemporâneo, onde as dinâmicas de diferentes formas do viver, religiões e estruturas sociais estão cada vez mais próximas, as lendas, os mitos, os relatos e olhares fantásticos terminam por, também, relacionar-se. A formação histórica do povo brasileiro, sua colonização e miscigenação forçada, outrora culminaram em diferentes maneiras de observar o mundo e os fenômenos fantásticos que o cercam.

A terceira obra a ser discutida nesse trabalho é o filme *A Febre* (2019), de Maya Da-Rin. Uma produção recente do cinema nacional que busca apresentar a visão do místico, do fantástico, a partir de povos nativos brasileiros. Enquanto nas cidades urbanas as crenças são, em sua maioria, tomadas por uma perspectiva ocidental, ou seja, as lendas, os mitos, os contos são, em grande parte, influenciados por raízes europeias – a exemplo do cristianismo, religião predominante no país desde a colonização europeia³⁰ –, em outras partes do país, povos nativos cultivam maneiras diferentes de observar o místico, o religioso e o insólito. É o que ocorre com Justino, protagonista no filme *A Febre* (2019). Destaca-se que para realizar essa investigação com mais clareza, serão traçados paralelos com o livro *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), de José Saramago, assim conduzindo um quadro comparativo sobre a representação do fantástico na visão de um protagonista europeu, bem como de um protagonista nativo brasileiro.

²⁹ Momento em que a tela se escurece completamente.

³⁰ Segundo pesquisa DataFolha, em 2020, 50% dos Brasileiros eram católicos, e 31% evangélicos..

Na obra cinematográfica, o protagonista Justino – um nativo brasileiro de 45 anos – vive em Manaus com sua família, onde trabalha como segurança de um porto de cargas. Justino passa a ouvir um barulho da região florestal próxima de sua casa todas as noites, um barulho de uma criatura que parece provocá-lo. Com o passar dos dias, uma febre inexplicável toma conta do protagonista, que já não consegue entender os fenômenos ocorridos a partir da razão ocidental. Em perspectiva similar, ocorrem os fatos na obra *Ensaio Sobre Cegueira* (1995), de José Saramago. Contudo, diferente do filme, Saramago é um escritor português e escreve sua obra ao seu contexto. No livro, um homem é tomado por uma cegueira inexplicável, uma cegueira de luz branca que aos poucos atinge a cidade inteira. As angústias e os medos dos moradores são divididos entre um fenômeno inexplicável e olhar racionalizado.

Em ambas as obras, doenças clinicamente inexplicáveis atingem os protagonistas, e suas angústias são manifestadas revelando outra faceta das narrativas. Para realizar a investigação, conduz-se uma análise do fantástico contemporâneo em que o insólito não é justificado pelo medo ou pela vacilação, mas pela estranheza, pela inquietude ou perplexidade, ou seja, o neofantástico já descrito por David Roas (2014) e Jaime Alazraki. Tanto no livro como no filme, o fenômeno insólito é posto com estranheza, não a fim de causar medo, mas para o desenvolvimento de uma dinâmica de perplexidade, questionando os parâmetros do natural e oferecendo uma reflexão profunda do mundo, da humanidade e seus valores.

Em *A Febre* (2019), após começar a ouvir os sons da floresta, os medos e angústias do protagonista são desencadeados, especialmente, pela sua relação (ou falta dela) com o espaço urbano e o estilo de vida ocidental.

Figura 12: Personagem Justino na Avenida que separa seu bairro (lado direito da imagem), da floresta (lado esquerdo da imagem).



Fonte: Cineset.com.br.

O estabelecimento da atmosfera de perplexidade é traçado logo no início da obra, quando o homem ao retornar para casa se depara com os sons vindos do mato, em que o irreal e o real convivem no mesmo espaço. Contudo, não há medo, e sim inquietude. “O neofantástico de Alazraki busca uma perplexidade, uma inquietude, diferentes do medo provocado pelo fantástico tradicional” (FRATUCCI, 2017, p. 609) Os sons que Justino ouve são como um chamado, um desejo interno de abandonar a vida urbana e retornar para a comunidade onde vive o resto de sua família, seu irmão e sua irmã. Esse desejo é expresso com mais força quando sua filha é aprovada no vestibular e precisa se mudar para Brasília. A partir daí, o homem é tomado por uma febre inexplicável, que a medicina – representando a razão científica ocidental – não consegue explicar. Essa febre passa a se intensificar junto aos barulhos que vem da floresta.

Enquanto no filme a simbologia do mal-estar do indivíduo – expressa pela doença repentina e inexplicável – manifesta-se gradualmente, no livro *Ensaio Sobre a Cegueira*, já se apresenta na segunda página. Um homem, enquanto espera no semáforo, é tomado por uma cegueira branca e misteriosamente, outras pessoas que tiveram contato com o personagem passam a sofrer do mesmo problema; a partir daí é estabelecida uma convenção de mal comum na sociedade. A cegueira leva os sujeitos a viver, refletir e externalizar seus medos e angústias, especialmente por desconhecer a natureza do problema. Pessoas com visão saudável tornam-se, sem maiores razões, cegos, doentes. Mas afinal, o que é ser normal? Essas pessoas

conseguiam antes enxergar o mundo que vivem? Saramago estabelece metáforas muito poderosas com esse acontecimento inexplicável, um episódio insólito. “[...] a metáfora central, articuladora de toda a narrativa, é a da cegueira. Como em outros textos do mesmo autor, é um evento inexplicável e inacreditável que põe em curso os acontecimentos” (TEIXEIRA, 2010, p. 02). O professor Gilberto Teixeira elucida que por meio da metáfora estabelecida no livro, – através do evento sobrenatural – Saramago aborda questões como valores e a sociedade contemporânea.

A intenção da metáfora é demonstrar que a cegueira é a condição natural do ser humano contemporâneo. Cegos estamos para aquilo que dá sentido à vida humana, aos valores que instituíram a ideia mesma de civilização, os valores básicos da solidariedade social, a perspectiva da defesa dos mais frágeis perante a cobiça dos mais fortes (TEIXEIRA, 2010, p. 03).

O mal-estar representado pela cegueira na obra de Saramago pode ser observado também no filme *A Febre*, por meio do personagem Justino. Contudo, enquanto no livro os personagens afetados pela cegueira branca não conseguem enxergar o mundo tal qual se tornou, Justino, por sua vez, apresenta uma solidão constante pelo oposto, por ser o único a conseguir “ver”, “enxergar” com clareza as contradições, violências e desumanização que acobertam a existência do homem contemporâneo. Sua febre incessante não descansa, como uma enfermidade da alma causada pela forma de vida inóspita que os homens levam aos olhos do personagem. Em ambas as obras, é possível notar paralelos de metáforas que são desenvolvidos pela narrativa, como a doença e a inquietude, por exemplo. Mas é somente no desfecho das obras que se dá, de fato, a conclusão dos fenômenos fantástico-sobrenaturais.

Na obra de Saramago, um aspecto forte que marca a aparição do desfecho sobrenatural é a prática da violência e do autoritarismo, seja em esfera macro ou micro. No livro, após o governo descobrir a gravidade da doença, os cegos pela epidemia são capturados e isolados em um manicômio, onde são distribuídos em duas alas: na primeira estão aqueles que já estão cegos pela doença, e na outra ala estão aqueles que tiveram contato com os cegos em algum momento, e que, portanto, correm risco de cegar a qualquer momento. Com o passar do tempo, o manicômio passa a ficar cada vez mais cheio, já que a cegueira se torna uma epidemia no mundo exterior e mais pessoas são jogadas ao desalento do manicômio. É nesse espaço que se traduz uma forte mensagem da obra, a degradação da humanidade em relação aos valores que fundaram a civilização, como a justiça, a dignidade, o respeito a diversidade e o cuidado social.

Por esse viés, a tirania e o aspecto fascista que contaminam a organização política do Estado também se refletem na esfera microcômica do manicômio,

em que cegos “malvados” impõem a extrema violência como forma de dominação dos demais internos, exercendo total controle sobre a comida que lhes é enviada pelas autoridades e fazendo com que os outros paguem pela comida com os pertences (RICARTE, 2020, p. 228).

Com o tempo, a tirania mostra-se não somente do estado, que isola as pessoas em um espaço insalubre, em condições sub-humanas e sem buscar uma cura para o problema, mas também das pessoas que são jogadas naquele espaço. Enquanto todos no manicômio são esquecidos pela sociedade e pelo estado, um grupo de pessoas lá se impõe como gerenciador do local, assegurando toda a comida que entra no manicômio, fazendo com que os outros paguem pela comida com seus escassos pertences e, também, com violência sexual no caso das mulheres.

O medo, a desumanização e a violência que se manifestam logo após a crise da cegueira inesperada funcionam como um escape para a maldade que já existia, e que agora é aceita socialmente. A doença sem justificativa natural, o insólito e as ações do estado em relação a ele, funcionam para evidenciar um diagnóstico de crise do homem moderno. No filme *A Febre*, por sua vez, essa crise é manifestada no espaço cotidiano, nas vivências do mundo dito “comum”, ou “real”, e, portanto, somente aquele que consegue observar tais contradições é que se torna o doente, como é o caso do personagem Justino.

