UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA

MARIA DE LOURDES GUIMARÃES

**Entre discos e lobos:
o medo e o insólito revelados pelas ausências
nas obras *Vinil Verde* e *Os lobos dentro das
paredes***

VERSÃO CORRIGIDA

SÃO PAULO
2018

MARIA DE LOURDES GUIMARÃES

**Entre discos e lobos:
o medo e o insólito revelados pelas ausências
nas obras *Vinil Verde* e *Os lobos dentro das
paredes***

Versão corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Zilda da Cunha.

SÃO PAULO

2018

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL
DESTE TRABALHO POR MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA
FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catalogação da Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Universidade de São Paulo

Guimarães, Maria de Lourdes
G Entre discos e lobos: o medo e o insólito
963 e revelados pelas ausências nas obras Vinil Verde e Os
lobos dentro das paredes / Maria de Lourdes
Guimarães; orientadora Maria Zilda Cunha - São
Paulo, 2018.
185 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de
concentração: Estudos Comparados de Literaturas de
Língua Portuguesa.

1. Ausência. 2. Insólito. 3. Medo. 4. Literatura e
cinema. I. Cunha, Maria Zilda, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Maria de Lourdes Guimarães

Data da defesa: 08 / 11 / 2017

Nome do Prof. (a) orientador (a): Profa. Dra. Maria Zilda da Cunha

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 16 / 12 / 2018

Profa. Dra. Maria Zilda da Cunha (orientadora)

FOLHA DE APROVAÇÃO

GUIMARÃES, Maria de Lourdes. **Entre discos e lobos: o medo e o insólito revelados pelas ausências nas obras *Vinil Verde* e *Os lobos dentro das paredes*.**

Versão corrigida

Tese apresentada à Banca Examinadora como exigência para obtenção de título de Doutor em Letras pelo Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH, da Universidade de São Paulo (USP), na Área de Literaturas Infantil e Juvenil, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Maria Zilda da Cunha.

Aprovada em: 08/11/2017

Banca Examinadora

Profa. Dra. Maria Zilda da Cunha (orientadora)
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Maria dos Prazeres Santos Mendes
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Ricardo Iannace
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo/FATEC-SP

Profa. Dra. Sandra Trabucco Valenzuela
Universidade *Anhembi Morumbi*, São Paulo

Prof. Dr. Cristiano Camilo Lopes
Universidade Presbiteriana *Mackenzie*, São Paulo

Adolfo Rodrigues Oliveira, o “Padinho” (*in memoriam*).

No coração pela eternidade.

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio incondicional e por tanto enriquecer a minha caminhada.

À Profa. Dra. Maria Zilda da Cunha, pela orientação, carinho e sensibilidade, sempre me apoiando e permitindo valiosas trocas na minha jornada.

Às professoras Dra. Maria dos Prazeres e Dra. Sandra Trabucco Valenzuela, por generosamente compartilharem suas importantes visões e pelas preciosas contribuições durante o exame de qualificação.

Aos professores que contribuíram na minha pesquisa povoando reflexões e iluminando possibilidades: Dra. Fabiana Buitor Carelli, Dr. Ricardo Iannace, Dra. Claudia Sibylle Dornbusch e Dra. Laura Loguercio Cánepa.

Ao Prof. Dr. José Nicolau Gregorin, pelo suporte e apoio nos momentos mais cruciais. À Profa. Dra. Cristina de Oliveira, por ter contribuído de forma decisiva durante todo o percurso do doutorado.

Ao Euclides, pelo carinho e atenção. À Nara, por todo apoio na revisão e tradução. E a todos aqueles que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho, o meu mais sincero agradecimento.

À Universidade de São Paulo, por ser um espaço acolhedor que permite uma rica troca de saberes.

À Capes, pelo apoio que permitiu a conclusão deste estudo.

Por muito tempo achei que a ausência é falta.

E lastimava, ignorante, a falta.

Hoje não a lastimo.

Não há falta na ausência.

A ausência é um estar em mim.

(Carlos Drummond de Andrade)

RESUMO

GUIMARÃES, Lourdes. *Entre discos e lobos: o medo e o insólito revelados pelas ausências nas obras Vinil Verde e Os lobos dentro das paredes*. 2018. 185 f. Tese (Doutorado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

A presente tese procurou estudar como a ausência, representada por elementos como a incomunicabilidade, a não-identificação, o entre-lugar, a perda e a morte, dentre outros, ajuda a deflagrar atmosferas e emoções de insólito e de medo nas obras *Vinil Verde* (2004), curta-metragem de Kleber Mendonça, e *Os lobos dentro das paredes* (2006), narrativa gráfica de Neil Gaiman. Em ambos os enredos, o mundo ficcional dos personagens é desestabilizado por fatos inexplicáveis que se sobrepõem à rotina do cotidiano. A ausência faz parte da existência humana e, como recurso estético, ajuda a construir variados sentimentos, sensações e ambientações, como a solidão e a melancolia. Dentre os efeitos que ela pode provocar, estão os do insólito e o do medo. O insólito na narrativa ficcional carrega a força e a potência de desestruturar a ordem, provocando incômodo, estranhamento e dúvida. O medo, por sua vez, é uma sensação inerente ao ser humano que, no campo ficcional, como experiência estética, tem fascinado crianças, jovens e adultos, o que se traduz pelo grande número de produções literárias e fílmicas que se fundamentam no susto e no pavor. Por um viés comparativo e multidisciplinar, que engloba obras de diferentes suportes (um livro ilustrado e um audiovisual), foram postos em foco os principais recursos estéticos que cada suporte utilizou para revelar os traços de ausência e, como resultado, provocar o estranhamento e o medo. O profícuo diálogo entre as linguagens verbal, visual e sonora, em que a palavra, a imagem e o som se articulam para construir múltiplas significações e múltiplas leituras, proporciona uma rica troca de saberes e uma singular “leitura” de mundo.

Palavras-chave: ausência, insólito, medo, literatura e cinema.

ABSTRACT

GUIMARÃES, Maria de Lourdes. *Between disks and wolves: the fear and the unusual revealed by the absences in the works Vinil Verde and Os lobos dentro das paredes*. 2018. 185 p. Thesis (PhD). Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences. University of São Paulo, São Paulo, 2018.

The present thesis aimed to study how the absence, represented by elements such as incommunicability, non-identification, interlacing, loss and death, among others, helps to trigger atmospheres and emotions of unusual and fear in the works *Vinil Verde* (2004), a short film by Kleber Mendonça, and *Os lobos dentro das paredes* (2006), a graphic narrative by Neil Gaiman. In both scenarios, the fictional world of the characters is destabilized by inexplicable facts that overlap with the routine of everyday life. Absence is part of human existence and, as an aesthetic resource, helps to build different feelings, sensations and settings, such as loneliness and melancholy. Among its effects there are the unusual and the fear. The unusual in the fictional narrative carries the strength and power to eliminate the structure of order, causing annoyance, estrangement and doubt. As for the fear, it is an inherent sensation of the human being which, in the fictional field, as an aesthetic experience, has fascinated children, youth and adults, and is translated by a great number of literary and filmic productions that are based on fright and dread. Through a comparative and multidisciplinary study, which includes works of different supports (illustrated book and audiovisual), the main aesthetic resources that each media used to reveal traces of absence and cause strangeness or fear were highlighted. The fruitful dialogue between verbal, visual and sound languages, in which word, image and sound are articulated to construct multiple meanings and multiple readings, provides a rich exchange of knowledge and a unique "reading" of the world.

Keywords: Absence, unusual, fear, literature and cinema.

SUMÁRIO

Introdução	13
1. Ausência: o nada em perspectiva	24
1.1 Ausências em contexto: mergulho no vazio	29
1.2 Os espaços do não lugar e dos silêncios	32
1.3 Identidades veladas	35
2. Insólito: estranhamentos incomodantes	37
2.1 Vias de transgressão	40
2.1.2 Laços tênues, caminhos turvos	43
2.2 Regras no descompasso	45
2.3 Narrativas à deriva	54
3. Medo: companheiro de eras	58
3.1 Temíveis facetas	67
3.2 Histórias para não dormir	70
3.3 Calafrios televisivos e radiofônicos	75
3.4 Pinceladas perturbadoras	79
3.5 Cenário do medo: claquetes e enredos sobrenaturais	81
4. Veredas ausentes em letras e telas	89
4.1 Narrador e personagem: vozes do contar	93
4.2 Sem lenço, sem documento	103
4.3 Espaços, frestas e entre-lugares	105
4.4 Incomunicabilidade fatal	121
4.5 Sonoridades incautas	125
4.6 Matizes sinistros	130
4.7 Perdas anunciadas: maldições, interditos e ameaças sombrias	136
5. Entre discos e lobos	143

Considerações Finais_____	147
Referências_____	152
Anexos_____	170

Introdução

*Em que cavidade esconderei minha alma
para que não veja tua ausência
que como um sol terrível, sem ocaso,
brilha definitiva e sem piedade?
Tua ausência me rodeia
como a corda à garganta
o mar ao que se quebra*

(Jorge Luis Borges)

A ausência é elemento recorrente no universo das expressões artísticas. Relevante na arte literária, na arte cinematográfica, na pintura, na fotografia, na arquitetura, na dança e na música instrumental, pode ser caracterizada por aspectos como: espaços esvaziados, silêncios, incompletude, incomunicabilidade entre outros. Como tema principal ou como estratégia de construção de diferentes ambientações, a ausência é um importante recurso estético e narrativo. É caracterizadora de dimensões da existência humana uma vez que estabelece estreita relação com a face opositiva da presença. No campo das emoções, provoca tensões que evidenciam contradições: a tristeza evoca a falta de alegria, o medo é provocado pela falta de coragem, o ódio é despertado pela ausência do amor, e assim poderíamos enumerar outras tantas situações, inúmeros seriam os exemplos. No âmbito das produções ficcionais artísticas, objeto deste estudo, muitos são os recursos estéticos que podem configurar o medo, a solidão, a morte, além de outras emoções, sonhos e paixões próprios à existência humana, e que se atualizam em épocas e contextos históricos, sociais e culturais diversos.

A ausência pode acolher definições de searas teóricas distintas, cada área de estudo comporta seu sistema de pensamento, seu conjunto de hipóteses e as teses que defende; a definição proposta pelos estudos antropológicos pode diferir daquela proposta pelos estudos filosóficos ou pelos estudos de teologia, ou, ainda, daquelas desenvolvidas por semioticistas ou linguistas.

Na perspectiva dos estudos da arte e, mais especificamente, os afeitos a focar a narratividade, como as obras que serão estudadas neste trabalho, a ausência se faz notar por meio de aspectos como a falta de diálogo entre os personagens, a nostalgia por um determinado tempo, uma constante busca/anseio por algo, emudecimento e incompletude. Além desses, a não caracterização das personagens e a construção de entre-lugares, como frestas, escadas, espaços esvaziados, locais inabitados, escuros, etc., são elementos que ajudam a configurar a ausência nas narrativas, contribuindo na criação de diferentes ambientações, provocando sensações e permitindo a amplificação do insólito e do medo.

O insólito ficcional é importante na construção de diversas obras literárias e cinematográficas e pode ser perscrutado em diversos suportes artísticos. É um traço muito marcante e presente no universo da literatura fantástica e seus arredores que englobam gêneros como o Maravilhoso, o Realismo Mágico e o Estranho, em produções nas quais inúmeros enredos vão lidar com um caráter transgressor que pode desestabilizar tanto o mundo ficcional dos personagens quanto o do leitor, gerando inquietude e até mesmo o medo diante do inexplicável. Como aponta García (2012, p. 23), “[é] ponto pacífico, para teóricos e/ou críticos, que a irrupção do insólito instaura uma nova ordem destoante da ordem vigente, rompendo com as convenções aceitas ou defendidas pelo padrão social, em dado tempo e espaço”. A ausência, em muitos momentos, configura-se como um mecanismo deflagrador do insólito, fornecendo elementos que, conforme seu arranjo narrativo, favorecem a construção do

estranhamento, que subverte e desordena uma determinada realidade, gerando um clima de tensão.

O medo, por seu lado, como uma experiência estética, fascina crianças, jovens e adultos. No campo do medo ficcional, ao longo dos últimos anos cresceu o número de títulos que se fundamentam no susto e no pavor. O sucesso é tanto que a indústria cultural tem investido na literatura, televisão, cinema e games com narrativas inspiradas nesses temas. Para França (2011, p. 67), a atração por experimentar a sensação do medo sem necessidade de colocar a vida em risco, entra na seara das “emoções estéticas e de prazeres peculiares”, como a catarse e a sublimidade. Muitas vezes o medo está associado ao sobrenatural, com a presença de elementos inexplicáveis, figuras horripilantes e outros. Para a construção de uma atmosfera de medo, susto ou suspense, em diversos momentos são aplicados determinados recursos que fazem parte do universo das ausências, como espaços vazios e escuros, silêncios prolongados, dificuldade de comunicação, sombras, mortes, mutilações e vários outros aspectos e condições.

Apesar do grande interesse que se verifica para com obras que lidam com esses aspectos, há poucos estudos teóricos voltados à tematização da ausência em narrativas produzidas para jovens e crianças, sobretudo pelo viés do insólito e do medo. Devemos destacar que o vazio, a solidão, o não-lugar e a incomunicabilidade, engendram parte das relações humanas e são componentes de histórias ficcionais afeitas ao universo da literatura infantil e juvenil.

Para melhor compreender qual relação pode ser estabelecida entre a ausência e a construção de narrativas ficcionais em que o insólito seja determinante para provocar o medo, destacamos a seguinte questão: de que forma os elementos que caracterizam a ausência são organizados para que, a partir desse arranjo, seja configurada a situação insólita e a atmosfera de insólito e de medo? Assim, esse trabalho procura estudar, a

partir de uma análise comparativa, como esses elementos são apresentados no curta-metragem *Vinil Verde*, de Kleber Mendonça (2004), e na narrativa gráfica *Os lobos dentro das paredes*, de Neil Gaiman (2006); obras de campos narrativos diferentes, literatura e cinema, mas que desenvolvem interessantes diálogos entre si, e que trazem em sua composição um arranjo de recursos e linguagens propícios para a identificação das ausências como agentes mobilizadores do desencadeamento do insólito e do medo nos enredos. Para tanto, estão sob enfoque aspectos como: o espaço, a não identificação dos sujeitos, a cor, a sonoridade, as maldições e outros componentes que foram essenciais para identificar o insólito e o medo ficcionais nas narrativas.

O intuito é refletir sobre a diversidade e a repercussão das ausências como deflagradoras dos elementos construídos em *Vinil Verde* e *Os lobos dentro das paredes*. Também busca-se entender como esse tema é abordado junto aos jovens e qual a sua importância para a construção do imaginário desse público, que se mostra bastante receptivo às narrativas assustadoras, tanto na forma de livros, quanto na de filmes, histórias em quadrinhos ou games.

Pelo viés de um caráter multidisciplinar que engloba literatura, cinema, quadrinhos e artes plásticas (artes que dialogam com o *corpus* dessa pesquisa), esse estudo também procura refletir sobre como os recursos estéticos de cada suporte dimensionam o medo e o insólito revelados pelas ausências.

A escolha das duas obras se deu por ambas trazerem, de forma marcante, elementos que nos ajudam a compreender como a ausência pode ser usada de forma lúdica e ao mesmo tempo assustadora para criar um clima insólito e de medo em cada enredo. Os suportes diferentes — uma obra audiovisual e um livro — também colaboram para ampliar o diálogo entre as narrativas e a tematização explorada nesse estudo, uma vez que, apesar de trazerem diferentes formas de abordar as ausências,

essas produções artísticas se aproximam nos efeitos provocados e objetivos atingidos: a criação de uma atmosfera inexplicável e, por vezes, assustadora e inquietante, desencadeando o medo, implícita ou explicitamente, nas narrativas que são protagonizadas por crianças. Para Aguiar e Silva (1990, p. 178), o processo de fabulação que encontramos na criação de uma obra literária também está presente na narrativa fílmica:

O texto fílmico narra frequentemente uma história, uma sequência de eventos ocorridos a determinadas personagens num determinado espaço e num determinado tempo, e por isso mesmo é tão frequente e congenial a sua relação intersemiótica com textos literários nos quais também se narra ou se representa uma história.

As duas obras, apesar de serem apresentadas a partir dos recursos de artes diferentes, trazem em si elementos que se inter cruzam, na medida em que, no livro de Neil Gaiman, a utilização de determinados efeitos aproxima a obra literária do cinema (planos, enquadramentos, sequências de imagens que dão a ideia de movimento etc.) e, no curta de Kleber Mendonça, a narrativa apresenta uma forma de contar histórias que, em alguns momentos, aponta para os contos clássicos, os contos infantis e as narrativas maravilhosas; a sua própria construção fílmica nos dá impressão de que estamos diante de um “livro ilustrado”, em que o “passar de cenas” nos reporta a um “passar de páginas”. Assim, estudar as duas obras comparativamente permite compreender melhor como os elementos de composição em diferentes artes podem se relacionar e construir efeitos que se assemelham e se comunicam.

Nessa ordem de ideias, vale ainda destacar que a intertextualidade e o dialogismo presente nos mais diferentes textos, em várias épocas e lugares por todo o mundo, demonstram o caráter múltiplo da obra literária. Como explicitado por Julia Kristeva (2005), o romance irá propor

o diálogo de um texto com outro texto ou com vários textos num jogo de máscaras ou papéis, como vozes que se entrecruzam num mesmo discurso. É vital acrescentar que, para a teórica, na construção de um texto há traços de subjetividade do autor que, inserido em outro contexto histórico e social, acrescentam ao enredo já conhecido novos elementos, atribuindo diferentes sentidos e produzindo um novo discurso.

O diálogo entre os textos também serve para explicar o processo criativo e a construção de sentidos nas obras. A respeito do dialogismo, Bakhtin (1999) ressalta que todo o texto dialoga com os demais; explicita ou implicitamente o reconstrói, refuta-o, ou opõe-se a ele. Para Bakhtin, não há produção cultural fora da linguagem. O dialogismo opera dentro de qualquer produção cultural, seja letrada ou analfabeta, verbal ou não verbal, elitista ou popular. Para o filósofo russo, neste diálogo não há um discurso único, uma vez que a polifonia é elemento vital a toda enunciação, sendo que em um mesmo texto podemos encontrar uma ocorrência de diferentes vozes dissonantes, de diferentes pontos de vistas. Ainda segundo Bakhtin, o romance é um gênero essencialmente polifônico.

E justamente pelo caráter dialógico e polifônico da linguagem de uma maneira geral — e das obras estudadas neste trabalho, mais especificamente —, que se faz necessária uma abordagem sobre a relevância dos Estudos Comparados de Literatura, área em que se insere nossa investigação, e a partir de cujos princípios temos a possibilidade de estudar diálogos interdisciplinares, interculturais e intersemióticos; ao considerar positivamente a diversidade favorece-nos investigar o diálogo. É um campo de estudo que abriga linhas de pesquisa voltadas ao exame dos diálogos que ocorrem no campo da própria literatura, bem como os diálogos que a literatura estabelece com outras formas de arte, como o cinema, a música, a pintura, histórias em quadrinhos, games, entre outras, uma vez que todas vão trabalhar como linguagens discursivas.

Tania Carvalho salienta que na contemporaneidade, a literatura comparada, como disciplina, não somente perscruta relações “entre textos e autores ou culturas, mas se ocupa com questões que decorrem do confronto entre o literário e o não literário, entre o fragmento e a totalidade, entre o similar e o diferente, entre o próprio e o alheio” (CARVALHAL, 2003, p. 11). Para Coutinho (2011), os estudos literários, em sua totalidade, convertem-se à interdisciplinaridade, uma vez que coabitam a área da cultura, que por si só é reconhecida por abarcar diferentes áreas do saber. Pensamento que já era compartilhado por Remark (apud CARVALHAL, 1991, p.12), acrescentando aqui que essas relações estão acima dos limites geográficos:

[...] o estudo da literatura além das fronteiras de um país em particular, e o estudo das relações entre literatura de um lado e outras áreas do conhecimento e crença, como as artes (pintura, escultura, arquitetura, música), a filosofia, a história, as ciências sociais (política, economia, sociologia), as ciências, as religiões, etc., de outro. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras, e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana.

Vale destacar que, por esse estudo se realizar dentro da área dos Estudos Comparados, permitindo perscrutar aspectos referentes a sociedades, culturas e imaginários em diferentes formas artísticas, como a literatura, cinema e outras artes e formas do saber, tal pesquisa se mostra de grande importância uma vez que há poucas reflexões teóricas sobre a construção do medo e do insólito em diferentes obras no Brasil, sobretudo pelo viés das ausências. Por sua vez, o público, de maneira geral, e as crianças e jovens, mais especificamente, mostram-se ávidos por obras que tematizam o medo ficcional. Procurar entender por quais vias a configuração das ausências pode estabelecer a irrupção do insólito e do medo (propiciando sustos, causando tensão e que estão presentes em determinadas narrativas a fim de cativar esses leitores e

espectadores) nos ajuda a compreender um pouco como o imaginário desse público se constrói e como esses textos contribuem para a formação do leitor literário estética e criticamente.

Dessa forma, visando a compreender melhor o diálogo que se estabelece entre as obras em destaque neste trabalho, a metodologia aplicada objetiva um estudo analítico comparativo, a fim de entender como os recursos de cada arte são utilizados para construir as ausências e permitir uma composição que privilegia os elementos sobrenaturais e extraordinários e a ambientação do medo (para as personagens e/ou para o leitor/espectador). Sob essa perspectiva, a abordagem teórico-metodológica compreende estudos de Marc Augé, Cláudia Dornbusch, Bernhard Waldenfells, que norteiam importantes reflexões e permitem aprofundamentos sobre o tema da ausência.

No que tange à seara do insólito, para melhor compreensão sobre como esse elemento provoca estranheza e desestabiliza o universo dos personagens e/ou do leitor, fez-se necessária uma incursão pelos territórios da literatura fantástica e dos seus arredores — como o estranho, o nonsense e o grotesco. Teóricos e críticos como Tzevan Todorov, David Roas, Flavio García, Irlemar Chiampi, Lenira Covizzi e Rosalba Campra foram fundamentais nesse percurso. Para trazer importantes contribuições nos estudos que concernem ao medo, buscamos suporte em Howard P. Lovecraft, Zigmund Bauman e Jean Delumeau. Ao analisar obras artísticas de diferentes suportes, uma narrativa literária e uma narrativa fílmica, foi essencial investigar nesse diálogo intercódigos como cada uma, por meio de suas especificidades e recursos estéticos, articula-se na construção de ausências, repercutindo o insólito e o medo. Para tanto, foram essenciais os estudos de Nelly Novaes Coelho, Antonio Candido, Jaques Aumont, Serguei Eisenstein, Michel Chion e Ismail Xavier.

Ao estabelecer uma relação de comparação, dialogo e intertextualidade entre as narrativas (literária e fílmica), foram substanciais os conceitos de Julia Kristeva, Mikhail Bakhtin, Tania Carvalhal e Julio Plaza. No que diz respeito à compreensão das obras que se apropriam de recursos estéticos ligados à fotografia, à ilustração e à pintura, Donis a Dondis e Farina Modesto também contribuem com relevantes concepções. Além desses teóricos, outras importantes fontes foram abarcadas ao aporte teórico dessa pesquisa a fim de clarificar e ampliar a visão sobre a temática do presente estudo.

As diferentes formas artísticas permitem também uma diversificada experiência de leitura por meio de suas linguagens próprias. No caso do cinema como bem observa Walter Benjamin (1994, p. 174):

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido.

Também é importante destacar o papel que a ilustração exerce na narrativa, constituindo-se como um espaço cênico na página, permitindo inúmeras possíveis leituras na narrativa, e aliada a um texto verbal que por si só, com suas especificidades literárias, evoca uma imensidão de construções imagéticas e interpretativas, impulsionando o leitor a se projetar para diferentes concepções e visões de mundo, naturalmente levando em conta o seu repertório de vida. Ao discorrer sobre os livros ilustrados, Peter Hunt (2010) especialista em literatura infantil, observa que os livros ilustrados engendram uma relação complexa na qual as palavras podem tanto se contrapor como expandir o significado das ilustrações e vice-versa.

Com o intuito de compreender melhor de que forma a ausência se constrói em diferentes obras e, o Capítulo 1 destaca a ausência, trazendo

algumas considerações teóricas que permitem depreender melhor como se configura esse elemento que acompanha a existência humana e é um tema caro a diferentes artes e narrativas.

O Capítulo 2 traz algumas das principais reflexões sobre o insólito, revelando como esse elemento é importante para a consecução de diversos efeitos, dentre eles o estranhamento.

No Capítulo 3, destacamos como o medo está presente na história da humanidade desde tempos imemoriais, e como ele se perpetua em diferentes narrativas até os dias atuais, inclusive as voltadas para o público infantil e juvenil.

No Capítulo 4 nos debruçamos sobre as análises das obras *Vinil Verde* e *Os lobos dentro das paredes*, procurando destacar, em cada uma, aspectos próprios da ausência, sua forma de construção nas duas obras, os efeitos na narrativa e o caminho que eles abrem para a instauração do insólito e do medo na vida das personagens. Assim, ressaltamos aspectos como a falta de identificação, os locais esvaziados, a incomunicabilidade, o entre-lugar ¹ e seus espaços incomuns, o uso do som e da cor para criar uma ambientação insólita e assustadora, as ameaças e maldições, a personagem-criança como agente ou vítima de ações inexplicáveis e assustadoras, e outros. A partir daí, realizamos a comparação entre as duas obras, destacando como o diálogo entre ambas ajuda a elucidar um pouco mais sobre a construção da temática do insólito e do medo por via das ausências. E nesse processo de interação com as obras se faz

¹ No presente estudo, a abordagem acerca do entre-lugar está direcionada a uma análise do espaço físico e de como ele reflete nas ações dos personagens, o que em muitos momentos nos remete à ideia de incompatibilidade (uma das características da ausência), provocando estranhamento, incômodo e também medo. Contudo, é importante lembrar que o entre-lugar pode ser pensado sob inúmeras perspectivas, como no sentido de fronteiras que podem contemplar diferentes realidades, culturas e ideologias. Para Bhabha (2005), por exemplo, o entre-lugar pode ser compreendido como um terceiro espaço, híbrido, produzido na articulação de diferenças culturais.

necessário o importante papel do leitor, que irá se deparar com situações insólitas, fatos inexplicáveis e lacunas na narrativa que deveram ser preenchidas/interpretadas de acordo com o seu repertório, recebendo e acrescentando elementos ao seu imaginário e compreensão de mundo.

1. Ausência: o nada em perspectiva

O significado do termo ausência é muito vasto. Ao mesmo tempo em que há uma série de verbetes e ideias, há um vazio imenso, por conta da sua pluralidade de interpretações. A própria existência seria a confirmação da ausência. No dicionário Michaelis (1998), o vocábulo tem entre suas definições: “falta do que se supunha existir”. E, apenas com esse sentido, é possível vislumbrar inúmeras condições e situações em que a ausência pode ser reconhecida. No Dicionário de Filosofia, de Nicola Abbagnano, entre as várias concepções da ausência, vamos encontrar “o não ser”. Para Carrasco (1999), esse “efeito” de ausência pode estar relacionado a pessoas, objetos, emoções e qualidades, mas, sobretudo, vai circundar a dialética presença-ausência. Dessa forma, podemos sentir o efeito da ausência diante de antíteses, como: escuridão/luz; doença/saúde; morte/vida, e assim por diante. Estes são apenas alguns exemplos de dicotomias possíveis presentes na existência humana.

A ausência também é um tema valioso no universo das artes, e vamos encontrar sua representação nos mais diferentes suportes: na literatura, no cinema, na pintura, na fotografia, entre outros, inclusive na música. Saudade, solidão, vazio e silêncio podem ganhar uma representação na linguagem sintática e semântica do texto verbal, na composição fílmica por meio do uso da cor, som, planos e enquadramentos e pelas linhas, traços e formas nas artes plásticas.

Na música, temos um exemplo emblemático da ausência retratada pela poética do silêncio. Em 1952, o pianista David Tudor, durante um recital de música contemporânea para piano, no Maverick Concert Hall, em Nova Iorque, desconcertou a plateia. Tudor apresentou a composição

Nesse exemplo, o estranhamento decorre da inadequação da ausência do som instrumental, uma vez que um concerto, como uma composição musical, pressupõe que seja escrito para ser acompanhado por uma orquestra ou piano. Aqui o que impera é o silêncio ruidoso² do ambiente, do som que não pode ser controlado pelo artista, compreendendo uma “orquestração” de respirações, risos e outros barulhos acidentais.

Figura 2 — Fotografia de Pol Úbeda Hervàs, da série "I'm not there", 2012 —© Pol Úbeda Hervàs/www.polubeda.com

²O compositor John Cage realizou uma série de estudos sobre o silêncio. Ao visitar a câmara anecoica, na Universidade de Harvard, nos EUA, uma sala acusticamente isolada, sem ecos, ele ainda foi capaz de ouvir dois sons: a batida do coração e a circulação sanguínea. Depois dessas experiências, Cage, observa que: "[...] no silence exists that is not pregnant with sound", ou seja, "não há silêncio que não esteja grávido de som" (REVILL, 1992, p.163).

O artista catalão Pol Úbeda Hervàs criou a série *I'm not there*. Esse trabalho reúne vários retratos em que a presença do corpo é removida digitalmente, sendo substituída por sombras. As imagens criam ilusão e confusão: há a ausência do corpo e, no seu lugar, fica um rastro — a sombra — como se pode verificar na figura 2.

Na pintura de Giorgio de Chirico (1888-1978), considerado um dos precursores do surrealismo, identificamos traços da ausência e melancolia, características marcantes em sua obra.

Figura 3 — *La Solitudine*, de Giorgio de Chirico, 1915. Óleo sobre tela, 33,3 x 55,2 cm — © Giorgio de Chirico Foundation /Visual Artists and Galleries Association (VAGA), New York, NY.

Nas obras desse vanguardista italiano é comum a existência de cenários esvaziados e com rara presença humana; e, quando esta é representada, costuma ter proporcionalmente uma dimensão menor no quadro. Normalmente, o que se observa em suas pinturas são figuras de bustos, estátuas e manequins. “De Chirico pinta perspectivas de cidades estranhamente vazias, mergulhadas numa atmosfera crepuscular suando a nostalgia da ausência”, observa Benjamim Marques em *Para que serve a arte?* (2013, p. 110).

1.1 Ausências em contexto: mergulho no vazio

Como é possível perceber, a ausência configura-se de inúmeras formas em obras diversas e cada suporte tem sua potencialidade e seus limites para codificar o vazio, a incomunicabilidade, o silêncio, a melancolia, a perda, seja ela física ou psicológica, por meio de seus recursos próprios, propiciando efeitos estéticos diversos.

De acordo com Claudia S. Dornbusch (2011, p. 26), o termo ausência pode ganhar diferentes significados em função da perspectiva que o elucida:

Vazio e ausência são termos que dependerão muito do contexto em que serão ancorados: antropológico (homo absconditus), filosófico (o nada, nirvana), semiótico-midiático (representação, som versus ausência de som), entre outros. Fato é que a ausência será sempre definida pelo seu contraponto cultural, que é a percepção concreta e física palpável, a presença.

O conceito de *absum* (ausência), segundo Weilbel (apud DORNBUSCH, 2011, p. 31), abrange: desaparecimento de objetos de cena, distância espacial, falha, perda, defeito, incompatibilidade entre dois elementos e/ou realidades, englobando ainda a dimensão psicológica. Dornbusch (2011, p. 31) explica:

Weibel conduz a discussão, então, para o cerne do termo; o conceito de *absum*. Lembra que a estética da ausência, da moldura vazia, da imaterialidade tem sua origem no século XIX e também na figuração, até hoje determinando os conceitos artísticos. A arte dos anos 60 e 70 é marcada pela desmaterialização do objeto de arte e outras estratégias de desmanche da materialização. Em resumo: a modernidade começa com a ausência, e isso em duplo sentido: por um lado, a ausência de objetos que desaparecem ou são retirados de cena; por outro, *absum* não significa apenas distanciamento espacial, distância, mas também precariedade, falta, falha, perda e defeito. Há que se somar a essa ausência espacial ainda uma dimensão psíquica e uma dimensão semiótica, já que *absum* entende-se também

como a incompatibilidade entre dois elementos, entre duas realidades.

