

Humor Especulativo no Cinema Brasileiro Contemporâneo

Diego Hoefel

Tese de Doutorado em Regime de Cotutela em:
Estudos Artísticos – Arte e Mediações (UNL-FCSH)
Cinema e Audiovisual – Narrativas e Estéticas (UFF-PPGCINE)

Setembro, 2023

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Estudos Artísticos — Arte e Mediações e do grau de Doutor em Cinema e Audiovisual, realizada sob orientação científica da Professora Maria Irene Aparício e da Professora Mariana Baltar.

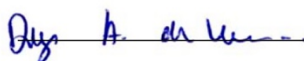
Apoio financeiro da FCT e do FSE no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio.

Declarações

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

Diego Hoefel

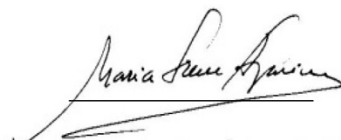


Lisboa, 05 de setembro de 2023

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

A orientadora,

Professora Doutora Maria Irene Aparício

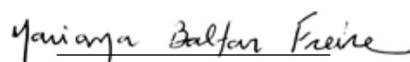


Lisboa, 07 de Setembro de 2023

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

A coorientadora,

Professora Doutora Mariana Baltar



Niterói, 05 de setembro de 2023

Agradecimentos

Faço um primeiro agradecimento às minhas orientadoras, Professora Maria Irene Aparício e Professora Mariana Baltar. Discutir o humor, um tema estigmatizado e sub-representado na academia, não é uma tarefa simples. Agradeço pelo apoio das minhas orientadoras; e por seu acompanhamento e interlocução ao longo de toda a investigação.

Agradeço também aos professores com quem tive aula na Universidade NOVA de Lisboa e na Universidade Federal Fluminense. Faço um agradecimento especial ao Professor João Mario Grilo, por suas aulas sobre cinema; e às Professoras Marina Caminha e Carolina Amaral, por nossas discussões sobre humor e comédia.

Gostaria de agradecer à *International Society of Humor Studies* (ISHS) e à *American Humor Studies Association* (AHSa). Nelas, encontrei um terreno fértil para diálogos sobre as relações entre humor e política na contemporaneidade. Em suas conferências, pude debater diferentes aspectos da tese com alguns dos mais importantes teóricos internacionais do campo, o que garantiu um aprofundamento fundamental para as discussões aqui apresentadas. Agradeço especialmente ao júri da conferência de 2023 da ISHS, que conferiu o prêmio de *Graduate Student Award* (GSA) à presente investigação.

Agradeço aos colegas com quem organizo o painel sobre *Humor e Conflito no Sul Global*, João Paulo Capelotti e Rujuta Date. Nosso encontro surgiu motivado pela inclusão de vozes oriundas das periferias do mundo no debate internacional sobre o humor. Nossos diálogos foram e seguem sendo fundamentais para o meu aprofundamento e melhor compreensão sobre as especificidades do humor em contextos marginalizados e historicamente oprimidos.

Agradeço a todos os amigos que me acompanharam — de perto ou de longe — ao longo dos anos em que desenvolvi essa investigação. Faço um agradecimento especial para Tila Cappelletto, Téo Pitela, Flora Lahuerta, Mariana Smith, Lis Paim, Sarah Elisa Viana, Poliana Pieratti, Flora Paim, Juliane Peixoto e Ta'Wa, por todas as nossas conversas sobre humor. Agradeço também ao Marcelo Grabowsky e à Aline Portugal, pela nossa parceria na escrita dramatúrgica e por todas as nossas discussões sobre alívio cômico, estranhamento e construções insólitas.

Agradeço à Denise Severo, amiga de longa data, que leu desde o primeiro esboço deste trabalho até o seu resumo final, sempre trazendo ponderações importantes para o adensamento da discussão aqui colocada.

Agradeço à minha mãe e ao meu pai por todo o apoio, por terem sempre me motivado a ser criativo e por seu convite constante ao estudo e à leitura.