Enquanto no livro de Saramago o caos instaura-se após a doença, no filme de Maya Daring, a crise dos valores humanos na sociedade ocidental é naturalizada, e mostrada de modo sutil na narrativa, através do olhar de um *outsider*, um indígena que não se adequa ao estilo de vida do homem branco. Essa dicotomia estabelece-se com clareza em seu ambiente de trabalho quando um novo vigia, Wanderlei, troca de turnos com Justino. O inconveniente novo colega é um ex-capataz que se refere ao protagonista como “índio”, mas que, apesar disso, não o vê como um “índio de verdade”. No filme, ocorre o seguinte diálogo entre os personagens:

Wanderlei: Você é bom de mira, índio?

Justino: Não gosto de pegar em arma não.

Wanderlei: Mas já teve que usar?

Justino: Só para caçar.

Wanderlei: Eu, na fazenda, dormia era abraçado com a minha. Lá tem muito índio, sabe? índio de verdade. Flecheiro, caceteiro. (A FEBRE, 2019).

A fala de Wanderlei revela um olhar estereotipado do indígena como um sujeito violento, desordeiro e bestial, um olhar que ignora os sistemas de valores e individualidades dos grupos indígenas. A desconfiguração étnica de Justino de sua identidade como sujeito, de suas crenças e práticas no mundo manifestam-se no filme a partir da figura do novo colega de

trabalho. É notório o desconforto de Justino quando ocupa o mesmo espaço que Wanderlei. Nesse caso, a tensão está ligada não à figura de Wanderlei em específico, mas ao olhar pejorativo do homem em relação às práticas e vivências dos povos indígenas. A partir desse diálogo, os personagens não interagem mais verbalmente, e suas dinâmicas físicas tornam-se carregadas de tensão, uma violência simbólica que paira no ar e que, no desfecho fantástico da obra, se projeta em cena.

Esse mesmo desfecho atrelado ao fantástico é desenvolvido quando a família de Justino decide visitá-lo. Durante a reunião de jantar, os mais velhos contam histórias de criaturas místicas para os mais novos. Destaca-se que, nessas cenas, Justino sempre utiliza o idioma *tukano* em sua casa; o mesmo ocorre durante os relatos dos demais personagens. Sobre os idiomas falados no filme, Fonseca e Moreira (2022, p. 19) relatam que “O filme é falado em três línguas: português, *tikuna* e *tukano*”³¹. Na cena do jantar, todos assistiam uma matéria de jornal que apresentava um perigo na vizinhança, um animal (de natureza não discriminada na matéria) que estaria à solta, matando outros animais na vizinhança. O irmão de Justino então diz que pode não se tratar de um bicho. “Pode ser outra coisa, mas aparece na forma de um bicho”, e também diz que “esses bichos do mato, a cutia, a paca, a mucura, são gente no mundo deles” (A FEBRE, 2019). As lendas e mitos de seres fantásticos vão se manifestando na obra. Aos poucos, o fantástico que parecia metafórico e/ou alegórico, transforma-se em um fenômeno metafísico concreto no filme. Na sequência seguinte, após alguns acontecimentos, Justino tem um sonho incomum que relata ao seu irmão.

[...] Entrei na mata pelo caminho do asfalto, seguindo o som de uma batida. Fui seguindo aquele som. [...] No meio do caminho, vi o corpo de um animal caído. Mas o corpo estava vazio, sem órgãos. Só tinha a pele, e o coração ainda batendo. [...] Foi aí que o coração levantou, e olhou para mim. Ficou mexendo no ar, de olho em mim. Fiquei com medo e fui embora dali. No meio do caminho, olhei para trás, e no lugar da pele de bicho, estava uma imagem humana de pé, olhando para mim. Foi então que eu acordei... (A FEBRE, 2019).

No sonho, os relatos envolvem uma criatura mística, com poderes sobrenaturais como o de se camuflar em outra forma, de animal ou humano. O relato de Justino torna-se real nas últimas sequências do filme. Nesse momento, o homem já não consegue dormir devido à alta febre. Justino é realocado para o período noturno em seu serviço – pois como já não dorme direito, passa a sofrer com falta de atenção e lentidão no porto onde trabalha. Durante o turno

³¹ Apesar de falado em três línguas diferentes, na plataforma de *streaming Netflix* o filme é listado como português, apenas, não sendo feita referência às outras línguas contidas na obra.

da noite, Justino ouve um som vindo da mata e encontra um buraco no gradeado que separa o porto (onde trabalha), da mata (de onde desde o começo do filme ouve um barulho que o chama).

O homem decide seguir o barulho apunhalando sua arma e depara-se com um animal canino. Justino atira na criatura, que morre logo no primeiro disparo. Justino observa a criatura morta e, logo após, vira-se para deixar o lugar. É então que ouve um assobio, e ao dirigir-se ao som, vê seu colega de serviço, Wanderlei. Assim como no sonho, uma criatura mística, em forma de animal, transforma-se em humano e observa-o. Segundo o relato de seu irmão, aquela é a criatura de outro mundo, manifestando-se na forma humana, como se verificam nas imagens abaixo:

Figura 13: Criatura morta após receber o tiro.



Fonte: Captura do autor.

Figura 14: Depois que Justino se vira, a criatura morta se levanta em forma humana.



Fonte: Captura do autor.

A relação entre o mundo real e o mundo metafísico é escancarada. Se antes, a febre de Justino simbolizava um sintoma, um elo entre o mundo real e o fantástico sobrenatural, agora o mundo real e o metafísico se misturam, dando origem às alegorias fantásticas que foram apresentadas visual e narrativamente ao longo do filme.

No desfecho da obra, o sintoma de febre que Justino sentia desde o começo vai embora – após matar a criatura mística no mato – e, com sua filha indo estudar em Brasília, a decisão de retornar para sua comunidade torna-se mais fácil, um lugar onde sua alma não vive em desamparo e sua percepção do mundo, da natureza e do místico são respeitadas. Essa última parte é insinuada no filme durante a cena final, em que Justino está em um pequeno barco navegando rio adentro, e atraca em um lugar de floresta. Ao descer, leva consigo alguns pertences e então ocorre o corte final. (também chamado de *black out*, na linguagem do cinema). É importante mencionar que insinuações e finais abertos são comuns em produções do cinema contemporâneo, bem como do cinema brasileiro contemporâneo, especialmente em obras não ligadas aos parâmetros comerciais, como é o caso de *A Febre*.

O filme teve sua estreia no famoso festival de *Locarno*, na Suíça. Levando para casa os prêmios Leopardo de Ouro de Melhor Ator, para Regis Myrupu, o prêmio da crítica internacional *FIPRESCI* e o prêmio *Environment is Quality of Life*. Foi premiado nacionalmente também no Festival do Rio – Prêmio especial do Júri e Melhor direção –,

somando 29 premiações em diferentes festivais no total. Atualmente está disponível na plataforma de streaming *Netflix*.

Assim como no filme de Maya Da-Rin, o livro *Ensaio Sobre a Cegueira* manifesta o insólito e o “soluciona” somente no final. Após todas as desgraças compartilhadas pelas pessoas que se tornaram cegas, a sociedade é destruída do modo como o conhecemos. Os primeiros cegos conseguem se libertar da prisão, pois já não há guardas; o mundo torna-se um grande cemitério. Nesse sentido, as duas obras – o livro *Ensaio Sobre a Cegueira* e o filme *A Febre* – apresentam elementos fantásticos que ocorrem por meio de doenças, mas que se manifestam em padrões diferentes nos sujeitos. Em ambas as obras, as doenças aparecem como um sintoma para apresentar (ou provocar o espectador/leitor) para um mundo doente, de valores distorcidos e práticas irracionais, seja a desumanização das pessoas e dos governantes sobre a vida humana em *Ensaio Sobre a Cegueira*, seja a descaracterização, desumanização dos valores e estilo de vida dos povos indígenas em *A Febre*.

Como se percebe, coexistem paralelos do olhar a partir da razão científica, bem como do místico/insólito³² – o que de certa forma também se expressa no fantástico como gênero. Os dois personagens, Justino e o primeiro cego, cada um com seu respectivo motivo³³, buscam, antes de tudo, um diagnóstico clínico para suas doenças, um resultado racional para o problema físico que os atingia. Só com a negação de uma explicação científica é que os personagens passam a refletir acerca da natureza mística, insólita daquele fenômeno. Segundo o teórico Claude Lévi-Strauss, um dos fundadores da antropologia estruturalista e um dos maiores pensadores do século XX, a separação entre o pensamento científico e o pensamento mitológico ocorre por volta dos séculos XVII e XVIII. Em seu livro *Mito e Significado* (1978), Strauss aponta: “O fosso, a separação real, entre a ciência e aquilo que poderíamos denominar pensamento mitológico, para encontrar um nome, embora não seja exactamente isso, ocorreu nos séculos XVII e XVIII” (p. 10 e 11). Strauss (1978) também elucida que “tornou-se necessário à ciência levantar-se e afirmar-se contra as velhas gerações de pensamento místico e mítico”, necessitando assim dar as costas ao “mundo dos sentidos”, pois “o mundo que vemos, cheiramos, saboreamos e percebemos; o mundo sensorial é um mundo ilusório, ao passo que o mundo real seria um mundo de propriedades matemáticas que só podem ser descobertas pelo

³² O uso do termo místico ao longo do artigo faz menção ao tratamento do fenômeno insólito no filme *A Febre*, considerando que na percepção do protagonista Justino, a magia e o místico fazem parte do mundo concreto, verdadeiro. Não havendo uma separação entre ambos. Um olhar distinto do homem moderno ocidental que, com o auxílio do método científico, constrói uma análise do metafísico em narrativas, e o denomina, portanto, como insólito.