Nas narrativas cinematográficas são inúmeras as obras em que a ausência se manifesta. Nesse sentido, a própria construção do filme, com sua sequência de fotogramas, já traz em si os elementos da ausência, pois o filme nada mais é que uma série de imagens que desaparecem rapidamente.

Na sétima arte, um exemplo de como a representação da ausência se mantém significativa na atualidade é a grande quantidade de cineastas que têm se dedicado ao tema. A Alemanha, por exemplo, teve nos últimos anos várias produções fílmicas com enredos em que o mote era a ausência, dentre os quais: Wim Wenders (*Estrela solitária*), Fatih Akin (*Do Outro Lado*), Doris Dörrie (*Cerejeiras em Flor*) e Angela Schanelec (*Tarde*).

Em *Estrela Solitária*, a narrativa está centrada no personagem Howard Spence, um ator de faroeste em decadência, que abandona o set de filmagem para iniciar uma viagem de volta às raízes. Sua vida é permeada de ausências, como o fato de não ver a mãe há 30 anos; ao reencontrá-la, descobre que tem um filho. A jornada existencial leva-o a percorrer longas distâncias, passando por estradas solitárias e paisagens desérticas, que metaforizam bem os vazios e lacunas de sua existência.

A morte, a maior das ausências, é argumento para muitas produções fílmicas. O diretor sueco Ingmar Bergman aborda o tema em várias de suas obras, questionando a efemeridade da vida. Em o *Sétimo Selo* (1957), há uma emblemática cena de Antonius Block (Max Von Sydow), um cavaleiro na Idade Média que, ao retornar de uma cruzada, se depara com sua terra assolada pela peste negra e tem um sinistro encontro com a morte (Bengt Ekerot). O momento que antecede a chegada da morte é marcado por presságios: a câmera focaliza um

pássaro negro no céu; na sequência, uma voz *off*³ recita um trecho do Apocalipse. Quando a morte surge, está vestida com uma capa preta com capuz e tem um rosto extremamente branco; uma caracterização medieval. O encontro acontece, mas o cavaleiro desafia a morte para um jogo de xadrez em uma tentativa de postergar o inevitável.

Na literatura, os autores há séculos têm se ancorado em temas ligados à ausência para produzir obras dos mais diferentes gêneros. No romance *Ensaio Sobre a Cegueira*, de 1995, do escritor português José Saramago, uma cidade abruptamente enfrenta uma epidemia de cegueira. Nessa obra, vamos encontrar características do vazio expressas de várias maneiras como, por exemplo, pela falta de marcadores temporais e espaciais na narrativa— não há uma data nem uma localização da cidade; além disso, nota-se a não nomeação dos personagens. A narrativa também é marcada pela sensação de impotência vivida pelas personagens, causada pelo surto e pelo caos que as obriga a um constante trânsito por locais provisórios.

O romance *Vidas Secas* (1938), do escritor Graciliano Ramos, que trata a saga de uma família de retirantes no sertão nordestino, também traz diversas características que configuram uma estética da ausência, a começar pela incomunicabilidade entre os personagens da família de Fabiano. A privação e a economia da fala refletem a condição de vida da família, que é igualmente escassa. Falta água, comida, moradia. A seca do sertão se embrenha na paisagem e contamina as pessoas, a ponto de provocar uma desumanização, a perda da identidade humana.

No livro de contos *O Cego e a dançarina*, de 1980, do escritor gaúcho João Gilberto Noll, a narrativa “Alguma coisa urgentemente” traz uma série de representações de ausência que englobam aspectos

³Segundo Ismail Xavier (1993), a voz *over* é extradiegética, ou seja, não faz parte da narrativa; já a voz *off* é diegética, faz parte da narrativa, mas o sujeito falante não está visível na cena naquele momento, porém é ouvido por quem está sendo focalizado e atuando.

emocionais e físicos das personagens. Essa história faz-nos conhecer um rapaz abandonado pela mãe quando ainda era um bebê de colo. O jovem também sofre com a ausência do pai que, por viver na marginalidade, passa grande parte do tempo longe do filho. Nos momentos em que pai e filho estão juntos, comportam-se como dois desconhecidos. Além da falta de comunicação e de afeto, cada vez que o pai retorna ao convívio com o jovem, traz uma marca física de ausência: um dia, sem explicação alguma, aparece sem um braço; depois, sem dois dentes. No final, quando parece regressar de vez para ficar ao lado do filho, sua saúde está comprometida, deixando a impressão de que, em breve, fará mais uma partida, só que dessa vez possivelmente definitiva.

1.2. Os espaços do não-lugar e dos silêncios

Vale destacar que a montagem, recurso vital nas obras de arte de uma forma geral, especialmente nas narrativas, é essencial na construção dos enredos. Como bem afirma Eisenstein (2002, p. 8): “o conceito de montagem está presente em toda a cultura humana. O pensamento humano é montagem”. A montagem é recurso utilizado em diferentes suportes. No caso da ausência, a montagem, com a escolha de imagens, cenas, sequências e transições, é vital para caracterizar tal ambientação.

A composição cênica do espaço, o som ou sua falta, a focalização e/ou a descaracterização das personagens são alguns dos elementos que revelam o clima de vazio nas narrativas. Gilles Deleuze (1985), em seu livro *A imagem-movimento*, observa a ausência em situações como: espaços sem a presença de pessoas e sem a ocorrência de movimento, dando destaque para os objetos de cena; falta de sons; tomadas em que os personagens estão virados de costas para o espectador, dentre outras.

A ausência também pode ser caracterizada como espaço de trânsito, o entre-lugar, as zonas de transição. Marc Augé (1994), uma referência

nos estudos da antropologia, se fundamenta no conceito da supermodernidade como produtora de não-lugares, e reforça que o não-lugar existe como espaço de vivência de solidões e não é tratado de uma forma individualizada. O não-lugar é espaço do provisório, efêmero (hotéis, terrenos invadidos, acampamentos, etc.). Segundo o filósofo (1994, p.73), tal espaço inibe as relações e identidades específicas. É marcado pela indiferença e impessoalidade.

Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não-lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a 'lugares de memória', ocupam aí um lugar circunscrito e específico.

Ao pensarmos em locais como avenidas, estradas, shoppings, hotéis, acampamentos ou caixas eletrônicos, fazemos a associação deles a destinos provisórios, espaços comprometidos com o transitório, no qual o contato entre as pessoas se estabelece de maneira fugaz, evocando à solidão.

O som, por seu lado, é outro importante elemento que integra diferentes composições narrativas, e sua presença ou ausência pode desencadear a atmosfera da solidão, do vazio e do mergulho nas ausências sentidas. Nos filmes, a relação do som com a imagem é muito íntima. Para Chion (2003), durante a projeção de um filme, há uma combinação de elementos visuais e sonoros que, no conjunto da obra, é complicado distinguir, simultaneamente, esses componentes, sobretudo quando se está assistindo ao filme pela primeira vez.

O teórico de cinema Jacques Aumont (2006) destaca a importância do som, como nos diálogos, na narração em voz *over/off*, nas músicas e em outros ruídos, influenciando a condução rítmica do filme. Na música, o silêncio na partitura tem a sua representação, como destaca Wolff (2014, p. 44):

Há sobretudo os silêncios que estão na música, entre as notas, os que são marcados na partitura (a pausa, a semipausa, o suspiro, o meio suspiro, o quarto de suspiro), sem os quais a música não seria mais que um fluxo sonoro contínuo dificilmente suportável, em todo caso sem tensão nem descanso temporal, porque sem ritmo, já que o ritmo supõe a articulação ordenada de sons entendidos e silêncios subentendidos).

E a maneira como esses “silêncios” são articulados dentro da melodia, do ritmo e da harmonia pode proporcionar inúmeras potencialidades sonoras, gerando diversos efeitos no ouvinte, entre os quais: medo, tensão, solidão e apatia.

O silêncio pode estar presente na incomunicabilidade entre os personagens. A falta de comunicação é outra forma de caracterizar a ausência, reforçando a solidão, a distância e a inacessibilidade. A não comunicação está relacionada à dificuldade de ouvir o outro. Como citamos sobre o romance em *Vidas Secas*, há uma economia na linguagem, prevalecendo o silêncio, e quando os personagens tentam se comunicar, por vezes, pronunciam frases fragmentadas e sem coerência. Em um trecho da obra, o narrador descreve a falta de articulação e coesão de Fabiano e Sinhá Vitória: “[...] Não era propriamente conversa: eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. Às vezes uma interjeição gutural dava energia ao discurso ambíguo [...] nenhum deles prestava atenção às palavras do outro [...]” (RAMOS, 2003, p. 64).

O silêncio articulado no âmbito verbal do texto opera de diversas maneiras, como bem observa Rosalba Campra (2016, p. 123) em seu livro *Territórios da ficção fantástica*:

Pontos finais que abruptamente fecham uma frase que não se fechou conceitualmente, gramaticalmente. Reticências que deixam suspensa no vazio da linha, uma palavra que não sabe onde ir [...], interrupções do discurso são formas do silêncio com que o texto constrói seu sentido fantástico.

Campra (2016) ainda aponta que o enigma pode funcionar como um meio de suspensão na ação, uma interrupção. Ela toma como exemplo o romance policial em o que o enigma é motor para desencadear a ação na trama, cujas lacunas são solucionadas até o final; diferentemente do que ocorre nas narrativas fantásticas, em que a incerteza e a falta de uma solução pode prevalecer ou mesmo propiciar a coexistência de dois finais divergentes.

1.3 Identidades veladas

A não identificação do sujeito é uma das características da ausência. A inexistência do nome, e de elementos caracterizadores, coloca o personagem em uma espécie de vazio narrativo. A personagem é um dos elementos básicos da narrativa. Segundo Antonio Candido (2004, pp. 54-55):

[...] representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência, etc. A personagem vive o enredo e as ideias e os torna vivos [...] é o elemento mais atuante, mais comunicativo da arte novelística moderna, como se configurou nos séculos XVIII, XIX e começo do XX.

Na literatura, o ser ficcional se constrói pelas palavras. É por meio da ambientação, das descrições e da relação com outros elementos da

narrativa que os personagens são caracterizados. “Se esses elementos, contudo, constroem-se por meio de vazios, espaços escondidos, labirintos, espelhos e círculos, a personagem também trará as marcas desses componentes” (GUIMARÃES, 2015, p. 188).

A alteridade é outra forma de ausência, que pode ser identificada por uma constante busca: quem sou eu e para onde vou. De acordo com Waldenfells (2011, apud DORNBUSCH, pp.32-33), há um nada (vazio) que tentamos suprir por meio de signos substitutos. A fim de superar as barreiras espaço-temporais, é necessário um deslocamento. Ainda que a distância seja somente psicológica, novos significados serão incorporados ao deslocamento físico. Ainda segundo Waldenfells (2011, apud DORNBUSCH, pp.32-33), a alteridade não é mero déficit. É algo que aguarda apropriação, evocando aspectos díspares: distância na proximidade, ausência na presença.

Tanto em *Vinil Verde* quanto em *Os lobos dentro das paredes*, obras que constituem o corpus desta pesquisa, observamos muitos desses aspectos relacionados às ausências ajudando a construir as narrativas e a criar efeitos variados. Espaços de não-lugar, incomunicabilidade, inadequação, falta de identificação dos personagens ou perdas (inclusive a morte, que podemos considerar a maior de todas as ausências) integram o enredo das duas obras, que se desenvolvem a partir dos recursos estéticos inerentes ao meio artístico em que são produzidas. Por meio dessa multiplicidade de formas de ausência, se dá a manifestação do insólito e o efeito do medo, marcando de forma decisiva a vida das personagens que transitam em cada narrativa.

2. Insólito: estranhamentos incomodantes

Nesta abordagem sobre o insólito, em um primeiro momento, ao estudar a acepção do termo, encontramos referências a um caráter de estranhamento e inadequação. O Dicionário Houaiss (2009) define essa palavra (do latim *insolitus*, -a, -um), como raro, incomum, anormal, que não se adequa às regras ou à tradição. Já no *Dicionário Michaelis* (1998), vocábulos como extraordinário e incrível estão associados a insólito.

Ao verificarmos a presença do insólito na literatura, vamos esbarrar em diferentes condições em que essa categoria estética é articulada. Covizzi (1978, pp. 25-26) chega a postular o insólito como uma categoria da ficção que “carrega consigo e desperta no leitor o sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível*, *infinito*, *incorrigível*, *incrível*, *inaudito*, *inusitado*, *informal...*”. A pesquisadora ainda destaca outras conceituações acerca do insólito:

Ilógico – contrário à lógica; não real; absurdo.
 Mágico – maravilhoso; extraordinário; encantador.
 Fantástico – que apenas existe na imaginação; simulado; aparente; fictício; irreal.
 Absurdo – que é contra o senso, a razão; disparate; despropósito. Misterioso – o que não nos é dado conhecer completamente; enigmático.
 Sobrenatural – fora do natural ou comum; fora das leis naturais. Irreal – que não existe; imaginário.
 Suprarreal – o que não é apreendido pelos sentidos; que só existe idealmente; irrealidade; fantasia (COVIZZI, 1978, p. 36).

Como aponta CUNHA (2011, p. 62), o evento insólito questiona o conhecimento do que é real por parte do leitor: “A intromissão do anormal no normal, da dúvida na certeza, a quebra de uma lógica pela instauração de outra levam o leitor a questionar seu ponto de vista e as verdades por ele tidas como naturais”. De acordo com García (2007), a compreensão de

um determinado acontecimento como um evento insólito depende de uma construção de realidade em função de sua historicidade e de uma visão de mundo compartilhada por uma pessoa ou grupo de pessoas dependendo das suas crenças e experiências de vida. O que podemos estabelecer como um consenso sobre o insólito, a partir de uma visão macro, seja apoiada pelas várias definições vocabulares ou por conceitos adotados por grande parte dos teóricos que abordam a temática em questão, é que uma ocorrência insólita se dá quando há algo incomum, que foge à nossa compreensão de realidade, escapa à lógica segundo a qual explicamos o mundo.

A presença do insólito na literatura é um tema caro a vários estudiosos, uma vez que tem papel relevante na construção de diversos enredos, sobretudo nas narrativas do Fantástico, Maravilhoso, Realismo Maravilhoso, Estranho, Sobrenatural, entre outros modos discursivos, gêneros ou categorias narrativas. Segundo García, Santos e Batista (2007, p. 2), a maneira como o insólito se apresenta traz marcas distintivas em cada gênero:

[...] essas diferenças podem ser verificadas a partir da estruturação das narrativas, implicando ou não na própria narrativa, implicando na construção do narrador – hetero, homo ou autodiegético –, do narratário – explicitado ou não na própria narrativa, chamado ou não a se posicionar – e das demais personagens – integradas pacificamente ou não com eventos narrativos.

García, Pinto, Michelli (2008, p. 2), a partir da concepção de Barthes, de que toda a “literatura é insólita”, observam que: “a literatura maravilhosa, fantástica, sobrenatural, estranha, realista-maravilhosa ou absurda – e fique-se por aqui para não transbordar a nomenclatura” é duplamente insólita. Primeiro porque já é literatura em si, como proposto na visão barthesiana; segundo porque o insólito aflora em

correspondência com a realidade vivida pelo leitor, e determinados acontecimentos que são infactíveis no cotidiano causam espanto, são extraordinários. A presença do insólito nas narrativas ficcionais independe de gênero literário, com observa Reis (2012, p. 55):

não há, nos textos literários, um insólito em absoluto ou em abstrato, ou seja, fora de contexto; há um insólito (ou até vários insólitos que os românticos elaboram no quadro mental e cultural do romantismo, como há um insólito barroco, um insólito realista, um insólito surrealista, um insólito pós-modernista e assim por diante.

A definição do insólito também vai depender do que é sólito, do habitual e costumeiro. Ao estudar o fantástico na obra do escritor Murilo Rubião, mais precisamente na análise *Murilo Rubião: a poética do uroboro*, Schwartz define três categorias operacionais:

- a) o sólito, que sói acontecer, e que representa a vigência da norma. Não chega a se configurar como tema central da literatura; é o universo do cotidiano, do corriqueiro, cuja função ficcional é a de servir como suporte real de dados inverossímeis;
- b) o insólito, que não sói acontecer, opondo-se assim à norma, apontando para o 'estranho';
- c) o sobrenatural propriamente dito, que não tem possibilidade alguma de acontecer no universo real, apontando na ficção para o 'fantástico' e o 'maravilhoso' (1981, p. 54).

Ao conceber o insólito como um elemento central e distintivo da configuração semiótica do discurso fantástico na contemporaneidade, a partir de análises de obras de Borges, Cortázar e Reyes, o semiólogo boliviano Oropeza (2006, p. 58, apud GARCÍA, 2012, p. 36) observa que, na narrativa fantástica, há uma:

“ruptura” em la codificación realista que el mismo “lo extraño”, lo que no cuadra com la coherencia realista, y le confiere su valor propio, contrario a la lógica aristotélica racionalista. De este modo, em el seno mismo del universo racional de las cosas surge lo “incoherente” com ese reino, lo que llamamos insólito.

García (2012) aponta existir um consenso entre críticos e teóricos acerca dos estudos da narrativa: o de que a incursão do insólito estabelece uma nova ordem que contrasta com normas vigentes, transgredindo as postuladas, de acordo com as regras sociais, em uma dada época e espaço.

2.1 Vias de transgressão

Várias concepções acerca do insólito conferem sua relação com significações do sobrenatural, com o estranho e o grotesco. O sobrenatural nos causa estranheza e foge a uma explicação do mundo real. Como o próprio nome diz, é fora do natural ou do comum. No Dicionário *Michaelis* (1998, p.1958), encontram-se definições como: “aquilo que é superior às forças da natureza; aquilo que é muito extraordinário ou maravilhoso”.

Partindo de uma concepção da literatura fantástica, Roas (2013, p. 25) também comunga com a ideia de que o sobrenatural é contrário ao natural: “seria tudo aquilo que transgride a realidade humana, aquilo que transgride as leis que regem o mundo real e não pode ser explicado porque não existe segundo essas leis”. Podemos encontrar aproximações do insólito com o sobrenatural, com o estranho, como bem observa García (2007, p. 20):

se o insólito não decorre normalmente da ordem regular das coisas, senão que é aquilo que não é característico ou

próprio de acontecer, bem como não é peculiar nem presumível nem provável, pode ser equiparado ao sobrenatural e ao extraordinário, ou seja, àquilo que foge do usual ou do previsto, que é fora do comum, não é regular, é raro, excepcional, estranho, esquisito, inacreditável, inabitual, inusual, imprevisto, maravilhoso.

Segundo Roas (2014, p. 21), “um dos objetivos do fantástico atual é oferecer ao leitor histórias que o façam experimentar uma indescritível inquietação ante a falta de sentido revelada e percebida no seu contexto real e cotidiano”. Ainda segundo o autor, na narrativa fantástica o elemento sobrenatural pode provocar incertezas diante do que se considera real. “A narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança do mundo real” (ibid., p.31). Um dos traços significativos para se definir a narrativa fantástica é a hesitação diante da instauração de um evento sobrenatural. Para Todorov (1992, p. 31), o fantástico compreende: “a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”.

Já na narrativa maravilhosa não há hesitação, ocorre uma aceitação dos acontecimentos insólitos sem questionamentos, sem causar tensão. Como observa Furtado (1980, p. 35), há um acordo entre o narrador e o receptor diante dos fatos: “este deve aceitar todos os fenômenos nele surgidos de forma apriorística, como dados irrecusáveis e, portanto, não passíveis de debate sobre a sua natureza e causas”. A explicação sobrenatural é aceita sem causar nenhuma tensão.

Todorov (1992) afirma que os elementos sobrenaturais não despertam nenhuma reação em particular, seja nos personagens ou no leitor implícito e exemplifica com os contos de fadas em que há uma personificação de animais e plantas e a presença de criaturas mágicas que não irão provocar surpresa no leitor. Ao discorrer sobre a literatura e

horror sobrenatural, Lovecraft (2008, p.17) destaca a importância do efeito do insólito: “[...] devemos julgar uma história sobrenatural não pelas intenções do autor ou pela simples mecânica do enredo, mas pelo nível emocional que ela atinge no seu ponto mais insólito”.

No realismo maravilhoso, o sobrenatural e o real coexistem em um mundo semelhante ao nosso de modo não problemático. Chiampi (1980, p. 59), observa que “[o] insólito, em óptica racional, deixar de ser o outro lado, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é (está) (n)a realidade”. Apoiado nas conceituações de Chiampi, David Roas (2014, p. 36) concebe o realismo maravilhoso como uma literatura que se fundamenta na estratégia de: “desnaturalizar o real e naturalizar o insólito, isto é, integrar o ordinário e o extraordinário em uma única representação do mundo”.

Na concepção de García (2007, p. 6), muitos textos literários do século XX vão se enquadrar no que ele batizou como “Insólito Banalizado”, um modo discursivo em que a presença do insólito é compreendida no ato da recepção do texto, assim como ocorre no Fantástico e no Realismo Maravilhoso:

[...] é percebida no ato de recepção do texto pelo leitor real, ser da realidade, enquanto reflexo de sua denúncia no nível narrativo, através das vozes dos seres de papel. Igualmente a como se dá no Fantástico, os eventos insólitos são questionados quanto à sua natureza, mas, diferentemente, não são postos à prova, diante de possíveis explicações lógicas e racionais.

2.1.2 Laços tênues, caminhos turvos

Para melhor compreender o insólito, é importante considerá-lo também a partir da inquietação suscitada pelo estranho, que aqui é abordado a partir do termo alemão *unheimlich*, contrário a *heimlich* (doméstico, familiar). Em seu artigo *Das Unheimliche*, publicado em 1919, Freud cita Schelling e diz que *Unheimliche* “é o nome de tudo que deveria ter permanecido secreto e oculto mais veio a luz”. O termo também pode ser entendido como “inquietante e sinistro”, em francês, ou “demoníaco e horrendo”, em árabe.

Naturalmente, Freud conduz seus estudos por via da psicanálise, e vai ponderar que as coisas assustadoras formariam o Unheimliche, o estranho como algo familiar, que nasce na vida real, e em seu curso, por meio de um processo de recalque, pode retornar provocando um estranhamento. “Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho” (FREUD, 1980, p. 277). Para Freud, o estranho emana seu terror de algo estranhamente familiar. Aqui, o assustador inquieta pelo elemento novo que pode perturbar, desestruturar a aparente harmonia das coisas.

Também não podemos deixar de abordar a aproximação do insólito com o grotesco. Segundo Kayser (2003, p. 134), o grotesco demanda um estranhamento diante do familiar e elementos como o sinistro, o ridículo e cômico. Para o estudioso alemão, dentre as características fundamentais do grotesco estão: “despedaçar a realidade, inventar o mais inverossímil, reunir à força coisas distintas [...]” A partir de uma análise do efeito psíquico do grotesco concebida por Wieland, destaca Kayser (2003, p. 31):

[...] várias sensações, evidentemente contraditórias, são suscitadas: um sorriso sobre as deformidades, um asco ante o horripilante e o monstruoso em si. Como sensação fundamental, porém, se bem interpretamos Wieland, aparece um assombro, um terror, uma angústia perplexa, como se o mundo estivesse saindo fora dos eixos e já não encontrássemos apoio nenhum.

Para o pensador russo Mikhail Bakhtin (1999), a deformidade é uma característica essencial ao grotesco. Ao analisar o corpo grotesco em *Rabelais*, o teórico compreende diferentes condições em que o corpo é acometido, englobando desde as necessidades fisiológicas como o ato de se alimentar, a excreção, o sexo, a transpiração, entre outras, a estágios do ciclo da vida, o nascimento, a velhice, a morte, além de alterações como mutilação e desmembramento. E é por meio da hipérbole e da comicidade que estas condições corporais ganham contornos disformes e monstruosos, que provocam estranhamentos.

O insólito está relacionado a diferentes gêneros como Maravilhoso, Fantástico, Estranho e Realismo Maravilhoso, para os quais a própria definição como gêneros muitas vezes se confunde. Para Luiz Costa Lima (2002), ao se pensar nos gêneros, de uma maneira geral, devemos tomá-los como um fenômeno dinâmico que, assim como a própria ideia de literatura, vive em constante mudança. Quando se trata de uma conceituação, o autor aponta que a reflexão não deve ser algo reducionista — é necessário levar em conta vários aspectos como, por exemplo, o contexto histórico-social, dentre outras variáveis:

Os gêneros não são nem realidades em si mesmas, nem meras convenções descartáveis ou utilizáveis *ad libitum*. São sim quadros de referência, de existência histórica e tão só histórica; variáveis e mutáveis, estão sintonizados com o sistema da literatura, com a conjuntura social e com os valores de uma cultura. Estes últimos tanto acolhem ou modificam o perfil dos gêneros em função de mudanças históricas [...](COSTA LIMA, 2002, p. 272).

A erupção do insólito em diferentes enredos pode ocorrer das mais diversas formas, por via tempo, espaço, foco narrativo provocando nos personagens e/ou leitor/expectador uma sensação de incômodo de inadequação. Devemos considerar a importância do papel do leitor na sua compreensão diante da obra literária ou fílmica. Iser (1996) ressalta que os espaços, as lacunas presentes no texto literário, precisam ser completadas pelo leitor.

2.2 Regras no descompasso

Em diversas obras artísticas, de diferentes suportes, encontramos a presença de elementos insólitos que rompem com a ordem estabelecida, gerando estranhamentos e uma possível sensação de inadequação. No universo das artes plásticas, há inúmeras obras que são engendradas a partir de contextos insólitos.

A pintura em sua historicidade compreende representações diversas que abarcam referências a mitos, lendas, sonhos e uma série de acontecimentos que fogem à compreensão do mundo real e, por vezes, podem causar incômodo, estranhamento e expressar a angústia do homem em face de sua existência, além de outras emoções. Nas obras a seguir vamos encontrar elementos do sobrenatural. São composições de pintores oriundos dos mais diferentes períodos artísticos.

Figura 4 — Monstros, 1550, xilogravura de Sebastian Münster para *Cosmographia Universalis* © Granger Academic

Nos antigos registros iconográficos da Idade Média, sobretudo naqueles que compreendem as grandes navegações, há uma profusão de imagens povoadas de monstros marinhos e terrestres sob a ótica imaginativa dos viajantes exploradores. No livro de ilustrações *Cosmographia Universalis*, do cartógrafo alemão Sebastian Münster, publicado em 1544, vamos encontrar diversas imagens de criaturas e monstros como, por exemplo, os ciclopes, os Blemmyes (com aparência humana, mas a cabeça localizada no torax) e seres híbridos (metade humano, metade animais). O historiador Plínio, o Velho, autor de *Naturalis Historia*, vasto compêndio das ciências na Antiguidade, considera a existência de tais criaturas, as quais julgava habitar em regiões remotas.

Na pintura *O Jardim das Delícias*, (1503-1504), do pintor Hieronymus Bosch, que compreende o período gótico, identificamos o sobrenatural em diversos momentos. O pecado e a luxúria no imaginário de Bosch trazem o surreal e o sobrenatural, incluindo animais fantásticos,

corpos desproporcionais e monstros, conforme a descrição de Silva, Ströhere e Kremer (2009, p. 365) na terceira parte do tríptico (figura 5):

No centro, numa analogia à Fonte da Vida do Paraíso, há um homem-árvore – ou homem-ovo, conforme algumas interpretações – com um olhar melancólico observando uma taberna infernal ao seu lado. Sua cabeça suporta um grande disco, sobre o qual alguns demônios e suas vítimas passeiam em volta de uma gaita de foles gigante. O monstro de cabeça de pássaro, embaixo, à direita, engole almas condenadas para defecar numa fossa transparente que se dirige para o abismo. Em volta da fossa podem-se reconhecer outros pecados. O preguiçoso é visitado na sua cama por demônios, o comilão vomita a comida e a mulher tem de admirar a sua imagem refletida nas nádegas de um demônio. O grupo ao redor da mesa é castigado pelas devassidões cometidas em jogos e tabernas. A luxúria é condenada pela porca com touca de freira apaixonada pelo homem.

Figura 5 – Detalhe do tríptico Jardim das Delícias, 1500, de Hieronymus Bosch. Óleo sobre tela. 220 x 389 cm – © Museu do Prado, Madri.

O pintor francês Odilon Redon, que pertenceu ao movimento simbolista, explora a mitologia, o universo onírico, e muitas vezes foca criaturas estranhas e assustadoras, como na obra *Ciclope*, de 1914 (figura 6). Para Alves (2011, p. 1), o teor insólito das obras do artista inquieta e ao mesmo tempo fascina: “[a]creditamos que um dos pontos que explicam o fascínio exercido por Redon está ligado ao insólito, ao estranho e inquietante, ao teor fantástico de suas primeiras obras, porta de entrada de sua carreira”.

Figura 6 — *Ciclope*, de 1914, de Odilon Redon. Óleo sobre tela. 64 x 51 cm— © Rijksmuseum Amsterdam

A pintura *Abaporu* (figura 7), da artista Tarsila do Amaral foi uma obra emblemática, uma das mais importantes do Movimento Modernista, que inspirou a criação do *Manifesto Antropófago*⁴, por Oswald de Andrade e Raul Bopp, em 1928. Essa obra que retrata uma estranha figura disforme, e cujo título é originário da língua tupi-guarani, que significa “homem que come gente”, suscita várias indagações. Em entrevista concedida ao jornalista Leo Gilson Ribeiro para a revista *Veja*⁵, em 1972, ao ser questionada sobre como surgiu esse famoso quadro, Tarsila responde:

Quis fazer um quadro que assustasse o Oswald de Andrade, sabe? Que fosse uma coisa mesmo fora do comum. O *Abaporu* era aquela figura monstruosa, a cabecinha, aquelas pernas compridas, enormes, junto a um cacto. Quando viu o quadro, o Oswald ficou assustadíssimo e perguntou: “Mas o que é isso? Que coisa extraordinária!”

O impacto diante da figura monstruosa remeteu a Oswald a ideia da “terra, do homem nativo, selvagem, antropófago” (AMARAL, 2004, p. 128). Ao comentário de uma amiga sobre como as pinturas da artista lembravam pesadelos, Tarsila revelou: “Só então compreendi eu mesma que havia realizado imagens subconscientes, sugeridas por histórias que ouvira quando em criança, contadas na hora de dormir pelas velhas negras da fazenda. Segui apenas numa inspiração, sem nunca prever os seus resultados” (AMARAL, apud AZEVEDO, 2005, p. 23).

⁴O Manifesto Antropófago ou Antropofágico, escrito por Oswald de Andrade, foi um manifesto literário publicado em 1928, na primeira edição da *Revista de Antropofagia*, que defendia uma “devoração simbólica” da cultura estrangeira, aproveitando as inovações, porém, ressignificando-as de maneira a preservar a cultura brasileira.

⁵ A entrevista foi publicada na revista *Veja* em 23/02/1972, na edição 181. Disponível em veja.abril.com.br/acervodigital

Figura 7 — *Abaporu*, 1928, de Tarsila do Amaral. Óleo sobre tela. 85 × 72.5 cm.
— © Museu de Arte Latino-americana de Buenos Aires

No universo das artes plásticas, há inúmeras obras que são engendradas a partir de contextos insólitos. Dentre os exemplos, cabe citar o artista plástico americano Mark Jenkins. Grande parte de suas esculturas-perfomáticas são produzidas com manequins realistas dispostos em cenários urbanos de forma perturbadora, gerando uma incômoda ilusão aos transeuntes que circulam pelas ruas. Um homem com uma cabeça enterrada na parede de um prédio, uma mulher dormindo em uma cama de casal em plena avenida ou um corpo sem cabeça pendurado na fiação elétrica (figura 8) são apenas alguns dos exemplos que causam estranhamento e desconforto ao público.

Figura 8 — *Street Art By Mark Jenkins*, em Besancon, França, 2012 — © Mark Jenkins/www.xmarkjenkinsx.com

O artista norte-americano Mark Ryden, considerado um dos maiores expoentes do surrealismo-pop, mescla o inocente com o macabro. Em suas obras, personagens com traços delicados, que parecem sair de um conto de fadas, interagem com elementos estranhos e criam cenários insólitos como uma “árvore viva” que come uma criança na obra *Girl Eaten by Tree*, de 2006 (figura 9), ou uma garota de ar cândido em *The Cloven Bunny*, de 2003, que posa ao lado do seu brinquedo: um coelho que só tem a metade do corpo, da qual sai um rastro de sangue.