Por fim, agradeço ao Franz Buhr, por nossas conversas e trocas, que me ajudaram a entender melhor os caminhos desta investigação, além de me fazer rir cotidianamente.

HUMOR ESPECULATIVO NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

SPECULATIVE HUMOR IN CONTEMPORARY BRAZILIAN CINEMA

DIEGO HOEFEL

RESUMO

Nesta tese, proponho o modelo teórico do *humor especulativo* para descrever o tipo de interação entre o humor, o horror e a ficção científica presente no cinema brasileiro contemporâneo. Através de histórias de assassinatos em série, fantasmas perigosos, gangues ultrarreligiosas ou viagens no tempo, filmes brasileiros recentes transpõem narrativamente impasses e dilemas públicos com frequência relacionados à expansão do conservadorismo, às políticas identitárias, e/ou à herança colonial. Apesar dos temas delicados, esses filmes não são apenas assustadores ou estranhos, são também engraçados. Sua abordagem da polarização social e das guerras culturais é feita por entrelaçamentos e retroalimentações entre a imaginação especulativa e o humor. Por meio da análise de um conjunto significativo de textos culturais produzidos a partir da metade da década de 2010, considero como essas obras associam ansiedades coletivas (mobilizadas através do horror e/ou da ficção científica) às potencialidades disruptivas do humor. Para isso, abordo os procedimentos, implicações e especificidades dessa convergência, e discuto até que ponto ela pode ser vinculada à recente radicalização da esfera pública brasileira, em que o humor e as narrativas especulativas também coexistem.

ABSTRACT

In this thesis, I propose the theoretical model of *speculative humor* to describe the type of interaction between humor, horror and science fiction present in contemporary Brazilian cinema. Through stories of serial killings, dangerous ghosts, ultra-religious gangs or time travels, recent Brazilian films narratively transpose public impasses and dilemmas often related to the expansion of conservatism, identity politics, and/or colonial heritage. Despite such sensitive topics, these films are not only scary or strange, but also funny. They address Brazil's social polarization and culture wars by interweaving speculative fiction with humor. Through the analysis of a significant set of cultural texts produced from the mid-2010s onwards, I consider how these works associate collective anxieties (mobilized through horror and/or science fiction) with the disruptive potentialities of humor. To this end, I look at the procedures, implications and specificities of this convergence, and discuss the extent to which it can be linked to the recent radicalization of the Brazilian public sphere, in which humor and speculative narratives also coexist.

PALAVRAS-CHAVE: Humor, Ficção Especulativa, Cinema Brasileiro Contemporâneo.

KEYWORDS: Humor, Speculative Fiction, Contemporary Brazilian Cinema

Índice

1. Introdução	1
1.1. Controvérsias culturais, sociais e políticas	3
1.2. Política, humor e ficção especulativa	7
1.3. O humor e a ficção especulativa no cinema brasileiro contemporâneo.....	13
1.4. Metodologia.....	19
1.5. Estrutura da tese.....	26
2. O humor e a ficção especulativa.....	28
2.1. O cômico e suas terminologias	29
2.1.1. Comédia.....	30
2.1.2. Sátira.....	37
2.1.3. Humor.....	41
2.2. Convergências entre o humor e a ficção especulativa	47
2.2. O humor e a ficção especulativa em tempos de inquietação social e política	57
2.3. O humor e a ficção especulativa no contexto contemporâneo	65
3. O conceito de <i>humor especulativo</i>	77
3.1. Resposta cultural a um cenário instável e de aumentada cisão social	80
3.2. Entrelaçamento e retroalimentação entre humor e ficção especulativa.....	84
3.3. Intervenção no campo sociopolítico	89
3.4. Emulação de conflitos materiais e simbólicos.....	97
4. O humor e a ficção especulativa no cinema brasileiro	103
4.1. Entre assuntos <i>cômico-fantásticos</i> e paródias carnavalescas.....	103
4.2. Torções e reinvenções paródicas	113
4.3. Primórdios do <i>humor especulativo</i>	126
4.4. A emergência do <i>humor especulativo</i> no cinema brasileiro contemporâneo	130
5. Características do <i>humor especulativo</i>	144
5.1. O retorno às alegorias nacionais	145
5.2. Vinganças simbólicas, comichadas perversas	152
5.3. Atritos entre a ficção e o real.....	161
6. Humor, horror e violência gráfica	167
6.1. <i>Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro</i> (2018).....	168
6.2. <i>O Clube dos Canibais</i> (2018)	178
6.3. <i>O Animal Cordial</i> (2017).....	187
7. Narrativas cômicas de um futuro distópico	200
7.1. <i>Divino Amor</i> (2019).....	202
7.2. <i>Sol Alegria</i> (2018)	214