³³ Há de se destacar que Justino apenas vai ao médico por indicação de sua filha que trabalha como enfermeira no posto de saúde.

intelecto e que estão em contradição total com o testemunho dos sentidos.” (STRAUSS, p. 11). Nesse sentido, a ciência, ao longo dos séculos XVII e XVIII, precisou se distanciar da forma de pensamento místico para se afirmar e se autoconstituir. Essa separação histórica ajudou a formar um olhar segregado do mundo, dos povos ocidentais colonizadores como superiores, e dos povos não ocidentais (colonizados) como inferiores. Daí a noção de que o olhar da realidade, a partir do místico, do sensorial, está ligado ao primitivo, a sociedades atrasadas, cujo “progresso” ainda não foi alcançado. Sabe-se que esse argumento é preconceituoso, incorreto e desprovido de razão. Curiosamente, Strauss (1978) comenta que atualmente usamos mais a nossa capacidade mental que no passado, ainda que um tipo de capacidade mental diferente. Ao mesmo tempo, afirma que utilizamos, paradoxalmente, menos as nossas percepções sensoriais (p. 24). Para exemplificar, Strauss (1978) coloca:

Os povos sem escrita têm um conhecimento espantosamente exacto do seu meio e de todos os seus recursos. Nós perdemos todas estas coisas, mas não as perdemos em troca de nada; estamos agora aptos a guiar um automóvel sem correr o risco de sermos esmagados a qualquer momento, e ao fim do dia podemos ligar o rádio ou o televisor. Isto implica um treino de capacidades mentais que os povos «primitivos» não possuem porque não precisam delas. Pressinto que, com o potencial que têm, poderiam ter modificado a qualidade das suas mentes, mas tal modificação não seria adequada ao tipo de vida que levam e ao tipo de relações que mantêm com a Natureza (p. 21).

A abordagem do conhecimento é sempre direcionada ao sentido, ao objeto de existência na natureza. Assim sendo, como destaca Strauss na citação acima, em sociedades humanas distintas, cada forma de saber e do conhecimento é ajustado para suas necessidades culturais, materiais e históricas. Ao estudar a mente humana a partir de uma abordagem antropológica, Strauss (1978) verifica que “a mente humana, apesar das diferenças culturais entre as diversas fracções da Humanidade, é em toda a parte uma e a mesma coisa, com as mesmas capacidades” (p. 25). Portanto, é possível dizer que apesar das diferenças culturais e das formas de ver a realidade, a mente humana constitui as mesmas capacidades, adaptando os seus saberes às necessidades de cada grupo social.

É, portanto, razoável dizer que Justino, no filme *A Febre*, se encontra descolado da realidade material e espiritual do lugar que vive, pois está preso em uma dinâmica cultural intrinsecamente paradoxal àquela cultivada pelos seus antepassados, pelas tradições culturais nas quais foi educado. Em sua casa na cidade, Justino não pode pescar, plantar, colher, se conectar com a terra e a natureza. Na maior parte do tempo, está trabalhando para conseguir

dinheiro e manter³⁴ sua família. Tal dinâmica implica na ausência de sentido do viver para o personagem.

A febre, nesse caso, não se apresenta como resultado de um diagnóstico físico, mas espiritual; é um sintoma do adoecer da alma. Ao mesmo tempo, a criatura mística, o ser que se apresenta para Justino na forma de um cachorro, mas que logo se transforma em um homem, serve como materialização da visão de Justino como central na narrativa. No filme, somos convidados a observar o mundo sob a ótica de um indígena brasileiro e suas crenças, sendo, portanto, um mundo de criaturas mágicas que assumem formas distintas, um mundo onde a alma pode adoecer e não somente o corpo.

Na percepção de Justino, o mundo ocidental é quem está doente, suas contradições e valores desumanizados. É por esse motivo que somente ele é quem sofre da febre inexplicável e é capaz de enxergar a criatura mística que, mesmo após morta, se levanta e o encara na forma de um homem branco. Somente ele é capaz de perceber a normalização das contradições e da inversão dos valores humanos ocidentais, e isso o torna – para a sociedade ocidental – um doente, um *outsider*.

É fato que, ao longo da história, o fantástico tem se construído como um gênero complexo, manifestando-se de diferentes formas em cada linguagem que o faz. No mundo globalizado contemporâneo, essas dinâmicas são cada vez mais conectadas, e muitas vezes suas temáticas e reflexões podem ser traçadas por meio de obras que, em um primeiro momento, parecem discutir conceitos profundamente paralelos. A doença, em ambas as obras, é utilizada como recurso para discutir a realidade, que por sua vez, é pensada a partir de personagens profundamente distintos.

Na primeira, a discussão manifesta-se em uma cidade europeia, no centro de uma sociedade que colonizou moral e eticamente parte do mundo ocidental. Aos poucos, esses valores são colocados em xeque, conforme o andamento dos fenômenos insólitos. Enquanto isso, no filme, o público é convidado a refletir sobre a existência fora do mundo colonizado europeu, sendo o protagonista um *outsider*, um nativo brasileiro que se recusa a compreender o mundo, a natureza e a metafísica aos olhos da razão do homem ocidental, e que por tal motivo, passa a se tornar doente e a enfrentar um fenômeno místico que parece rondá-lo. As duas obras funcionam como uma incursão de reflexão da existência em sociedades diferentes, e podem ser visualizadas em certos paralelos.

³⁴ Lê-se “manter” no sentido capitalista de existência. Pensada na lógica do trabalho e do consumo. Nesse sentido, “manter a família” significa dispor o essencial em casa para que seus filhos possam também estudar e trabalhar, e assim iniciar o ciclo do trabalho-consumo que dá sentido a existência no capitalismo.

Desde o seu surgimento, o gênero fantástico transborda o imaginário humano e as mais complexas formas de ver o mundo. Sua abordagem pode variar a partir das linguagens, como o cinema e a literatura. Os autores também podem traçar paralelos de maneiras diversas, a partir de sua realidade social e propostas de reflexão acerca do mundo. A ficção especulativa apresenta uma janela infinita para o imaginário. Na análise do filme *A Febre*, a narrativa, as relações entre os personagens e o fantástico ganham destaque, bem como brevemente os recursos visuais.

Por se tratar de uma obra audiovisual, os elementos das cores, construção dos quadros, montagem, movimentos de câmera e o seu impacto na experiência do espectador fazem parte do conjunto da obra, construindo assim a maneira particular pela qual a diretora Maya Da-Rin direcionou a obra. Por meio da análise paralela junto a obra *Ensaio Sobre a Cegueira*, as dinâmicas possíveis para observação do fantástico foram ampliadas. O gênero fantástico e o fenômeno insólito são usados para abordar a realidade, o mundo e suas dinâmicas, tal como são colocados e, então desse modo, oferecer reflexões coletivas que nos permitam cada vez mais reconhecer e viver com o assossego da alma.

No capítulo seguinte, faz-se uma reflexão sobre o comportamento da ficção especulativa no cinema, em especial no cinema brasileiro, de modo que seja possível compreender alguns entraves do cinema de ficção especulativa nos dias atuais.

5. REPENSANDO O GÊNERO CINEMATOGRAFICO: INTERSECÇÕES DA FICÇÃO ESPECULATIVA NO CINEMA BRASILEIRO.

A análise dos filmes permite uma apuração mais fidedigna dos diversos elos entre o cinema brasileiro e a literatura. Contudo, separou-se um capítulo da pesquisa para abordar a ficção especulativa como gênero cinematográfico amplo, bem como suas problemáticas e relacionamento com a literatura na atualidade. Por meio desse diálogo torna-se viável constatar caminhos futuros da ficção científica, do fantástico e do terror como gêneros cinematográficos no Brasil, alguns problemas e entraves atuais e o porquê de sua relevância como gênero a ser estudado e discutido academicamente.

Para o cinema e para a literatura, é sabido que a ficção especulativa sempre foi um componente de forte importância. O imaginário humano, as lendas, o mito e o insólito são aspectos que transcendem culturas e se expressam de diferentes formas ao longo da história. Investigar gêneros tão complexos resulta, também, em uma análise que se intercala, seja em linguagens, seja entre as próprias nuances de gênero.

As teorias de análise da ficção especulativa tendem, portanto, a adaptar-se as nossas percepções de mundo e formas de abordagem dos artistas. A fecunda literatura fantástica europeia do século XIX, por exemplo, é costumeiramente analisada sob o viés do teórico Tzvetan Todorov, enquanto a concepção tradicional do fantástico é transformada a partir do século XX, especialmente devido ao escritor Franz Kafka, pois “A narrativa kafkiana abandona aquilo que tínhamos designado como a segunda condição do fantástico: a hesitação apresentada no texto, e que caracteriza especialmente os exemplos do século XIX” (TODOROV, 1975, p. 181). Como ocorre em *A metamorfose* (1915), a ação insólita é introduzida no início do texto e não como objeto de quebra das leis naturais. O protagonista Gregor Sansa acorda transformado em um inseto, sendo que sua condição não causa medo narrativo e é naturalizada pelos personagens. Suas angústias e inquietudes tornam-se o grande foco da trama, não havendo o componente da hesitação.

Ainda nessa perspectiva histórica, no século XX, o cinema manifesta uma forte postura de autonomia e reflexão de sua linguagem junto ao modernismo artístico³⁵. Os cineastas passam a repensar a linguagem clássica cinematográfica, assumindo maior liberdade criativa para utilizar a literatura, o universo literário do fantástico, da ficção científica e do terror como

³⁵ O modernismo artístico atinge, também, a linguagem do cinema. Os cineastas modernos passam a repensar a linguagem clássica, e a adicionar elementos das outras artes em sua produção.

recurso de criação imagético. Com o advento dos cinemas modernos³⁶, no século XX, a ficção especulativa cinematográfica ganha força, extrapolando as amarras de referências da literatura.