Figura 9 — *Girl Eaten by Tree*, 2006, de Mark Ryden. Óleo sobre tela. 2.75 x 19.75 cm— © Mark Ryden/markryden.com

Antes de abordar o insólito na narrativa ficcional, é interessante fazer uma breve incursão pela esfera do jornalismo, mais precisamente pelo *fait divers*, expressão cunhada pela imprensa francesa do século XIX, para designar notícias que relatam fatos do cotidiano com uma intensa carga dramática e emocional incorrendo pelo sensacionalismo e, por vezes, criando histórias insólitas e fantásticas. Ramos (2001, p. 124) destaca que os *fait divers* já circulavam no período medieval. “já existia em diferentes produções culturais, na Idade Média, habitando os cantos dos menestréis, em seus apelos e interpelações de entretenimento”. E a proximidade com a literatura é tênue como observa Meyer (1996, p. 98): “notícia extraordinária, transmitida em forma romanceada, num registro melodramático”.

Figura 10 — Capa do Jornal Notícias Populares, 11/05/1975 — Reprodução

Uma publicação que se valeu do para redigir notícias com altas doses de ficção foi o jornal *Notícias Populares*, um periódico do Grupo Folha que circulou de 1963 até 2001. Ao longo de sua história publicou manchetes sensacionalistas, maliciosas e macabras, como a “Nasceu o diabo em São Paulo” do bebê diabo. A história, publicada em 11 de maio de 1975, surgiu quando o redator José Luiz Proença decidiu escrever sobre um fato curioso que ocorrera em um hospital do ABC, onde nascera uma criança com duas saliências na cabeça.

Ao ganhar as páginas do jornal, o fato adquiriu contornos insólitos e sobrenaturais como revela o trecho a seguir: “[...] uma criatura com o corpo totalmente cheio de pelos, dois chifres pontiagudos na cabeça e um

rabo de aproximadamente cinco centímetros, além do olhar feroz, que causa medo e arrepios [...]” (ANGRIMANI, 1995, p. 142). Como se não bastasse, a notícia ainda revelou que o bebê chegara a ameaçar a enfermeira que deixou entrar a luz do sol no berçário: “Fechem as janelas ou mato a todos!”. A notícia fez tanto sucesso que horas depois de chegar às bancas, a edição já havia se esgotado. A história do bebê-diabo virou uma saga e rendeu 27 manchetes. Ainda surgiram outros bebês, o bebê-peixe, o bebê-atômico. Reportagens envolvendo figuras folclóricas como mula sem cabeça e alma penada também foram personagens do periódico.

Partindo para telenovela brasileira, que há mais de 65 anos comporta diversas produções, podemos destacar uma que se apropriou do inexplicável para compor uma narrativa recheada de elementos insólitos. Em *Saramandaia*, de Dias Gomes (1976), refilmada em 2013 sob direção de Ricardo Linhares, ambas as versões exibidas pela Rede Globo, foi explorado o universo do Realismo Fantástico, com a presença de personagens envoltas em situações absurdas como, por exemplo: Dona Redonda, uma mulher que não para de engordar até explodir; professor Aristóbulo, que em noites de lua cheia se transforma em lobisomem; e Zico Rosado, que põe formigas pelo nariz quando está nervoso.

2.3 Narrativas à deriva

Na indústria cinematográfica, são inúmeras as produções que vão se valer de elementos e situações em que insólito se configura como um fio condutor na narrativa. Um oportuno exemplo de obra fílmica que explorou ao máximo situações inusitadas e estranhas foi *Cidade Zero* (1989, Rússia), direção de Karen Shakhnazarov. Na trama, o engenheiro de uma fábrica em Moscou, Aleksei Varakin (Leonid Filatov), ao visitar um fornecedor em uma cidade pequena, depara-se com as mais improváveis

e bizarras situações. Logo que chega à empresa do cliente, encontra a secretária do diretor nua executando suas tarefas normalmente e, para o seu espanto, o fato não incomoda ninguém. Em outra cena, no restaurante, Aleksei recusa uma sobremesa que não havia pedido, mas como o garçom insiste dizendo que fora preparada especialmente para ele, acaba aceitando. Porém o engenheiro se assombra ao ver que o bolo é a uma réplica do seu rosto e se recusa a comer; logo que rejeita o doce, o cozinheiro, autor da sobremesa, comete suicídio com um tiro. Ao longo da narrativa, o personagem se vê enredado em uma série de acontecimentos absurdos.

Outra obra cinematográfica que vai lidar com um enredo permeado de circunstâncias insólitas é a produção *Quero Ser John Malkovich* (1999), direção de Spike Jonze. Na película, Craig Schwartz (John Cusack), um titereiro (manipulador de fantoches) acaba encontrando um emprego de arquivista, mas o escritório onde vai trabalhar é atípico, localizado no sétimo andar e meio de um prédio. O teto é tão baixo que é necessário andar curvado para circular pelo local. Outra situação fora do comum é quando Craig, ao arrumar alguns arquivos no escritório, encontra uma passagem que dá acesso direto à mente do ator John Malkovich. Craig pode ficar dentro da cabeça do ator somente por 15 minutos; depois desse período, é expulso e atirado à margem de uma estrada.

Na literatura há várias narrativas que incorporam as marcas do insólito, dentre as diversas obras que se alimentam do inverossímil e causam desconforto, destacamos aqui o conto *Abutre*, de Kafka (anexo A). A história, narrada em primeira pessoa, gira em torno de um homem que tem seus pés dilacerados por um abutre, e assiste com passividade ao tormento. Um senhor que presencia a cena tenta ajudar o homem. Ao lhe perguntar como ele suporta aquela situação, o narrador diz que já não tem mais forças para conter o pássaro. O senhor explica que, com um tiro, pode acabar com tal sofrimento e vai até a sua casa para buscar uma espingarda, mas o abutre que a tudo escutava desfere o seu último golpe

e mergulha dentro da boca do homem, que sucumbe mergulhado em sangue e com certo alívio.

Em *Casa tomada* (anexo B), conto do escritor *argentino* Júlio Cortázar, publicado inicialmente em 1946, na revista *Los Anales* de Buenos Aires, é narrada a rotina tranquila de dois irmãos em uma antiga e espaçosa casa, que é alterada por um evento insólito. Uma noite, o irmão foi até a cozinha e ouviu sussurros na casa e rapidamente trancou a porta e isolou toda a parte dos fundos. Nos dias que se seguiram, os irmãos lamentaram a perda do espaço, mas também encontraram vantagens: com menos cômodos para limpar, sobrara mais tempo para outras atividades. Tudo parecia bem, até que, em outra noite, ruídos são ouvidos novamente pelo irmão. Sem olhar para trás, ambos abandonam a casa.

Figura 11 – Ilustração de Norah Borges (irmã de Jorge Luís Borges), para *Casa Tomada* – Reprodução

Campra (2016) aponta que, em *Casa Tomada*, Cortázar utilizou-se de um método eficiente para prolongar o efeito do incômodo: a não

nomeação do invasor e ausência de uma definição. Tal recurso deixou margem para diferentes interpretações dos críticos.

O insólito, como podemos perceber, é presentificado nas narrativas de inúmeras maneiras, seja por acontecimentos inusitados, seja por situações incompreensíveis em que a normalidade é alterada por um fato que foge à explicação, contrariando uma concepção que se tenha de realidade pautada nas convenções vigentes. A erupção do insólito também pode decorrer frente a uma reação inadequada de uma personagem diante de um fato anormal e abominável como é possível conferir no conto *Abutre*, de Kafka. Pessoas e objetos configurados de forma a criar espaços conflitantes igualmente podem desencadear situações insólitas, a exemplo das obras de Mark Jenkins (figura 8) e Mark Ryden (figura 9).

As ausências, por sua vez, podem se configurar de maneira a deflagrar o insólito em cena, transformando o vazio, a solidão e a perda em elementos de incoerência e conflito. Como ressalta García (2007), a erupção do insólito é capaz de instaurar uma nova ordem que subverte as regras vigentes de uma determinada época e local.

Como bem aponta Covizzi, a força do insólito opera como um deflagrador do “sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível* [...]” (1978, pp. 25-26, grifos da autora) no centro da narrativa e no leitor. É a partir desse conjunto de definições que abordaremos as obras em destaque nesse neste trabalho, observando como o insólito pode ser trazido à tona por meio dos espaços de transição, da incomunicabilidade e uso da hipérbole, da maldição, dentre outros aspectos.

O medo, que é uma emoção inerente à raça humana e que pode ser suscitado diante das incertezas e incongruências construídas pelas ausências, será objeto de nossa reflexão no próximo capítulo.

3. Medo: companheiro de eras

Figura 12 – o medo pode surgir motivado por situações do cotidiano ou alimentado pelo universo ficcional ©Alexas/Pixabay

O medo é um instinto básico na preservação de todas as espécies. Para Lovecraft (2008, p. 11), "A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o mais antigo e mais forte de todos os medos é o do desconhecido". O temor é um sentimento inerente ao ser humano e está presente em diversas circunstâncias do cotidiano, manifestando-se seja em momentos de importantes decisões, seja em situações de iminente risco à vida.

Na pré-história, a escuridão, o medo de morrer de fome, de ser devorado por predadores e dos "inexplicáveis" fenômenos da natureza afligia nossos ancestrais. Essa emoção ou essa forma de sentimento, tão pouco compreendida, é colhida pelas malhas da linguagem humana e vai engendrando diversas formas de narrar. Assim, na história da literatura, o medo torna-se um tema recorrente. Bastaria citar o Apocalipse bíblico, Sodoma e Gomorra, as lendas primitivas, os relatos da Idade Média e outros mais para termos ideia de quão frequentes se tornaram as histórias

tecidas em ambientes sombrios, que buscavam efeitos surpreendentes no interlocutor, que tematizavam o medo de algo.

A mitologia grega oferece um terreno fértil para o cultivo do medo. Há uma série de divindades que podem evocar o temor como, por exemplo, o Caos, divindade primordial, descrita como: “[...] personificação do vazio primordial, anterior à criação, no tempo em que a ordem ainda não tinha sido imposta aos elementos do mundo” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2001, p. 382). Essa potestade primitiva que exprime a vertigem e a confusão⁶, deu origem a Tártaro, uma divindade que simboliza as profundezas do mundo inferior e também à Érebo, a escuridão, uma representação das trevas.

De acordo com Castro (2012), na civilização helenística, o medo, muito mais do que uma emoção, era a personificação das divindades. Como Pã, deus dos bosques, dos campos, dos caçadores, cuja aparência assustadora, com orelhas, chifres, membros inferiores e cascos de bode, afugentou a própria mãe, a ninfa Dríope. Essa divindade, metade humano metade animal, também daria origem à palavra pânico. Segundo Brandão (1991 apud CASTRO, 2012, p. 222), “seus aparecimentos súbitos provocavam um pânico que se derramava pela natureza e impregnava todos os seres, ao pressentirem a presença de uma divindade que perturba o espírito e enlouquece os sentidos”. Na categoria mitológica dos demônios, podemos citar Phobos, que era a “personificação do medo e do terror” (idem, p. 13), e seu irmão, Deîmos, que representava o pavor. Filhos de Ares, deus da guerra e da violência, os irmãos eram cruéis e

⁶Nessa condição, a terra, o mar e o ar se fundiam em uma massa desconexa: “a terra não era sólida, o mar não era líquido e o ar não era transparente. Deus e a Natureza intervieram finalmente e puseram fim a essa discórdia, separando a terra do mar e o céu de ambos” (Bulfinch, 1999, p. 19).

sanguinários, e lutavam juntos com o pai nas batalhas garantindo um derramamento de sangue.

O período medieval, época das grandes descobertas marítimas, foi considerado a era do medo, segundo o historiador Frances Jean Delumeau (1999). Ele observa que o medo do oceano permeou as grandes descobertas do século XVI. Nesse período, a “imensidão líquida” era a responsável por uma série de males: Peste Negra, invasões bárbaras e a própria morte para os homens que se aventuravam pelo mar. Diante de tantos perigos, o mar acabou por ser referência de “[l]ugar do medo, da morte e da demência, abismo onde vivem Satã, os demônios e os monstros” (DELUMEAU, 1999, p. 50). Esse imaginário de um mar sinistro foi representado em cartas náuticas e mapas, como revela Cavalcante (2014, p. 1):

[...] ponto importante que levou a criação de mapas náuticos repletos de monstros marinhos foi o medo constante de terras distantes e desconhecidas, onde se acreditava que os animais ferozes espreitavam nos oceanos, prontos para atacar navegantes desavisados. A ilustração deles seria quase como uma tentativa de converter o desconhecido em algo conhecido, uma vez que os viajantes estariam preparados para qualquer infortúnio.

Figura 13 — Detalhe da Carta Marinha, 1539, de Olaus Magnus ©Wikimedia Commons.

Ainda na Idade Média, a obsessão pelo juízo final foi disseminada pela Igreja Católica, e o temor era amplamente alimentado por representações diabólicas como observam as historiadoras Adriana Zierer e Solange Pereira Oliveira (2010, p. 49):

A Igreja Católica mantinha vívida a ameaça do Inferno diante dos olhos dos cristãos, para isso se utilizava de discursos e representações que enfatizavam a monstruosidade, animalidade e crueldade dos demônios, que começa a ser desenvolvida a partir do ano mil.

Figura 14 — *O Triunfo da Morte*, 1562, de Pieter Bruegel. Óleo sobre painel, 117x162 cm— © Museu do Prado, Madri

Figura 15 — No detalhe da obra, a morte, impiedosa triunfa sobre a vítima.

A obra *História da feiúra*, 2007, de Umberto Eco, destaca como foi fundamental, na criação de um imaginário cristão durante na Idade Média, o livro bíblico *Apocalipse*, também conhecido como *Revelação*, cuja autoria é atribuída ao apóstolo João, e no qual as figuras do diabo e do inferno são construídas sob uma estética da feiúra, para que o medo do juízo final fosse aterrorizante. Não havia, seguramente, a intenção de se passar uma “interpretação alegórica do texto”, mas sim a de “lê-lo como narrativa literal de ‘coisas verdadeiras’ que vão acontecer, pois assim ele foi lido ou ouvido pela cultura popular e é assim que inspirou as imagens artísticas dos séculos que se seguiram” (ECO, 2007, p. 73). A visão do apóstolo João é aterradora:

[...] Abre-se no céu o templo da Tenda do Testemunho e os anjos das sete pragas carregando seta taças cheias de ira divina mais uma vez espalham morte, terror e úlceras malignas. A água do mar e dos rios transforma-se em sangue, o sol queima os sobreviventes, as trevas e a seca atormentam os vivos (ECO, 2007, p. 73).

Se pensarmos no contexto literário voltado ao público infantil e juvenil, histórias envolvendo bruxas, fantasmas, vampiros e uma série de acontecimentos que fogem a uma explicação racional são revisitadas para despertar tensão e medo. É importante lembrar que é dos contos orais, das narrativas primordiais, que se originaram os contos maravilhosos, contos de fadas e outros. Em suas primeiras versões, narrativas como *Chapeuzinho Vermelho* ou *Branca de Neve* traziam acontecimentos e figuras assustadoras como um lobo mal ou uma madrasta sinistra. Essas histórias eram essencialmente voltadas a um público adulto e serviam de entretenimento em reuniões e encontros sociais nas aldeias. Com o tempo, foram para dar lugar a versões mais próximas do público infantil e juvenil (COELHO, 1991).

E é justamente nos enredos voltados para crianças e jovens que a temática do medo é cada vez mais explorada, seja nos contos, romances e HQS, seja nas produções cinematográficas atuais, que por meio de recursos tecnológicos fazem das histórias que despertam o medo, experiências quase reais com uso de 3D, explorando as dimensões de altura, largura e profundidade, 4D, em que é acrescido o movimento da cadeira por meio de vibrações, oscilações e inclinações, e até mesmo o 5D que, além dos recursos 4D, incorpora efeitos como aroma, fumaça e vento, intensificando a sensação de imersão sensorial no filme.

Na Inglaterra do século XVIII, o romance gótico seduzia os leitores com um medo produzido por narrativas que lidavam com o mistério, a morte e o sobrenatural. O temor e o pavor eram alimentados por enredos que traziam uma atmosfera sinistra, muitos deles ambientados em castelos medievais, florestas, cemitérios e uma série de outros locais assustadores, convenientes às aparições de fantasmas e criaturas demoníacas. Para Vasconcelos (2002 apud ROSSI, 2008, p. 61), “[o] gótico surge então para perturbar a superfície calma do realismo e encenar os medos e temores que rondavam a nascente sociedade burguesa”. O gênero tem seu marco inicial com a publicação do romance *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, em 1764. Esse estilo literário encontra uma vasta representação em obras de diversos autores como: *O Retrato de Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde; *Os Mistérios de Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe; *Os Assassínatos da Rua Morgue* (1841), de Edgar Allan Poe; *Horas de lazer* (1807), de Lord Byron; *As flores do mal* (1857), de Charles Baudelaire; *Drácula* (1897), de Bram Stoker; *Frankenstein* (1831), de Mary Shelley; *Noites na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, dentre outros.

Na contemporaneidade, não faltam motivos para alimentar o medo. Guerras, violência, terrorismo, doenças, solidão, desemprego são só alguns dos temores na atualidade. Para o sociólogo polonês Zigmund

Bauman (2008, p. 11), os medos podem emanar de qualquer circunstância, real ou imaginária.

Eles podem vazar de qualquer canto ou fresta de nossos lares e de nosso planeta. Das ruas escuras ou das telas luminosas dos televisores. De nossos quartos e de nossas cozinhas. De nossos locais de trabalho e do metrô que tomamos para ir e voltar. De pessoas que encontramos, de pessoas que não conseguimos perceber.

Figura 16 — *Premonição da Guerra Civil*, 1936, Salvador Dalí. Óleo sobre tela, 100 X 99 cm. Pintura concluída seis meses antes de eclodir a Guerra Civil espanhola. O horror da guerra é simbolizado por uma figura monstruosa em pedaços de carnes que se estrangulam — © Salvador Dalí, Fundación Gala-Salvador Dalí/AUTVIS, Brasil, 2017 - Museu de Arte da Filadélfia, Filadélfia.

Embora na atualidade o mundo já concentre uma enorme variedade de motivos para desencadear o sentimento de medo, centenas de leitores

são atraídos pelos contos e romances com histórias de monstros, vampiros, bicho-papão e fantasmas para vivenciar, por opção, as sensações reais como arrepios e repulsa.

Hoje em dia, uma boa quantidade de produções literárias e fílmicas se vale do temor para tecer suas narrativas ficcionais e atrair um público jovem. Pouco se sabe do “porque” desse fascínio pelo medo e pelo terror. O fato é que o temor está atrelado à existência humana, perpetuando-se ao longo das civilizações, como aponta Montañés (2011, p. 44): “Angústia gerada pelo medo ancestral, ligada aos mecanismos de proteção contra o perigo e a morte, ocupa o centro da subjetividade, sendo transmitida oralmente de geração em geração”.

Como observa Cesarotto (2007), o medo advindo das narrativas assustadoras desperta nos espectadores/leitores uma espécie de satisfação: desenvolve-se uma identificação com as personagens, o que acaba por desencadear a tensão, o medo, a dor e, ao mesmo tempo, o prazer (a experiência vivida pelos personagens provoca essas sensações no leitor/espectador, que se torna uma espécie de voyeur daquelas experiências ficcionais), o que talvez seja uma das explicações do fascínio exercido pelo medo ficcional.

3.1 Temíveis facetas

Figura 17 — *O Grito*, 1893, de Edvard Munch. Óleo sobre tela, têmpera e pastel sobre cartão. 91 x 73.5 cm— © Galeria Nacional de Oslo, Munchmuseet

No dicionário *Michaelis* (1998, p. 1343), a palavra medo, de origem latina *metu*, significa “perturbação resultante da ideia de um perigo real ou aparente ou da presença de alguma coisa estranha ou perigosa”; o mesmo dicionário ainda a define como “pavor, susto, terror”.

Ao se estudar o medo, encontraremos diferentes perspectivas de abordagem sobre a sua compreensão, passando pela psiquiatria, filosofia,

neurobiologia, etc. Segundo o psiquiatra Paulo Dalgalarondo (2008, p. 170), o medo não é uma emoção patológica, é universal e faz parte da vida dos animais superiores e do homem:

O medo é um estado de progressiva insegurança e angústia, de impotência e invalidez crescentes, ante a impressão iminente de que sucederá algo que queríamos evitar e que progressivamente nos consideramos menos capazes de fazer.

A psicanalista e poetisa Maria Rita Kehl (2007, p. 89), destaca o medo como “fontes de fantasia e da invenção”, sendo que grande parte desse medo se origina das mesmas “fontes do mistério e do sagrado”. O medo pode acionar uma série de mudanças no nosso organismo, nos preparando para fuga ou mesmo gerando um efeito paralisante, como observa Delpierre (1974, apud Delumeau, 1989, p. 23):

o medo pode provocar efeitos contrastados segundo os indivíduos e as circunstâncias, ou até reações alternadas em uma mesma pessoa: a aceleração dos movimentos do coração ou sua diminuição, uma respiração demasiadamente rápida ou lenta, uma contração ou uma dilatação dos vasos sangüíneos, uma hiper ou uma hipossecção das glândulas, constipação ou diarreia, poliúria ou anúria, um comportamento de imobilização ou uma exteriorização violenta. Nos casos-limite, a inibição irá até uma pseudoparalisia diante do perigo (estados catalépticos) e a exteriorização resultará numa tempestade de movimentos desatinados e inadaptados, característicos do pânico.

O filósofo Descartes (s/d, apud DELUMEAU, 1999, p. 19) chega a associar o medo a um comportamento de covardia diante o efeito perturbador:

[...] O medo ou o pavor, que é contrário à audácia, não é apenas uma frieza, mas também uma perturbação e um espanto da alma que lhe tiram o poder de resistir aos males que ela pensa estarem próximos [...] Desse modo, não é uma paixão particular; é apenas um excesso de covardia, de assombro e de temor, o qual é sempre vicioso [...] E porque

a principal causa do medo é a surpresa, não há nada melhor para dele isentar-se do que usar de premeditação e preparar-se para todos os acontecimentos cujo temor pode causá-lo.

Em um ensaio intitulado *Devemos temer a morte?*, o filósofo Francis Wolff (2007, p. 19) assegura ser o medo da morte um dos maiores temores universais, e que independe de época, classe social e idade, e constata: “O medo da morte não é apenas um medo humano universal, mas também um medo propriamente humano, aquele que alça a animalidade do homem” .

Na literatura, de acordo com Maupassant (1908 apud DELUMEAU, 1999, p. 19), em *Contes de la Bécasse*, o medo é descrito como: “sensação atroz, uma decomposição da alma, um espanto horrível ao pensamento do coração de que só a lembrança dá arrepios de angústia”.

Em seu estudo sobre o medo na narrativa fantástica, Roas (2012, p. 132) destaca que uma instabilidade no cotidiano pode gerar o temor:

Uma transgressão que ao mesmo tempo provoca o estranhamento da realidade, que deixa de ser familiar e se transforma em algo incompreensível e, como tal, ameaçador. E, diretamente, ligado a essa transgressão, a essa ameaça, aparece outro efeito fundamental do fantástico: o medo.

Ao questionar sobre os principais medos que atormentam a humanidade em seu ensaio *Sobre o Medo*, Marilena Chaui (2002) aponta a morte e tudo o que a simboliza em uma diversidade de temores. Em sua extensa lista, destacamos alguns dos medos apontados pela filósofa: medo de entes reais e imaginários, do inominável, do grito e do silêncio, do vazio, da dor e do horror à perda do nome próprio. Culpa, da mutilação dos corpos e dos espíritos. Tortura, covardia, esquecimento, ódio, cólera também são elencados.

3.2 Histórias para não dormir

Figura 18 — *Saturno Devorando um filho*⁷, 1821-23, de Francisco de Goya. Óleo sobre reboco, 143,5 x 81,4 cm — © Museu do Prado, Madri

O sobrenatural tem raízes na mitologia dos povos primitivos e as histórias com a temática do medo tem ser perpetuado através dos séculos. Essa longevidade se dá, sobretudo, pelo importante papel que a tradição oral tem na transmissão e propagação desse conhecimento, como observa Gonçalves (2012, p.1):

O périplo humano no planeta Terra não poderia prescindir da oralidade como recurso para o florescimento de importantes culturas e suas expansões. As mais antigas lendas e sagas,

⁷ Essa pintura mostra o deus Saturno (nome para o deus Cronos, na mitologia grega) devorando seu filho recém-nascido temendo que fosse destronado por um de seus rebentos.

apenas “recentemente” codificadas pela escrita, viajaram pelo tempo através do veículo da oralidade cultura.

Na mitologia clássica vamos encontrar histórias sinistras em que o horror é alimentado pelos atos de crueldade, e pela deformidade e monstrosidade física. Como não se horrorizar com Tântalo, rei da Lídia, que cozinha o próprio filho, Pélops, a fim de servir um farto banquete aos deuses. Os seres híbridos também causam pavor pela violação da natureza no momento que se “funde” o homem com o animal, como as Górgones, três irmãs que foram punidas pelos deuses, sendo transformadas em figuras monstruosas com cabeça de serpente, patas de javali e escamas pelo corpo; uma delas era a antológica Medusa.

Um imaginário povoado pelo medo do desconhecido é intrínseco à nossa civilização e o “poder do sobrenatural”, segundo Artoni (2003, p. 1), floresceu na mitologia dos povos primitivos: “[o] monoteísmo reuniu os monstros dispersos num único e todo poderoso demônio, mas a mentalidade popular não deixou de pensar neles. Lendas, credices e contos de fadas são o exemplo mais claro dessa resistência”.

E na seara literária o sobrenatural inspirou e inspira uma enorme variedade de obras. Partindo das narrativas maravilhosas, Thies (2012, p. 16) observa que:

[...] as narrativas maravilhosas, tanto para adultos como para crianças, teve início buscando dar respostas aos questionamentos acerca do natural e do sobrenatural, bem como passar valores apreciados pela coletividade. Ao tornar-se escrita, a literatura popular forneceu lendas, mitos e valores suficientes para o nascimento de épicos como Gilgamesh, Ilíada e Odisséia.

Ao longo dos tempos muitas dessas narrativas orais, também conhecidas como primordiais, além de proporcionar entretenimento, também contribuíram para a transmissão de ensinamentos e valores,

posteriormente dando origem a diversas narrativas, como os contos de fadas, por exemplo. É importante destacar que os contos de fadas/maravilhosos já traziam histórias de arrepiar, e suas narrativas abordavam assuntos como morte, fome, violência e crueldade, momentos de medo e tensão vivenciados entre as personagens, que inicialmente reverberavam no contato entre narrador e os ouvintes, depois entre os leitores. Originalmente concebidos para um público adulto, os contos de fadas tinham muitas de suas histórias debruçadas em mitos e lendas populares que circulavam entre os indivíduos mais pobres, até o final do período medieval.

Charles Perrault, La Fontaine, Hans Christian Andersen e os Irmãos Grimm são alguns escritores imortalizados por recuperar a tradição popular e criar contos que encantam gerações até os dias de hoje. Algumas histórias assustadoras faziam parte desses contos como é o caso de *O Pequeno Polegar*, de Charles Perrault. No conto, o jovem Polegar e seus seis irmãos abandonados pelos pais em uma floresta, acabam por cair nas mãos de um terrível ogro que come criancinhas, mas Polegar, que era minúsculo no tamanho, porém enorme na inteligência, em uma manobra esperta, faz com que o ogro devore suas próprias filhas.

Outro clássico dos contos de fadas com um enredo bem obscuro é *Chapeuzinho Vermelho*. Na versão camponesa do conto, apresentada pelo historiador Robert Darnton em *O Grande massacre de gatos* (1988), não há a figura do caçador, que tem o importante papel de salvar Chapeuzinho de um final trágico, na versão dos Grimm. Nessa versão macabra, o lobo induz chapeuzinho a comer a própria avó cozida, e como se não bastasse tal maldade, Chapeuzinho se serve do sangue da vovozinha pensando ser uma taça de vinho.

A lendária *Branca de Neve*, em sua primeira versão, apresentada pelos Irmãos Grimm em 1810, tem a mãe como vilã e não a madrasta, como foi popularizado em versões posteriores. A progenitora tenta matar

a filha, e após tentativas frustradas, é condenada, no dia do casamento de Branca de Neve, a dançar até a morte calçando sapatos de ferro em brasa.

Após séculos, os contos de fadas e contos maravilhosos continuam a atrair o público infantil e juvenil, e ganham cada vez mais adaptações e revisitações, seja em obras literárias ou fílmicas. O fascínio por essas lendas se mantém no imaginário coletivo e o medo é um elemento presente em muitas dessas releituras. Para Diana e Mário Corso (2006, p.17), essas narrativas continuam a encantar o público jovem:

As crianças continuam interessadas no mistério, se ele se empobrece, elas o reinventam. Da mesma forma, são fascinadas por tudo o que desperte nelas a vasta gama de sentimentos de medo. O medo é uma das sementes privilegiadas da fantasia e da invenção; grande parte dele provém das mesmas fontes do mistério e do sagrado.

Se pensarmos na literatura infantil e juvenil brasileira, também vamos encontrar ecos da tradição e do folclore popular. Aqui não poderíamos deixar de citar Monteiro Lobato. Além de sua consagrada obra *As Reinações de Narizinho* com personagens folclóricos e assustadores, como o Saci e a Cuca, além de muitos outros, Lobato escreveu contos considerados de terror, voltados ao público adulto, mantendo traços regionalistas, como “O Bugio Moqueado”, que integra o livro *Negrinha*, uma coletânea de contos de 1920. A história narra o estranho encontro de um homem com um fazendeiro em Mato Grosso. Em curta passagem pela propriedade do fazendeiro, o peão vive uma experiência macabra. Ao ser convidado para jantar na casa do fazendeiro, nota que um prato de aparência horripilante é servido somente à esposa do anfitrião. Após alguns anos, o peão vem a descobrir que o fazendeiro assassinara um negro de sua propriedade, acreditando que ele tivesse um caso com sua

esposa. Após a morte, o negro fora moqueado (preparado a carne) e servido para a cônjuge.

Uma característica importante a ressaltar é que muitas obras nacionais contemporâneas voltadas para crianças e jovens lidam com a temática do medo de uma forma lúdica e pelo viés do humor. Só para citar alguns exemplos, em *Contos de Enganar a Morte*, de Ricardo Azevedo, que reúne quatro histórias desenvolvidas com elementos da cultura popular, a morte se torna personagem e suas tentativas em ceifar vidas garantem boas risadas. Nas obras *Sete histórias para sacudir o esqueleto* e *De Morte!*, da escritora Angela Lago, as histórias de assombração narram as peripécias dos defuntos e da morte de uma maneira engraçada e divertida.

O estranho e o sobrenatural são importantes matérias-primas na criação de histórias que se pautam no pavor. O escritor americano R. L. Stine, autor da coleção de livros de terror *Goosebumps*, voltada para o público infantil e juvenil, tem crianças como personagens principais, e elas se veem em apuros ao ter que lidar com monstros e casas mal-assombradas, entre outros temas assustadores. Em *Sorria e Morra*, ao explorar uma casa mal-assombrada, um grupo de jovens encontra uma máquina fotográfica, porém coisas horríveis acontecem com quem é fotografado.

3.3 Calafrios televisivos e radiofônicos

A televisão e o rádio também têm um papel importante na difusão de produções que irão se fundamentar no sobrenatural para criar narrativas que provocam o medo e o estranhamento nos seus telespectadores e ouvintes. No cenário televisivo, vamos nos ater a algumas das séries americanas que exploram um imaginário de assombração e pavor. Em 1959, a série *Além da Imaginação* (*The Twilight Zone*), criada por Rod Serling e exibida pelo canal americano CBS, combinava terror, fantasia e ficção científica. Fantasmas, alienígenas e vampiros eram algumas das criaturas que povoavam as histórias.

Dois irmãos têm que lidar com as forças ocultas na série *Supernatural*, criada em 2005, por Erick Kripke. Ao longo das temporadas, a dupla enfrenta as mais diversas criaturas, inclusive Wendigo, um monstro que faz parte da mitologia indígena da América do Norte. A princípio, Wendigo era um ser humano comum, mas em um inverno rigoroso teve que se alimentar de carne humana. Os hábitos canibais acabaram por transformá-lo em um monstro com poderes como superforça e agilidade, capacidade para imitar a voz humana e também superinteligência.