7.3. <i>Plano Controle</i> (2018).....	225
8. Convergências e intersecções: humor, horror e ficção científica	233
8.1. <i>Bacurau</i> (2019).....	234
8.2. <i>República</i> (2020)	243
8.3. <i>Medusa</i> (2021).....	250
9. Conclusão	261
10. Referências Bibliográficas.....	272
11. Lista de Figuras	292

Advertência linguística e bibliográfica

Esta tese é resultado do trabalho em regime de cotutela entre a Universidade Nova de Lisboa (Portugal) e a Universidade Federal Fluminense (Brasil). O texto da presente investigação segue o Acordo Ortográfico de 1990 e emprega a variante brasileira da língua portuguesa.

O sistema de citação bibliográfica autor-data utilizado é o da 17ª edição do *The Chicago Manual of Style*. Esse sistema foi escolhido em detrimento do recomendado pela ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas), pelo caráter internacional do trabalho.

Para as citações em língua não portuguesa, foram utilizadas preferencialmente traduções já publicadas em português, tanto na variante brasileira quanto na europeia. Nos casos em que não há traduções publicadas em língua portuguesa, traduzi as citações de línguas estrangeiras para dar unidade sintática e linguística ao corpo do texto. Todas as citações estão referenciadas para o seu texto original.

Nos tempos sombrios

Também haverá cantos?

Sim, haverá cantos

Sobre os tempos sombrios

Bertold Brecht

Introdução

Existe alguma relação entre o misto de sátira e violência gráfica de filmes como *Bacurau* (2019), *O Clube dos Canibais* (2018) e *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro* (2018) e o estado de estranhamento e desconforto de *Divino Amor* (2019), *Sol Alegria* (2018) e *Medusa* (2021)? Eu acredito que sim. Cada uma dessas obras apropria-se de códigos do horror e/ou da ficção científica para discutir e problematizar o atual contexto sociopolítico brasileiro. Em todos, em maior ou em menor medida, há referências à recente expansão do conservadorismo, às políticas identitárias, ao racismo, ao feminismo, ao poder das igrejas evangélicas no país, à nossa herança colonial. Mas não somente isso. Também em todos os filmes citados acima a tradução desse conjunto de dilemas coletivos para cada uma das narrativas ficcionais repercute na composição de histórias que se colocam no limite entre o cômico e o amedrontador; o engraçado e o terrível.

Nesta tese, abordo os possíveis vínculos entre a recente radicalização do cenário sociopolítico brasileiro e a produção de obras cinematográficas que mesclam o humor ao horror e/ou à ficção científica. As relações entre contextos sociopolíticos turbulentos e a produção de respostas culturais que combinam a mobilização de comicidade à mobilização do medo vêm sendo apontadas em outras cinematografias, linguagens e também em outros momentos históricos (Combe 2021, Lewis 2006, Baccolini 2000, Lahikainen 2015). Esse mapeamento — embora limitado quase que inteiramente ao mundo anglo-saxão — permite traçar pistas iniciais para a identificação de uma tendência de convergência entre o humor, o horror e a ficção científica na contemporaneidade. A partir da análise de um conjunto significativo de textos culturais produzidos nos últimos

anos no Brasil, analiso e discuto as especificidades da convergência entre esses gêneros no cinema brasileiro contemporâneo.