O cinema moderno passa a construir seu próprio universo, criaturas, contextos e formas, tal como ocorre no expressionismo alemão ou mesmo no cinema surrealista³⁷. Na contemporaneidade, a ficção especulativa é responsável por subgêneros que somente existem pela condição da linguagem audiovisual – como nos filmes como *A Bruxa de Blair* (1999) e *Host* (2020) – e que, portanto, não podem ser adaptadas para a literatura a partir de sua forma³⁸. Além desses, o cinema brasileiro, desde o século XX, apresenta obras que são transgressões de gêneros já consolidados na indústria internacional, a exemplos dos filmes de José Mojica Marins (1936 – 2020), em especial a obra *À Meia Noite Levarei Sua Alma* (1964) que apresenta o icônico personagem Zé do Caixão, uma figura diabólica que une elementos estéticos de *Nosferatu* (1922) e *O gabinete do Dr. Caligari* (1920) ao espaço regional de uma cidade interiorana brasileira.

No contexto internacional, filmes como *A Bruxa de Blair* (2019), cuja popularização ocorre devido à estética *found footage*³⁹ – um subgênero do terror exaustivamente trabalhado pela indústria *hollywoodiana* ao longo das últimas 2 décadas. Ou mesmo *Host* (2020), filmado durante a pandemia de covid-19, feito inteiramente na plataforma *Zoom* em formato de vídeo chamada, representam uma variação dos gêneros decorrente da tecnologia e do espaço online (uso de câmeras VHS e/ou do uso de vídeo chamadas online). Por outro lado, no Brasil, a ausência de uma indústria consolidada (especialmente para o cinema de ficção especulativa) favorece o uso de uma linguagem cinematográfica menos formal (clássica), favorecendo uma linguagem mais aberta a mudanças e adaptações.

Devido ao contexto, a ficção especulativa, assim como qualquer gênero, é costumeiramente revisado, assumindo particularidades em cada lugar. Os autores brasileiros contemporâneos também apresentam forte apelo de inovação da ficção especulativa enquanto gênero nas últimas décadas. Com obras pulsantes que apresentam uma percepção aguçada para

³⁶ O termo “cinemas modernos” é utilizado no plural, pois faz-se menção a movimentos que não ocorrem apenas no cenário europeu, como o cinema novo no Brasil.

³⁷ Alguns dos conceitos de independência da linguagem cinematográfica foram abordados no capítulo 3.

³⁸ Não há objetivo de debater acerca dos limites da adaptação ou da intersemiótica neste tópico. Apenas menciona-se que a adaptação dos filmes citados a seguir para outras linguagens de arte – como a literatura ou o teatro – não podem ocorrer do modo como estão postas no cinema, pois são obras presas a sua forma, a sua linguagem intrinsecamente audiovisual. Contudo, podem sim ser pensadas como obras passíveis de adaptação narrativa ou de formato para outras linguagens de arte.

³⁹ Tipo de filme feito a partir de filmagens encontradas ou resgatadas, segundo a pesquisadora Sabruna Luna, o *found footage* é “regime estético que tem como premissa básica a realização de filmes com imagens pré-existent” (2015, p. 28). Apesar de estar ligada à estética do cinema documental e experimental (2015), também pode ser utilizada no cinema de ficção.

o universo fantástico, de direção autoral e crítica do insólito em cena, tem-se construído um cinema que dialoga com o conceito de *cinema de fluxo*⁴⁰ e com uma representação das angústias e desejos do humano contemporâneo. Para além disso, a ficção especulativa – o fantástico, o terror e a ficção científica – são cada vez mais recebidos pelo público brasileiro como gêneros ligados ao fenômeno audiovisual, à linguagem do cinema e das series⁴¹. Esse é um aspecto que revela o papel do cinema como uma janela do mundo contemporâneo, em que a imagem e a narrativa são tidas como algo inerente à vida, especialmente na representação dos mitos e lendas.

Para Jean-Claude BerbarDET (1985), um dos mais importantes teóricos do cinema brasileiro, “o cinema não deve ser encarado somente como fenômeno cinematográfico, nem mesmo como fenômeno artístico, mas como a possibilidade de adquirir o equilíbrio, a liberdade, a possibilidade de tornar-se humano” (p. 34). Por ser uma forma de arte que nasce a partir de uma sociedade altamente ligada ao visual, à técnica e à velocidade de informação, o cinema age como um veículo de divulgação cultural, cuja linguagem é constantemente reformulada a partir dos recursos materiais de um mundo em transformação. “Nesse sentido, o cinema vem se reformulando, apropriando-se de novos recursos materiais e códigos estabelecidos, e inventando novas formas expressivas” (LUZ, 2007, p. 13).

À vista dessas conclusões, percebe-se que atualmente o cinema vem apresentando um forte poder de persuasão sobre novas narrativas e histórias literárias para o público no mundo, e por sua vez, para o público brasileiro. Segundo Linda Gualda (2009), livros que são adaptados para o cinema ganham um interesse maior do público. “Dados estatísticos demonstram que a procura pelo texto de partida aumenta consideravelmente com as adaptações de romances assistidas pelo público (é o caso recente de *O Código da Vinci*, *O Senhor dos Anéis* e *Harry Potter*)” (p. 202). Isso acontece também a nível nacional, com adaptações como *O Auto da Compadecida* (2000), de Guel Arraes, baseado na obra de Ariano Suassuna (1955). O filme foi a segunda maior bilheteria no ano de 2000, assim como filme brasileiro mais visto no mesmo ano. *A Hora da Estrela* (1985), de Suzana Amaral, adaptação do livro de Clarice Lispector, é considerado um dos 100 melhores filmes de todos os tempos pela ABRACCINE – Associação Brasileira de Críticos de Cinema –, outros exemplos famosos na cinematografia nacional são

⁴⁰ Cinema de fluxo - trata-se de um cinema que ressignifica a função do plano no todo fílmico, Para Fischer Cunha (2014), é um cinema que se volta para o cotidiano, apreendendo o mundo em seu ritmo natural, assumindo, portanto, uma forma de narrar diferente do modelo clássico de cinema.

⁴¹ Como verificado no item 4, a diversidade e cruzamentos de novos gêneros no cinema brasileiro contemporâneo é eminente. Essa produção, por sua vez, encontrou e construiu espaços como festivais e serviços de streaming para escoamento da produção. Dessa forma, há um contexto de proximidade nunca vista entre o grande público (um público conectado com as produções do mundo em tempo real), e a produção do cinema de gênero nacional.

Vidas Secas (1963), *Capitães de Areia* (2011) e *Memórias Póstumas* (2001), todos adaptações da literatura nacional para o cinema, e que, por sua vez, ajudam a impulsionar o interesse popular pelas obras literárias adaptadas.

Uma vez que o cinema se torna uma arte acessível e abundantemente consumida no mundo – aliado ao fato de que na globalização atual o diálogo entre diferentes linguagens é eminente – a produção dos(as) cineastas passa a atingir maior poder de persuasão sobre a continuidade e construção dos gêneros em outras artes – como a ficção especulativa literária. Portanto, cineastas e seus filmes atingem um papel significativo na construção de pontes e olhares novos para os gêneros, algo que no século XIX era proeminentemente o oposto, da literatura para o cinema. Hoje se inverte, sendo possível especular futuros elementos de gênero do cinema para a literatura.

Como destaca Walter da Silveira (1966), “o cinema não é só a arte contemporânea do homem, mas a arte criada pelo homem contemporâneo” (p. 167), de modo que a representação da humanidade contemporânea, o mundo e suas dicotomias são expressados em uma linguagem que já nasce conectada ao homem moderno. Tal fato, junto aos outros argumentos já citados, ajuda a compreender porque o cinema tornou-se mais popular que a literatura, ao menos na sociedade pós-moderna. Essa popularidade, por sua vez, expande-se para outros âmbitos da cultura e do consumo. Filmes como *Dois Coelhos* (2012), de Afonso Poyart, abraçam a “gamificação”⁴² como estética para representar cenas de ação, com vista em primeira pessoa e planos que simulam a estética dos jogos de tiros e de guerra. De forma similar acontece o filme *O Doutrinador* (2018), de Gustavo Bonafé – uma adaptação da HQ de Luciano Cunha –, cuja estética confunde-se com os típicos filmes e jogos dos heróis ícones da cultura americana, contextualizando problemas regionais e um cenário brasileiro. Outro exemplo são as recentes adaptações das HQs de *Turma da Mônica*, de Mauricio de Sousa, para o cinema em formato *live action*⁴³, como *Turma da Mônica: Laços* (2019), e também *Turma da Mônica: Lições* (2021). O cinema brasileiro, assim como o cinema no mundo, tende a se expandir de e/ou para outras formas de experiências das novas gerações e da cultura pop, como videogames e HQs, retroalimentando-se e tornando-se cada vez mais popular.

Para além, a estética cinematográfica expandiu-se para os videoclipes musicais, para os *games* de gráficos superpotentes e narrativas complexas, para as redes sociais como *Instagram*

⁴² *Dois Coelhos* (2012) e *Die Hard* (1988) apresentam um desenvolvimento narrativo que ocorre em fases, em etapas, como um jogo de *videogame*. Diferente da clássica *Jornada do herói*, as etapas seguem uma direção própria, em que cada “nível” apresenta um vilão diferente, com níveis maiores.