O zumbi⁸, que no folclore da mitologia africana é um cadáver reanimado pela intervenção de um mágico ou feiticeiro, ao qual deverá servir cegamente, foi popularizado no cinema americano como criaturas rastejantes e canibais. A série *The Walking Dead*, de 2010, de Frank Darabont, baseada na HQ homônima de Robert Kirsman, narra a história do policial Rick que, ao acordar no hospital, após ser baleado, descobre

⁸Segundo LUCKURST (2015), na Martinica e no Haiti a definição de zumbi, de maneira geral, pode designar um espírito, fantasma ou qualquer presença perturbadora capaz de assumir inúmeras formas. Mas com o passar do tempo, cresceu a lenda em torno de um feiticeiro capaz de transformar um morto, por meio da mágica, hipnose ou poção secreta, em um zumbi, uma criatura sem vontade, um morto-vivo e escravo do seu "criador".

que uma terrível epidemia assola o mundo, transformando homens e mulheres em zumbis; junto com outros sobreviventes, ele tentará se manter a salvo. Nessa narrativa, a transformação em zumbi tem uma explicação por meio da ciência: é atribuída a um vírus.

Em 2011, nos EUA, o canal FX lançava a série de terror e suspense *American Horror Story*, criada e produzida por Ryan Murphy e Brad Falchuk. Na narrativa, a cada temporada, a história gira em torno de uma temática; bruxaria, eventos paranormais, possessão demoníaca foram alguns dos assuntos abordados. A ficção também se inspirou em fatos reais para tecer seus enredos. Na quinta temporada, intitulada *Hotel*, a Condessa Elisabeth, interpretada por Lady Gaga, foi inspirada na condessa húngara Elisabeth Bathory (1560-1614), a quem foi atribuído crimes hediondos. Conhecida como a Condessa Sanguinária, a aristocrata se banhava em sangue de virgens na esperança de manter a juventude. Centenas de moças foram assassinadas para cumprir os caprichos da *serial killer*.

Em *Penny Dreadful*, lançada em 2014, outra série americana, personagens sobrenaturais como vampiro e lobisomem são elementos-chave na constituição da história, porém aqui numa forma de releitura dos clássicos, temos lendários personagens como: Victor Frankstein e sua criatura, da obra de Mary Shelley, o Conde Drácula, de Bram Stoker e Dorian Gray, de Oscar Wild.

No Brasil, o mito do vampiro que exerce medo e ao mesmo tempo fascínio foi explorado na novela *Drácula*, em 1980; curiosamente, teve sua estreia na extinta Rede Tupi, emissora que na época passava por uma grande crise, e depois foi exibida com outro título, *Um homem muito especial*, pela TV Bandeirantes. Escrita por Rubens Ewald Filho, sob direção de António Abujamra e Atílio Riccó, a trama girava em torno de Vladimir, o conde Drácula (Rubens de Falco) que na década de 1920

deixara a Transilvânia para vir ao Brasil em busca do filho Rafael (Carlos Alberto Riccelli), porém o conde se apaixona pela nora, Mariana (Bruna Lombardi). A telenovela *Vamp* (1991-1992), exibida pela Rede Globo e escrita por Antônio Calmon, sob direção de Jorge Fernando, é outra produção que explora a figura dos vampiros. Na história, os habitantes da tranquila cidade de Armação dos Anjos terão suas vidas conturbadas com a chegada das criaturas da noite.

Outra produção da teledramaturgia nacional que envolveu personagens com dons e características extranaturais foi a trilogia *Caminhos do Coração*, com três sequências: “Caminhos do Coração”, “Os Mutantes: Caminhos do Coração” e “Mutantes: Promessas de Amor,”(2008-2009), de autoria de Tiago Santiago, exibida pela TV Record. Na trama, experiências genéticas resultam em seres mutantes com superpoderes envolvendo vampirismo, licantropia, e inclusive buscando inspiração em personagens do folclore brasileiro, como Curupira, na novela um vilão que se utiliza de poderes ilusionistas para confundir as pessoas, e também é capaz de se transformar em animais.

O rádio também foi um meio de difusão para propagar as histórias assustadoras no Brasil. Por 11 anos, entre 1947 e 1951, Henrique Foréis Domingos, mas conhecido como Almirante, apresentou na Rádio Tupi do Rio de Janeiro o programa *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*. Ouvintes do país inteiro se arrepiavam com as histórias provenientes de relatos enviados pelos ouvintes, que se responsabilizam pela veracidade das informações. A temática incluía mistérios e acontecimentos inexplicáveis, envolvendo desde objetos que ganhavam vida até mortos que voltavam para fazer ajustes de contas.

O radialista Eli Corrêa também se enveredou pelas teias do sobrenatural na sua programação. No quadro *Que Saudade de Você*, ele abre espaço para que os ouvintes relatem suas histórias, e muitas delas contam com passagens assustadoras, como a de um ente querido que faleceu, mas não quer deixar os familiares e “permanece” no antigo lar;

ou mesmo lendas urbanas como a brincadeira do copo⁹, relatada na história *O maldito jogo do copo*, em que um grupo de jovens invoca um espírito, mas a turma acaba sendo amaldiçoada pela entidade após um dos presentes desistir da brincadeira. Atualmente, Eli Corrêa apresenta esse quadro pela rádio Capital AM.

⁹A brincadeira do copo tem a finalidade de atrair os espíritos. Para que a entidade se manifeste deve-se preparar o ambiente. Em uma mesa deve-se espalhar papéis com todas as letras do alfabeto e também números de 0 a 9. Ao centro da mesa deve ficar o copo com a boca para baixo. A invocação também necessita de uma oração. Assim que o espírito estiver presente, ele vai se comunicar movimentando o copo em direção às letras e aos números. Não há um registro de como se iniciou essa brincadeira, mas acredita-se que ela deriva da Ouija ou Tábua Ouija, popularizada nos EUA no século XVIII, mas a menção do tabuleiro é antiga. Há registros do jogo na China, nos anos de 1100, batizado como tabuleiro Fuji.

3.4 Pinceladas perturbadoras

A representação do sobrenatural na pintura compreende mitos, lendas, sonhos e uma série de acontecimentos que fogem à compreensão do mundo real e, por vezes, podem expressar a angústia do homem face à sua existência, além de outras emoções. Vamos encontrar elementos do sobrenatural nas obras de pintores oriundos dos mais diferentes períodos artísticos.

Figura 19 – O grande dragão vermelho e a mulher vestida de sol¹⁰, 1803-05, de William Blake. Aquarela sob papel, 54.6 x 43.2 cm © Museu de Arte do Brooklyn, Nova Iorque.

¹⁰A pintura faz parte da coletânea de 100 ilustrações que William Blake, pintor e gravador, fez para o *Livro das Revelações*, baseado na Bíblia.

Na aquarela *O grande dragão vermelho e a Mulher Vestida de Sol*, o poeta e pintor romântico inglês William Blake nos revela uma criatura assustadora, que foi criada a partir de um texto do livro bíblico do Apocalipse (DOICHE, 2011, p. 91):

12.1 Apareceu em seguida um grande sinal no céu: uma Mulher revestida do sol, a lua debaixo dos seus pés, e na cabeça uma coroa de doze estrelas. 2. Estava grávida e gritava de dores, sentindo as angústias de dar à luz. 3. Depois, apareceu outro sinal no céu, um grande Dragão vermelho, com sete cabeças e dez chifres, e nas cabeças sete coroas. 4. Varria com sua calda uma terça parte das estrelas do céu, e as atirou a terra. Esse Dragão deteve-se diante da mulher que estava para dar à luz, a fim de que, quando ela desse à luz, lhe devorasse o filho.

Figura 20 — O pesadelo, 1790-1791, de Henry Fuseli. Óleo sobre tela, 77 x 64 cm — © Goethe Museum, Frankfurt.

Na obra de *O pesadelo*, de Henry Fuseli (figura 20), uma mulher que parece agoniada desfalecida sobre a cama, tem sobre seu corpo uma criatura com traços horripilantes. A figura exerce peso sobre o corpo da mulher — que também tem ao seu lado uma cabeça de cavalo, que surge por entre as cortinas, com olhos que parecem iluminados. As cores escuras da cena contrastam com a roupa clara da mulher, separando o mundo do pesadelo (mais sombrio) e o da realidade (iluminado). A posição da mulher acentua o caráter aflitivo do sonho que ela vivencia. O quadro, segundo Kryger, Avidan e Berry (2015), pode ter sido inspirado pela paralisia do sono, um distúrbio caracterizado pela incapacidade temporária de falar, mover-se ou despertar.

3.5 Cenário do medo: claquetes e enredos sobrenaturais

No cinema, obras com uma temática voltada ao terror garantem sucesso de bilheteria. Para tanto, investem na construção de uma ambientação do sobrenatural que normalmente não se restringe à figura de um personagem monstruoso. Recorrem a diversos recursos como situações em que haja figurações do insólito, sejam constantes as alucinações, os delírios e outras situações que possam ocasionar estranhamentos. Importa lembrar obras que tratam desse tema e que investem sobremaneira em invocar o medo por meio de fantasmas, demônios, alienígenas e psicopatas, acabando por criar categorias dentro da produção cinematográfica.

Ao mencionarmos a relação entre o cinema e o medo, é de vital importância destacar o papel de George Méliès. Esse artista multifacetado, mágico, diretor teatral, cenógrafo, ator, técnico e produtor, além de criar condições para que o cinema migrasse de uma fonte praticamente documental para uma produção ficcional mesclada de magia e ficção, foi o primeiro a apresentar fantasmas, demônios e outras criaturas fantásticas

para a produção fílmica. Para ele, era fundamental que os espectadores sentissem medo. No seu curta-metragem *Mansão do diabo* (*Le Mansion Du Diable*), de 1896, a trama gira em torno de um cavalheiro que se aventura pela casa do demônio e vive as mais insólitas alucinações.

Dirigida por Alfred Clarke e produzida por Thomas Edson em 1895, *A execução de Mary Stuart* (*The Execution of Mary Stuart*), uma película de 18 segundos, choca os espectadores da época, ao trazer para a tela uma representação histórica: a execução da rainha Maria I da Escócia. Ao longo desses anos, são incontáveis as produções que se destacaram e viraram ícones do gênero. Na linha dos vampiros, não há como não citar *Nosferatu*, de 1922, um filme de Friedrich Wilhelm Murnau que inaugura a categoria vampírica.

Também vale destacar grande quantidade de películas cujos enredos, pela temática da possessão e do exorcismo, exploram o sobrenatural. Em 1973, o filme *O exorcista* (*The exorcist*), direção de William Friedkin, foi aclamado como um dos melhores filmes de terror da história do cinema e aterrorizou os expectadores ao mostrar uma garota de 12 anos possuída por um demônio. O filme é baseado no livro homônimo de William Peter Blatty, considerado um fenômeno literário e uma das obras mais representativas da literatura de terror. Esse tipo de assunto não parece se esgotar e, a cada ano, novas produções exploram a temática. *Invocação do Mal* (*The Conjuring*), de 2013, dirigido por James Wan e inspirado em uma história real: uma família aterrorizada por forças sobrenaturais em sua nova casa que irá contar com a ajuda de um casal de peritos em demonologia. Em 2014, *Livrais-no do mal* (*Deliver us from evil*), direção de Scott Derrickson, utiliza o sobrenatural para criar um thriller de ação, em que um policial se une a um religioso para resolver uma série de crimes motivados por possessões demoníacas na cidade de Nova York.

A presença do medo nas narrativas fílmicas pode ser articulada de inúmeras formas e, por vezes, desencadeada por eventos banais. Uma fita de vídeo e uma ligação telefônica podem virar sentenças de morte, como em *O Chamado (The Ring)*, de 2002, uma adaptação do livro japonês Ringu¹¹, sob direção de Gore Verbinski. Na trama, quem assiste a uma certa fita de vídeo, recebe uma ligação macabra com o aviso de que morrerá em sete dias. A presença maligna também pode estar personificada em objetos inanimados que, ao “ganhare” vida, perseguem e aterrorizam os personagens da trama, como acontece em *Chuck, o brinquedo assassino (Child's Play)*, de 1988, direção de Tom Holland. Na história, um assassino é baleado pela polícia, mas antes de morrer consegue, por meio de ritual vodu, transferir a sua alma para um boneco e, sob a “pele” do inocente brinquedo, continua a praticar terríveis crimes. Uma produção mais recente, que segue também a linha de brinquedos assombrados, é *Annabelle*, de 2014, com direção de John R. Leonetti. O filme é sobre um casal que se prepara para a chegada da primeira filha. O marido resolve presentear a esposa com uma boneca de porcelana, Annabelle¹². Porém, uma seita demoníaca invade o lar do casal e acaba transformando a boneca em uma entidade do mal, que vai assombrar a família. Com o sucesso do filme, em 2017, chegou aos cinemas *Anabelle 2: a criação do mal*, com direção de David F. Sandberg.

Se diariamente pensarmos de uma forma racional, ao sonhar operamos com a esfera do extraordinário. No mundo onírico, somos capazes de realizar atos que são impossíveis no mundo real como, por exemplo, voar (sem nenhum aparato ou artifício mecânico) ou mesmo

¹¹ Ringu é um romance de Kôji Suzuki, inspirado em uma lenda urbana oriental, que deu origem a uma adaptação cinematográfica homônima, dirigida pelo cineasta Hideo Nakata, em 1998.

¹² A boneca Annabelle faz sua primeira aparição no filme *Invocação do Mal*, de James Wan. A boneca faz parte do acervo do museu Warren Occult Museum, em Connecticut, nos Estados Unidos, e foi preservada juntamente com centenas de objetos que foram recolhidos pelo casal de investigadores paranormais Ed e Lorraine Warren em casas mal assombradas com que tiveram contato.

pular de um edifício sem sofrer nenhum arranhão, ou ainda morrer em sonho, mas acordar vivo. No universo ficcional, o sonho pode conter elementos sobrenaturais de arrepiar como em *A Hora do Pesadelo* (*A Nightmare on Elm Street*), de 1984, de Wes Craven. Na narrativa, um grupo de adolescentes tem uma terrível sina em comum quando estão sonhando: todos são perseguidos pelo monstruoso Freddy Krueger, assassino que pode torturar e matar suas vítimas durante o sonho.

Também devemos considerar que há uma enorme variedade de filmes que não se enquadram no gênero terror, mas se utilizam de personagens sobrenaturais atemorizantes para garantir boas doses de sustos. No caso de *Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban* (*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*), 2004, direção de Alfonso Cuarón, baseado no terceiro livro da saga Harry Potter, da escritora inglesa J. K. Rowling, vamos encontrar os dementadores, criaturas sombrias cujo poder compreende sugar todas as boas lembranças e felicidade de uma pessoa, restando apenas angústia e desespero.

Os filmes de horror, e particularmente as produções hollywoodianas, ocupam destaque no *ranking* de bilheteria nacional. É dos EUA que vem grande parte das linguagens e dos clichês explorados nos filmes de terror/horror (tomados nesse trabalho como sinônimos enquanto gêneros fílmicos que se aproximam, apesar de diferenças na caracterização das obras de acordo com alguns autores)¹³. Clássicos como *Frankenstein*, de Mary Shelley, e *Drácula*, de Bram Stoker, são ícones de terror da literatura que foram também imortalizados no cinema, marcando época e introduzindo elementos que são utilizados até hoje na exploração do clima de suspense e medo.

¹³ Vale a pena observar que autores do gênero, como Ann Radcliffe e Stephen King, fazem diferenciação entre terror e horror: “estar aterrorizado” depende de uma especulação de que algo terrível pode vir a acontecer, enquanto “estar horrorizado” é associado ao resultado da ameaça, normalmente acompanhado de uma sensação de repulsa diante da cena explícita (SILVA, 2011).

Quanto ao gênero horror no Brasil, a produção cinematográfica nos grandes circuitos comerciais é tímida se comparada a outras modalidades fílmicas do país como, por exemplo, a comédia (responsável por uma considerável bilheteria do cinema nacional. Um levantamento feito pela Ancine (Agência Nacional de Cinema) demonstrou que entre 2009 e 2017, os gêneros de comédia, ação e drama estiverem em um patamar de competição em relação aos filmes estrangeiros. No ano de 2017, por exemplo, a comédia “Minha mãe é uma peça 2” foi o longa de maior bilheteria, com um público com mais 5 milhões de pessoas.

Ao traçar um panorama da filmografia nacional que se relaciona com o horror ou que explora elementos do gênero, Laura Cánepa elenca obras a partir do início do século XX, incluindo produções com temática de assassinatos macabros como, por exemplo: *Estranguladores do Rio* (1908), direção de Antonio Leal e Francisco Marzullo; *A Mala Sinistra* (1908), e *O Crime da Mala* (1928), direção de Francisco Madrigano. Histórias de assombrações e de cientistas loucos povoaram as comédias *Fantasma por Acaso*, de 1946, direção de Moacyr Fenelon, e *Os Três Vagabundos*, de 1952, direção de José Carlos Burle. Na década de 1950, os estúdios paulistas produziram obras que flertavam com temáticas sobrenaturais, dentre eles: *Alameda da Saudade, 113* (1951), de Carlos Ortiz; *Meu Destino é Pecar* (1952), de Manuel Peluffo; *Estranho Encontro* (1958), de Walter Hugo Khouri; e *Ravina* (1959), de Rubem Biáfora. Contudo, foi na década de 1960, que o gênero horror ganha um personagem emblemático: Zé do Caixão, uma criação de José Mojica Marins que dirige e encarna seu alter ego em vários filmes como: *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964); *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967); e *Exorcismo Negro* (1974). Nos anos 1970, o cineasta Walter Hugo Khouri prestigia o gênero com dois filmes: *O Anjo da Noite*, de 1974, e *As Filhas do Fogo*, de 1978.

Entre os anos 1970 e 1980, Cánepa destaca produções em que o horror combinado ao erotismo ganha espaço, como em: *Ninfas Diabólicas* (1977), de John Doo; *Sexta-Feira as Bruxas Ficam Nuas* (1978), de Fauzi Mansur; *A Força dos Sentidos* (1979), de Jean Garrett; e *As Sete Vampiras* (1986), de Ivan Cardoso. Dos anos 1990 até os dias atuais, crescerem as produções de curtas-metragens com o tema, no entanto o número de longas é pequeno, se comparado a outros gêneros de filmes. Os poucos recursos fazem com que as produções independentes¹⁴ ganhem fôlego, com destaque para: o cineasta capixaba Rodrigo Aragão, criador da trilogia negra *Mangue Negro* (2008), *A Noite do Chupacabras* (2011) e *Mar Negro* (2013); e Dennison Ramalho, responsável pelos curtas-metragens *Amor Só de Mãe* (2003) e *Ninjas* (2010). Mais recentemente, o gênero pareceu tomar fôlego em território nacional. *Quando eu era vivo* (2014), de Marco Dutra, *Amuleto* (2015), de Jeferson De, *Através da sombra* (2016), de Walter Lima Júnior e *O Rastro* (2017), de J. C. Feyer, estão entre as produções mais recentes que contemplaram o gênero.

No cinema, obras com uma temática voltada ao terror e ao sobrenatural garantem sucesso de bilheteria. Há uma riqueza de elementos que muitas vezes não estão associados ao sobrenatural como o insólito, as alucinações, delírios e outras situações que ocasionam estranhamento, mas que também podem estar presentes nas obras que tratam desse tema, sem contar a quantidade de temáticas que norteiam o horror como fantasmas, demônios, alienígenas e psicopatas que acabam por criar categorias dentro do gênero. Vale ressaltar que, ampliando-se o

¹⁴ Em seu artigo “Miradas sobre o cinema ibero latino americano contemporâneo”, Cánepa (2016, pp. 132-133) destaca que na segunda década dos anos 2000, algumas facilidades nos meios de produção contribuíram para uma maior difusão dos filmes independentes: “a boa qualidade técnica e o baixo custo da tecnologia digital permitiram que produções independentes mais ambiciosas comesçassem a circular por festivais internacionais dedicados ao gênero [...] e entrar no mercado de festivais brasileiros distantes do nicho do horror, como o Festival do Rio, a Semana dos Realizadores e o Festival de Tiradentes.”

universo das linguagens, as produções alcançam o gosto de um público cada vez mais afinado com os simulacros, com os horrores, com as trucagens fílmicas, com as temáticas insólitas que comparecem nos mais diversos suportes; não se pode negar que a consciência de linguagem de que dispomos, torna-nos leitores e espectadores mais exigentes, o que implica maior investimento nessas produções. No entanto, vale considerar que esse investimento e a quantidade não garantem obras afeitas ao um grau mais refinado no âmbito do artístico e do estético, e passam a conviver obras esteticamente bem elaboradas com outras repletas de estereótipos.

Dentre os elementos que abrangem o universo de obras voltadas para o despertar do medo, estão aqueles que compreendem o universo das ausências. A representação de espaços esvaziados, por exemplo, tem possibilitado a inserção do medo e da atmosfera sobrenatural seja no gênero suspense, seja no terror, como no filme *O Iluminado*, uma adaptação do livro homônimo de Stephen King.

Figura 21 — Cena do filme *O Iluminado*, 1980, direção de Stanley Kubrick — ©Warner Bros. Entertainment (1980)

A história se passa num hotel fechado durante uma temporada de nevasca. O local ermo, ocupado apenas pelo zelador (um ex-alcoolatra), e sua família, torna-se um espaço propício a erupção de acontecimentos que vão abalar a normalidade e concepção do que pode ser real. Algumas das cenas mais assustadoras da película se passam nos longos corredores do hotel, onde Danny, filho do zelador, tem contato com experiências aterradoras como a visão dos espíritos das gêmeas que haviam sido mortas no local. O interessante desse filme é que é uma obra que permite diferentes leituras sobre o que é mostrado na tela. Seriam os fatos sobrenaturais verdadeiros ou fruto das loucuras e devaneios dos personagens. É uma construção fílmica ambígua bem elaborada com elementos insólitos e o efeito é o medo a partir de muita tensão construída, sendo que a estratégia e os recursos estéticos utilizados em grande parte são por via das ausências.

No próximo capítulo, daremos encaminhamento às análises de *Vinil Verde* e *Os lobos dentro das paredes*, verificando como as ausências instauram a atmosfera do insólito e do medo nas narrativas por meio de entre-lugares, incomunicabilidade e outros, e constroem determinados tipos de ambientação, o que, em muitos momentos, desestabiliza a nossa compreensão, que foge da “normalidade”, criando uma sensação de desconforto e, em certas situações, de temor.

4. Veredas ausentes em letras e telas

As ausências, como vimos, podem ser um importante recurso estético para suscitar o insólito e o medo em diversas obras, inclusive naquelas voltadas a crianças e jovens. No *corpus* escolhido para essa pesquisa, a ambientação de incômodo e de temor causada no personagem e/ou leitor se faz presente pela forma como são mobilizados e manipulados os recursos próprios de cada arte em que as obras são produzidas: literatura e filme em curta-metragem.

Por meio de representações que são próprias das ausências, como espaços vazios, não-lugares, falta de identificação, além de outros aspectos, as personagens de *Os lobos dentro das paredes* e *Vinil Verde* transitam por ambientes e situações inexplicáveis e, por vezes, aterrorizantes. As linguagens que as duas obras utilizam possibilitam justamente a aproximação proposta nesse estudo, na medida em que uma parece adentrar a outra, emprestar recursos, dialogar em rede: as ilustrações e montagens de *Os lobos dentro das paredes*, muitas vezes, remetem à linguagem cinematográfica, e a estrutura do curta-metragem *Vinil Verde* se aproxima dos contos infantis e do álbum de retratos. *Os lobos dentro das paredes* e *Vinil Verde* também guardam em comum o fato de realizarem uma elaborada utilização de elementos, permitindo, assim, que as atmosferas do insólito e do medo se instaurem.

A narrativa gráfica infantil e juvenil *Os lobos dentro das paredes* (2003), lançada no Brasil¹⁵ pela editora Rocco em 2006, na Coleção Jovens Leitores, tem autoria de Neil Gaiman e ilustrações de Dave McKean. Neil Gaiman, autor inglês, radicado nos EUA, é tido como um dos mais expressivos escritores da literatura fantástica na atualidade. Sua

¹⁵ O livro foi lançado nos Estados Unidos em 2003 pela Editora Harper Collins.

incursão pelo mundo artístico começou aos 20 anos de idade, com a criação da HQ *Violent Cases*. Desde então, o autor só acumulou sucessos, como a aclamada série de HQ *Sandman*. Em 1996, debutou na categoria dos romances com o livro *Lugar Nenhum* (obra que posteriormente viraria uma minissérie exibida pela rede de TV britânica BBC, com Neil Gaiman assinando o roteiro). Também é autor de best-sellers como *Deuses Americanos* e *Belas Maldições*, dentre outros. Seu primeiro livro dedicado ao público infantil, *Coraline* (2002), foi adaptado para o cinema em 2009. É importante ressaltar que a parceria entre Neil Gaiman e o ilustrador Dave McKean é de longa data. Trabalharam juntos na DC Comics. McKean, que também é fotógrafo e diretor de cinema, além de ilustrar a primeira HQ de Gaiman, foi responsável por assinar as capas emblemáticas da HQ *Sandman* e também outras *graphic-novels* de Gaiman. Com roteiro de Gaiman, McKean dirigiu o filme *Máscara da Ilusão* (2005). Além de escrever e dirigir vários curtas, colaborou na produção da saga cinematográfica *Harry Potter* (no segundo e terceiro filme).

A obra *Os lobos dentro das paredes* conta a história da menina Lucy que descobre lobos habitando as paredes da sua casa. O fato vai provocar uma enigmática aventura que combina mistério, fantasia e, por vezes, “pitadas” de humor. O enredo é composto pelo texto de Neil Gaiman e ilustrações de Dave McKean, que combina diversas técnicas, como fotografia, ilustração e colagem. A maneira como esses recursos são trabalhados resulta em um efeito perturbador, provocando estranhamentos em uma singular mescla entre realidade e fantasia. Os desenhos angulares e de traços vitoriano intensificam a natureza sinistra dos personagens e a situação insólita.

O curta-metragem *Vinil Verde* (2004), duração de 16 minutos, baseado em uma fábula intitulada “Luvas Verdes”, tem direção de Kleber Mendonça. O cineasta, nascido em Recife, formou-se em jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco. Além de diretor artístico do “Janela

Internacional de Cinema do Recife”, foi responsável pelo setor de cinema da Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), localizada na capital pernambucana. Atualmente é curador de cinema do Instituto Moreira Salles (IMS). Além de *Vinil Verde*, o diretor tem outra obra que flerta com imaginário de lendas e contos fantásticos: *A Menina do Algodão* (codirigida por Daniel Bandeira, 2003), que revisita a lenda urbana da loira do banheiro. Sua filmografia de curtas inclui também as obras: *Eletrodoméstica* (2005), *Noite de Sexta Manhã de Sábado* (2006), *Crítico* (2008) e *Recife Frio* (2009). Seus filmes receberam mais de 120 prêmios no Brasil e no exterior, com seleções em festivais como Brasília, Tiradentes, Festival do Rio, Gramado, Karlovy-Vary, Clermont-Ferrand, Hamburgo, BAFICI, Indie Lisboa e Cannes (Quinzena dos Realizadores). Seu primeiro longa, *O Som ao Redor* (2013), recebeu várias premiações, incluindo a de melhor filme latino-americano pelo júri do Prêmio Cinema Tropical em Nova York. Sua última produção foi *Aquarius*, lançada em 2016.

O curta-metragem *Vinil Verde* tem a participação de duas personagens: Mãe e Filha, moradoras de um apartamento em Recife. A mãe presenteia a garota com uma vitrola e uma caixa de discos infantis. Porém, há um disco que a menina nunca deve ouvir, o vinil verde. Sem indagar os motivos da proibição, a filha promete à mãe que não irá ouvir o disco, contudo não consegue manter o acordo e, com isso, desencadeia a maldição: ao voltar do trabalho, a progenitora está sem um braço. Mesmo com o acontecimento nefasto, a menina persiste em continuar a ouvir o disco, ignorando o pedido da mãe, que vai perdendo outros membros do corpo.

O curta foi realizado pela técnica do *stop motion* (“movimento parado”), uma animação quadro a quadro. Em *Vinil Verde*, a sucessão de imagens fotográficas é apresentada com certa velocidade, criando a ideia

de movimento. O curta foi inspirado na produção cinematográfica de Chris Marker, chamada *La Jeteé*, toda feita por meio de fotografias, como relata Mendonça (2018, p.1):

[...] Esse filme é uma grande inspiração, porque é muito simples e muito forte, muito barato e incrível, e aí veio essa ideia de usar as fotos para viabilizar o filme; porque, no ano de 2003, os recursos eram bem menos sofisticados e bem menos simples do que a gente tem hoje, em 2018. Então, fotografar em filme película Kodak, revelar, escanear e animar no computador era uma grande facilidade. Mas só pela minha descrição você já entende que, mesmo sendo [um processo] mais fácil na época, ainda era bem mais complicado do que hoje em dia.

Vinil Verde traz em si elementos do terror e também do insólito, uma vez que trabalha com temáticas próprias desses gêneros, como maldições e elementos fantásticos, dentre outros.

Em entrevista, Kleber (2018, pp. 1-2) aponta que o contato com a fábula *Lovas Verdes* foi por meio da amiga e roteirista Bohdana Smyrnova, durante um festival de filme em que ele havia apresentado o curta *A Menina do Algodão* (2003), inspirada em uma lenda urbana:

Bohdana viu o filme e me falou das lendas urbanas, ou das histórias, que as crianças contavam na escola da Ucrânia. Uma dessas histórias se chamava “Luvas verdes” (...), e por ela ser tão forte e os elementos serem tão claros, eu acho que ela passava realmente de boca em boca como um elemento vivo e ao mesmo tempo abstrato da cultura. É um pouco como todas as histórias que nós já ouvimos e já contamos e recontamos na cultura brasileira. Então essa história me chamou a atenção imediatamente, porque ela é muito simples. São basicamente três partes: a primeira estabelece a regra, a segunda quebra a regra e a terceira quebra a regra ainda mais. E aí vem um resultado de ter quebrado a regra.

Em *Vinil Verde* e *Os lobos dentro das paredes* a ausência é essencial para construção da narrativa, construindo uma situação propícia para a manifestação do sobrenatural. Ela é apresentada nos enredos pela falta de

identificação dos personagens, pela incomunicabilidade, pelas maldições, pelos espaços esvaziados e pelos não lugares.

Em ambas as obras, as ausências se configuram de maneira contundente, criando situações que remetem ao insólito, ao incomum e que, por vezes, despertam a sensação de medo, seja nas personagens, seja no espectador/leitor, que se depara com o inexplicável ao longo das tramas. Vejamos a seguir, como alguns traços das ausências são articulados em cada obra a partir dos recursos narrativos de cada uma, visando, assim, reconhecer seus efeitos na construção do insólito e do medo.

4.1 Narrador e personagem: vozes do contar

O papel do narrador é fundamental para a constituição da narrativa, seja na figura do contador de histórias em uma narrativa oral, seja por meio de palavras escritas nas narrativas impressas, ou por meio de recursos fílmicos como a voz *over* e o posicionamento das câmeras nas narrativas cinematográficas, entre outras mídias e formas de produção de linguagem. Como observa Cardoso (2001), irão apresentar e explicar os fatos que se sucedem no tempo e realizando a introdução dos personagens. De acordo com Gancho (2004), não é possível existir uma narrativa sem narrador, uma vez que ele é um elemento estruturador do enredo.

O narrador tanto pode participar da narrativa como um personagem, quanto pode assumir uma posição de onisciência, assistindo e tendo conhecimento dos fatos que estão sendo contados (tanto das ações quanto dos sentimentos das personagens). Barthes (1981, pp. 50-51) destaca que o narrador observador está entre os tipos mais comuns de narrador, configurando-se como “[u]ma espécie de consciência total, aparentemente impessoal, que emite a história a partir de um ponto de

vista superior, o de Deus” uma vez que sabe tudo o que se passa com os personagens. O narrador relata não apenas o que assiste, nem apenas as ações das personagens, mas também o que as personagens *sentem* (onisciência). Em outras palavras, ele sabe mais que os personagens. No caso filme, pode ser narrado *visualmente*, por imagens, ao invés de palavras, podendo apresentar ainda outras formas de narração.