Parto da hipótese de que o trabalho político de um conjunto significativo de filmes brasileiros recentes que mesclam humor e ficção especulativa não se restringe apenas à mobilização do medo (seja o medo de um futuro distópico, ou de um *outro*, tratado como monstro), mas abarca também diferentes usos do humor. Nesse sentido, identifico aqui um fenômeno cultural distinto do que foi descrito nos últimos anos no contexto anglo-saxão, em que a mobilização do medo é tomada como principal forma de questionamento político (Combe 2021, Rubenstein 2019). No cinema brasileiro contemporâneo, acredito que o humor também age e intervém politicamente. Sua relação com o horror e/ou com a ficção científica constitui o que chamo de *humor especulativo*: um fenômeno constituído por entrelaçamentos e retroalimentações, que operam de forma que a presença do humor auxilia na constituição do medo (pelo reforço satírico dos vínculos entre ficção e realidade) ao mesmo tempo que o relato especulativo serve de tema e moldura para a construção de comicidade. O trabalho político dessas obras articula narrativas que sintetizam ou transpõem simbolicamente angústias coletivas (seja pela via do horror, da ficção científica, ou de uma convergência entre os dois) com um uso específico das potencialidades questionadoras e disruptivas do humor.

O termo *especulativo* é bastante adequado para caracterizar o conjunto díspar de obras ao mesmo tempo críticas e não realistas lançadas ao longo dos últimos anos, pois permite abarcar narrativas tanto do horror quanto da ficção científica. O termo pode ser entendido como uma “supercategoria que inclui todos os gêneros que voluntariamente afastam-se da mimese de uma ‘realidade consensual’ da experiência cotidiana” (Oziewicz 2017, 1). Trata-se, como define Marek Oziewicz, “de um campo de produção cultural antes do que um gênero” (2017, 3), que surge a partir da necessidade de se compor novas categorias conceituais que possam acomodar o hibridismo e a diversidade “dos tipos modernos de *storytelling* que se opõem a uma visão sufocante da realidade — com seus correlatos de ‘verdade’, ‘fatos’, ‘poder’ e outros — imposta pelo capitalismo global” (Oziewicz 2017, 3). Assim, a ficção especulativa, em sua compreensão mais corrente nos dias de hoje¹, abarca um conjunto expressivo de categorias genéricas que inclui:

¹ O conceito de ficção especulativa foi cunhado originalmente por Robert Heinlein, nos anos 1940, como um segmento da ficção científica baseado em conflitos essencialmente humanos (ou seja, não tecnológicos nem alienígenas), composto por narrativas que efetivamente podem um dia vir a se configurar. Esse entendimento é hoje minoritário.

a fantasia, a ficção científica e o horror, mas também seus derivativos, híbridos e gêneros cognatos, como o gótico, a distopia, a *wierd fiction*, a ficção pós-apocalíptica, as histórias de fantasmas, os contos de super-herói, as histórias alternativas, o *steampunk*, o *slipsteam*, o realismo mágico etc. (Oziewicz 2017, 1).

O *humor especulativo*, como exploro ao longo dos próximos capítulos, pode ser definido não apenas por sua gênese no entrelaçamento com a ficção especulativa, mas também por seus modos particulares de constituição e operação. Se estudos recentes apontam uma tendência contemporânea de aproximação entre o humor, o horror e a ficção científica, o meu interesse é focar a discussão prioritariamente no humor produzido a partir dessa convergência. Com isso, espero descrever o seu tom, suas características, seus efeitos e de que maneira esse tipo de humor internaliza as controvérsias de seu contexto sociopolítico. Essa internalização de impasses públicos é uma característica central do *humor especulativo*, razão pela qual ele é tomado como extremamente polêmico e lido com frequência como um tipo de humor problemático e/ou ofensivo.