⁴³ *Live action*: na cinematografia, o termo é utilizado para se referir a trabalhos que são realizados com atores e atrizes reais, no sentido oposto às animações.

e *TikTok* por meio de vídeos curtos de milhares de usuários. Após tantos anos sendo exposto à linguagem audiovisual (seja com o cinema, seja com a TV ou agora a internet), o público aprendeu a codificar os diversos signos dessa forma de comunicação, dos planos abertos aos fechados, dos enquadramentos aos movimentos de câmera. O audiovisual dispõe de mecanismos que favorecem a si próprio em diferentes níveis, e o cinema como manifestação primeira dessa forma de comunicar é o grande apaniguado.

5.1 Ficção especulativa: tendências para um futuro próximo.

Se é verdade que o cinema dispõe de uma linguagem que se tornou extremamente popular em nosso tempo, é verdade também que diversos fenômenos históricos tornaram extremamente difícil o acesso do cinema de gênero ao grande público no Brasil. As obras analisadas no desenvolvimento desta pesquisa ainda são desconhecidas pelo grande público, ao passo que grande parte das tendências para a ficção especulativa como gênero cinematográfico tem surgido de produções justamente da periferia capitalista.

Apesar de parecer uma discussão datada, as transformações de gênero dão margem a novas problematizações, como relata o professor Luiz Suppia (2021), “transformações na história, na estética e no mercado do cinema e do audiovisual não raro dão margem a nova problematizações” (p.252). Algumas transformações podem ser observadas nas análises individuais, ao separar filmes cujos elementos são dispares das produções de gênero tradicionais da indústria americana, pois, tratando-se de cinema brasileiro, não fazem parte de uma indústria propriamente dita, são categorizados como cinema periférico⁴⁴, cuja natureza estética e narrativa tende a uma diversidade da indústria hegemônica, ou seja, de origem na periferia do capitalismo. Como argumenta Suppia (2021), os gêneros cinematográficos são (também) instrumentos de poder.

Não à toa, a maior parte dos gêneros cinematográficos consolidados é imediatamente associada ao cinema industrial estadunidense, cujo braço intelectual foi particularmente hábil em explorar a ideia de gênero como instrumento de legitimação. A reboque da condição de gêneros do discurso, ou gêneros narrativos, gêneros cinematográficos podem ser tomados como ferramentas integrantes de um sistema de legitimação de discursos de poder (SUPPIA, 2021, p. 252).

⁴⁴ Coloca-se como cinema periférico, nesse caso, todo o cinema que é realizado fora de uma indústria consolidada historicamente, como a *hollywoodiana*. Não só geograficamente, mas estética e politicamente também.

Por outro lado, ao observar o comportamento dos gêneros em cinematografias da periferia do capitalismo, é notório certo (re) olhar das convenções de linguagens, já que não existem (muitas vezes) recursos financeiros viáveis. São produções obrigadas a reinventarem-se e construir novas formas de percepção do público sobre uma obra ou um gênero. É em filmografias marginais que a linguagem pode se reinventar, como verifica o teórico Mark Bould (2003, p. 79); são esses filmes que costumemente encontram saídas mais criativas e investem em ações mais autorais dos (as) diretores (as).

Portanto, um filme está sujeito a várias leituras ou abordagens, nunca a uma unidade fixa. O que significa dizer que um gênero sempre está sujeito a variações amplas de nível global, pois o cinema é feito no mundo todo, por diversas culturas e povos distintos. Ainda que uma produção industrial seja consolidada economicamente em diversos mercados consumidores (como a norte-americana diante do mercado consumidor da América do Sul, por exemplo), um gênero nunca poderá ser classificado como propriedade de um povo ou país, pois suas construções locais são marcadas no mais profundo tecido social dos valores próprios de uma cultura. O cinema fantástico brasileiro tem características próprias de nossa identidade que o separam do *mainstream* americano.

Em *A Febre* (2019), há uma representação do místico, das lendas, da criatura sobrenatural oriunda do imaginário e cultura *tukano*, uma representação do insólito que destoa da já marcada estética e narrativa *hollywoodiana*. Ademais, há contrapontos a nível de linguagem, tais como planos lentos substituindo os planos rápidos, planos fechados que antecedem planos abertos⁴⁵, câmera na mão em momentos contemplativos, vagarosos, pouco uso do plano e contraplano em diálogos.

Além dos filmes analisados, outras obras da última década que não puderam ser contempladas nesta pesquisa – por limitações de tamanho e tempo de pesquisa –, destacam-se filmes que abraçam uma linguagem disruptiva, parâmetros menos convencionais e que repensam as matrizes híbridas da ficção especulativa: *A Noite Amarela* (2019), *Animal Cordial* (2018), *Divino Amor* (2019), *Trabalhar Cansa* (2010), *Mate-me Por Favor* (2015), *Branco Saí, Preto Fica* (2014), *O homem do futuro* (2011), *Entre Abelhas* (2015), *Não Devore Meu Coração* (2015).

⁴⁵ Destaca-se que iniciar sequências com planos fechados, e só então abrir para planos abertos, aumentando a tensão e o medo para o espectador, é um recurso já utilizado por outros cineastas como Alfred Hitchcock, ou mesmo Orson Welles, em *A Marca da Maldade* (1958). Contudo, é cada vez menos comum na filmografia de terror e suspense do cinema *mainstream* americano, que tende a privilegiar *jumpscare*s e o *CGI* como causador de horror gráfico.

Entendendo que o gênero cinematográfico pode e deve ser repensado criticamente a nível regional, e que essa herança é própria da literatura, Cánepa afirma que (2008) “A noção de gênero é, em linhas muito gerais, uma instância ‘herdada’ da literatura e da dramaturgia [...]” (2008, p. 46). Faz-se importante investigar as possibilidades e caminhos dos gêneros no contexto brasileiro, bem como suas possíveis relações com a literatura (de onde muito bebeu ao longo da história). Se ora o cinema clássico precisou apresentar ao público uma linguagem incomum⁴⁶, com o cinema moderno essas convenções são quebradas junto aos gêneros já estabelecidos pela indústria (como o western, por exemplo). Essas transformações seguem e seguirão acontecendo, oferecendo diversas incursões na ideia dos gêneros cinematográficos. Na perspectiva contemporânea, tratando-se de um mundo globalizado e hiperconectado, o audiovisual tende a representar esses elementos, como verifica Inez Pereira da Luz (2007) em sua tese *O cinema audiovisual*.

Desde o final do século vinte, a velocidade dos avanços tecnológicos (câmeras mecânicas e eletrônicas de alta definição, películas e fitas magnéticas, os cada vez mais sofisticados softwares de gravação e de edição de som e imagem, as diferentes máquinas de exibição e as suas telas, e os mecanismos de distribuição de sinais satélites e fibras óticas - entre outros suportes) fez com que a cultura do audiovisual se ampliasse e ganhasse uma configuração em rede, representando o mundo eletronicamente conectado (LUZ, 2007, p. 62).

A ligação tecnológica do mundo, a globalização e o consumo de produções de todo o planeta implicam em espectadores mais conectados, mercados consumidores diversos com acesso mais ou menos viável⁴⁷. Nesse contexto, os gêneros são utilizados como uma “janela” ou via de acesso a outras obras. Se um filme precisa ser visto para ser discutido, para ser memorado ou apenas criticado, é preciso ter como direcionamento um espaço mais democrático, em que produções de diferentes características, de gêneros distintos possam ser apresentadas ao público.

Atualmente, o cinema de ficção especulativa no Brasil ainda sofre para chegar ao espectador brasileiro, seja via serviços de *streaming* ou mesmo salas de cinema. Segundo o *Observatório do Cinema Brasileiro* (OCA), o acumulado de títulos brasileiros exibidos em salas comerciais no Brasil em 2022 foi de 288 filmes, enquanto o acumulado de filmes estrangeiros no mesmo período foi de 470. Ademais, a participação do público para filmes

⁴⁶ Por esse motivo, a manifestação dos gêneros, nesse momento, funciona como um suporte, em que o público pode identificar e se acostumar com uma nova forma de olhar, novos signos e seus funcionamentos – a montagem, os movimentos de câmera, os enquadramentos, os personagens, o extracampo.

⁴⁷ Mais ou menos viável, pois apesar da possibilidade de acesso do conteúdo cinematográfico via internet, ainda é demasiadamente desigual o número e direcionamento de obras não estadunidenses ou europeias em serviços de *streaming*, de exibição e locação *online*.

brasileiros⁴⁸ foi de 4,34% em 2022. O que significa que além de menos filmes brasileiros exibidos em relação a filmes estrangeiros nas salas comerciais, esses filmes obtiveram um número infinitamente menor de público. É válido dizer que muitos filmes brasileiros acabam sofrendo com péssimos horários de exibição e pouco tempo de cartaz, diante de exibidores que focam em títulos rentáveis e internacionais.

Os números gerais são preocupantes, porém, ao se tratar do cinema nacional de terror, de ficção científica ou de outros gêneros que historicamente não tem apelo popular, o cenário torna-se ainda pior. Sobre a problemática do mercado exibidor, Suppia (2021) destaca “Quando adentramos o terreno do mercado exibidor ou da circulação comercial de filmes (por exemplo, os serviços de streaming, sucedâneos das videolocadoras), o problema dos gêneros cinematográficos e audiovisuais é simplificado a tal ponto que se torna uma ‘caixa-preta’” (p. 262). Os produtores e críticos empregam termos completamente diferentes para se referir a gêneros cinematográficos, enquanto exibidores e distribuidores adotam termos ainda mais confusos.