As duas obras contam com um narrador onisciente, que narra de fora, sem participar dos fatos. *Em Vinil Verde*, notadamente, tem-se um narrador que atua como um contador de histórias, sendo caracterizado por uma voz *over*- que apresenta e narra os fatos sem deles participar. A narrativa se inicia por “Era uma vez”, remetendo-nos à figura do contador de histórias, um descendente do “narrador primordial” que, como aponta Nelly Novaes Coelho (2000, p. 67) é:

[...] aquele que se assume como testemunho ou mediador (e não, como inventor) de fatos ou acontecimentos realmente acontecidos, por ele próprio presenciados ou que lhe foram narrados por alguém que os teria vivido ou testemunhado, guardando-os na memória, e transmitidos a outros. (É a voz que se faz ouvir nos mitos, lendas, crônicas medievais, livros de linhagem, contos de fada, contos maravilhosos [...])

O narrador na película nos conta a história com uma visão privilegiada dos fatos, pois sabe dos segredos de mãe e filha:

Filha adorava pintar-se como mãe: “Mal sabia a menina que sua mãe tinha conhecimento das visitas secretas que fazia ao seu estojo de maquiagem. Ela achava engraçado que sua filha fosse tão curiosa sobre a aparência alterada de uma mulher”. (MENDONÇA, 2004, 03’:52”).

Ao final da narrativa, percebemos que o narrador tem um conhecimento total da vida da protagonista, a acompanha em toda a sua existência. “Mais tarde ela própria se apaixonou, teve filhos, para eles deu todo o seu amor, e todos os seus medos e mais profundas aflições” (ibid., 14’:14”).

Em *Os Lobos dentro das paredes* também há a presença de um narrador em terceira pessoa, onisciente que observa os fatos sem participar deles. Ao longo da história, o narrador dá voz aos personagens por meio do discurso direto reproduzindo suas falas como “Onde você estava? Perguntaram a Lucy – Eu tive que ir buscar meu Ursinho de Pelúcia – respondeu ela” (GAIMAN, 2006, p. 29). Em alguns momentos da trama esse discurso direto vem inserido em balões¹⁶, comumente utilizado nas histórias em quadrinhos, como na conversa em que Lucy tem com o porquinho “Você acha que eu devo contar a eles?” (ibid., p.54).

O narrador conhece intimamente a personagem Lucy, e vai revelando (ao leitor) o aguçado sentido da menina em identificar a presença de lobos dentro das paredes da sua residência: “Lucy escutou os ruídos. Os ruídos estavam vindo de dentro das paredes. Eram ruídos apressados...irritantes....crepitantes,...furtivos” (ibid., p.7), mostra também as preocupações e temores da jovem em relação ao seu porquinho de pelúcia: “Ele está sozinho na casa, pensou ela. Eles podem fazer coisas terríveis com ele” (ibid., p. 23).

Vale ressaltar que, num filme, o ponto de vista da narração também nos é dado pela posição da câmera, seus ângulos e planos, podendo ser adotada a perspectiva do espectador ou então a do personagem, no caso de uma câmera subjetiva (OLIVEIRA, 2008), bem como pelo uso de outros recursos como a presença de uma voz narrativa, que pode ou não fazer parte do enredo. Todos esses elementos são organizados pela montagem, elemento essencial para constituição fílmica. Na literatura, por sua vez, é a linguagem verbal escrita que vai construir o ponto de vista, a

¹⁶De acordo com Cagnin (1975, p. 121), “o balão, criação original dos quadrinhos [...] é o elemento que indica o diálogo entre as personagens e introduz o discurso direto na sequência narrativa”. In: CAGNIN, Antônio Luis. Os quadrinhos. São Paulo: Ática, 1975.

perspectiva da narração — muitas vezes com apoio da linguagem não verbal (as ilustrações, cores, etc.).

No curta-metragem de Mendonça, o ponto de vista nos é dado tanto pela focalização das câmeras, geralmente trazendo tomadas da mãe e da filha no apartamento, quanto pelo uso de uma voz *over*, não diegética, que narra a trama como um contador de histórias, só que, nesse caso, com um ritmo lento, sem alterações no tom da fala, o que ajuda a acentuar a atmosfera de estranhamento, na medida em que acontecem coisas inexplicáveis, mutilações e até mesmo morte, mas mesmo assim o ritmo da narração não se altera. No livro de Gaiman, também nos deparamos com um narrador onisciente, que traz um ponto de vista de fora da história. Contudo, esse ponto de vista muitas vezes parece se identificar com da personagem Lucy e é a partir da perspectiva da menina que vamos descobrindo os fatos insólitos que acontecem em sua casa e vamos enxergar os demais membros da família, nas suas imobilidades e medos. Lucy percebe a presença dos lobos e faz grande esforço uma via-sacra para alertar os pais e o irmão. Nessa empreitada vamos percebendo como seus familiares reagem, e, cada um com seu discurso, ignoram os avisos de Lucy.

No que se refere ao personagem, elemento essencial à constituição da narrativa ficcional, Antonio Candido destaca (2004, pp. 53-54):

O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, aos intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam

REIS e LOPES 1988 (1988, p. 215) também apontam a importância do personagem no enredo:

“Categoria fundamental da narrativa, a personagem evidencia a sua relevância em relatos de diversa inserção sociocultural e de variados suportes expressivos. Na narrativa literária (...), no cinema, na história em quadrinhos (...), a personagem revela-se,

não raro, o eixo em torno do qual gira a ação e em função do qual se organiza a economia da narrativa”

Os fatos que compõem uma narrativa são substanciados pelos eventos deflagrados ou sofridos pelas personagens envolvidas na trama que dela participam. Nos acontecimentos que irão compor as duas narrativas analisadas, a ação dos personagens será decisiva na constituição dos eventos insólitos, na instauração do medo e na amplificação das ausências.

Em *Vinil Verde*, iremos encontrar dois personagens, mãe e filha, que moram em um apartamento em um bairro de periferia em Recife. A mãe, aparentando uns trinta e poucos anos, trabalha fora, mas sempre que está presente com a filha se mostra carinhosa e atenciosa, como por exemplo, ao acordar a menina: “Todo dia mãe assistia ao espetáculo que era acordar filha” (MENDONÇA, 2004, 01’:04”) ou quando beija a menina ao entregar um presente, uma caixa cheia de discos. A menina também demonstrava o seu afeto pela progenitora: “Filha despedira-se de mãe com amor e carinho” (ibid., 05’:02”).

Figura 22- Após a filha ouvir pela segunda vez o disquinho verde, a mãe retorna para casa faltando o outro braço - ©*Vinil Verde*, 2004. Direção de Kleber Mendonça

A relação afetuosa entre as duas não se estremeceu ainda que a menina, sucessivamente, continuasse a ouvir o disco e ocasionar o mutilamento da mãe. Mesmo quando a mãe perde os dois braços, o narrador revela o fato como uma façanha: “Comer biscoito se tornou uma grande aventura” (ibid., 06’:50”). E ainda observa que o amor das duas estava mais forte. Nas cenas mais impactantes em que envolvem a mutilação, tanto mãe quanto a filha não se exaltam, e é possível constatar algumas trocas de olhares, como no exemplo da figura (figura 22), em que mãe lança um olhar inquisidor à filha ao chegar em casa, após a perda do segundo braço. Como traço característico há uma inércia das personagens diante da tragicidade: a mãe não toma uma atitude para romper “a maldição” e a filha não para de ouvir o disco, que é ação desencadeadora da maldição.

Em *Os lobos dentro das paredes* há uma quantidade maior de personagens. Lucy, vive com os pais e o irmão. Em algumas das cenas, os personagens são retratados pelo artista McKean com uma aparência assustadora por conta dos traços angulosos e, por vezes, distorcidos pelo jogo de luz e sombras, além dos olhos que parecem buracos profundos. Lucy, a personagem protagonista é perspicaz e atenta a tudo ao seu redor, é a única que ouve os ruídos que vêm de dentro das paredes e deduz que são lobos. A mãe, o pai e o irmão não dão atenção aos avisos de Lucy e vivem imersos em suas rotinas dentro de casa. A menina tem um “amiguinho”, um porquinho de pelúcia, que em grande parte das aparições, é retratado de maneira graciosa. O bichinho é uma espécie de confidente, por quem a menina nutre muito afeto. Ele é tão importante para a garota que ela decide retornar à casa invadida por lobos a fim e resgatá-lo. No final da narrativa, depois de retomar à casa, Lucy descobre que agora há elefantes na residência e pede conselhos ao porquinho. “- Você acha que eu devo contar a eles – perguntou ela – que nós temos elefantes vivendo dentro das paredes de nossa casa? – Eu tenho certeza

de que eles logo descobrirão – respondeu o Porquinho de Pelúcia para Lucy” (GAIMAN, 2006. pp. 54-55).

Os lobos também são em número de 4, assim como a família de Lucy. Ao sair das paredes, os felinos têm uma aparência assustadora e feroz com olhos arregalados, pupilas amarelas e bocas enormes, mas com o passar da narrativa apresentam facetas humanos ao se comportarem como os moradores da casa, tocando instrumentos musicais, dançando, jogando videogame. Temos ainda mais uma personagem, porém esta surge sem muita explicação e tem uma rápida passagem pela trama, a Rainha da Melanesia, cuja participação é absurda, insólita, ela entra em cena no momento em que a família de Lucy fica especulando para onde deverão ir uma vez que a casa foi invadida. Quando a garota afirma que todos devem retomar a casa, eis que a personagem, admirada com o pronunciamento da menina, faz uma intromissão dizendo que só passou para ajudar com a jardinagem.

Nas duas obras analisadas, as personagens crianças¹⁷ terão papel decisivo na trama, porém de formas diferentes. Enquanto em *Os lobos dentro da parede*, Lucy depara-se com os acontecimentos estranhos que alteram o seu cotidiano e se revela como uma heroína agindo para

¹⁷Um fato curioso é que algumas matérias relacionadas à divulgação do curta *Vinil Verde* associaram a obra de terror infantil. Embora Kleber deixe claro que não fez um filme para crianças, ele pode observar como o curta provocou grande impacto sobre elas: “[...] embora eu não pense em um público-alvo, eu acho que o filme pode e deve ter um público. No caso de *Vinil Verde*, eu não fiz o filme para crianças. Mas, de alguma forma, as crianças terminaram vendo o filme, e eu tive várias situações em que as reações não foram muito boas (...) fiz uma seção fechada no cinema e um amigo levou o filho. Acho que tinha 9 anos na época. E, no final, o menino ficava perguntando: ‘Por quê que ela não parava? Por quê ela não parava? Por quê que a filha não parava’. E aí eu percebi que tinha alguma questão de medo; e não só de medo, mas de um impacto emocional e psicológico nas crianças. Acho que pega muito essa questão da mãe. Da nossa mãe. E isso se repetiu várias vezes. Eu tenho um vídeo fantástico que o Leonardo Sette fez, que é uma espécie de oficina com *Vinil Verde* em uma aldeia indígena, no interior do sertão de Pernambuco. Ele filmou as crianças vendo o filme e é fantástico ver as reações delas, as caretas que elas fazem; elas se abraçando juntas durante os momentos mais tensos e preocupantes digamos assim. Então, de maneira geral, as crianças parecem ter uma atração muito forte pelo filme, mas ao mesmo tempo o filme pega muito pesado com elas. Parece que tem uma força de perturbação; e isso, claro, não foi planejado”.

restabelecer a ordem, em *Vinil Verde*, a menina, em virtude de sua desobediência, desencadeia insólitos acontecimentos, acentuados pelos vazios e ausências — ela é uma agente instauradora do caos.

Figura 23 — Litografia de criança à luz de velas, de Jessie Willcox Smith, publicada em 1885, em *A Child's Garden of Verses*, de Robert Louis Stevenson —© Coleção Particular

Em ambos os casos temos uma configuração de crianças que pode ser confrontada com noções que pautaram as representações mais consolidadas acerca do infante. Vale lembrar das que derivam do imaginário cristão¹⁸ - um ser frágil, puro e virtuoso. Do que se depreende

¹⁸Na Bíblia (Mateus 19, 13-15), Jesus é enfático: "Deixai as crianças e não as impeçais de vir a mim, pois delas é o Reino dos Céus".

a sua passividade e incapacidade de praticar atos cruéis. Não se pode esquecer ainda as explicações dadas para a alteração de condutas boas, ou para os atos de crueldade, como sendo a incorporação de seres demoníacos.

É importante destacar que desde a Antiguidade, a criança tem sido vista e caracterizada de diversas maneiras. Segundo Kennedy (2000, p. 146), na arte pré-helenística, vamos encontrar a figura da criança divinizada:

Na arte pré-helenística encontramos algumas crianças a partir de 300 a.C, mais ou menos, as representações mais características consistem em uma multiplicidade de criancinhas, que nós conhecemos por "cupidos" mas os gregos chamam erote e os romanos amoretti. Esses erotes helenísticos, diferentemente do deus helênico Eros, que era representado como um jovem, são criancinhas em diversas poses e atividades, a maioria delas vinculadas à natureza, aos elementos, ao amor e à morte. Eles são os "deusezinhos" que acompanham por toda parte as atividades humanas mais instintivas da vida.

Como explica Ariès (1981, p. 156), até o século XII não havia uma representação de infância, uma diferenciação distinguindo a criança do adulto enquanto seu papel na sociedade e suas necessidades específicas, mas isso não quer dizer que as crianças não recebessem afeto, como ele observa:

O sentimento da infância não significa o mesmo que afeição pelas crianças: corresponde à consciência da particularidade infantil, essa particularidade que distingue essencialmente a criança do adulto, mesmo jovem. Essa consciência não existia. Por essa razão, assim que a criança tinha condições de viver sem a solicitude constante de sua mãe ou ama, ela ingressava na sociedade dos adultos e não se distinguia mais destes.

É nos séculos XVI e XVII que começa a se configurar uma noção de criança e estabelecer uma distinção entre o período da infância e o da vida adulta. Como ressalta Sarmiento e Pinto (1997, p. 13):

Com efeito, crianças existiram desde sempre, desde o primeiro ser humano, e infância como construção social – a propósito da qual se construiu um conjunto de representações sociais e de crenças e para a qual se estruturaram dispositivos de socialização e controle que a instituíram como categoria social própria – existe desde os séculos XVII e XVIII.

Sarmiento e Pinto (ibid., p. 20) observam que a criança, entendida como um ator social dentro de um determinado espaço e tempo, está condicionada ao seu momento histórico social: “implica o reconhecimento da capacidade de produção simbólica por parte das crianças e a constituição das suas representações e crenças em sistemas organizados, isto é, em culturas”.

Independentemente do “modelo” de infância, o qual pode se ajustar à realidade social a que a criança pertence, a imaginação e a fantasia são elementos em potencial no seu vir a ser. Nesse universo infantil, a personagem filha em *Vinil Verde* lida com maldição como se estivesse em uma brincadeira. Diverte-se ao ouvir o disquinho verde e, mesmo vendo que a mãe se desvanece a cada dia, no outro dia a “brincadeira” recomeça. Brincar é habitar o espaço da imaginação e da fantasia, e também significa libertar-se das coisas postas, criando um universo próprio (BENJAMIN, 1984). À medida que a mãe vai perdendo os membros, a filha vai tomando conta dos espaços da casa, vai “brincando” de ser mãe, como na cena em que dá comida na boca de sua progenitora. Aqui há um paradoxo da brincadeira, em que a criança brinca de ser mãe, em um jogo insólito que vai matando a progenitora.

4.2 Sem lenço, sem documento

A identificação ou não das personagens pode ser um aspecto importante para a condução do enredo. Nas obras em destaque nesse trabalho, esse elemento ajuda a conduzir a narrativa de tal forma que vai permitir a instauração do inexplicável e do sobrenatural na vida das personagens. Enquanto que em *Os lobos dentro das paredes* a única personagem identificada é a protagonista, Lucy, ficando os pais e irmão em anonimato, em *Vinil Verde*, numa gradação da ausência, ocorre a subtração da identidade das personagens.

Como já observado, a falta de identificação do sujeito é uma das particularidades da ausência. A suspensão do nome, de caracterizações, de elementos definidores, lança o personagem numa espécie de vazio narrativo. Isto se faz notar exatamente com as personagens - como destacado por Cândido - um dos elementos primordiais da narrativa.

Na literatura, o ser ficcional se estrutura pelas palavras. São as descrições, ambientações e relações com outros elementos da narrativa que irão caracterizar as personagens. Se esses elementos, contudo se constroem por meio de vazios, espaços escondidos, labirintos, espelhos e círculos, a personagem também trará as marcas desses componentes.

Em *Vinil Verde*, uma das características da narração é a falta de nomeação da mãe e da filha, configurando-se como uma ausência de identidade. Nenhum dos protagonistas tem nome – apenas referidos como mãe e filha. Sabe-se da importância dos nomes como forma de identificação dos sujeitos em uma sociedade, sua relevância identitária se faz notar desde o nascimento. Como observa ALENCAR (2012) é pela nomeação que o sujeito é inserido na humanidade e ainda por ele será lembrado na posteridade.

Pensando no nome próprio, sob o viés semântico, ele também desempenha uma função marcante quanto à designação. Para Guimarães (2002, p. 33):

Pensar o nome próprio de pessoa nos coloca diante da relação nome/coisa, na qual se considera que está diante de casos em que se tem um nome único para um objeto único. Por outro lado se coloca a questão de que há uma relação particular: o nome único é de uma pessoa única. Ou seja, estamos na situação em que o nome está em relação com aqueles que falam, que são sujeitos do dizer. Isto por si só ressignifica a questão da relação nome/coisa, na medida em que a relação é nome/coisa, nome/falante, nome/sujeito.

Em quase todas as passagens narradas, tanto a exclusão dos artigos como a ausência de nomes são recorrentes: “Como todos os dias mãe saiu para trabalhar deixando filha sozinha em casa” (MENDONÇA, 2004, 02’16”). E até o final do curta não há a menção dos nomes das personagens. A ausência do artigo, aliás, é um dos aspectos marcantes em *Vinil Verde*. Os artigos antecedem o substantivo com o objetivo de determinação ou indeterminação. A quase que total exclusão do uso do artigo diante dos designativos – mãe e filha – o ritmo da narração pela voz over no filme potencializam a indeterminação do sujeito (agente e paciente) a tal ponto de se transformarem em uma espécie de determinação, em outras palavras essas denominações (substantivos) genéricas - mãe e filha – tornam-se nomes próprios.

Em *Os lobos dentro das Paredes*, uma das facetas da ausência também é a falta de identificação. Somente Lucy tem um nome, os demais são identificados como o pai, a mãe e o irmão: “Dentro da casa, tudo estava calmo. Sua mãe estava colocando geleia caseira nos potes. Seu pai estava de folga do trabalho, tocando tuba. Seu irmão estava na sala jogando videogame” (GAIMAN, 2006, p. 5). A comunicação entre a família surge por diálogos econômicos: “Há lobos dentro das paredes – disse Lucy para a mãe... – Não – disse a mãe” (ibid., p. 8). Outro

personagem que, assim como a família, não tem nome, é o porquinho de pelúcia, porém, acaba ganhando a letra maiúscula nas iniciais e virando um nome próprio.

4.3 Espaços, frestas e entre-lugares

Os aspectos espaciais caracterizam o entre-lugar nas obras em *Vinil Verde* e *Os lobos dentro das paredes*. Carlos Reis comenta a relevância do espaço como categoria narrativa dizendo que ele: “compreende, em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário à história: cenários geográficos, interiores, decorações, objetos, etc.” (REIS, 2001, p. 361).

Como é possível notar, a interação dos personagens, suas atitudes e emoções em uma localização incomum, nas obras aqui analisadas, dão vazão ao incômodo e ao temor aos personagens e/ou do leitor/expectador. Escadas, corredores, quintal são locais comuns de passagem, espaços transitórios. Na obra *Vinil Verde*, é no corredor (um espaço entre paredes) que, durante boa parte do filme, a personagem filha vai participar de cenas que vão culminar em um desfecho trágico.

Em *Vinil Verde*, somos expostos a um cenário urbano, em um apartamento de um bairro de periferia, aparentemente comum, mas que acaba por ganhar contornos sinistros. O corredor vira o espaço de uma angustiante espera, em vários momentos da narrativa, ele é focalizado compondo cenas que antecedem a chegada da mãe, que retorna mutilada para casa, logo após o expectador ter acompanhado a desobediência da filha em ouvir o disquinho verde. Nessa obra, o sentimento de medo é explorado em um improvável local, o que se adéqua perfeitamente ao conceito de medo líquido explorado por Bauman (2008, p. 11) em que a

condição/objeto de temor pode surgir de qualquer canto, emergir de qualquer espaço:

O que mais amedronta é a ubiquidade dos medos, eles podem vazar de qualquer canto ou fresta de nossos lares e de nosso planeta. Das ruas escuras ou das telas luminosas dos televisores. De nossos quartos e de nossas cozinhas... De pessoas que encontramos e de pessoas que não conseguimos perceber.

Figura 24 — O corredor, local de passagem que representa momentos importantes da trama — ©*Vinil Verde*, 2004. Direção de Kleber Mendonça

No curta, toda a trama acontece no interior de um apartamento, mais precisamente no refúgio do lar e a partir de um fato corriqueiramente comum, ouvir uma música. Tal situação aparentemente inocente, reforça essa ubiquidade do medo, da sua potencialidade de surgir em qualquer canto do planeta, o que se converte em uma ainda mais assustadora ameaça: não estamos a salvo em nenhum lugar.

A maneira como esse espaço é captado pelas lentes cinematográficas é de suma importância para que seja obtido um determinado efeito, como bem observa o filósofo francês Gilles Deleuze (2007). Para o teórico, no cinema, o tipo de enquadramento das cenas e a forma como os objetos e personagens são focalizados não têm nada de aleatório: fazem parte da geometria do quadrado. No curta-metragem, a construção cinematográfica é feita de espaços esvaziados, com insistentes tomadas que focalizam o corredor e a porta, locais de passagem e transição, que também acabam por amplificar o ambiente em espaços de solidão.

Na primeira vez em que a menina vai ouvir o disco verde, ela coloca o LP para tocar no seu quarto. Enquanto ouve a canção, somos apresentados ao recinto pelas tomadas em close que mostram detalhes desse espaço. É possível identificar uma parede em tom rosa, bem como visualizar os brinquedos da garota que incluem bonecas de variados estilos, vestidas de roupas alegres, e um ursinho, nos remetendo ao espaço de uma criança feliz. Depois, uma sequência de tomadas leva-nos a visualizar o corredor enquanto a criança ainda ouve a música e brinca. A visão que se tem do espaço é também a de um local tranquilo; da porta que dá para os fundos do corredor, podemos entrever o banheiro com uma toalha rosa pendurada no box. Até aí tudo transcorre em normalidade. Contudo, há um rápido movimento da câmera focalizando o toca-discos em *close*, o vinil para de girar e a focalização é deslocada para o corredor. Agora o espaço ganha uma nova configuração, a imagem no vídeo surge um pouco granulada, mais escura, há um movimento da câmera em *zoom-out*¹⁹ do corredor para a porta e, na sequência, um movimento de *zoom-in* para focalizar a mãe sem um braço. Também é precisamente em um entre-lugar, o corredor da área comum do prédio, que vamos presenciar a cena da mãe morta – momento em que o porteiro

¹⁹O *zoom* simula o movimento da câmera; *zoom-in* (*aproxima*) para frente e *zoom-out* para trás (*se afasta*).

avisa à menina que sua mãe está a esperar do lado de fora da porta. Assim que a garota abre a porta, temos o ponto de vista da mãe, sob um ângulo contra-plongée²⁰, avistando a filha pelas grades do portão; ali também o corredor corrobora com o aspecto desolador e opressor da cena. No chão acinzentado do corredor, a mãe, deitada, veste uma blusa cujo tom quase se confunde com o do piso. Seu corpo pequeno, sem os membros superiores e inferiores, é uma visão aterradora.

Para Gama-Khalil (2012), a escolha de uma estruturação espacial fechada tem a essencial função de provocar a sensação de isolamento. No velório da mãe, também é perceptível um clima de abandono e incompletude. Numa pequena sala, com chão cimentado e gasto, a câmera focaliza, em plano médio²¹, o pequeno caixão fechado. O Narrador revela o pensamento da menina: “Filha também imaginava se mãe estava confortável naquele caixãozinho” (MENDONÇA, 2004, 11’11”). Entre o caixão há dois castiçais com velas. Não há flores, cuja presença em um ritual fúnebre, representa uma deferência ao morto, uma demonstração de carinho e afeto à memória de quem partiu. A ausência das flores no velório denota um abandono à figura de quem morre, sem uma última homenagem, acentuando o espaço de profunda solidão. Outra forte marca de ausência que provoca um estranhamento é a não participação de familiares e amigos em um momento de dolorosa perda. Junto à menina, há somente a presença de uma única pessoa e, ainda assim, pela perspectiva da câmera, em primeiro plano, que enquadra a menina do peito para cima, só é possível ver uma parte do corpo de quem a acompanha. Essa imagem reforça uma espécie de vazio, de

²⁰Plongée, palavra francesa que significa “mergulho” é utilizado no meio cinematográfico para definir um tipo de enquadramento que pode ser feito pela câmera. No caso, plongée, é quando a câmera está situada acima do nível dos olhos, voltada para baixo, também conhecida como câmera alta. Já o contra-plongée é um “contra-mergulho”, uma situação inversa: a câmera fica situada abaixo do nível dos olhos dos personagens, voltada para cima.

²¹ No plano médio, a câmera fica a uma distância média do objeto por inteiro e ainda cobre uma pequena margem do espaço em volta.

incompletude, em que uma criança também vive esse momento fatídico na companhia de uma figura desconhecida, e até “mutilada” pelo enquadramento.

Figura 25 — Em um plano fechado, as bonecas são focalizadas sem cabeça após a morte da mãe, reforçando a solidão e a perda. Cena do curta-metragem *Vinil Verde*, 2004. Direção de Kleber Mendonça.

Após a morte da mãe, os espaços vazios se tornam mais constantes. A sala, a cozinha e o quarto, antes habitados pelas duas, são mostrados sem a presença humana. Contudo, se o espaço reflete a morte da mãe, ao mesmo tempo se mostra como um local a ser conquistado: o cenário vazio vai sendo tomado pela filha, que assume o lugar da mãe (numa das cenas, a filha está dormindo na cama da mãe). A filha se torna mãe, numa troca de identidade. O fato é que, essa tomada de lugar já vinha ocorrendo antes da morte da mãe. Cada vez que a perda de um membro incapacitava a progenitora, havia margem para que a filha assumisse um pouco mais do papel da mãe, inclusive ajudando-a a se alimentar. Vale destacar o cenário que amplifica a sensação de desconforto após a morte da mãe: as bonecas são focalizadas sem cabeça (figura 25), remetendo à perda, à morte e à despersonificação, ou seja, outras formas de ausência. Ainda uma das bonecas usa um vestido preto, simbolizando o luto e a perda. Tudo isso tanto pode ser tomado como um elemento do discurso

fantástico, do sobrenatural, quanto como uma manifestação da imaginação da criança naquele momento triste de sua vida.

Uma característica marcante em *Vinil Verde* é a construção da ausência pela montagem²². No decorrer do curta temos uma intercalação com a introdução de alguns planos em preto por corte seco. Ao mesmo tempo em que essas tomadas denotam a ausência de luz, também contribuem para espaçar o ritmo das cenas e tornar o clima mais angustiante. Eles se revelam como espaços vazios na narrativa, e encerram em si uma significação dentro da montagem, ampliando a sensação de solidão das personagens, inseridas num enredo insólito e conduzidas por um ritmo lento, quase arrastado. Esse ritmo também tem ligação com a estática das fotos, uma vez que o enredo se desenvolve por fotografias *still*: são 500 quadros no total, que foram revelados, escaneados e montados, dando a sensação de contínuo movimento. A montagem é feita por meio de suaves transições entre as fotos, o que muitas vezes nos dá a impressão de estarmos olhando o passar das páginas de um livro ilustrado.

Esse ritmo mais lento da passagem das cenas, com seus espaços esvaziados e regiões de entre-lugar, estabelece uma ligação com o tempo da narrativa. Segundo Bakhtin, há entre o espaço e o tempo uma relação indissociável, formando um todo em equilíbrio. O cronotopo bakhtiniano indica essa interdependência, que possibilita a concretização do tempo no espaço (BAKHTIN, 1998, P.211):

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto.

²² Nas obras de arte de maneira geral, sobretudo as narrativas, a montagem é aspecto essencial para se construir os enredos. Vale lembrar que, como afirma Eisenstein: “o conceito de montagem está presente em toda a cultura humana. O pensamento humano é montagem” (2002, p.8). E a montagem está em diferentes suportes. No caso da ausência, a montagem, com a escolha de imagens, cenas, sequências e transições, é vital para caracterizar tal ambientação.

Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo, e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico.

Em *Vinil Verde*, na relação com os espaços esvaziados, o tempo parece assumir uma configuração própria. Já de início, não somos localizados sobre quando se passa o enredo: qual ano, dia ou hora. Temos alguns índices, como o amanhecer (a mãe acordando a filha), o café da manhã, a filha em casa sozinha ouvindo o disco ou a mãe saindo para trabalhar e voltando após um período, mas tudo decorre de forma imprecisa. As cenas se dão no espaço privado (o apartamento) e em momentos da vida pessoal e cotidiana das personagens. Os acontecimentos, contudo, nos são mostrados a partir de um ritmo lento, reforçado tanto pela montagem, com o passar mais lento dos fotogramas, quanto pela narração da voz *over*, que se dá na mesma cadência da transição dos quadros, o que parece “contaminar” a narrativa.

A montagem por meio da passagem lenta dos fotogramas dificulta a reconstituição do tempo real do espectador. Nesse sentido, é importante destacar que, como aponta Silva Junior, Neves e Nardi (2014), o tempo e o espaço que fazem parte da nossa realidade, quando integram uma obra cinematográfica, passam a se sujeitar às regras daquele meio artístico, criando realidades próprias desse tipo de narrativa (não sendo aplicáveis à nossa realidade). É apenas no final, quando as luvas perseguem a filha e ouvimos um grito, que temos certa aceleração no ritmo da narração.

Figura 26 — O uso do fotograma em preto amplifica os vazios, lacunas, na narrativa — ©Vinil Verde, 2004. Direção de Kleber Mendonça

Os lobos dentro das paredes, como o próprio título antecipa, conta uma história em que animais vão se alojar em um lugar incomum: as paredes. Nessa narrativa, temos uma parede que serve de passagem para que os lobos invadam a casa. Posteriormente, a família também faz uso desse mesmo lugar para retomar o lar dos lupinos.

Figura 27 — Capa do livro *Os lobos dentro das paredes*, 2006. Autor: Neil Gaiman. Tradução: John Lee. Ilustração: Dave McKean. Editora Rocco

Na narrativa, a parede não funciona como uma estrutura de sustentação para manter uma casa em pé e dividir os espaços, como seria o convencional. Além de virar um entre-lugar, as paredes se constituem numa ameaça sinistra ao mundo de Lucy, é de lá que provém os ruídos e sons estranhos emitidos pelas criaturas (lobos). No livro de Neil Gaiman, as paredes servem de certa forma como um local de passagem, exercendo uma função bem incomum. Lucy se refere a esse local da seguinte maneira: “[...] tem um monte de espaço nas paredes de casa. E pelo menos não é frio lá” (GAIMAN, 2006, p. 33). Esse dado se torna impreciso para o leitor, uma vez que tanto a menina quanto a família tem que rastejar pelo ambiente. Mas, já no final da história o texto verbal confirma a presença dos elefantes dentro das paredes: “Ela escutou um ruído que parece exatamente com um elefante tentando não espirrar” (ibid., p. 53). Dessa forma o espaço dentro da parede é impreciso, indeterminado. É apertado para os humanos, mas os elefantes também se alojam lá. Assim, as paredes assumem a função de um entre-lugar. É residência provisória dos lobos, é esconderijo e é local de passagem, pois se almeja a casa e não as paredes (elas são apenas um meio).

O tempo nessa narrativa, assim como em *Vinil Verde*, também é impreciso: não sabemos quando os lobos chegaram, somente que foram percebidos por Lucy no dia que o seu pai estava de folga. Dentro da casa o tempo, sob o aspecto psicológico, é diferente para os personagens. O pai, a mãe e o irmão vivem suas rotinas do dia a dia de maneira tranquila e despreocupada. A mãe prepara sua geleia, o irmão brinca de videogame e depois faz o seu dever de casa e o pai toca a tuba, enquanto Lucy vive tensa, à espera de um acontecimento ruim, e esse tempo de espera é angustiante. Já o tempo em que os lobos estão na parede nos dá a impressão de ser uma longa espera, pois eles observam a vida dos moradores e estão aguardando o momento de invadir a casa. De fato, não sabemos o que eles fazem lá dentro. Quando a situação se inverte, os lobos entram na casa e usam o tempo para se divertir, ouvir música, jogar

videogame, tocar o instrumento musical do pai; ou seja, ações parecidas com as que a família realizava enquanto ainda estava dentro da casa. Já Lucy e sua família, quando entram nas paredes, parecem passar pouco tempo, a estadia é rápida. Eles se utilizam da parede em dois momentos: na primeira vez, Lucy resgata o porquinho; e, na segunda, a família retorna à casa para expulsar os lobos.