1.1. Controvérsias culturais, sociais e políticas

Um exemplo de como as relações entre o humor e a ficção especulativa não são um assunto simples é a rápida e intensa polêmica que se instalou nas redes sociais norte-americanas após a divulgação da lista de indicações para os *Golden Globes* de 2018. *Get Out* (2017), um filme construído a partir de códigos do horror e da ficção científica para questionar e problematizar a experiência de opressão e racismo de populações afro-americanas, concorria ao prêmio na categoria de melhor *comédia* — e não na de melhor *drama*. A indicação da obra nessa categoria não havia sido uma escolha apenas da *Hollywood Foreign Press Association*, responsável pela organização do prêmio. Ela era também a ratificação da submissão feita pela própria Universal, que produzira o filme. O estúdio havia designado a obra como uma comédia muito provavelmente em acordo com o seu diretor, Jordan Peele. Diante da controvérsia, e dos diversos *tweets* que questionavam o fato de que o racismo não deveria ser considerado algo cômico, Peele respondeu via *twitter* apenas dizendo: “*Get out* é um documentário”.

Há aspectos bastante frágeis na polêmica que se instalou em resposta à categorização do filme, uma visão rasa da comédia como um gênero desprovido de

A compreensão mais inclusiva e menos prescritiva da ficção especulativa como um guarda-chuva para todo o conjunto de narrativas não realistas e não miméticas é preponderante (Oziewicz 2017, Attebery 2009), em especial nas discussões que associam esses códigos à luta política e à resistência de populações minoritárias (Thomas 2000, Weinstock 2008). Sigo essa compreensão para a utilização do termo ao longo da tese.

criticidade ou de relevância para abordar problemas sociopolíticos sérios e prementes. Jordan Peele certamente não compactua com essa visão. Ele foi humorista antes de se tornar diretor de cinema, e não um humorista pouco questionador. Mas o que me parece especialmente interessante nesse episódio não é a controvérsia em si, e sim a resposta do diretor, em sua associação do filme a um documentário. O comentário — claramente jocoso — foi interpretado como uma espécie de cinismo cômico em relação à dificuldade de enquadramento de um texto cultural como *Get Out* na divisão tradicional de gêneros cinematográficos (Kohn 2017). Mas o *tweet* de Peele também tem uma outra dimensão. Ele não apenas escolheu uma categoria aleatória; convocou precisamente o documentário, espaço por excelência da não ficção, vinculado a “discursos de sobriedade” (Nichols 1991, 3-4), que constroem expectativas de uma transposição autorizada e legítima do mundo histórico para o cinema (Cf. Baltar 2019).

Get Out, um filme sobre uma família de pessoas brancas que controla seus funcionários (todos negros) a partir de técnicas de hipnose e lavagem cerebral, obviamente não é um documentário. Contudo, diante do histórico das relações raciais nos Estados Unidos e da importância que o tema do racismo vem adquirindo ao longo dos últimos anos — e em particular frente aos embates entre as posturas conservadoras do então governo de Donald Trump e movimentos como o *Black Lives Matter* —, o discurso do filme tampouco pode ser desvinculado de seu contexto sociopolítico. Dizer, mesmo que ironicamente, que *Get Out* é um documentário é uma maneira de reiterar a importância das circunstâncias específicas do momento histórico da produção do filme na elaboração e desenvolvimento de sua narrativa. Tanto, que depois o próprio diretor o chamaria de um “thriller-social” (citado em Weston 2018, 38).

A dificuldade de definição do gênero cinematográfico de *Get Out* ocorre não somente porque o texto mistura elementos tanto do horror quanto da ficção científica, mas também porque esses elementos fazem referência, de forma cômica, a impasses que vinham dividindo a opinião pública norte-americana². Essa transposição do debate político para a narrativa foi lida por diversos comentaristas como um gesto satírico do

² O principal objeto da sátira de *Get Out* é o chamado “mito pós-racial”, que se estrutura na ideia de que os Estados Unidos teriam *superado* o seu racismo estrutural após os oito anos de governo Obama (Carew 2019, Patton 2019). A narrativa do filme retoma o tema clássico *namorado negro conhece a família da namorada branca*, imortalizado em *Guess Who's Coming to Dinner* (1967), a partir de diálogos com a imaginação melodramática. Em *Get Out*, Peele retoma o tema e o transforma em uma narrativa de horror que problematiza a falsa superação do ódio racial por uma elite branca e supostamente progressista. Essa discussão sobre o mito pós-racial, inclusive, já fora identificada em trabalhos anteriores de Peele, ainda como humorista (Guerrero 2016).