No passado, nas antigas prateleiras das videolocadoras, e ainda hoje, nos menus dos serviços de streaming, coexistem com a comédia o western, o cinema de horror e a ficção científica, gêneros esquizofrênicos, amorfos ou excessivamente abrangentes como o “filme de ação”, o “thriller”, o “drama”, e até mesmo o “cinema nacional” ou “cinema brasileiro” - este último sintomático de outro problema que eventualmente aparece em abordagens de gêneros cinematográficos e audiovisuais (SUPPIA, 2021, p. 263).

Ainda sobre o tema, Suppia (2021) faz luz a uma questão fundamental para se pensar a ficção especulativa a nível de distribuição e exibição:

O que distingue o “filme de ação” do “drama”? Uma resposta imediata defenderia que, no filme “de ação”, um herói ou heroína lança-se a uma jornada de aventuras pontuada por peripécias, e repleta de explosões, lutas, tiroteios e perseguições, enquanto um filme do gênero “drama” centra foco sobre dilemas intimistas, a maioria de fundo romântico ou familiar, em que um ou mais personagens enfrentam conflitos sociais, existenciais, ou ainda da ordem do “destino” (uma doença, por exemplo). Mas será mesmo possível distinguir tais gêneros para além de impressões pessoais e fugidias como as esboçadas acima? (p. 264).

A representação de um gênero atinge toda a cadeia produtiva, da produção (que no caso brasileiro pode estar sujeito a editais de fomento a produção e financiamento público), até a distribuição e exibição. Não basta considerar um filme fantástico, terror ou ficção científica, é

⁴⁸ Participação de público: segundo o site do OCA, esse dado é referente ao percentual de ingressos vendidos dos títulos brasileiros sobre o total de ingressos vendidos.

preciso encontrar maneiras de torná-lo acessível ao público, sendo o meio digital um desses recursos atualmente. Outro recurso de amostragem desse cinema de gênero é o que a pesquisadora Maria Carolina Oliveira (2019) chamou de *circuito*, fazendo menção a um circuito de cinema independente criado pelos próprios cineastas, especialmente a partir dos anos 2010 a 2016, que não conseguiam espaço nos meios tradicionais de distribuição e exibição no campo brasileiro (como salas de cinema, serviços de *streaming*), precisando, assim, construir alternativas de circular seus filmes.

Ao não encontrar espaço, parte dessa nova geração opta por negar o engajamento "pelas bordas", buscando estabelecer seus próprios circuitos e colocar em prática um discurso de contestação (discurso esse que também já tinha uma trajetória no campo) (OLIVEIRA, 2014, p. 57).

A construção de espaços alternativos de exibição fora importante ao longo das últimas décadas para expor nacionalmente uma produção recente, de caráter diverso, que tem incumbido cada vez mais o cinema de ficção especulativo em espaços de legitimação da indústria. Lugares como a *Semana dos Realizadores* ou a *Mostra Cinema de Garagem*, ajudaram a viabilizar cineastas que, após a consagração nesse circuito independente, foram se inserindo em festivais como o *Festival de Cinema de Tiradentes* ou o *Festival de Brasília*. Ao serem premiados, os autores ganham certa legitimação para produzir filmes maiores, com financiamento via editais que com o passar dos anos acabam sendo inseridos na indústria⁴⁹. Destaca-se que para os(as) cineastas que não encontram espaço no cinema nacional, os circuitos de festivais internacionais também são rotas significativas de legitimação e inserção no cenário brasileiro. Premiações em lugares como o *Festival de Rotterdam*, *Festival de Berlin* ou mesmo *Festival de Cannes* dão legitimidade e prestígio para que um (a) cineasta consiga financiamento a nível nacional para suas produções.

Trata-se, portanto, de um passo em direção à institucionalização, mas feito com instâncias que também são legitimadas pelos próprios agentes, num processo de retroalimentação. [...] O fato é que essas instituições são "legítimas para legitimar" à medida que operam discursos, sistemas de valoração e representações que estão em consonância com as crenças dos realizadores, defendendo, por exemplo, o cinema de baixos orçamentos, com viés mais artístico do que industrial, que carregue mensagens críticas e inovações na linguagem (OLIVEIRA, p. 146-147).

⁴⁹ Apesar de entrarem na indústria, ou no sistema de produção hegemônico no país, uma característica dessa geração de cineastas é o de juntar elementos do cinema autoral a recursos mais "populares" de cinema. É o que faz o diretor Felipe Bragança em seu filme *Não Devore Meu Coração* (2019), que apresenta elementos lúdicos, próprios de uma fábula, não deixando de lado aspectos autorais próprios do diretor e de seu estilo, ao passo que se adiciona elementos mais populares ao filme, como o elenco composto por Cauã Reymond e Ney Matogrosso.

Para o cinema de gênero no Brasil que sempre esteve ligado a nichos específicos, e com pouca penetração no mercado distribuidor e exibidor, festivais e mostras com os perfis verificados acima são decisivos para sua amostragem, popularização e desenvoltura no campo. Esses festivais são importantes, pois viabilizam a institucionalização de um cinema e de autores que historicamente são marginalizados. São espaços que servem para a construção de um cinema que explore o gênero com apelo artístico, transgressor e que acompanhe as dinâmicas do mundo, um cinema que se preocupe com a linguagem artística para além do lucro e aceitação popular. Como se percebe, abordar a ficção especulativa enquanto gênero cinematográfico no Brasil requer um olhar abrangente para diversas temáticas locais, mas também para a relação histórica que ronda a arte cinematográfica e a literatura. Os filmes de gênero em toda sua complexidade serão sempre uma herança da literatura; contudo, livres para voar e se modificar aos critérios da linguagem audiovisual de seu tempo.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se observou ao longo dos capítulos, o problema norteador desta pesquisa marca uma herança histórica da literatura para o cinema, os paralelos entre gêneros nas duas linguagens e, em específico, sua manifestação no cinema contemporâneo brasileiro. Por meio dos signos e referências da literatura, a ficção especulativa tem se constituído e sido (re) pensada para a linguagem cinematográfica por décadas. Seu tratamento como gênero cinematográfico percorre os cinemas clássicos e modernos, até chegar ao contemporâneo.

Enquanto nos primeiros anos do cinema, os filmes de George Méliès como *Viagem a Lua* (1902) e *A mansão do diabo* (1896) desbravavam a ilusão de ótica e os efeitos visuais na criação do insólito, os parâmetros clássicos da narrativa e da linguagem estabeleciam-se na indústria norte-americana. Por sua vez, o cinema modernista europeu ressignifica a estética e os recursos de construção da narrativa, do medo e do insólito. É assim que clássicos como *Metropolis*, (1927), de Fritz Lang, *O gabinete do dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene, e *Nosferatu* (1922), de F. W. Murnau, constroem o imaginário gótico no terror e na ficção científica com o movimento expressionista alemão.

Na contemporaneidade, novas mudanças ocorrem na linguagem e a maneira de se explorar o insólito, o gótico literário e a ficção especulativa transformam-se novamente. O cinema de fluxo surge dando forma a uma produção que, na contramão da ideia clássica, se pauta nas sensações e não na narrativa. A busca pela estética do sentir torna filmes como *A Alegria* (2010), de Felipe Bragança e Marina Meliande, um experimento do insólito e do fantástico no cinema, reavendo a ideia de “cinema de herói” e colocando em pauta uma abordagem crítica do universo jovem. Por sua vez, no filme *A Febre* (2019), o fantástico é discutido sob olhar de um nativo brasileiro, que se torna doente por sua condição existencial aversa ao estabelecido/normalizado no espaço urbano. Sua alegoria narrativa é similar ao do livro *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), cuja abordagem do fantástico também decorre de uma doença inexplicável. A separação das obras vem não apenas das linguagens – cinema e literatura –, mas também do olhar dos criadores para o mundo. Enquanto em *Ensaio Sobre a Cegueira*, Saramago aborda uma humanidade que perde toda sua identidade humana, seus valores civilizatórios após uma doença epidêmica, em *A Febre*, Maya Da-Rin aborda uma sociedade doente que normalizou a barbárie, apresentando o elemento da doença por meio de um homem que não compactua com a vida moderna ocidental.

Ao se tratar do terror, o filme *As Boas Maneiras* (2018) estabelece uma história de lobisomem inserida na cultura brasileira. As duas protagonistas, Ana e Clara, oferecerem uma dinâmica amigável e familiar, que aos poucos é instigada ao conflito devido aos fenômenos insólitos que vão ocorrendo na gestação de Ana. O filme percorre caminhos que vão do fantástico clássico todovoriano até a incursão ao gênero maravilhoso, assumindo o ser mitológico como real. A existência do gótico na obra é notória. As significações de elementos da literatura gótica como os castelos medievais e a floresta assombrada – aspectos da obra *O Castelo de Otranto* (1764) – são repensadas para o espaço urbano. Na cidade onde vivem, os arranha-céus assumem o lugar do medo, da solidão, e as ruas vazias e distantes da capital assumem o lugar da floresta. Um espaço onde as lendas se tornam reais e os medos humanos tomam vida.

De forma similar em *Terminal Praia Grande* (2019), as incursões do gótico misturam-se ao fantástico, representando uma trama de amor entre duas pessoas. Aos poucos, o filme apresenta indícios do insólito na narrativa, até que somos expostos ao desfecho sobrenatural de um fantasma que visitava sua ex-paixão. A cidade histórica de São Luís é representada sobre tom tenebroso e melancólico, com o auxílio da utilização de tons pastéis, com matizes sem vibração e uso de sombras em demasia, com projeção pelos prédios históricos. O gótico é colocado como recurso de identidade ao fantástico como gênero cinematográfico.