Assim, dentro das paredes parece haver um tempo de ansiedade, e a narrativa estabelece um jogo incerto com o tempo dentro e fora desse espaço de transição: a família usufrui a casa no tempo normal de suas rotinas, enquanto os lobos aguardam nas paredes; quando os lobos saem, imitam a família na forma como passam o tempo, enquanto a Lucy espera com urgência o momento de retomar a casa, até que consegue e os lobos fogem.

Vale destacar que a parede, enquanto local de esconderijo, passagem ou morada provisória, também está presente em outras obras, como é o caso da série televisiva *Stranger Things*, cuja primeira temporada foi ao ar em 2016, com roteiro e direção dos irmãos Matt e Ross Duffer. Nela, as paredes servem de passagem para monstros terríveis e também são via de comunicação entre uma mãe e seu filho desaparecido. Na série, a trama gira em torno do desaparecimento do menino Will (Noah Schnapp), sequestrado por um monstro e levado para outra dimensão, um “mundo invertido”. A mãe e os amigos, juntamente com uma misteriosa garota com poderes telecinéticos, irão fazer de tudo para resgatá-lo. “Ela sabe que Will está com algum ser sinistro e desconhecido, mas muito próximo dela, numa dimensão paralela dentro das paredes. O que ela deseja é encontrar um portal para retirá-lo de lá” (VALENZUELA, 2017, p. 77).

Figura 28 — Cena de *Stranger Things*, Joyce tenta se comunicar com o filho © www.netflix.com

No conto *O Gato Preto*, 1843, de Edgar Allan Poe, também nos deparamos com outro exemplo em que as paredes deixam de ser puramente estruturais e ganham o valor de instância narrativa. Na história, o narrador (que não é nomeado) tinha um gato chamado Pluto como bicho de estimação. Com o tempo e a vida de embriaguez, o dono, que antes era amoroso, passa a maltratar o animal até o ponto de arrancar-lhe um olho. A maldade continua e o homem acaba por enforcar o bicho em uma árvore. Misteriosamente surge outro gato na vida do protagonista, bem parecido com o anterior, inclusive sem um olho e ainda, curiosamente, portava uma mancha branca no pescoço semelhante a uma forca. Em um ataque de fúria contra o gato que lhe trazia lembranças perturbadoras, o homem pega um machado para golpear o felino. Ao tentar impedir o marido, a esposa é atingida pelo golpe e morre, e o gato foge. Depois da tragédia, o marido resolve emparedar a mulher, pois ouvira dizer que na Idade Média era assim que os monges faziam para ocultar os corpos de suas vítimas. O desaparecimento da esposa levou os vizinhos a procurarem a polícia, que faz uma inspeção na casa do esposo. Sem encontrar nada de suspeito na residência, os policiais já se

despediam do viúvo, quanto este num gesto de débil entusiasmo bate com a bengala na parede, ao passo que se ouve um grito agonizante. Os guardas quebram a parede e encontram o cadáver da mulher e sobre o seu corpo, o gato desaparecido.

Figura 29—As perturbadoras visões de Lucy no espaço do insólito (Página 23 © *Os lobos dentro das paredes*, 2006. Autor: Neil Gaiman. Tradução: John Lee. Ilustração: Dave McKean. Editora Rocco)

Em *Os lobos dentro das paredes*, após a tomada da residência pelos lupinos, Lucy e sua família fazem uma breve “estadia” no quintal, outro local da casa que é definido como uma passagem transitória, no qual as pessoas costumam permanecer por um determinado espaço de tempo e não o habitar normalmente como se fosse o interior de uma casa. No espaço fantasmagórico, ilustrado por McKean, coabitam ao mesmo tempo

“realidade”, sonho e pesadelo. Muito lembra o cenário onírico das pinturas de Dali e Miró, artistas pertencentes ao movimento Surrealista.

Na ilustração (figura 29), a árvore se assemelha a uma criatura monstruosa²³, dando a ideia de que aquele cenário faz parte do pesadelo de Lucy, atormentada por ter deixado seu porquinho na casa, após a fuga apressada. A combinação das cores e formas compõe o cenário perturbador. As árvores secas enegrecidas com galhos retorcidos, com um fundo enevoadado dão um caráter espectral ao espaço. Uma das árvores tem uma forma monstruosa, que se assemelha a uma cabeça, cuja “boca” é uma imensa cavidade e está prestes a devorar o porquinho de Lucy. Essa cena apavorante também nos remete ao conto clássico *Os três porquinhos*, uma vez que dá um vislumbre do que pode acontecer ao porquinho dentro da casa sob o domínio dos lobos. As garras da criatura, em um formato de pinça, alçam o bichinho posicionando-o para o abate. Ao relacionar a literatura fantástica e arte fantástica, Vax (1972, p. 55-57) destaca o potencial que ambas têm de criar efeitos para impulsionar e desvelar a psique humana:

[...] a paisagem fantástica se anima com uma espécie de vida animal: esta montanha é um imenso dragão, esta colina deixa entrever um olho de cavalo; uma respiração bestial soergue toda a paisagem. Energias selvagens prestes a desencadear-se para destruir a vida policiada.

Uma particularidade da ilustração é a imagem da família deitada sobre o chão: a posição dos corpos nos confunde, dando a impressão de ser um só, e, olhando mais atentamente, a cabeça do pai está posicionada

23

Essa ilustração também nos remete à pintura de Goya, *Saturno devorando um filho* (figura 18), vista nesse estudo. Porém, no caso da ilustração de Mckean, embora a criatura seja ameaçadora, não deixando dúvidas de que pretende devorar o porquinho, não se consuma o ato como ocorre com Saturno.

de uma maneira estranha, um tanto mórbida, criando a ilusão de que ele está morto. Nessa imagem, as ilustrações de Dave McKean ajudam tanto a construir quanto a ampliar o clima de inexplicável, insólito e tenebroso na narrativa.

Antes de Lucy resolver retomar a casa, sua família conjectura sobre alguns locais em que poderiam morar a fim de não terem sua residência invadida por lobos. Ao mesmo tempo em que estão no quintal, anseiam por outro local, como se afirmassem para si mesmos: “Deveria estar lá, mas estou aqui”. Para Waldenfells (1997, p. 97, apud DORNBUSCH, 2011, p. 32), só quem não está “aqui” de corpo inteiro pode estar ao mesmo tempo “lá”.

A família de Lucy almeja outros locais, mas curiosamente são destinos longínquos, em regiões ermas ou até mesmo imaginárias, e todos com paredes feitas de materiais diferentes dos utilizados em uma casa tradicional, de tijolo ou madeira, o que, ao que se deduz, impediria a entrada de lobos ou outras criaturas, como descreve o diálogo a seguir (GAIMAN, 2006, p. 22):

- Nós devíamos mudar para o Círculo Ártico - disse o pai da Lucy.
- Lá as casas são feitas com paredes de gelo e neve, e não há nada além de ursos polares e focas por centenas de quilômetro. Quando os lobos saem de dentro das paredes, não há mais nada a fazer.
- Hmmmph! - grunhiu Lucy.
- Nós deveríamos morar é no Deserto do Saara - continuou a mãe.
- Lá as paredes são de tecidos coloridos que tremulam com o vento quente e não há nada além de camelos e raposas por milhares de quilômetros.
- Blaaah! - grunhiu Lucy.
- Eu acho que a gente devia morar no espaço sideral - opinou o irmão.

- A gente poderia viver em uma estação orbital no espaço, onde há paredes de metal com luzes que piscam e brilham e nada além do foosles e esquossuques por bilhões de quilômetros.

Diferentemente da família, que se mostra conformada com a situação, a personagem Lucy é categórica em não querer viver em nenhum local que não seja o seu lar, e lidera a família na retomada da casa. Para afugentar os lobos, eles “entram” na parede, o que deixa os bichos apavorados. A seguir, o diálogo dos lobos constata o medo das consequências de os humanos saírem das paredes, o mesmo temor vivido outrora pela família (ibid., pp. 46-47):

“Arrgh! - uivaram os lobos.

- As pessoas estão saindo de dentro das paredes!

- E quando as pessoas saem de dentro das paredes – berrou o maior e o mais gordo dos lobos, se livrando da tuba –, está tudo acabado!

Aqui o enredo assume uma construção circular e nos coloca de volta à situação inicial: o medo de algo sair das paredes (antes lobos, agora humanos). Assim, as paredes se tornam um lugar que esconde o medo, o trânsito de algo indesejado, a ameaça da casa ser tomada (ou retomada). Essa estrutura circular também é uma forma de ausência, funcionando como um espelhamento dentro da narrativa. Os lobos saem de dentro das paredes e invadem a casa, os moradores expulsos entram pelas paredes e retomam a casa, e mais adiante surgem indícios de que outros invasores estão a caminho, dessa vez os elefantes. O que fica nítido na trama é que a existência de um grupo só é possível na ausência do outro: os lobos ficam, os humanos saem, e vice-versa; se um grupo está presente, o outro deve ficar ausente da casa.

A ilustração da figura 30 evidencia a questão do duplo. Temos um plano geral que mostra exatamente o momento em que os lobos fogem da casa. A família de Lucy é formada por um quarteto, e também há quatro

lobos em fuga — outra família, mas só pode existir uma. Esse espelhamento sugere uma ilusão de desdobramento. Para Rosset (2008, p. 23), a ilusão é compreendida como uma técnica, cuja intenção é “transformar uma coisa em duas, exatamente como a técnica do ilusionista, que conta com o mesmo efeito de deslocamento e de duplicação da parte do espectador”. Ainda segundo o autor, o duplo traz em si um aspecto paradoxal, que envolve o ser a si mesmo e ser o outro ao mesmo tempo.

Figura 30— A família, liderada por Lucy, retoma a casa e afugenta os lobos. (Página 34 © *Os lobos dentro das paredes*, 2006. Autor: Neil Gaiman. Tradução: John Lee. Ilustração: Dave McKean. Editora Rocco)

Além dessa curiosa semelhança, no texto verbal, o narrador demonstra certa ironia ao revelar os desejos dos lobos após serem expulsos da casa, que é o de fugir dali o mais depressa possível para um lugar que não tivessem pessoas fazendo o mesmo que os próprios lobos

fizeram quando se apossaram da casa; é como se os lupinos tivessem se referindo a si próprios quando falam da família.

Os lobos fogem da casa, mas as paredes mantêm a sua função de “portal”: os felinos saíram, mas os elefantes estão chegando, conforme os ruídos ouvidos por Lucy. As paredes serão de novo a passagem para outros seres invadirem a casa, dando a impressão ao leitor de que essas vindas e partidas ocorrerão sucessivamente. Na última página do livro a foto-ilustração nos mostra um sanduíche de geleia pisoteado: a pista deixada é a marca da pata de um elefante, confirmando a vinda de outros animais e de um novo caos a se instaurar na casa. A imagem também funciona como uma metonímia, uma vez que a marca da pegada representa a parte pelo todo.

É interessante ressaltar que, assim como na narrativa de Gaiman, também temos outros exemplos de “invasões” insólitas de uma residência, como no caso do conto *Casa Tomada*, de Júlio Cortázar, de 1946. No enredo, dois irmãos são expulsos de uma casa que parece tomar vida, encurralando os moradores e subtraindo os espaços. A subtração do espaço, que é uma forma de ausência, amplifica o sentimento de perda, uma vez que o local familiar remete ao aconchego, a um lugar seguro, que deveria oferecer proteção e não insegurança e intranquilidade. Para Bachelard (1978, p. 201), a casa é “lugar” do acolhimento, do abrigo, é nesse espaço que, junto à família, iremos construir relações e estabelecer os primeiros vínculos emocionais: “[...] se nos perguntassem qual o benefício mais precioso da casa, diríamos: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz”.

4.4 Incomunicabilidade fatal

A dificuldade de comunicação e os silêncios empregados como recursos de ausência para compor os enredos são elementos que, nas

duas obras, permitem a ampliação do clima de estranhamento, de inexplicável e de medo nas obras. A forma como tais recursos são usados permite que o clima do sobrenatural se instaure na vida das protagonistas e envolva suas aventuras numa atmosfera sinistra e inexplicável.

A incomunicabilidade ou a dificuldade de comunicação são traços marcantes nas duas obras. Em *Vinil Verde*, embora tenha uma voz over que narra a história, não há diálogos sonoros que explicitem as falas da mãe e da filha. Não estamos diante de um filme mudo, em que as personagens fazem mímica das falas e há legendas revelando o discurso direto das mesmas. No curta, os diálogos são construídos por meio de um discurso indireto, sendo que o narrador funciona como um contador de histórias. Aqui as “lacunas” são preenchidas pela imaginação do expectador.

É possível observar uma incomunicabilidade entre as personagens, revelada pela constante desobediência da filha que, embora tenha concordado com a mãe em não ouvir o disquinho verde, contraria a promessa, o que sempre gera consequências terríveis. É quase como se a menina nunca ouvisse os pedidos da mãe, ainda que as mutilações não parem de ocorrer a cada vez que o disco é tocado.

A mãe também não protesta em relação à atitude da filha e se conforma com seu destino, chegando a admirar a curiosidade da menina. É como se cada uma não entendesse a mensagem que a outra lhe dá: filha não obedece mãe e mãe não questiona filha. Ao final, a menina desobedece ao último aviso da mãe e, dessa vez, as consequências recaem sobre a garota — as luvas verdes aparecem para pegá-la.

Figura 31 – A menina insiste em ouvir o disquinho ainda que a mãe vá se desvanecendo — ©*Vinil Verde*, 2004. Direção de Kleber Mendonça

Dentre as cenas que compõem as situações de suspense em *Vinil Verde*, estão os momentos que sucedem a desobediência da filha com sua insistência em ouvir o disco. Cada vez que isso acontece, a mãe perde um membro do corpo: primeiro um braço, depois o outro braço e, por último, as duas pernas, perda essa que culmina na sua morte. Presenciamos um desaparecimento da mãe, pois seu corpo vai se diluindo, sumindo no espaço, se despedaçando, se fragmentando diante da realidade insólita. Como se não bastasse, já nos seus últimos momentos de vida, a mãe faz o último pedido: “Mãe pediu que ao longo de toda a sua vida filha nunca... nunca usasse luvas verdes” (MENDONÇA, 2004, 10’37”). Contudo, apesar da súplica, a menina coloca as luvas verdes que, ao final, vão aterrorizá-la.

Em *Os lobos dentro das paredes* vamos identificar uma falha de comunicação entre as personagens, gerada pela falta de crédito aos avisos de Lucy. Embora a garota seja categórica ao afirmar para os pais e

para o irmão que há lobos nas paredes, ninguém lhe dá atenção. A cada um que Lucy questiona vem a resposta de que deveriam ser outras espécies como ratos e camundongos, sempre seguida de uma enigmática frase: “- Se os lobos saírem de dentro da parede, está tudo acabado” (GAIMAN, 2006, p. 9). Ao indagar sobre o que estava acabado ou quem dissera isso, as respostas são inconclusivas, tanto para a garota como para nós leitores.

Figura 32 – Lucy avisa à mãe sobre a existência de lobos na casa. A linguagem verbal assume uma configuração visual na página, se espalhando pelo espaço e acompanhando o braço da menina (Página 8 © *Os lobos dentro das paredes*, 2006. Autor: *Neil Gaiman*. Tradução: John Lee. Ilustração: Dave McKean. Editora Rocco).

A repetição da frase funciona como uma espécie de encantamento, e revela um tipo de aceitação, um conformismo por parte da família em relação a algo que pode acontecer (e acontece). Ao questionar a mãe, a

mesma nega que poderiam ser lobos e responde que a filha poderia estar ouvindo camundongos. Lucy, então, procura o pai, que também discorda da filha alegando que os ruídos seriam provenientes dos ratos. Já o irmão da menina, em tom de brincadeira, diz que são morcegos. Ninguém dá ouvidos à Lucy sobre a presença dos lobos.

Mesmo após a família ser expulsa da casa, Lucy é a única que não se conforma com a situação, gerando uma incompatibilidade de opiniões: Lucy deseja permanecer na sua residência, enquanto os pais e o irmão pensam em se deslocar para morar nos locais mais insólitos. Lucy é taxativa: “- Não quero viver em lugar nenhum que não seja minha casa” (GAIMAN, 2006, p. 22). A menina, diferentemente do posicionamento da família e inconformada com a invasão dos lobos, vai lutar para afugentar os felinos e retomar a casa.

4.5 Sonoridades incautas

A sonoridade é importante elemento que integra diferentes composições narrativas, e sua presença ou não pode desencadear a atmosfera da solidão, do medo, do sinistro e muito mais.

Em *Vinil Verde*, a trilha sonora também é marcada por uma melodia sinistra que toca pontualmente para deixar o clima mais tenso. Lembrando que consideramos como trilha sonora, não somente a música, mas também as vozes, efeitos e ruídos, como destacam Gaudreault e Jost (2009). No curta, há uma variação sonora que inclui ruídos pontuais e esteticamente intencionais (como o barulho dos talheres no café da manhã, a TV, a reza dos vizinhos religiosos, o som do interfone ou o ato das personagens mastigarem um biscoito). Durante os momentos em que mãe e filhas estão juntas, tomando café da manhã, os sons provêm do barulho do talher e da mastigação ou do noticiário na TV, demonstrando certa solidão, com seus ruídos contaminando a cena, ajudando a

aumentar a sensação de vazio. Embora mãe e filha estejam juntas nesses momentos, não há presença de um diálogo entre elas. As conversas entre as duas são mediadas pelo narrador em voz *over*. Interessante notar que a voz das personagens não é reproduzida (uma vez que seus diálogos são apresentados pelo discurso indireto), mas seus ruídos sim (os movimentos, a mastigação, etc.).

A canção “Luvas verdes”, de Silvério Pessoa (anexo C) que o disco toca, envolta em uma sinistra melodia, é profundamente reveladora de ameaças. A primeira vez que a música é ouvida, a canção já inicia com a frase dizendo: “Nós somos as luvas verdes, a gente vem te pegar”. Outro exemplo pontual da trilha que evidencia o aspecto de tensão e medo é quando, após a menina ouvir o disco verde, há um momento de silêncio que gera expectativa em relação à chegada da mãe e, na sequência, o som de uma batida forte ressoa quando a mãe entra pela porta faltando um braço, amplificando o incômodo da cena.

Durante a reprodução do disco verde, é audível o som do chiado, característico do disco de vinil²⁴. É possível perceber também cortes na música, que geram incompletudes. Na primeira vez que a canção toca a palavra imaginação só é dita até “imagi” e já mostra a menina retirando a agulha do disco. Na segunda vez que a filha toca o disco verde, a música é novamente interrompida no trecho que seria “vem te pegar”, o que se ouve é “vem te pe...”, com um corte realizado pela ação da agulha que pula e depois continua a tocar a música. Essas interrupções, cortes, também nos remetem às mutilações que a mãe sofre.

²⁴ O disco de vinil, conhecido também como vinil ou long-play (LP) surgiu na década de 40. Normalmente produzido com material de PVC (cloreto polivinílico), o vinil por meio de seus microsulcos (fissuras) registra os dados em áudio que são ouvidos no momento da reprodução dos sons. Fonte: *Revista Veredas*. In: “Longa vida ao long-play”, p. 22, por Egeu Laus. Associação de Amigos do Centro Cultural Banco do Brasil, RJ, 2001.

Figura 33 — Composição entre os textos verbal conduz aos movimentos e ruídos. (Página 40 © *Os lobos dentro das paredes*, 2006. Autor: *Neil Gaiman*. Tradução: John Lee. Ilustração: Dave McKean. Editora Rocco)

Já em *Os lobos dentro das paredes*, podemos conceber os ruídos/sons tipológicos grafados nas falas dos personagens por meios de recursos gráficos como uso do negrito, caixa alta, além das ilustrações que, em muitos momentos, são compostas e articuladas dando a ideia de movimentação e barulho. Um exemplo desse tipo de composição pode ser encontrado na figura 33, passagem em que os lobos invadem a casa, tomam conta do espaço e “armam” uma festa. Na ilustração, eles dançam e cantam, fato que é identificado no texto verbal. O texto visual reverbera e amplifica o estado de animação festiva. A chuva de papéis coloridos caindo sobre os felinos, que se divertem e retorcem dançando, nos dá a sensação de ouvir uma música bem alta tocando ao fundo.

Embora apareçam num contexto de festa e alegria, demonstrando um lado mais cômico dos lobos ao usarem as roupas e acessórios da família, um dos felinos se destaca pelos olhos amarelos sinistros e garras que podemos entrever sob a manga do casaco.

Na sequência das figuras 34 e 35, momento em que os lobos estão apavorados com o retorno dos moradores que saem das paredes para reaver o lar, o temor dos animais é representado pelo emprego da onomatopeia **Arrgh!**, grafada em negrito e em tamanho maior que as demais frases dos textos. Lembrando que o uso da onomatopeia é um recurso muito comum nas histórias em quadrinhos para salientar os ruídos e sons. Enquanto na primeira ilustração temos um primeiro plano mostrando a cabeças dos dois lobos, a imagem seguinte fecha em um plano detalhe e vai dar um close na boca do lobo, nos dando a impressão de que a sua língua vibra e que ele se esforça para berrar o aviso fatídico de que a saída dos moradores vai resultar na expulsão deles. Detalhe: o texto verbal sai diretamente da boca do felino, alinhado de maneira como se o som se materializasse em forma de letras. A expressão de terror na cara dos lobos demonstra a sensação de pânico diante da situação.

Figura 34 — Os lobos se aterrorizam na iminência da “invasão” dos humanos.
(Página 46 © *Os lobos dentro das paredes*, 2006. Autor: Neil Gaiman. Tradução: John Lee. Ilustração: Dave McKean. Editora Rocco)

Figura 35 — Traços, formas e cores ajudam a evocar o sonoro.
(Página 47 © *Os lobos dentro das paredes*, 2006. Autor: Neil Gaiman. Tradução: John Lee. Ilustração: Dave McKean. Editora Rocco)

4.6 Matizes sinistros

Figura 36– *Vinil Verde* traz economia das cores — ©*Vinil Verde*, 2004. Direção de Kleber Mendonça

O uso da cor também é outro recurso explorado nas duas obras e que ajuda a amplificar a caracterização das ausências e, consequentemente, de seus efeitos sobre as personagens. A cor é um dos principais recursos utilizados na arte para criar os mais variados efeitos como conferir volume, e representar emoções que vão influenciar a forma como o receptor percebe as obras, como expressa Farina et al. (2006, p. 13): “A cor é vista: impressiona a retina. E sentida: provoca uma emoção. E é construtiva, pois tendo um significado próprio, tem valor de símbolo e capacidade, portanto, de construir uma linguagem própria que comunique uma ideia.” Corroborando com essas informações, Dondis (2003, p. 64)

observa que a cor está “impregnada de informação e é uma das penetrantes experiências visuais que temos todos em comum” .

Em *Vinil Verde* temos uma ambientação numa cidade de periferia de Recife. A maior parte das cenas é feita dentro do apartamento, em um ambiente “frio” e, em muitas das tomadas, desolador. Sendo que grande parte das cenas se concentram no corredor. Mesmo assim, podemos ver, pontualmente, um céu encoberto por nuvens ou a fachada do prédio à noite. Cenário bem diferente do que costumamos associar à Recife ensolarada e capital turística. A cor dos cômodos mescla tons pastel de branco e amarelo que combinadas a constante intercalação dos fotogramas em preto, contribuem para um clima de isolamento e solidão.

Em *Os lobos dentro das paredes* também há o uso da cor de maneira peculiar. As ilustrações de Dave McKean “brincam” num jogo de luz e sombras, que somado às estilizações de traços vitorianos, criam um efeito sinistro na caracterização dos personagens. O artista mescla desenho, pintura, fotografia e sobrepõe várias texturas.

A intensidade no uso das cores e a saturação dos sombreados contribuem para a distorção da figura humana. Na ilustração da página 9, a mãe, embora pareça esboçar um sorriso, tem uma aparência sombria, com partes do seu anguloso rosto mais escurecidas. Segundo Dondis (2003, p.66): “[q]uanto mais intensa ou saturada for a coloração de um objeto ou acontecimento visual, mais carregado estará de expressão e emoção”. A boca do garoto parece um cavernoso buraco que dá vazão para a escuridão. O olho, que é capaz de refletir sentimentos e emoções, ganha uma dimensão sinistra, com a pupila toda em preto, também dando a impressão de ser um buraco.

Figura 37— Os traços humanos ganham contornos assustadores. (Detalhe das páginas 9 e 16 © *Os lobos dentro das paredes*, 2006. Autor: Neil Gaiman. Tradução: John Lee. Ilustração: Dave McKean. Editora Rocco)

Em outro momento, figura 38, Lucy anda pelo interior da casa, um local surreal, em que o chão se dilui em uma espécie de colcha de retalhos, cuja estampa nos remete ao manto que encobre o casal na pintura *O Beijo* (1907-1908), de Gustav Klimt (figura 39). Nesse espaço delirante, a forma dos objetos ganha proporções distorcidas, construídas pelo jogo da colagem, sobreposições e mescla de luz e sombras como, por exemplo, o vaso de flor sobre a mesa que se desvanece, parecendo uma pintura de Van Gogh em uma versão surrealista. As flores vermelhas e as folhas verdes se desfalecem, e estão encostadas à parede que aparenta estar úmida e mofada. É importante destacar que a cor verde em algumas culturas está associada à morte, como na hindu, por exemplo, em que simboliza o luto. Já a parede, onde normalmente seriam exibidos quadros, é tomada por desenhos rabiscados de lobos, que dentro de suas linhas de molduras parecem observar o dia a dia dos moradores. Lucy está diante da porta de um dos cômodos da casa, mas não conseguimos ver o que existe além da porta, pois há ali um tipo de névoa esbranquiçada.

Figura 38— Contraposição de texturas e distorções compõe um espaço que se esvanece. (Páginas 4 e 5 © *Os lobos dentro das paredes*, 2006. Autor: Neil Gaiman. Tradução: John Lee. Ilustração: Dave McKean. Editora Rocco).

Figura 39 — *O Beijo*, Gustav Klimt, 1907-08, óleo sobre tela, 180x180 cm. O Österreichische Galerie Belvedere, Viena.

Em contraste com as imagens internas da casa de Lucy, o espaço habitado do quintal ganha, durante a noite, contornos fantasmagóricos, com a luz mais estourada nas faces das personagens. Na figura 40 há uma predominância da cor azul, sendo representada num contexto que mescla sonho e pesadelo. Chevalier (1988, p. 107), retrata o tom como uma nuance que favorece o espaço onírico:

Entrar no azul é um pouco fazer como Alice, a do País das Maravilhas: passar para o outro lado do espelho. Claro, ele se escurece, de acordo com a sua tendência natural, torna-se o caminho do sonho. O pensamento consciente, nesse momento, vai pouco a pouco cedendo lugar ao inconsciente, do mesmo modo que a luz do dia vai-se tornando insensivelmente a luz da noite, o azul da noite.

Figura 40— Cenário sombrio em clima de pesadelo. (Página 23 © *Os lobos dentro das paredes*, 2006. Autor: Neil Gaiman. Tradução: John Lee. Ilustração: Dave McKean. Editora Rocco).

4.7 Perdas anunciadas: maldições, interditos e ameaças sombrias

A perda é um aspecto que denota a ausência. Seja a perda²⁵ de um ente querido, seja a de um objeto, de uma condição física, material ou emocional, enfim, ela marca a sensação de vazio em relação a algo que se possuiu, mas não se faz mais presente. Nas obras em destaque, a perda é um traço marcante, mas ela vem acompanhada de um aspecto peculiar que ajuda a ampliar o clima de estranhamento, de sobrenatural e de medo nas narrativas: a maldição. Ele está presente mais propriamente no curta-metragem *Vinil Verde*, pois é através dela que o disco “amaldiçoado” realiza sua ação maléfica na vida das personagens, o que leva a mãe a perder seus membros, culminando com sua morte. Já em *Os lobos dentro das paredes*, vamos ter uma espécie de encantamento, ameaça constante, pois “Se os lobos saírem das paredes está tudo acabado”, ou seja, a família perdera de vez a sua casa, soando assim mais como uma praga, como uma profecia sombria.

No dicionário Michaelis (1998), o termo maldição, que vem do latim *maledictione*, tem significados como: “ato ou efeito de amaldiçoar, impreciação, praga, desgraça, fatalidade”. Muitas são as histórias em que a maldição leva os personagens a temíveis condições e um ato de desobediência pode resultar em grandes tragédias. Na própria Bíblia, encontramos uma das mais famosas maldições dirigida aos primeiros

²⁵Ainda no processo de produção do filme, quando estava escrevendo o roteiro foi que Kleber percebeu que a perda da sua mãe o tinha levado a produzir o curta: “Cada filme é um processo de descoberta, que você vai construindo e que, às vezes, vêm de lugares muito profundos. Isso termina sendo muito bom para você como pessoa e como artista e também (depende muito do filme) termina sendo bom para a obra de expressão artística que você está realizando. Eu realmente entendi o que estava acontecendo quando estava escrevendo a coisa da filha começar a cuidar da mãe, que é um momento forte e muita gente passa por essa experiência. E eu certamente passei. Durante tantos anos os pais cuidam de você. A mãe cuida de você. E, em certo ponto, você começa a cuidar da sua mãe. Então, foi aí que eu entendi, de maneira muito forte, que o filme era sobre esse processo de perda, que não é fácil” (Mendonça, 2018, p. 5).

habitantes da terra, Adão e Eva. Guardando a devida complexidade interpretativa que essa passagem bíblica pode suscitar, vamos aqui nos ater brevemente à desgraça infringida aos primeiro casal de humanos. Deus proporciona a Adão e Eva o Jardim do Éden, um paraíso com grande e variada fauna e flora. Adão e Eva viviam em perfeito equilíbrio com a natureza, mas Eva, seduzida pela serpente, ao provar o fruto proibido da árvore do conhecimento do bem e do mal, desencadeia uma maldição, do pecado original, que viria a comprometer a posteridade da humanidade. Como castigo pelo pecado, o homem é condenado a sofrer, passar por privações como a fome e conhece a morte (GÊNESIS, 3:17-18):

Já que você deu ouvidos à sua mulher e comeu da árvore cujo fruto eu tinha lhe proibido comer, maldita seja a terra por sua causa. Enquanto você viver, dela se alimentará com fadiga. A terra produzirá para você espinhos e ervas daninhas, e você comerá a erva dos campos. Você comerá o pão com o suor do seu rosto até que volte para a terra, pois dela foi tirado. Você é pó e ao pó voltará.

Na mitologia grega, podemos destacar a figura de Medusa, que antes de ser uma criatura monstruosa, era jovem e bela, mas ao atrair os olhares de Poseidon, recebeu toda ira de Athena que a transformou em monstro abominável, de cuja cabeça saiam serpentes que transformava todo aqueles que mirassem seus olhos em pedra.

No universo dos contos de fadas, temos a princesa Aurora, em *A Bela Adormecida*. Na versão dos Irmãos Grimm, Aurora é amaldiçoada em seu nascimento por uma fada, que não foi convidada pelo rei para o batismo. Como punição ao “descuido” do monarca, a princesa foi condenada a dormir um sono profundo por cem anos, assim que completasse 16 anos e fatalmente furasse o dedo em um fuso. A ideia de maldição está ligada à tradição dos mitos. Segundo Bucher (1985, p. 114), na estruturação dos mitos, a maldição se instaura a partir de uma transgressão de uma “lei explícita ou implícita”, que além de

consequências gera uma culpa. “Do ponto de vista mitológico a maldição pode ser considerada como uma culpa imposta do exterior pelos deuses, pois são eles que definem o que é bom e o que é mau”.

No curta de Mendonça, a maldição vem como uma resposta a desobediência de um interdito, de uma proibição da mãe, que é relatada pelo narrador (MENDONÇA, 2004, 01’14”, grifo nosso):

Um dia mãe trouxe um presente especial. A caixa estava cheia de discos antigos, disquinhos coloridos com músicas infantis. Filha poderia ouvir os disquinhos, mas **nunca** o disco verde; **nunca** sob hipótese alguma filha poderia ouvir o disquinho de cor verde.