filme (Patton 2019, Barnett 2019, Combe 2021, Gillota 2023), cujo humor sustenta-se nos paralelismos e correlações entre o relato e a realidade. Em outras palavras, parte considerável do trabalho político de *Get Out* substancia-se na construção de vínculos entre a ficção e o mundo histórico. No estabelecimento desses vínculos, é possível identificar a presença de um tipo de humor que, apesar de distante do conjunto de códigos usualmente atribuído à comédia (como sugeria a indicação polêmica dos *Golden Globes*), tampouco é comum nos gêneros tradicionalmente associados à mobilização do medo, como o horror e a ficção científica.

Bacurau (2019) é também um filme que suscitou recentemente um conjunto expressivo de reações públicas controversas. Nos diversos textos críticos escritos nas semanas posteriores ao seu lançamento nas salas de cinema brasileiras, jornalistas culturais com opiniões conflitantes chegaram a trocar farpas e alfinetadas sob forma de réplicas (e até tréplicas) nos principais veículos do país, como a Folha de São Paulo (Magnoli 2019, Araújo 2019). Nessas críticas, o tema central em disputa era a profusa violência gráfica do filme. Ela foi tomada em algumas análises críticas como uma forma de resistência ao avanço do neoconservadorismo e ao fortalecimento da extrema-direita no Brasil (Bentes 2019, Araújo 2019); e em outras como uma resposta rasa às mudanças do cenário político brasileiro (Teixeira 2019), cujo principal efeito seria o de incentivar a polarização e o fortalecimento de discursos de ódio (Muniz 2019). Alguns críticos foram ainda mais incisivos em sua oposição. Para Eduardo Scorel, a violência de *Bacurau* constitui uma “celebração da barbárie” (2019), o que lhe parece imprudente e perigoso frente à conjuntura sociopolítica atual do país. Em todas essas reações, fica evidente que a polêmica não oscila em torno da representação da violência presente no filme *por si só*, mas de como essa violência é relacionada (ou relacionável) à realidade brasileira, ou seja, a aspectos não ficcionais.

Bacurau, assim como *Get Out*, também reencena conflitos sociopolíticos indireta e simbolicamente por meio da fusão de elementos de diferentes gêneros cinematográficos (em especial a ficção científica, o *western* e o horror). Essa reencenação de impasses públicos é diagnosticada de maneira praticamente consensual entre as análises críticas do filme. A grande maioria desses textos parte da premissa de que é possível traçar conexões entre a narrativa e o contexto brasileiro atual. Ivana Bentes (2019), por exemplo, define o filme como a “síntese do Brasil brutal” e propõe que ele seja lido como “uma espécie de *documentário* sobre o imaginário em que estamos” (2019, grifo meu). Aqui, mais uma

vez, as convergências entre a ficção e a não ficção evidenciam-se. Mas nos textos críticos produzidos em relação ao filme muito pouco — na verdade, praticamente nada — foi dito sobre o seu humor sádico. *Bacurau* é tratado apenas em duas chaves, como se fosse constituído essencialmente do atrito entre a realidade e a construção de uma ficção especulativa, que a problematiza e discute. O humor, no entanto, parece-me um elemento bastante importante do filme e, inclusive, como já argumentei anteriormente (Hoefel 2021), uma peça central na discussão controversa sobre sua violência gráfica. Eu acredito que há humor nas mortes dos vilões de *Bacurau*. Um humor estranho, sombrio, que, tal como *Get Out*, congrega comicidade e horror.

Chegaremos nesse humor e em sua identificação e caracterização ao longo dos próximos capítulos. Por ora, acho importante frisar que — com base nesses dois exemplos — parece ser pacífica a identificação de uma junção entre elementos ficcionais e não ficcionais na constituição das narrativas especulativas contemporâneas. O que não é pacífico — e portanto carece de uma maior investigação — é a discussão sobre uma possível construção cômica presente nessas narrativas. Tanto em *Get Out* quanto em *Bacurau* esse humor é dificilmente reconhecido pela crítica, ou — quando forçado para os holofotes, como no caso da indicação dos *Golden Globes* ou da comicidade sádica presente na representação da violência de *Bacurau* — torna-se polêmica. A recepção controversa dos dois filmes permite que se perceba o quão intrincada é a relação entre o humor e a ficção especulativa, em especial quando sua associação é utilizada como estratégia para interrogar ou mesmo protestar contra determinado contexto sociopolítico.