Os filmes analisados são exemplos de como o fantástico, o terror e a ficção científica, muitas vezes, interagem construindo narrativas híbridas ou mesmo uma estética da mistura. A produção dos(as) cineastas tem, nesse sentido, abordado a cultura nacional e a realidade cotidiana de modo ativo, através de incursões sobre os símbolos literários da ficção especulativa e da resignificação dos gêneros cinematográficos em território nacional. Todavia, a categorização desse cinema e sua estrutura de distribuição e exibição ainda é demasiadamente deficitária em todo o território. Muitas salas comerciais não recebem produções de gênero de caráter autoral, e, ainda que o façam, esbarram na distância histórica que esse cinema tem para com o grande público. Em espaços *online*, como serviços de *streaming*, muitas produções são classificadas erroneamente. Em absoluto infortúnio, é comum que produções de uma diversidade absoluta sejam classificadas nefastamente de “cinema nacional”, na prática algorítmica de transformar toda produção brasileira em um único gênero.

Para pesquisas futuras, observa-se como necessário estudos mais amplos na área de categorização de gêneros no cinema brasileiro contemporâneo, assim como sua ampliação em relação ao público consumidor. Ao que se verifica, não é mais possível categorizar o cinema

brasileiro como se fazia durante a retomada – nos anos 90 e início dos anos 2000 –, de modo que todo o campo, o público e as produções têm se transformado com rapidez. As identidades que os filmes brasileiros têm assumido são complexas e nos ajudam a compreender a produção do mundo para além do cinema como entretenimento. Estudos sobre essa nova produção híbrida representam, também, uma capacidade mais incisiva de se construir estratégias para aproximar o grande público da produção nacional. Esse problema histórico marca o cinema de ficção especulativa brasileiro, e precisa ser discutido além do espaço acadêmico, mas por meio de políticas públicas de formação de público, de identidade nacional e representação regional através do cinema. Em um país continental, o cinema precisa ser pensado regionalmente, em que cada estado possa oferecer artifícios de produzir, distribuir e exibir as produções locais.

O cinema nacional tem se mostrado conectado ao mundo, com produções que dialogam com outras artes e com conceitos extremamente atuais da linguagem cinematográfica. Entre os tantos desafios, está o de oferecer a um número cada vez maior de brasileiros a dimensão de nossa filmografia, da produção de ficção especulativa cinematográfica feita por nossos iguais, através do olhar intimamente brasileiro, com o desafio de aguçar a percepção do cinema como arte, como recurso de reflexão da realidade, dos problemas sociais e do imaginário humano. Para os filmes e cineastas brasileiros de ficção especulativa, resta um agradecimento pelo árduo trabalho que têm feito, cujo reconhecimento tem se tornado cada vez maior no mundo, instigando outros jovens cineastas a produzirem e, assim, mantendo em alto nível essa arte tão emblemática que é o cinema.

REFERENCIAS

ARAÚJO, N. S. *et al.* **Literatura Fantástica, Ficção Científica e Literatura Gótica: Interfaces e diálogos entrelaçados.** Edufma, São Luís, 2018.

BASÍLIO, F. “**Não pode ser, mas é**” fronteiras do sobrenatural no cinema brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/21494>. Acesso em: 07 abr. 2022.

BASÍLIO, F.; BRAGANÇA, M. Imagens sussurrantes: cinema de fluxo e tempo mítico em histórias que só existem quando lembradas. **Revista Abusões**, Rio de Janeiro. 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/abusoes/article/view/32688/25187>. Acesso em: 07 jun. 2022.

BAXTER, J. **Science fiction in the cinema.** New York: A.S. Barnes & Co./London: A. Zwemmer Ltd., 1970.

BERNARDET, J. C. **O que é cinema?** São Paulo: Brasiliense, 1985.

BOULD, M. **Film and Television**, In: Edward JAMES e Farah MENDLESOHN (eds.), *The Cambridge companion to science fiction*, 2003.

BURNS, E. M. **História da civilização ocidental: do homem das cavernas até a bomba atômica**, São Paulo: Editora Globo. 1970.

CÁNEPA, L. L. **Medo de que?: uma história do horror nos filmes brasileiros.** 2008. 83p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/234791/goncalves_jf_me_ia.pdf?sequence=3&isAllowed=y. Acesso em: 10 out. 2022.

CESARINI, Remo. **O Fantástico.** Londrina: Eduel, 2006.

COHEN, J. J. **The Post Colonial Middle Ages.** Palgrave McMilan, 2000.

COSTA, J. A. M. **A Manifestação do Medo na Narrativa Fantástica: A construção literária e cinematográfica em It – A Coisa**, de Stephen King e Andy Muschietti. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Maranhão, São Luís. 2021. Disponível em: https://www.academia.edu/87586677/A_manifesta%C3%A7%C3%A3o_do_medo_na_narrativa_fant%C3%A1stica. Acesso em: 10 jul. 2022.

CUNHA, E. F. **Cinema de Fluxo no Brasil: Filmes que pensam o Sensível.** Rio Grande do Sul, 2014. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/4564>. Acesso em: 12 abr. 2022

DAMASCENO, J. C. **A estética Kantiana: O belo, o sublime e a arte.** **Revista Intituito**, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <file:///C:/Users/laiss/Downloads/18840-Texto%20do%20artigo-95302-1-10-20160329.PDF>. Acesso em: 05 mar. 2022.

FURTADO, F. **Fantasia / Fantasy.** Dicionário do Insólito Ficcional – UERJ, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://www.insolitificcional.uerj.br/fantasia-fantasy/>. Acesso em: 10 jul. 2021.

- GOMES, P. E. S. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GUALDA, L. C. **Literatura e Cinema: Elo e Confronto**. Revista Matrizes, 2009.
- IKEDA, M.; LIMA, D. **Cinema de Garagem: um inventário afetivo sobre o jovem cinema brasileiro do século XXI**. Fortaleza: Publicação independente, 2011.
- KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1993.
- LENNE, G. **El Cine “fantástico” y sus mitologías**. Anagrama, Barcelona. 1974.
- LÉVI-STRAUSS, C. **Mito e significado**. Trad. António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1978.
- LIMA, C. P. A, FERNANDES, J. C. C. **Da Literatura Para o Cinema**. Rio de Janeiro, 2010.
- LOVECRAFT, H. P. **O Horror Sobrenatural da Literatura**. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1988.
- LUNA, S. **Found Footage: uma introdução**. Revista Esferas. 2015
<https://doi.org/10.31501/esf.v2i7.6948>
- LUZ, P. I. da. **O Cinema Audiovisual: Um formato configurado na interação teatro/cinema e TV**. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo. 2007.
 Disponível: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/4887/1/Ines%20P%20Luz.pdf> . Acesso em: 10 out. 2022.
- MEIRELLES, A. **Ficção Especulativa**. Dicionário Digital – Insólito Ficcional UERJ. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://www.insolitoficcional.uerj.br/ficcao-especulativa/>. Acesso em: 07 dez. 2021.
- MUSSA, A. **Meu destino é ser onça**. Rio de Janeiro: Record, 2009
- NOGUEIRA, L. **Manuais de Cinema II: Géneros Cinematográficos**. Livro virtual - Labcom, Covilhã, 2010. Disponível em: http://labcom.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf. Acesso em: 10 jul. 2022.
- OLIVEIRA, M. C. **“Novíssimo” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos da independência**. São Paulo, 2016. Disponível em:
http://spap.fflch.usp.br/sites/spap.fflch.usp.br/files/DO_Maria%20Carolina%20Vasconcelos%20Oliveira.pdf. Acesso em: 07 dez. 2022.
- OZIEWICZ, M. **Speculative Fiction**: Oxford Research Encyclopedia of Literature. DOI: 10.1093/acrefore/9780190201098.013.78. Web. 2017.
- PELLEGRINI, T. *et al.* **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo, Editora Senac São Paulo: Instituto Itáu Cultural, 2003.
- PELLISA, T. L. **Ficção Científica**. 17 jan. 2019. <dicionário digital Insólito Ficcional>
 Disponível em: <http://www.insolitoficcional.uerj.br/f/ficcao-cientifica/>. Acesso em: 18 mai. 2022.

PUCCI JUNIOR, R. L. **Cinema pós-moderno**. Significação: Revista de Cultura Audiovisual. São Paulo, n. 11-12, p. 211-220, 30 set. 1996. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/90521>. Acesso em: 05 jul. 2022.

RAMOS, D. C.; CASTRO, J. G. V. R. **Literatura Fantástica: O horror e o Romantismo de Alvares Azevedo**. Revista Juçara, Caxias, 2018. Disponível em: <file:///C:/Users/laiss/Downloads/1585-Texto%20do%20artigo-4537-2-10-20180731.pdf>. Acesso em: 10 jul. de 2022.

ROAS, D. **A ameaça do fantástico**. Editora Unesp, São Paulo. 2014.

ROSSINI, M de S *et al.* **Tendências do Cinema Brasileiro contemporâneo: modelos de produção e de representação**. Revista Sessões do Imaginário. Rio Grande do Sul. n. 35, p. 02-12. 2016.

SALGADO, F. de C. **Cinematografias do fantástico: Visões de Alice no País das Maravilhas no Cinema**. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte, 2012. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/JSSS-8ZZJE5/1/cinematografias_do_fant_stico_fernanda_salgado.pdf. Acesso em: 10 mar. de 2022.