Por descumprir tal aviso, a menina está predestinada a sofrer graves consequências. Ao analisar a obra do escritor francês *Georges Bataille*, Jean Durançon (1976, p. 130, apud Almeida e Peixoto Junior, 2010 p. 135), observa que a transgressão é praticamente uma consequência, uma resposta inevitável à proibição:

[...] o interdito é igualmente isto que ocasiona, isto que causa, e mesmo isto que provoca a transgressão. Poderíamos dizer que a transgressão é o complemento esperado pelo interdito, seu complemento inevitável. Inversamente, a transgressão, longe de negar o interdito, não faz jamais, em último lugar, que aí se reenviar.

Na literatura infantil e juvenil, também temos algumas personagens que descumpriram avisos e/ou promessas e vivenciaram terríveis situações, como é o caso de *Chapeuzinho Vermelho*, que desobedece à orientação da mãe para não ir pelo caminho da floresta. Ao não seguir o conselho da progenitora, a garota vive apuros ao encontrar o lobo. Curiosamente, o terceiro episódio (*The Devil's Vinyl*) da primeira

temporada da série americana de TV *Constantine* (2014), criada por Daniel Cerone e David S. Goyer e baseada na HQ *Hellblazer*, da DC Comics, assim como em *Vinil Verde*, vamos ter um disco de vinil amaldiçoado: em *Constantine*, o disco, gravado por um famoso *bluesman*, ao ser tocado, invoca o demônio e quem ouve a gravação sofre terríveis consequências.

Em *Vinil Verde*, a ação da filha em ouvir o disquinho sela um triste destino que, contudo, afeta mais diretamente a mãe. É a progenitora que vai perdendo seus membros a cada desobediência da filha. A reação de ambas, diante do fato, é estranhamente tranquila: elas parecem aceitar as consequências da maldição, sem desespero ou dor. Numa repetição constante, a menina ouve o disco, e a mãe perde seus membros até sucumbir à morte. É apenas ao final, em dois momentos, que vemos uma reação diferente da filha: um deles é quando outro elemento da maldição entra em cena, as luvas verdes, que parecem ameaçar a menina fazendo-a temer; o outro surge nas últimas palavras do curta, amplificando a sensação de ameaça (maldição) e de medo que permeia a obra “Mais tarde ela própria se apaixonou, teve filhos, para eles deu todo o seu amor e todos os seus medos e mais profundas aflições” (MENDONÇA, 2004: 14’15”). Conforme explica H.P. Lovecraft (1987), a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o mais antigo e mais forte de todos os medos é o do desconhecido.

A canção que toca quando a menina teima em ouvir o disco proibido revela a maldição tenebrosa. Composta pelo músico pernambucano Silvério Pessoa, a letra é cheia de significações e amplifica a situação de insólito e desconforto. A música aqui não é apenas um complemento da imagem visual, torna-se um elemento vital na elaboração de um conceito como um todo, como aponta Tartovski (1998, p.191):

Bem usada, a música tem a capacidade de alterar todo o tom emocional de uma sequência fílmica; ela deve ser inseparável da imagem visual a tal ponto que, se fosse eliminada de um determinado episódio, a imagem não apenas se tornaria mais pobre em termos de concepção e impacto, mas também qualitativamente diferente.

O cineasta Kleber Mendonça (2018, p. 3) considera essa canção como um quarto personagem do filme e revela um pouco sobre a sua produção:

A canção *Luvras Verdes* foi composta por Silvério Pessoa. Ele tem uma formação de docência (foi professor de ensino fundamental), então, tinha já toda uma bagagem que ajudou muito na produção. Sou muito grato por essa colaboração do Silvério no filme. A letra e a melodia são dele; ele gravou e me entregou a música com todas as faixas abertas, ou seja, todos os instrumentos eram manipuláveis na mixagem. E eu descobri que o teclado lembrava muito Goblin (banda de rock) que trabalhou nos filmes do Dario Argento. É uma coisa muito eletrônica, muito retrô, que eu terminei pinçando como desdobramento da música, mas acho que o expectador nem percebe que vem da música *Luvras Verdes* por que é muito profundo dentro da música. Aí eu consegui isolar esses instrumentos e fazer com que algumas partes fossem como desdobramentos musicais da música original. E até hoje as pessoas ouvem e cantarolam essa música. Ela realmente virou um quarto personagem do filme. Se você contar: a mãe, a filha, o narrador e a música.

A música tem um ritmo alegre que aponta para o cancionário popular brasileiro, músicas de roda e outros sons tipicamente nacionais, porém sua letra fala de ameaças e maldições, e o recado é temeroso:

“Nós somos as luvas verdes, a gente vem te pegar”. Essa junção se mostra incompatível e causa estranhamento, pois de um lado temos a linguagem do universo infantil (o ritmo, a dança alegre da filha quando ouve a música, etc.) e do outro os elementos do terror, do suspense e do medo. No final do curta, podemos observar, pela primeira vez, uma inserção diferenciada da canção, pois dessa vez, a voz que entoa a letra é carregada de um tom aterrorizante e assustador, sem o acompanhamento do arranjo musical. Nesse momento, a música é ilustrada por uma ação sobrenatural: as luvas vão até o quarto para pegar a menina e, embora não vejamos a garota, ouvimos seu grito de terror e de medo.

Em *Os lobos dentro das paredes* não temos propriamente uma maldição, mas está presente um aviso, que aponta para o perigo que ameaça as personagens. Os pais e o irmão de Lucy são categóricos quando a garota indaga sobre a existência dos lobos: “Se os lobos saírem de dentro parede está tudo acabado”. Posteriormente, essa mesma afirmação é dita pelos lobos em relação à família, que após ser destituída do lar, também passa a habitar as paredes.

Nessa narrativa, não há uma intervenção dos personagens que desencadeie a saída dos lobos das paredes, eles simplesmente saem. Posteriormente, é a família que assume o lugar dos lobos e, no final, vamos ter o indício de que outros “habitantes” também irão compartilhar esse espaço, que poderíamos chamar de um local amaldiçoado, uma vez que a saída desse ambiente representa uma terrível condição: “está tudo acabado”. Assim como nos contos *O gato preto* e *O barril de amontillado*, ambos de Edgar Allan Poe, as paredes “guardam” segredos obscuros e aterrorizantes, “mediam” o horror e ao mesmo tempo a solidão. Na obra de Neil Gaiman, quem estiver habitando as paredes representa uma ameaça constante aos moradores do interior da casa.

Vale a pena ressaltar que a ameaça é sempre retomada. Está tudo acabado se os lobos saírem. Depois, se a família sair. Posteriormente,

podemos prever que acontecerá o mesmo com os elefantes. Segundo Tania Carvalhal (2001, pp. 53-54), a repetição de um fragmento do texto nunca é inocente, pois “[t]oda a repetição está carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou quer modificar, quer subverter, enfim, quer atuar com relação ao texto antecessor”.

5. Entre discos e lobos

As ausências, concretizadas em *Vinil Verde* e *Os lobos dentro das paredes* por elementos próprios de cada linguagem artística, trazem para as narrativas emoções e atmosferas insólitas em muitos momentos. Em *Vinil Verde*, são as soluções cinematográficas que permitem essa construção (sons, tomadas, etc.). Em *Os lobos dentro das paredes*, são os aspectos literários e gráficos que possibilitaram a criação desses efeitos: texto, ilustrações e colagens, dentre outros. De forma comparativa, podemos identificar os elementos da ausência e seus efeitos nas duas obras:

A identificação ou não das personagens

Em *Vinil Verde*, a não identificação é total, mãe e filha não são nomeadas e há uma exclusão dos artigos que antecedem o substantivo (a) mãe, (a) filha. Em uma gradação, em *Os lobos dentro das paredes*, a falta de identificação das personagens pela supressão do nome é centralizada na parte da família que não tem uma ação efetiva em relação à problemática da invasão dos lobos. A mãe, o pai e o filho que demonstram conformismo com a perda de espaço não são identificados por nomes próprios. A nomeação cabe só a Lucy, a filha que tem atitude e comanda a expulsão dos lobos. A falta de nomeação é um recurso não habitual, principalmente em obras que giram em torno de um quadro de personagens mais compacto como é caso das duas obras citadas, o que causa estranheza ao leitor/expectador, sobretudo no curta-metragem.

Entre-lugar e espaços vazios

Em *Vinil Verde*, são constantes as tomadas que focalizam o corredor do apartamento, que é um espaço entre-paredes. É do corredor que a filha e o expectador aguardam a chegada mãe. E é nesse espaço que se concretiza a erupção do insólito. Após um momento crucial na história, a morte da mãe, outros espaços como a cozinha e a sala são evidenciados pela câmera sem a presença humana. Em uma das cenas, a solidão, o vazio e a perda são simbolizados pelo enquadramento da câmera nas bonecas da menina que, no início da história estavam integras, porém, depois do insólito e macabro falecimento da mãe, são apresentadas sem a cabeça. Tais elementos, acabam por desencadear, além de uma atmosfera insólita, um sentimento de temor, sobretudo no espectador, que se depara com uma situação inexplicável e intimidante (o que acontecerá com a menina, após a morte da mãe?). Na narrativa *Os lobos dentro das paredes*, a parede se torna o entre-lugar que dá passagem ao inexplicável, ao ameaçador. Nesta narrativa, há uma total inadequação do espaço; é dentro das paredes que se estabelece um local de estadia enquanto os invasores não se apoderam da residência. E quem tiver dentro das paredes é sempre objeto de temor, daí a sensação de medo que desperta nas personagens.

Incomunicabilidade

Um traço da ausência é a incomunicabilidade. E isso acontece nas duas narrativas. Contudo, na obra fílmica ela prevalece do início a o fim. O narrador, por várias vezes, lembra os avisos que a mãe dá à filha para que a mesma não ouça o disquinho verde e mesmo assim a menina desobedece, provocando as mutilações na mãe, e gerando uma expectativa e tensão sobre o expectador que, pelo acompanhar da

história, pode prever que o desfecho será trágico. Mesmo o último pedido da mãe para que a filha não use **nunca** luvas verdes é negligenciado, ainda que este tenha sido feito pela progenitora um pouco antes de sua morte. Na narrativa de Gaiman a incomunicabilidade também se faz presente, mas o resultado da falta de comunicação gera menos danos aos personagens do que no curta-metragem. A família de Lucy não dá ouvidos à menina que avisa sobre a existência dos lobos dentro das paredes. A incomunicabilidade na história respinga no leitor que também fica sem saber o porquê está tudo acabado se os lobos saírem das paredes, deixando uma sensação de incômodo.

Sonoridades incautas

O som em *Vinil Verde* se articula de forma a acompanhar a rotina comum do dia a dia de mãe e da filha, compreendendo os ruídos emitidos no ambiente do lar e no seu entorno. Junta-se aos mesmos, a falta de som, os silêncios que envolve as personagens, acentuado pelo discurso indireto da narrativa substituindo as falas entre mãe e filha, o que leva a uma sensação de estranhamento. A música do disco acentua essa sensação e contribui ainda para a instauração do medo, devido às ameaças que traz na letra da canção. No livro de Gaiman, por sua vez, os sons gráficos assumem um caráter visual e contribuem para a construção de cenas insólitas: a alegria dos lobos enquanto ouvem a música e imitam os humanos, o susto que os mesmos lobos levam ao perceber que os humanos, como eles, vão sair da parede, e assim por diante.

Matizes sinistros

No curta-metragem, a paleta de cores tem a predominância de tons claros, que ajudam a amplificar o clima de solidão, sobretudo com as

insistentes tomadas no corredor que evidenciam paredes brancas. Já no livro, as ilustrações de Dave McKean com traços perturbadores exploram intensamente o uso da cor, do jogo de luz e sombra. Em muitos momentos, a ilustração, com seus tons e sombras, evocam o medo como na cena em que Lucy está no quintal à noite absorta em um pesadelo. Mesmo nos momentos de humor, quando os lobos estão se divertindo, os olhos amarelos dos animais nos remetem ao lado sombrios dos lupinos.

Perdas por maldições

Em *Vinil Verde*, a maldição se configura pela transgressão do aviso, que repetidas vezes a menina desconsidera. E ao ouvir o disco proibido as perdas se concretizam. A partir dela, a mãe sofre as perdas/ausências e vai “sumindo” aos poucos diante da filha, acentuando sua solidão e apontando para a maior das ausências: a morte. No livro, não se trata especificamente de uma maldição, mas sim de um interdito que é mostrado por meio da repetição constante da frase “Se os lobos saírem da parede está tudo acabado” ou ainda “E quando as pessoas saem de dentro das paredes [...] está tudo acabado (GAIMAN, 2006, p. 47). A parede é um lugar maldito. Quem sai das paredes vai ocupar o lugar de quem está dentro, gerando tensão e perdas de espaço para quem é expulso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo viés de uma análise comparativa entre uma obra cinematográfica e uma narrativa literária, foi possível verificar como as ausências, por via de seus elementos característicos, possibilitaram a manifestação de uma atmosfera insólita e permeada pelo medo (para as personagens e/ou para o leitor/espectador). Analisando as duas obras no que se refere aos elementos que compõem a ausência, observamos que alguns aspectos se aproximam em ambas enquanto outros revelam diferentes soluções para desenvolver os enredos.

A ausência tem uma forte representação na vida dos indivíduos. A falta de comunicação, as perdas, a morte, os espaços esvaziados fazem parte de nossas trajetórias. Como bem afirma Dornbusch (2011), a ausência pode ganhar diferentes significados em função do enfoque, antropológico, filosófico, semiótico entre outros. A ausência também pode ser representada como espaço de trânsito, o entre-lugar, zonas de transição. Como observa Marc Augé (1994), o não-lugar existe como um espaço de vivências de solidão. As ausências podem ser traduzidas por diversos efeitos e emoções, como a solidão e a melancolia; nesse trabalho buscamos destacar o insólito e o medo, considerados, nesse recorte, como atmosferas e sensações que afetam as personagens e o espectador/leitor.

A ausência é um tema recorrente a várias formas artísticas, como a literatura, o cinema, a pintura, a fotografia, a arquitetura e a música. É caracterizadora de dimensões da existência humana uma vez que estabelece uma estreita relação com a face opositiva da presença. E pode ser representada de diversas maneiras: pelo vazio, incompletude, incomunicabilidade, não-lugar, falta de identificação dos personagens, solidão, perda e morte (que é a maior de todas as ausências), entre outras representações.

A partir dos recursos de cada arte (cinema e literatura), procuramos compreender como se dá a organização da linguagem nas obras para a concretização da ausência em cena. Assim, pudemos perceber que, no curta-metragem, o ponto de vista da câmera, o cenário, o uso de um narrador extradiegético e a forma como ocorre a transição entre as cenas são alguns dos elementos que configuram a ausência nas narrativas. Na obra literária, a interação entre as linguagens verbal e não verbal, as cores e as colagens, dentre outros recursos estéticos, ajudam a caracterizar ausências e a provocar consequências para as personagens. Dentre os vários efeitos possíveis do uso da ausência na construção ficcional, a erupção do insólito e o efeito do medo são destaques nessas obras, cujos enredos trazem a personagem criança em interação com esses aspectos.

O insólito, como destaca García (2012, p. 23), “[...] instaura uma nova ordem destoante da ordem vigente, rompendo com as convenções aceitas ou defendidas pelo padrão social, em dado tempo e espaço”. Como bem aponta Covizzi (1987, pp. 25-26), a força do insólito opera como um deflagrador do “sentimento do *inverossímil*, *incômodo*, *infame*, *incongruente*, *impossível* [...]”. A irrupção do insólito percebida por uma alteração da normalidade em dada realidade causa uma sensação de estranhamento, de não compreensão diante de fatos inexplicáveis — seja pela personagem, seja pelo leitor/espectador. Tal fato se dá nas obras de maneiras diversas, configurando-se por meio das improváveis situações vividas pelos personagens: no filme, o fato de a menina ouvir o disco e provocar a mutilação da mãe é um mistério e um fato anormal que não pode ser explicado pelas leis naturais; na obra literária, a anormalidade está presente no constante trânsito de humanos e animais por dentro das paredes, inclusive trocando os seus papéis, quando os lobos passam a habitar a casa, vão assumir as atividades da família que outrora ocupara o lugar.

Assim, em *Vinil Verde*, o inexplicável surge por meio de estranhas maldições, perdas e mutilações físicas sem explicação; para filha e mãe, contudo, todos esses acontecimentos são tratados de forma normal, inseridos no cotidiano das duas. A morte materializa na trama a maior das ausências e joga com o medo, a solidão e o esvaziamento.

Em *Os lobos dentro das paredes*, mais do que a pouca comunicação e os silêncios entre as personagens, é o espaço que configura melhor o clima de transitoriedade e vazio na obra. No livro, o insólito se manifesta principalmente por meio do entre-lugar, um espaço de transição (a parede) que serve como um local de passagem. As paredes têm uma dimensão espacial e temporal própria (comportam lobos, humanos, elefantes, etc. e um tempo de espera que oscila para cada grupo). Na narrativa gráfica, as ilustrações, com suas composições do traço, forma, cor e textura, ajudam a acentuar a atmosfera insólita, com suas figuras retorcidas, com duplo sentido e enigmáticas.

O medo, por sua vez, é definido por Lovecraft (2008, p. 11) como “a emoção mais antiga e mais forte da humanidade”. Bauman (2008) pondera que o medo pode emanar de qualquer circunstância real ou imaginária. O medo se instaura em *Vinil Verde* de maneira sutil, nas frestas do entre-lugar, nos espaços de solidão, no silêncio dos cenários, no ritmo lento da narrativa oral e no passar das imagens pela montagem espaçada dos fotogramas. Na obra de Neil Gaiman, o medo é um sentimento constante das personagens. Primeiro os humanos temem que os lobos saiam das paredes, depois são os lobos que vão temer a saída dos humanos. A repetição das possíveis consequências caso isso ocorra reforça esse sentimento (repetições, aliás, que não trazem a informação completa: anunciam o perigo, mas não dizem o que de fato ocorrerá caso o fato se concretize, o que acaba acentuado o clima de insólito e de temor entre as personagens).

Vale ressaltar que o humor também é elemento constituinte da narrativa *Os lobos dentro das paredes*, obra voltada para o público infantil e juvenil. Assim, os lobos, ao saírem das paredes, se comportam de maneira insolitamente divertida: jogam videogame e chegam a bater os recordes do irmão, contam piadas, assistem TV no volume mais alto e derrubam pipoca no chão. Alguns deles vestem as melhores roupas da família fazendo grandes buracos no traseiro para ajustá-las às caudas. É uma forma de atenuar o clima de desconforto e medo desencadeado pela ameaça constante aos personagens.

A não identificação das personagens em *Vinil Verde* e o destaque quase que exclusivo dado à Lucy em *Os lobos dentro das paredes* mostra um dos aspectos do esvaziamento da identidade em função da construção de um clima mais insólito, no qual o compreensível caminha lado a lado do não compreensível. Em relação à atitude das personagens frente aos elementos incomuns que se instauram em suas vidas, temos comportamentos distintos nas duas obras. Diferentemente de Lucy, que questiona sobre os acontecimentos em sua casa e luta para modificá-los, no curta-metragem mãe e filha vivem a maldição sem indagações, em um conformismo e aceitação que beiram o insólito. Lucy, por seu lado, se incomoda com a presença dos lobos nas paredes e também demonstra temor diante da premente invasão dos lupinos, mas luta para não perder o seu espaço. Já mãe e filha sofrem as consequências da maldição e nada fazem para se livrar dela.

O final de ambas as obras aponta, de certa forma, para a tomada/retomada de espaços e posições: enquanto em *Vinil Verde* a filha assume o papel da mãe, vivendo na casa só e até se instalando no quarto da mãe, em *Os lobos dentro das paredes* Lucy e sua família conseguem voltar à casa e reconquistar seu lugar. O espelhamento e a circularidade também marcam o desfecho das narrativas, pois enquanto os elefantes prenunciam sua chegada às paredes da casa de Lucy, mostrando que tudo recomeçará outra vez, em *Vinil Verde*, o medo fecha a narrativa, pois filha

levará para seus futuros filhos o medo e as aflições, revelando que a maldição, de certa forma, não acabou.

Ambas as obras trazem uma importante representação de como as ausências ajudam a construir atmosferas e emoções diversas, como as de insólito e de medo. Este trabalho procurou trazer uma contribuição sobre esse importante tema, revelando como ausências vividas e sentidas integram todo tipo de obra, inclusive as voltadas para o público infantil e juvenil. A perda, a incomunicabilidade, o vazio, o entre-lugar e a morte, dentre outros, são elementos da existência humana e, como tal, carecem ainda de muitos estudos e reflexões.

7. REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução coordenada e revista por Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel. "Teoria e Cinema" in *Teoria e Metodologia Literárias*. Lisboa: Universidade Aberta, 1990.

ALENCAR, Cláudia M. Barbosa de. *Da imagem ao símbolo: a escrita do nome próprio por crianças de três anos*. 2012. Dissertação (Mestrado em Linguagem e Educação). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

ALMEIDA, Leonardo Pinto de; PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. "Escrita literária: linguagem, existência e ruptura com a tradição". In *Revista Alceu*. PUC Rio, Rio de Janeiro. V. 11 - n.21, 2010.

ALVES, Maria Cláudia Rodrigues. *Paratextos do insólito: o diálogo entre a literatura e a pintura*. In: XII Congresso Internacional da ABRALIC, 2011. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0649-1.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2012.

AMARAL, Tarsila do. *Tarsila por Tarsila*. São Paulo: Celebris, 2004.

ANGRIMANI, D.S. *Espreme que sai Sangue: um estudo do sensacionalismo na imprensa*. São Paulo: Sumus. 1995. Disponível em: http://books.google.pt/books?id=YODWbhZWBRIC&printsec=frontcover&dq=angrimani+danilo+espreme+sai+sangue&hl=pt-PT&sa=X&ei=_AkeUZyEEpO3hAfq9YCYBA&ved=0CC0Q6AEwAA. Acesso em: 15 jan. 2014.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2ªEd. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1981.

ARTONI, Camila. "O barato de sentir medo". *Revista Galileu*, edição 147. 2003. <Disponível em <<http://revistagalileu.globo.com/Galileu/>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 3. ed. Campinas: Papirus, 1994.

AUMONT, Jacques et al. *A estética do filme*. 2ªed. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2002.

AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. 2ªed. Lisboa: Texto & Grafia, 2006.

AZEVEDO, Heloisa de Aquino. *Tarsila do Amaral: a primeira dama da Arte Brasileira*. Col. Aprendendo Arte. Arvore do Saber. Campinas: Educação & CIA, 2005.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril cultura, 1978.

BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem na atividade estética. In: *Estética da criação verbal*. 5ªed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais*. 4ª ed. Brasília: Hucitec, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. Tradução de Aurora F. Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARRETO, Márcio "O cinema e a percepção do espaço-tempo: uma perspectiva bergsoniana". *Geograficidade*, v.5, n.1, 2015. Disponível em: <<http://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/12920/pdf>>. Acesso em 05 jun. 2016.

BARTHES, Roland. *Análise Estrutural da Narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1981.

BARTHES, R. A aventura semiológica. Trad. Mario Laranjeiras. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAUMAN, Zigmund. *Medo líquido*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus Editorial, 1984.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. "O Narrador": Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BERGER, Peter. *Rumor de anjos*. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

BERGSON, Henri. *Duração e simultaneidade: a propósito da Teoria de Einstein*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Ed. UFMG: Belo Horizonte, 2005.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-etimológico da Mitologia Grega*. Petrópolis: Vozes, 1991.

BUCHER, Júlia Sursis Nobre Fero. *Mitos, Segredos e Ritos na Família*. Psicologia, Teoria e Pesquisa. Volume 1, número 2. Brasília, 1985.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: história de deuses e heróis*. 5a ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CASHDAN, Sheldon. *Os sete pecados capitais nos contos de fadas: como os contos de fadas influenciam nossas vidas*. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

CAMPOS, Celso de Jr; MOREIRA, Denis; LEPIANI, G; LIMA, M. *Nada mais que a verdade - a extraordinária história do Jornal Notícias Populares*. São Paulo: Summus Editorial, 2011.

CAMPRA, Rosalba. *Territórios da Ficção Fantástica*. Rio de Janeiro: Dialogarts Publicações, 2016.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CÁNEPA, Laura. *Medo de que?: uma historia do horror nos filmes brasileiros*. Tese de Doutorado, UNICAMP, 2008. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000446825>>. Acesso em: 15 mai. 2015.

CÁNEPA, Laura. "Configurações do horror cinematográfico brasileiro nos anos 2000: continuidades e inovações". In: Cardoso, J.B.C.; Santos, R.E. (Orgs.). *Miradas sobre o cinema ibero latino-americano contemporâneo*. São Caetano do Sul, USCS, 2016. Disponível em: <<http://repositorio.uscs.edu.br/handle/123456789/728>>. Acesso em: 11 de fev. 2017.

CARDOSO, João Batista. *Teoria e prática da leitura, apreensão e produção de texto: para um tempo de "PÁS"* (Programa de Avaliação Seriada). Brasília: Universidade de Brasília, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

CARDOSO, Ofélia Boisson. *Fantasia, violência e medo na literatura infantil*. Rio de Janeiro: Conquista, 1969.

CARILLA, Emilio. *El cuento fantástico*. Buenos Aires: Nova, 1968.

CARRASCO, Consuelo V. Hernandez. *El significado de la ausencia*. In: Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación de Lingüística y Filología de la América Latina Las Palmas de Gran Canaria, 1996. Disponível em: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=2728>>. Acesso em: 15 Mai. 2017.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papirus, 1999.

CARVALHO, Alysson et al. *Brincar (ES)*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

CARVALHAL, Tania. *Interação entre Linguagens: a construção do imaginário*. Texto editado da Aula Inaugural pronunciada no Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina em 05/03/2001. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br>>. Acesso em 12 jan 2016.

CARVALHAL, Tânia Franco. "Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar". *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 1. Niterói, RJ, 1991.

CARVALHAL, Tânia Franco. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Editora da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2003.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Caipira. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S.A., 1954.

CASTRO, Henrique de Meira. *Medo e relações de poder: uma contribuição para a psicologia da educação*, 2012. Dissertação (Mestrado em

Psicologia). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/16055>>. Acesso em: 22 ago. 2013.

CAVALCANTE, Talita Lopes. *Os monstros marinhos em mapas medievais*, 2014. Disponível em: <<http://www.museudeimagens.com.br/monstros-marinhos/>>. Acesso em: 22 ago. 2013.

CESAROTTO, Oscar. A Estética do Medo. In: LOVECRAFT, H.P. *O Horror Sobrenatural em Literatura*. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

CHAUÍ, Marilena. Sobre o medo. In: CARDOSO, Sérgio. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 17ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1988.

CHIAMPÍ, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980

CHION, Michel. *Une art sonore, le cinèma*. Paris: Cahiers Du Cinèma, 2003.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama Histórico da Literatura Infantil Juvenil*. São Paulo: Ática, 1991.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

COHEN, Jeffrey Jerome. *Pedagogia dos monstros – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

CORTÁZAR, Julio. *Bestiário*. Rio de Janeiro: Ed. Expressão e Cultura, 1971.

CORSO, Diana Lichtenstein; CORSO, Mário. *Fadas no Divã: psicanálise nas histórias infantis*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

COSTA, Fernando Moraes. Pode o cinema contemporâneo representar o ambiente sonoro em que vivemos? *LOGOS 32 - Comunicação e Audiovisual*. Ano 17, n. 1, 1º sem. 2010, p. 94-106. Disponível em; <http://www.logos.uerj.br/PDFS/32/08_logos32_costa_cinemacontemporaneo.pdf> acesso em: 01 mai. 2014.

COVIZZI, Lenira Marques. *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Ática, 1978.

COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da literatura em suas fontes 2*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

COUTINHO, Eduardo Faria. Literatura comparada e interdisciplinaridade. In: CUNHA, João Manuel; OURIQUE, João Luis; NEUMANN, Gerson (orgs.). *Literatura: crítica comparada*. Pelotas: EDUFPEl, 2011. p. 21-30.

CUNHA, Maria Zilda. "No tecer de novos paradigmas: o jogo e o insólito na literatura para crianças e jovens". In: GARCIA Flávio et al. (Org.). *Anais do IX Painel Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional / III Encontro Nacional O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional*: Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011.

DALGALARRONDO, Paulo. *Psicopatologia e Semiologia dos Transtornos Mentais*. Porto Alegre: Artmed, 2008.

DARNTON, Robert. *O Grande Massacre dos Gatos. E outros episódios da História Cultural da França*. 2ª Edição. São Paulo: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. *Cinema: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. Cinema II. Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro. Revisão filosófica Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente*. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

DOICHE, Eliana Pardo Pulz. "Dragão Vermelho: o duplo fantástico e o grotesco". *Revista Pandora Brasil* – Edição Especial n. 6 – O insólito e suas fronteiras, 2011. Disponível em: <http://revistapandorabrasil.com/revista_pandora/insolito/eliana.pdf>. Acesso em: 30 mar 2013.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

DORNBUSCH, Cláudia S. *1989 e as consequências: as representações da ausência no cinema pós-muro*. Pandaemonium ger. (Online) n.17 São Paulo 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1982-88372011000100003&script=sci_arttext>. Acesso em: 15 ago. 2015.

DUBY, George. *Ano 1000 ano 2000 na pista de nossos medos*. 1ª ed. São Paulo: Ed. UNESP, 1998.

DURANÇON, JEAN. *George Bataille*. Paris: Gallimard, 1976.

DURAND, Gilbert: *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. *História da feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FARINA, Modesto; PEREZ, Clotilde; BASTOS, Dorinho. *Piscodinâmica as cores em comunicação*. 5ª Ed. rev. e ampl. São Paulo: Edgar Blucher, 2006.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* 2ª ed. Tradução de António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega Editora, 2002.

FRANÇA, Júlio. "Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da literatura do medo no Brasil". In: GARCAIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina. *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.

FRANÇA, Júlio. *Fontes e sentidos do medo como prazer estético*. In: Anais do II Simpósio *o Medo como Prazer Estético*, 2011. Disponível em: <http://www.dialogarts.uerj.br/arquivos/VII_painel_II_enc_nac_simposio_2.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2015.

FREITAS-MAGALHÃES, A. *A psicologia das emoções: o fascínio do rosto humano*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2002.

FREUD, S. "O estranho". In: Edição Standard Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, v. 17. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

GAGNEBIN, Jean Marie. "A criança no limiar do labirinto". In: *História e narração em Walter Benjamin*. Campinas: Perspectiva, 1994.

GAIMAN, NEIL. *Os lobos dentro das paredes*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2006.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. "As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional". In: GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

GANCHO, Cândida Vilares. Como analisar narrativas. São Paulo, Ática, 2004.

GARCÍA, F. "O insólito na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários". In: (org.). *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

GARCÍA, F. "Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária". In: (org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

GARCÍA, F.; PINTO, M. O.; MICHELLI, R. IV Painel "Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional: tensões entre o sórito e o insólito". *Caderno de Resumos*. Org. Flavio García. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2008.

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

GARCÍA, F. "A manifestação do insólito ficcional, na categoria personagem, como marca do fantástico modal: uma leitura de 'A Gorda Indiana', do escritor moçambicano Mia Couto". *Revista Redisco, Laboratório de Estudos do Discurso e do Corpo*. v.1, n.2, jul./dez. 2012. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2012. Disponível em: <<http://periodicos.uesb.br/index.php/redisco/article/viewFile/1254/1145>> . Acesso em: 17 mai. 2016.

GAUDREAU, A.; JOST, F. *A narrativa cinematográfica*. 1ªed. Brasília: Editora Universitária de Brasília, 2009.

GONÇALVES, Felisberto Vasco. *Oralidade e Cultura*. 2012. Disponível em: <<http://www.webartigos.com/artigos/oralidade-cultural-e-literatura/83342/>>. Acesso em: 23 jun. 2014.

GUIMARÃES, Eduardo. *Semântica do acontecimento: um estudo enunciativo da designação*. Campinas, SP: Pontes. 2002.