Entretanto, embora sejam casos emblemáticos, *Get Out* e *Bacurau* não são dois filmes isolados. Mesmo que nos limitemos apenas ao cinema brasileiro contemporâneo, é possível encontrar uma miríade de exemplos, que incluem histórias de canibalismo, distopias de um país tomado por um governo tirânico, fantasmas, monstros e aberrações de diversas naturezas. Nessas obras, não é necessário um grande esforço de interpretação para identificar vínculos entre os embates de cada relato ficcional e um conjunto de conflitos simbólicos que se tornaram incontornáveis na esfera pública nacional ao longo dos últimos anos, tamanha a sua relevância e pervasividade. Esses conflitos incluem enfrentamentos entre sul e norte do Brasil, ricos e pobres, privilegiados e desprivilegiados, conservadores e progressistas. O horror e a ficção científica servem de moldura ficcional para que, por meio do humor, um conjunto expressivo de dilemas nacionais seja transposto para relatos ficcionais e assim problematizado, discutido e —

como há humor —, não raro, ridicularizado. Voltarei em breve a esse argumento, para descrevê-lo com mais detalhes. Antes, acho importante situá-lo num conjunto mais amplo de investigações, de forma a embasar algumas de suas premissas.

1.2. Política, humor e ficção especulativa

Existe uma longa e heterogênea tradição de discussões em torno dos vínculos entre o humor e a política. Entre as abordagens mais notáveis, há um conjunto importante que associa o humor ao estabelecimento de relações simbólicas de poder, em especial pela instauração de um sentimento de superioridade daquele que ri em relação ao alvo da construção cômica (Aristóteles 2015, Hobbes 1994, 54). Essa tendência, em alguns casos, reflete-se num tipo de comicidade hegemônica marcada pelo ataque a determinados grupos e/ou populações minoritárias (C. Davies 1997, Lockyer e Pickering 2009, Davies e Ilott 2018). Há também diversas leituras que tentam definir o humor como um mecanismo de controle social que reitera as fronteiras entre os incluídos e os excluídos de determinada comunidade e com isso coloca em evidência e reprime comportamentos socialmente indesejados (Bergson 1983, Billig 2005, Kuipers 2008). Na contramão, há abordagens que pensam o humor como um instrumento de subversão e resistência a contextos opressivos (Bakhtin 1987, Obrdlik 1942, Lewis 2006), ou como uma forma de trazer à tona um conjunto de percepções que dificilmente poderiam ser exteriorizadas por meio do discurso sério (Freud 2017, Mulkay 1988). Em todas essas abordagens, evidencia-se a importância — na maioria delas, *central* — da relação entre humor e sociedade.

Não tão antiga, mas também robusta, é a tradição de discussões sobre os mecanismos de problematização e crítica social presentes tanto na ficção científica (Suvin 2016, Jameson 2005, Weldes 2003) quanto no horror (Kracauer 2003, Carroll 1990, Clover 1993, Creed 2005). Nessas leituras, os dois gêneros são tratados como um conjunto privilegiado de códigos para a exposição simbólica de medos e ansiedades coletivas. Noël Carroll afirma que é possível observar com frequência o surgimento de ciclos de horror em épocas de tensão sociopolítica, já que o gênero é capaz de “incorporar ou assimilar angústias sociais em sua iconografia de medo e aflição” (N. Carroll 1999, 277). No mesmo sentido, Luiz Nazário aponta que “cada crise social que modifica a perspectiva de futuro produz uma nova geração de monstros no cinema” (Nazário 1998), uma ideia também bastante frequente em investigações contemporâneas (Gillota 2023,