SANTOS NETO, A. B. dos. **A analítica kantiana do sublime em Friedrich Schiller**. Aufklärung: Revista de Filosofia, 3(2), 2016. p.135–144. <https://doi.org/10.18012/arf.2016.29629>. Acesso em: 05 mar. 2022.

SILVA, A. M. da. **Relações entre espaço e alteridade no realismo maravilhoso e na ficção científica**. In: Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

SILVEIRA, W. da. **Fronteiras do cinema**. Rio de Janeiro: Edições tempo Brasileiro, 1966.

SOUSA, E. N.; CARDOSO, F. **Um estudo sobre a literatura gótica e a obra Frankenstein de Mary Shelley**. Revista Científica Semana Acadêmica. Fortaleza, 2019. Disponível em: <https://semanaacademica.org.br/artigo/um-estudo-sobre-literatura-gotica-e-obra-frankenstein-de-mary-shelley>. Acesso em: 19 mar. 2022.

SUPPIA, A. **Indagações sobre gêneros cinematográficos e audiovisuais: religando alguns pontos**. Revista GEMInIS, [S. l.], v. 12, n. 2, p. 251–275, 2021. DOI: 10.53450/2179-1465.RG.2021v12i2p251-275. Disponível em: <https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/513>. Acesso em: 05 jan. 2023.

TODOROV, T. **Introdução à Literatura Fantástica**, São Paulo: Perspectiva, 2010.

XAVIER, I. **Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema**. In: Literatura, cinema e televisão. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

MATÉRIAS JORNALÍSTICAS:

BOUQUET, S. **Plan contre flux**. Cahiers du Cinema, Paris: n.566, 2002.

G1.GLOBO. 50% dos brasileiros são católicos, 31%, evangélicos e 10% não tem religião, diz Datafolha. 13 de jan de 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/01/13/50percent-dos-brasileiros-sao-catolicos-31percent-evangelicos-e-10percent-nao-tem-religiao-diz-datafolha.ghtml>. Acesso em: 10 ago. 2022.

OBSERVATÓRIO do Cinema Brasileiro (OCA). **Resultados do Cinema Brasileiro 2022**. Disponível em: <https://public.tableau.com/app/profile/oca8662/viz/ResultadosdoCinemaBrasileiro2019/DadosGerais>. Acesso em: 10 nov. 2022.

OLIVEIRA, L.; MORAES, F. Cannes 2019: filme brasileiro Bacurau ganha prêmio do Juri. **Metrópoles**, 29 maio de 2019. Disponível em: <https://www.metropoles.com/entretenimento/cinema/cannes-2019-filme-brasileiro-bacurau-ganha-premio-do-juri>. Acesso em: 02 jul. 2022.

SANTOS, B. B. **HOST**: O filme de terror assustador gravado por videochamada já está na Netflix. 10 de fev 2021. Disponível em: <https://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-157515/>. Acesso em: 10 nov. 2022.

SPLASH. ‘BACURAU’ é eleito melhor filme estrangeiro em premiação de críticos de NY. **UOL**, São Paulo, 18 de dez 2020. Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2020/12/18/bacurau-e-eleito-melhor-filme-estrangeiro-em-premiacao-dos-criticos-de-ny.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 10 nov. 2022.

FILMOGRAFIA CITADA:

A ALEGRIA. Direção: Felipe Bragança. Produção: Espaço filmes, Brasil. 2010. DVD (106 min).

A BRUXA de blair. Direção: Eduardo Sánchez, Daniel Myrick. Produção: Haxan films. EUA. 1999. DVD (81 min).

A FEBRE. Direção: Maya Da Rin. Produção: Tamanduá Vermelho e Enquadramento Produções Brasil/França/Alemanha: Vitrine Filmes, 2019. Streaming: Netflix (98 min).

A FEBRE. Direção: Maya Da-Rin. Produção: Tamanduá Vermelho, Enquadramento produções. Brasil. 2019. Streaming: Netflix (98 min).

A MANSÃO do diabo. Direção: Georges Méliès. Produção: Star-Film. Youtube. 3 dez. 2018. 3 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pvymDypjFeA>. Acesso em: 12 jan. 2023.

A MARCA da maldade. Direção: Orson Welles. EUA. 1985. DVD (95 min).

A QUIET Place. Direção: John Krasinski. Produção: Sunday Night Productions. EUA. 2018. Streaming: Netflix (90 min).

- ANIMAL Cordial. Direção: Gabriela Amaral Almeida. Produção: RT Features. Brasil. 2017. Streaming: Netflix (98 min).
- AS BOAS Maneiras. Direção: Juliana Rojas e Marco Dutra. Produção: Dezenove som, Urban Factory, Good fortune films. Brasil e França. Distribuidora: Globo filmes, 2018. Streaming: Netflix (135 min).
- AVENGERS: Endgame. Direção: Anthony Russo, Joe Russo. Produção: Marvel Studios. Distribuidora: Disney. EUA. 2019. Streaming: Disney Plus (181 min).
- AVENGERS: Infinity war. Direção: Anthony Russo, Joe Russo. Produção: Marvel Studios. Distribuidora: Disney. EUA. 2018. Streaming: Disney Plus (149 min).
- BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: SBS Productions, CinemaScópio, Globo Filmes. Cinema. Brasil. 2019. 131 min.
- BODAS de papel. Direção: Keyci Martins e Breno Nina. Produção: Escola de Cinema do Maranhão. Brasil. 2016. Cinema (12 min).
- BRANCO Sai, preto fica. Direção: Adirley Queirós. Produção: Cinco da Norte. Brasil. 2015. Streaming: Netflix (90 min).
- DIE HARD. Direção: John McTiernan. Produção 20th Century Studios. EUA. 1988. Streaming: Starplus (132 min).
- DIVINO Amor. Direção: Gabriel Mascaro. Produção: Rachel Elis. Brasil. 2019. Streaming: Globo Play (101 min).
- DOIS Coelhos. Direção: Afonso Poyard. Produção: Black Maria Films. Brasil. 2012. Streaming: Globo Play (108 min).
- DRIVE. Direção: Nicolas Winding Refn. Produção: Bold films, Odd lot. EUA. 2011. Streaming: Netflix (100 min).
- ENTRE Abelhas. Direção: Ian SBF. Produção: Orion Pictures, Globo filmes. Brasil. 2015. DVD (76 min).
- HOST. Direção: Rob Savage. Produção: Shadowhouse Films. Reino Unido. 2020. Itunes (65 min).
- IT COMES At night. Direção: Trey Edward Shutts. Produção: A24, Animal Kingdom. EUA. 2017. DVD (97 min).
- MATE-ME Por favor. Direção: Anita Rocha da Silveira. Produção: Bananeira Filmes, Rei cine. Brasil. 2016. Cinema (100 min).
- MEMÓRIAS Póstumas. Direção: André Klotzel. Produção: Superfilmes. Brasil. 2001. DVD (102 min).
- METROPOLIS. Direção: Fritz Lang. Produção: Erich Pommer. Alemanha. 1927. Youtube. 12 jan. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Oa1qWCdSKHo>. Acesso em: 18 jan. 2022. (153 min).

NÃO DEVORE Meu coração. Direção: Felipe Bragança. Produção: Tucumán Filmes. Brasil. 2017. DVD (108 min).

NOITE Amarela. Direção: Ramon Porto Mota. Produção: Vitrine Filmes. Brasil. 2019. DVD (102 min).

NOSFERATU. Direção: F.W Murnau. Produção: Enrico Dieckmann, Albin Grau. Youtube. 1 ago. 2019. 94 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-l2uo7h3c1U>. Acesso em: 12 jan. 2023.

O DUPLO. Direção: Juliana Rojas. Produção: Max Eluard. Brasil. 2012. Youtube. 01 jan. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HTHOEUxVS2w&t=65s>. Acesso em: 26 fev. 2022. (24 min).

O GABINETE do Dr. Caligari. Direção: Robert Wiene. Produção: Rudolf Meinert, Erich Pommer. Youtube. 29 set. 2017. 76 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a4IQbHeznjw>. Acesso em: 12 jan. 2023.

O HOMEM das multidões. Direção: Cao Guimarães, Marcelo Gomes. Produção: Espaço Filmes. Brasil. 2013. DVD (95 min).

O HOMEM do futuro. Direção: Cláudio Torres. Produção: Globo Filmes. Brasil. 2011. Streaming: Amazon Prime Video (106 min).

O SOM Ao redor. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. Brasil. 2012. Streaming: Netflix (131 min).

QUANDO Eu era vivo. Direção: Marco Dutra. Produção: RT Features, Camisa Treze. Brasil. 2014. Streaming: Globo Play (108 min).

ROMA, Cidade aberta. Direção: Roberto Rossellini. Produção: Excelsa Film. Itália. 1945. DVD (105 min).

TERMINAL Praia grande. Direção: Mavi Simão. Produção: Mil Ciclo Filmes. Brasil. 2019. Cinema (84 min).

THE WITCH. Direção: Robert Eggers. Produção: A24. EUA. 2016. Streaming: Amazon Prime Video (92 min).

TRABALHAR Cansa. Direção: Juliana Rojas, Marco Dutra. Produção: Sara Silveira. Brasil. 2011. DVD (99 min).

VIAGEM à lua. Direção: Georges Méliès. Produção: Star-Film. Youtube. 20 fev. 2016. 14 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S5dG3Skdq6U>. Acesso em: 12 jan. 2023.

VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Herbert Richers, Luiz Carlos Barreto, Danillo Trelles. Brasil. 1963. DVD (103 min).