GUIMARÃES, Maria de Lourdes. "Formas de ausência nas obras Vinil verde e Os lobos dentro das paredes pela trilha do insólito e do terror" in: CUNHA, Maria Zilda; MICHELLI, Regina; DIONÍSIO, Rita da Cássia S. (orgs.) (Re) Visões do Maravilhoso e do Fantástico nas Interfaces da Literatura Infantil e Juvenil: sempre há uma vez... Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HARPPRECHT, Christoph Schnedier. "Medo e fé: a transformação do medo na poimênica". In: *Estudos Teológicos*. v. 33, n. 3, Editora Sinodal: São Leopoldo: 1993.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. S. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Elaborado pelo Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUGO, V. *Do Grotesco e do Sublime*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura - uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

KAFKA, Franz. *O abutre*. Contos. Seleção e prólogo Jorge Luis Borges. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2005.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KAMPER, D. *Asthetik der Abwesenheit*. Muchen: Fink, 1999.

KEHL, Maria Rita. "Elogio do medo". In: *Ensaio sobre o medo*. Organização de Adauto Novaes, Editora Senac, 2007.

KENNEDY, David. *Filosofia e infância: possibilidades de um encontro*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

KING, Stephen. *Sombras da noite*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

KAPPLER, C. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 296.

KRYGER, Meir H; AVIDAN; Alon Y. Avidan, e BERRY, Richard. *Atlas Clínico de Medicina do sono*. Rio de Janeiro: Elsevier Editora. 2015.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2ªed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAGE, Nilson. *Linguagem Jornalística*. São Paulo: Ática, 1985.

LAGO, Ângela. *De morte!* Belo Horizonte: RHJ, 1992.

LAGO, Ângela. *Sete histórias para sacudir o esqueleto*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2002.

LEÃO da SILVA NETO, A. *Dicionário de filmes brasileiros*, São Paulo, Ed. do Autor, 2002.

LAMAS, Berenice Sica. *O duplo de Lygia Fagundes Telles: um estudo em literatura e psicologia*. EDIPUCRS, 2004.

LIMA, Luiz Costa. "A questão dos gêneros". In: *Teoria da literatura em suas fontes* – vol. 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LOBATO, Monteiro. *Negrinha*. São Paulo: Brasiliense, 1956.

LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural na literatura*. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.

LUCKHURST, Roger. *Where do zombies come from?*. BBC Culture, Reino Unido, 31 de Ago. de 2015. Disponível em <<http://www.bbc.com/culture/story/20150828-where-do-zombies-come-from>>. Acesso em 05 ago. 2017.

MARQUES, Benjamin. *Para que serve a arte?* França: Mers Du Sud. 2013.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Paulo Neves (trad.). São Paulo: Brasiliense, 2003.

MENDONÇA, Kleber. Entrevista concedida à Maria de Lourdes Guimarães, em 13/12/2018, São Paulo. A entrevista encontra-se disponível no anexo D.

MERCADO, Gustavo. *O olhar do cineasta: aprenda (e quebre) as regras da composição cinematográfica*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

MERLEAU-PONTY, M. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

MICHAELIS. *Michaelis Dicionário Prático - Língua Portuguesa*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1998.

MONTAÑÉS, Amanda Pérez. "Essas histórias que nos assustam: Reflexões sobre o medo enquanto expressão estética e suas manifestações na literatura fantástica". In: *O Insólito e a literatura infanto-juvenil*. Dialogarts: Rio de Janeiro. 2011.

MURCH, Walter. *Num piscar de olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004.

NICHOLSON, Robert. *A Grécia Antiga*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

NETO, A. da Silva. *Dicionário de filmes brasileiros*, São Paulo. Ed. do Autor, 2002.

NOLL, João Gilberto. *O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro: Rocco. 1991.

OLIVEIRA, Maria Cristina Xavier de. *A arte dos quadrinhos e o literário: a contribuição do diálogo entre o verbal e o visual para a reprodução e inovação dos modelos clássicos da cultura*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <
<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-30012009-154912/pt-br.php>>. Acesso em: 20 mai. 2012.

PAIVA, S. "Do curta ao longa: relações estéticas no cinema contemporâneo de Pernambuco". In: Hamburger, E. et al. (org.). *Estudos de cinema – Socine IX*. São Paulo: Annablume; FAPESP; Socine. 2008.

PINTO, Manoel. "Infância como construção social". In: SARMENTO, Manoel Jacinto (coord.). *As crianças: contextos e identidades*. Coleção infans – Centro de Estudos da Criança. Universidade do Moinho, 1997.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo. Perspectiva, 2001

PROPP, Vladimir L. *Morfologia do conto maravilhoso*. Trad. Jasna Paravich. Boris Schnaiderman (org.). 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 89ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.

RAMOS, R. "Caso Isabella: uma leitura semiológica". *Significação* (USP), n. 30, p. 137-147, 2008

RAMOS, Roberto. "Roland Barthes: semiologia, mídia e fait divers". In: *Revista Famecos*, n. 14. Porto Alegre: 2001. Disponível em: <<http://revistasletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewfile/3108/2383>>. Acesso em: 20 mai. 2012.

REIS, Carlos. "Figurações do insólito em contexto ficcional". In.: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (org.). *Vertente teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura. Introdução aos estudos literários*. 2ed. Coimbra: Almedina, 2001.

REIS, C.; LOPES, A.C.M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática; 1988.

REMAK, Henry H.H. "Literatura Comparada: definição e função". (Trad. Monique Balbuena). In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (orgs). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

REVILL, David. *The roaring silence – John Cage: a Life*. New York: Arcade Publishing, 1992.

ROAS, David. *A ameaça do fantástico – Aproximações teóricas*. Editora Unesp, 2014.

ROAS, David. "Em torno a uma teoria sobre o medo e o fantástico". In VOLUBUEF, Karin; WIMMER, Norma; ROXANA Guadalupe Herrera (orgs). *Vertentes do fantástico na literatura*. São Paulo: Annalube, 2012.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2008.

ROUDINESCO, Elisabeth. *Em busca do Real Inominável*. 2004. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1107200413.htm>>. Acesso em 20 jun. 2011.

SANTOS, Juciane dos. *A Voz e o Silêncio em 4'33*, de John Cage. 16º Congresso de Leitura do Brasil, Unicamp, Julho de 2007. Disponível em: <http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem14pdf/sm14ss04_08.pdf>. Acesso em: 21 mai. 2011.

SARMENTO, Manuel Jacinto; PINTO, Manuel. As crianças e a infância: definindo conceitos, delimitando o campo. In: PINTO, Manuel; SARMENTO, Manuel Jacinto. *As crianças contextos e identidades*. Braga: Centro de Estudos da Criança, 1997.

SCHOPENHAUER. *O mundo como Vontade e Representação*. Trad. M.F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SCHWARTZ, Jorge. *Murilo Rubião: a poética do Uroboro*. São Paulo: Ática, 1981.

SILVA, C. E. et al. "Hieronymus Bosch: O Pincel do Imaginário Medieval". *Diálogos*, DHI/PPH/UEM, v. 13, n. 2, p. 349-370, 2009.

SILVA JÚNIOR, Nelson; NEVES, Marcos César Danhoni; NARDI, Roberto. A subversão do tempo e do espaço no cinema: uma proposta interdisciplinar para o ensino da física. *Anais do SINETEC – IV Simpósio Nacional de Ensino de Ciência e Tecnologia*, Ponta Grossa, 2014. Disponível em: <https://ddd.uab.cat/pub/edlc/edlc_a2017nEXTRA/37._a_subversao_do_tempo_e_do_espaco_no_cinema.pdf>. Acesso em: 07 mai. 2015.

SILVA, Rhuan Felipe Scomação. *O Antagonismo nos finais de Stephen Edwin King*. Universidade Estadual do Paraná; 2011. Disponível em: <<https://sobreomedo.files.wordpress.com/2011/05/silva-rhuan-f-s-da-o-antagonismo-nos-finais-de-stephen-king.pdf>>. Acesso em 4 jun. 2015.

SILVA, Leonardo Santana. "O choro: uma visão sobre a questão dos limites e possibilidades". *Caminhos da História*, Vassouras, v. 6, n. 2, p. 95-108, jul./dez., 2010.

STRÖHER, C. E.; KREMER, C.S.; SILVA, E. Hieronymus Bosch: O pincel do imaginário medieval. *Diálogos* - Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História UEM, v. 13, n. 2, 2009, pp. 349-370. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/3055/305526878005.pdf>>. Acesso em 11 mai. 2014.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Luiz Camargo; Jefferson (trad.). São Paulo: Editora Martins Fontes, 1998.

THIES, Tainá Siqueira. *A Transposição do real para o imaginário: hipertextualidade mitológica na construção de mundos ficcionais de fantasia*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de Brasília, 2012.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TUAN, Yi-Fu. *Paisagens do Medo*. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005

VALENZUELA, Sandra Trabucco. "Os lobos dentro das paredes e a série de TV Stranger Things: O fantástico e a construção Audiovisual". In: *Revista Literartes*, edição 7. USP, São Paulo: 2017. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/literartes/article/view/134405>> Acesso em: 27 dez. 2017.

VAX, Louis. *A arte e a literatura fantásticas*. Coleção Arte e Filosofia. Lisboa: Arcádia, 1972

VASCONCELOS, S. G. Romance gótico: persistência do romanesco. In: *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste, conde de. *A Eva Futura*. São Paulo: Edusp, 2001.

WATTS, Harris. *Direção de câmera: um manual de técnicas de vídeo e cinema*. São Paulo: Summus, 1999.

WOLFF, Francis. "Devemos temer a morte?". In: NOVAES, Adauto (org.). *Ensaio sobre o medo*. São Paulo: Edições SESC/Editora SENAC, 2007.

WOLFF, Francis. O Silêncio é a ausência de quê? In: NOVAES, Adauto (Org.). *O Silêncio e a Prosa do Mundo*. (Mutações). São Paulo: Sesc-SP, 2014.pp. 31-51.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

ZIERER, A. M. S.; OLIVEIRA, S. P. Diabo Versus Salvação na Visão de Túndalo. OPSIS (UFG), v. 10, p. 43-58, 2010.

Referência audiovisual

Vinil Verde. Direção: Kleber Mendonça Filho. Roteiro: Kleber Mendonça Filho e Bohdana Smyrnova. Narração: Ivan Soares. Elenco: Gabriela Souza, Ivan Soares e Verônica Alves. Música: Silvério Pessoa. Direção de fotografia: Kleber Mendonça Filho. Edição: Daniel Bandeira e Kleber Mendonça Filho. 16 minutos. Cor. 2004. Curta disponível em: <https://vimeo.com/cinemascope>

ANEXO A

O Abutre, por Franz Kafka

Era um abutre que me dava grandes bicadas nos pés. Tinha já dilacerado sapatos e meias e penetrava-me a carne. De vez em quando, inquieto, esvoaçava à minha volta e depois regressava à faina. Passava por ali um senhor que observou a cena por momentos e me perguntou depois como eu podia suportar o abutre.

– É que estou sem defesa – respondi. – Ele veio e atacou-me. Claro que tentei lutar, estrangulá-lo mesmo, mas é muito forte, um bicho destes! Ia até saltar-me à cara, por isso preferi sacrificar os pés. Como vê, estão quase despedaçados.

– Mas deixar-se torturar dessa maneira! – disse o senhor. – Basta um tiro e pronto!

– Acha que sim? – disse eu. – Quer o senhor disparar o tiro?

– Certamente – disse o senhor. – É só ir a casa buscar a espingarda. Consegue agüentar meia hora?

– Não sei lhe dizer. – respondi.

Mas sentindo uma dor pavorosa, acrescentei:

– De qualquer modo, vá, peço-lhe.

– Bem – disse o senhor. – Vou o mais depressa possível.

O abutre escutara tranquilamente a conversa, fitando-nos alternadamente. Vi então que ele percebera tudo. Elevou-se com um bater de asas e depois, empinando-se para tomar impulso, como um lançador de dardo, enfiou-me o bico pela boca até ao mais profundo do

meu ser. Ao cair senti, com que alívio, que o abutre se engolfava impiedosamente nos abismos infinitos do meu sangue.

Anexo B

Casa tomada*, de Julio Cortázar

Gostávamos da casa porque, além de ser espaçosa e antiga (as casas antigas de hoje sucumbem às mais vantajosas liquidações dos seus materiais), guardava as lembranças de nossos bisavós, do avô paterno, de nossos pais e de toda a nossa infância.

Acostumamo-nos Irene e eu a persistir sozinhos nela, o que era uma loucura, pois nessa casa poderiam viver oito pessoas sem se estorvarem. Fazíamos a limpeza pela manhã, levantando-nos às sete horas, e, por volta das onze horas, eu deixava para Irene os últimos quartos para repassar e ia para a cozinha. O almoço era ao meio-dia, sempre pontualmente; já que nada ficava por fazer, a não ser alguns pratos sujos. Gostávamos de almoçar pensando na casa profunda e silenciosa e em como conseguíamos mantê-la limpa. Às vezes chegávamos a pensar que fora ela a que não nos deixou casar. Irene dispensou dois pretendentes sem motivos maiores, eu perdi Maria Esther pouco antes do nosso noivado. Entramos na casa dos quarenta anos com a inexpressada idéia de que o nosso simples e silencioso casamento de irmãos era uma necessária clausura da genealogia assentada por nossos bisavós na nossa casa. Ali morreríamos algum dia, preguiçosos e toscos primos ficariam com a casa e a mandariam derrubar para enriquecer com o terreno e os tijolos; ou melhor, nós mesmos a derrubaríamos com toda justiça, antes que fosse tarde demais.

Irene era uma jovem nascida para não incomodar ninguém. Fora sua atividade matinal, ela passava o resto do dia tricotando no sofá do seu quarto. Não sei por que tricotava tanto, eu penso que as mulheres tricotam quando consideram que essa tarefa é um pretexto para não

fazerem nada. Irene não era assim, tricotava coisas sempre necessárias, casacos para o inverno, meias para mim, xales e coletes para ela. Às vezes tricotava um colete e depois o desfazia num instante porque alguma coisa lhe desagradava; era engraçado ver na cestinha aquele monte de lã encrespada resistindo a perder sua forma anterior. Aos sábados eu ia ao centro para comprar lã; Irene confiava no meu bom gosto, sentia prazer com as cores e jamais tive que devolver as madeixas. Eu aproveitava essas saídas para dar uma volta pelas livrarias e perguntar em vão se havia novidades de literatura francesa. Desde 1939 não chegava nada valioso na Argentina. Mas é da casa que me interessa falar, da casa e de Irene, porque eu não tenho nenhuma importância. Pergunto-me o que teria feito Irene sem o tricô. A gente pode reler um livro, mas quando um casaco está terminado não se pode repetir sem escândalo. Certo dia encontrei numa gaveta da cômoda xales brancos, verdes, lilases, cobertos de naftalina, empilhados como num armarinho; não tive coragem de lhe perguntar o que pensava fazer com eles. Não precisávamos ganhar a vida, todos os meses chegava dinheiro dos campos que ia sempre aumentando. Mas era só o tricô que distraía Irene, ela mostrava uma destreza maravilhosa e eu passava horas olhando suas mãos como puas prateadas, agulhas indo e vindo, e uma ou duas cestinhas no chão onde se agitavam constantemente osovelos. Era muito bonito.

Como não me lembrar da distribuição da casa! A sala de jantar, lima sala com gobelins, a biblioteca e três quartos grandes ficavam na parte mais afastada, a que dá para a rua Rodríguez Pena. Somente um corredor com sua maciça porta de mogno isolava essa parte da ala dianteira onde havia um banheiro, a cozinha, nossos quartos e o salão central, com o qual se comunicavam os quartos e o corredor. Entrava-se na casa por um corredor de azulejos de Maiorca, e a porta cancela ficava na entrada do salão. De forma que as pessoas entravam pelo corredor, abriam a cancela e passavam para o salão; havia aos lados as portas dos nossos quartos, e na frente o corredor que levava para a parte mais afastada; avançando

pelo corredor atravessava-se a porta de mogno e um pouco mais além começava o outro lado da casa, também se podia girar à esquerda justamente antes da porta e seguir pelo corredor mais estreito que levava para a cozinha e para o banheiro. Quando a porta estava aberta, as pessoas percebiam que a casa era muito grande; porque, do contrário, dava a impressão de ser um apartamento dos que agora estão construindo, mal dá para mexer-se; Irene e eu vivíamos sempre nessa parte da casa, quase nunca chegávamos além da porta de mogno, a não ser para fazer a limpeza, pois é incrível como se junta pó nos móveis. Buenos Aires pode ser uma cidade limpa; mas isso é graças aos seus habitantes e não a outra coisa. Há poeira demais no ar, mal sopra uma brisa e já se apalpa o pó nos mármore dos consoles e entre os losangos das toalhas de macramê; dá trabalho tirá-lo bem com o espanador, ele voa e fica suspenso no ar um momento e depois se deposita novamente nos móveis e nos pianos.

Lembrarei sempre com toda a clareza porque foi muito simples e sem circunstâncias inúteis. Irene estava tricotando no seu quarto, por volta das oito da noite, e de repente tive a ideia de colocar no fogo a chaleira para o chimarrão. Andei pelo corredor até ficar de frente à porta de mogno entreaberta, e fazia a curva que levava para a cozinha quando ouvi alguma coisa na sala de jantar ou na biblioteca. O som chegava impreciso e surdo, como uma cadeira caindo no tapete ou um abafado sussurro de conversa. Também o ouvi, ao mesmo tempo ou um segundo depois, no fundo do corredor que levava daqueles quartos até a porta. Joguei-me contra a parede antes que fosse tarde demais, fechei-a de um golpe, apoiando meu corpo; felizmente a chave estava colocada do nosso lado e também passei o grande fecho para mais segurança.

Entrei na cozinha, esquentei a chaleira e, quando voltei com a bandeja do chimarrão, falei para Irene:

— Tive que fechar a porta do corredor. Tomaram a parte dos fundos.

Ela deixou cair o tricô e olhou para mim com seus graves e cansados olhos.

— Tem certeza?

Assenti.

— Então — falou pegando as agulhas — teremos que viver deste lado.

Eu preparava o chimarrão com muito cuidado, mas ela demorou um instante para retornar à sua tarefa. Lembro-me de que ela estava tricotando um colete cinza; eu gostava desse colete.

Os primeiros dias pareceram-nos penosos, porque ambos havíamos deixado na parte tomada muitas coisas de que gostávamos. Meus livros de literatura francesa, por exemplo, estavam todos na biblioteca. Irene pensou numa garrafa de Hesperidina de muitos anos. Frequentemente (mas isso aconteceu somente nos primeiros dias) fechávamos alguma gaveta das cômodas e nos olhávamos com tristeza.

— Não está aqui.

E era mais uma coisa que tínhamos perdido do outro lado da casa.

Porém também tivemos algumas vantagens. A limpeza simplificou-se tanto que, embora levantássemos bem mais tarde, às nove e meia por exemplo, antes das onze horas já estávamos de braços cruzados. Irene foi se acostumando a ir junto comigo à cozinha para me ajudar a preparar o almoço. Depois de pensar muito, decidimos isto: enquanto eu preparava o almoço, Irene cozinharía os pratos para comermos frios à noite. Ficamos

felizes, pois era sempre incômodo ter que abandonar os quartos à tardinha para cozinhar. Agora bastava pôr a mesa no quarto de Irene e as travessas de comida fria.

Irene estava contente porque sobrava mais tempo para tricotar. Eu andava um pouco perdido por causa dos livros, mas, para não afligir minha irmã, resolvi rever a coleção de selos do papai, e isso me serviu para matar o tempo. Divertia-nos muito, cada um com suas coisas, quase sempre juntos no quarto de Irene que era o mais confortável. Às vezes Irene falava:

— Olha esse ponto que acabei de inventar. Parece um desenho de um trevo?

Um instante depois era eu que colocava na frente dos seus olhos um quadradinho de papel para que olhasse o mérito de algum selo de Eupen e Malmédy. Estávamos muito bem, e pouco a pouco começamos a não pensar. Pode-se viver sem pensar.

(Quando Irene sonhava em voz alta eu perdia o sono. Nunca pude me acostumar a essa voz de estátua ou papagaio, voz que vem dos sonhos e não da garganta. Irene falava que meus sonhos consistiam em grandes sacudidas que às vezes faziam cair o cobertor ao chão. Nossos quartos tinham o salão no meio, mas à noite ouvia-se qualquer coisa na casa. Ouvíamos nossa respiração, a tosse, pressentíamos os gestos que aproximavam a mão do interruptor da lâmpada, as mútuas e freqüentes insônias.

Fora isso tudo estava calado na casa. Durante o dia eram os rumores domésticos, o roçar metálico das agulhas de tricô, um rangido ao passar as folhas do álbum filatélico. A porta de mogno, creio já tê-lo dito, era maciça. Na cozinha e no banheiro, que ficavam encostados na parte

tomada, falávamos em voz mais alta ou Irene cantava canções de ninar. Numa cozinha há bastante barulho da louça e vidros para que outros sons irrompam nela. Muito poucas vezes permitia-se o silêncio, mas, quando voltávamos para os quartos e para o salão, a casa ficava calada e com pouca luz, até pisávamos devagar para não incomodar-nos. Creio que era por isso que, à noite, quando Irene começava a sonhar em voz alta, eu ficava logo sem sono.)

É quase repetir a mesma coisa menos as consequências. Pela noite sinto sede, e antes de ir para a cama eu disse a Irene que ia até a cozinha pegar um copo d'água. Da porta do quarto (ela tricotava) ouvi barulho na cozinha ou talvez no banheiro, porque a curva do corredor abafava o som. Chamou a atenção de Irene minha maneira brusca de deter-me, e veio ao meu lado sem falar nada. Ficamos ouvindo os ruídos, sentindo claramente que eram deste lado da porta de mogno, na cozinha e no banheiro, ou no corredor mesmo onde começava a curva, quase ao nosso lado.

Sequer nos olhamos. Apertei o braço de Irene e a fiz correr comigo até a porta cancela, sem olhar para trás. Os ruídos se ouviam cada vez mais fortes, porém surdos, nas nossas costas. Fechei de um golpe a cancela e ficamos no corredor. Agora não se ouvia nada.

— Tomaram esta parte — falou Irene. O tricô pendia das suas mãos e os fios chegavam até a cancela e se perdiam embaixo da porta. Quando viu que os novelos tinham ficado do outro lado, soltou o tricô sem olhar para ele.

— Você teve tempo para pegar alguma coisa? — perguntei-lhe inutilmente.

— Não, nada.

Estávamos com a roupa do corpo. Lembrei-me dos quinze mil pesos no armário do quarto. Agora já era tarde.

Como ainda ficara com o relógio de pulso, vi que eram onze da noite. Enlacei com meu braço a cintura de Irene (acho que ela estava chorando) e saímos assim à rua. Antes de partir senti pena, fechei bem a porta da entrada e joguei a chave no ralo da calçada. Não fosse algum pobre-diabo ter a idéia de roubar e entrar na casa, a essa hora e com a casa tomada.

*Publicado originalmente em "*Bestiario*" em. Extraído do livro "Contos Latino-Americanos Eternos", Bom Texto Editora, Rio de Janeiro — 2005, pág. 09, organização e tradução de Alicia Ramal.

Anexo C

Canção "Luvas Verdes" **Letra: Silvério Pessoa**

Nós somos as luvas verdes
A gente vem te pegar
Nós somos as luvas verdes
A gente vem te pegar

Fantasia, contos de outros cantos
Imaginação
Da alma escondida dentro da menina
Surge um coração

Nós somos as luvas verdes
A gente vem te pegar
Nós somos as luvas verdes
A gente vem te pegar

Fantasias, contos de outros cantos
Imaginação
Da alma escondida dentro da menina
Surge um coração

A música da vida lembra a criança
A vida é perene como a infância
Dorme hoje, amanhã é outro dia
Dia de viajar pelas histórias das nossas cidades

A música da vida lembra a criança
A vida é perene como a criança
Dorme hoje, amanhã é outro dia
Dia de viajar pelas histórias da nossa cidade

Nós somos as luvas verdes
A gente vem te pegar
Nós somos as luvas verdes
A gente vem te pegar

Nós somos as luvas verdes
A gente vem te pegar
Nós somos as luvas verdes
A gente vem te pegar

Disponível em:

<https://www.cifraclub.com.br/silveriopessoa/1023645/letra/>

ANEXO D

MENDONÇA, Kleber. Entrevista concedida a Maria de Lourdes Guimarães. São Paulo, 13 de dez. 2018.

Como surgiu a ideia da produção do curta *Vinil Verde*? No caso, você se inspirou em uma fábula russa “Luvas Verdes”, certo? Não consegui localizar a história com esse título. Na verdade, encontrei várias fábulas com variações que lembram “vinil verde”. Elas falam de maldição e desobediência.

Kleber Mendonça: Eu tinha feito *A Menina do Algodão* em 2002, e aí eu viajei para alguns festivais. *A Menina do Algodão* é uma lenda urbana brasileira adaptada para um filme curto. Na verdade, é uma lenda universal, mas em cada país e em cada região há adaptações. Todo mundo conhece. No sudeste é a loura do banheiro. Uma sueca me falou que, no seu país, é conhecida como a negra do banheiro. E aqui, no Recife, com certeza é a menina do algodão (ouvi quando era criança, nos anos 1970). E aí, em um dos festivais, uma amiga ucraniana, Bohdana Smyrnova, viu o filme e me falou das lendas urbanas, ou das histórias, que as crianças contavam na escola da Ucrânia. Uma dessas histórias se chama “Luvas verdes”. Assim, me juntei com ela para escrever o roteiro do *Vinil Verde*, alterando alguns elementos para fazer esse curta-metragem. Além de juntar uma história que me chamou atenção por ser tão incrível e tão simples, eu também estava, naquele momento, extremamente impressionado e apaixonado pelo filme *La Jetée*, do Chris Marker. Esse filme é uma grande inspiração, porque é muito simples e muito forte, muito barato e incrível, e aí veio essa ideia de usar as fotos para viabilizar o filme; porque, no ano de 2003, os recursos eram bem menos sofisticados e bem menos simples do que a gente tem hoje, em 2018. Então, fotografar em filme película Kodak, revelar, escanear e animar no computador era uma grande facilidade. Mas só pela minha descrição você já entende que, mesmo sendo [um processo] mais fácil na época, ainda era bem mais complicado do que hoje em dia.

Nunca soube se a fábula russa foi publicada em algum lugar. Na verdade, isso é o que mais interessa: ela era passada de boca em boca por crianças e, por ela ser tão forte e os elementos serem tão claros, eu acho que ela passava realmente de boca em boca como um elemento vivo e ao mesmo tempo abstrato da cultura. É um pouco como todas as histórias que nós já ouvimos e já contamos e recontamos na cultura brasileira. Então essa história me chamou a atenção imediatamente, porque ela é muito simples. São basicamente três partes: a primeira estabelece a regra, a segunda quebra a regra e a terceira quebra a regra ainda mais. E aí vem um resultado de ter quebrado a regra.

Acho que a história original que eu ouvi era com luvas verdes. A gente terminou fazendo uma mistura: colocamos o disco verde de vinil e, na parte final, entram as luvas — o que, inclusive, não faz o menor sentido, mas você já está tão imerso na história que compra totalmente a ideia, você aceita... Porque, depois de ela desobedecer ouvindo o disco verde, de repente entra na história a questão da luva. Eu acho muito engraçado que isso aconteça. Talvez não faça o menor sentido, mas você já está dentro da fábula e você aceita como parte do que ela é.

Um aspecto que chama muito atenção no curta é a trilha sonora minimalista. A canção traz uma melodia alegre, mas a letra traz ameaças. Também temos, em alguns momentos, uma sobreposição com instrumentos que dá um caráter macabro à música. A canção foi feita especialmente para o curta? Como foi a composição e a escolha dessa trilha?

Kleber Mendonça: A canção *Lovas Verdes* foi composta por Silvério Pessoa. Ele tem uma formação de docência (foi professor de ensino fundamental), então, tinha já toda uma bagagem que ajudou muito na produção. Sou muito grato por essa colaboração do Silvério no filme. A letra e a melodia são dele; ele gravou e me entregou a música com todas

as faixas abertas, ou seja, todos os instrumentos eram manipuláveis na mixagem. E eu descobri que o teclado lembrava muito Goblin (banda de rock) que trabalhou nos filmes do Dario Argento. É uma coisa muito eletrônica, muito retrô, que eu terminei pinçando como desdobramento da música, mas acho que o expectador nem percebe que vem da música *Luvás Verdes*, porque é muito profundo dentro da música. Aí eu consegui isolar esses instrumentos e fazer com que algumas partes fossem como que desdobramentos musicais da música original. E até hoje as pessoas ouvem e cantarolam essa música. Ela realmente virou um quarto personagem do filme. Se você contar: a mãe, a filha, o narrador e a música.

Em algumas pesquisas, vi que o curta também é relacionado como uma obra de terror infantil. O que você acha disso? Você teve a oportunidade de ter contato com o público infantil/juvenil? Como foi a recepção?

Kleber Mendonça: Não faço filmes pensando num público-alvo. Faço o filme e espero para ver o que vai acontecer com ele; que tipo de interação ele vai ter com o público. E é curioso porque, claro, embora eu não pense em um público-alvo, eu acho que o filme pode e deve ter um público. No caso de *Vinil Verde*, eu não fiz o filme para crianças. Mas, de alguma forma, as crianças terminaram vendo o filme, e eu tive várias situações em que as reações não foram muito boas. Inclusive, antes de o filme ficar pronto, fiz uma seção fechada no cinema e um amigo levou o filho. Acho que ele tinha 9 anos na época. E, no final, o menino ficava perguntando: “Por que que ela não parava? Por que ela não parava? Por que que a filha não parava?”. E aí eu percebi que tinha alguma questão de medo; e não só de medo, mas de um impacto emocional e psicológico nas crianças. Acho que pega muito essa questão da mãe. Da nossa mãe. E isso se repetiu várias vezes. Eu tenho um vídeo fantástico que o Leonardo Sette fez, que é uma espécie de oficina com *Vinil Verde* em uma aldeia indígena, no interior do sertão de Pernambuco. Ele filmou as crianças vendo o filme

e é fantástico ver as reações delas, as caretas que elas fazem; elas se abraçando juntas durante os momentos mais tensos e preocupantes, digamos assim. Então, de maneira geral, as crianças parecem ter uma atração muito forte pelo filme, mas ao mesmo tempo o filme pega muito pesado com elas. Parece que tem uma força de perturbação; e isso, claro, não foi planejado. Eu fico muito impressionado. Isso é uma coisa que eu respeito muito, e me interessa muito por esse tipo de reação. Para mim, é quase como se eu desse dois passos para trás e observasse como se fosse algo que eu não fiz... Não foi nada planejado é o que estou querendo dizer.

A nossa pesquisa foca sobre temas como o medo, o insólito e a ausência. Aliás, no curta a gente encontra várias formas de ausência seja corporal, emocional e até nas relações (na forma como a menina ignora os apelos da mãe). Como foi para você trabalhar com esses temas? Li em uma reportagem que a morte da sua mãe também foi algo que o motivou na criação desse trabalho. Pode comentar um pouco a respeito?

Kleber Mendonça: Sobre a questão da ausência, eu escrevi o filme com Bohdana Smyrnova e passei pelo processo de realização do filme, que foi tudo muito simples, com uma microequipe: com Daniel Bandeira (montagem), com Verônica Alves e Gabriela Souza], que interpretaram mãe e filha. Eu fotografei o filme no apartamento delas. E aí, quando estava no processo de montagem do filme, eu tive que sentar para escrever a narração; e escrevi de próprio punho. Então, nesse momento, percebi que o que tinha me levado a fazer esse filme foi a perda da minha mãe. Foi uma sensação muito forte, porque essas coisas a gente percebe aos poucos. Provavelmente muitos espectadores, quando veem o filme, acreditam que foi tudo planejado, que foi tudo parte de um esquema, de uma projeção feita anteriormente. E não é assim que acontece. Cada filme é um processo de descoberta, que você vai construindo e que, às vezes, vem de lugares muito profundos. Isso termina sendo muito bom para você

como pessoa e como artista; e também (depende muito do filme) termina sendo bom para a obra de expressão artística que você está realizando. Eu realmente entendi o que estava acontecendo quando estava escrevendo a coisa da filha começar a cuidar da mãe, que é um momento forte e muita gente passa por essa experiência. Eu certamente passei. Durante tantos anos os pais cuidam de você. A mãe cuida de você. E, em certo ponto, você começa a cuidar da sua mãe. Então, foi aí que entendi, de maneira muito forte, que o filme era sobre esse processo de perda, que não é fácil.