Rubenstein 2019). Do ressurgimento da figura do zumbi como uma força invasiva, uma espécie de stand-in para um *outro* genérico, vilanizado e tratado como terrorista (Fishel e Wilcox 2017) ou como membro de uma cultura subalterna (Christopher 2016), até as conexões entre a ficção científica e as lutas feminista (Baccolini 2019, Calvin 2016), antirracista (Carrington 2016, Freitas e Messias 2018), *queer* (Lothian 2018) e decolonial (Moynagh e Cornum 2020), há uma quantidade expressiva de reflexões recentes que propõem um cruzamento entre a política internacional, a mobilização do medo e as distintas “narrativas do apocalipse” (Aistrope e Fishel 2020).

Mas apesar de ser possível reconhecer um potencial de interação com a discussão política tanto no humor quanto no horror e na ficção científica, os três têm uma incompatibilidade inicial: o fato de que o humor está associado a uma expectativa de descontração e de riso, ao passo que os outros dois gêneros pressupõem experiências de assombro e de tensão crescente. A convergência entre comicidade e medo envolve, portanto, uma conjunção insólita de códigos e procedimentos que, ao menos à primeira vista, parecem mobilizar afetos opostos.

As discussões sobre essa convergência atípica não são novas. Desde pelo menos a década de 1980, quando filmes como *Gremlins* (1984), *Ghostbusters* (1984) e *Beetlejuice* (1988) ganharam imensa notoriedade, tornou-se patente a necessidade de repensar os limites entre o humor e o horror. Ao investigar esse conjunto de obras, Carroll (1999) identifica uma alternância entre momentos de leveza, marcados pela presença de piadas e pelo uso de *comic timing*; e outros de vigília, em que tensão e medo são somados à narrativa. Essa intercalação faz com que o público pareça estar em algumas cenas diante de uma comédia, e, em outras, de um filme de terror. A mobilização (ou não) do medo é uma forma de se explicar essa cadência de estados discutida por Carroll, algo que é aplicável especialmente a filmes que mesclam o imaginário fantástico a um tom e a uma estrutura dramática próximos da comédia³.

Essa alternância, contudo, não se aplica a alguns textos culturais produzidos também ao longo da década de 1980, em que o público experimenta um estado simultâneo de divertimento e de medo. Essa fusão é o que constitui, por exemplo, as *killing jokes* ou

³ Em seu texto, Carroll refere-se a filmes que podem ser entendidos a partir do que se convencionou como o subgênero horror-comédia. Há uma extensa produção bibliográfica que analisa as características e especificidades do subgênero: ver Cynthia Miller e Bowdoin Van Riper, *The Laughing Dead: The Horror-Comedy Film from Bride of Frankenstein to Zombieland* (2016) e também Bruce Hallenbeck, *Comedy-Horror Films: a chronological history, 1914-2008* (2009).

“piadas de matar”, um tipo de comicidade mórbida que Paul Lewis (1997) argumenta ser identificável nos jogos sádicos do vilão Freddy Krueger de *A Hora do Pesadelo* (*A Nightmare on Elm Street*, 1984). As piadas de matar, diz Lewis, “desafiam standards de decência não apenas para divertir, mas também para chocar, aterrorizar, assustar: elas chocam ao divertir, e divertem ao chocar” (2006, 25). Um entrelaçamento similar, mas entre humor e ficção científica, é apontado por alguns comentadores (Baccolini 2000, Donawerth 2003) como um traço característico das chamadas “distopias críticas” (Moylan 2001), uma onda de textos literários originada também nesse mesmo período, composta de narrativas que especulam sobre um futuro distópico como estratégia para problematizar questões sociopolíticas. Ao invés de oscilar entre o medo e a comicidade, essas obras parecem conjugá-los, repercutindo num hibridismo que Jane Donawerth chama de “mistura de gêneros” (Donawerth 2003) e Raffaella Baccolini, de um “embaçamento dos limites entre os gêneros” (Baccolini 2000, 13). A distopia, defende Donawerth, passou nesse momento a absorver “as características de outros gêneros, como a comédia” (2003, 29).

Em todas essas análises, é consenso o vínculo entre a produção de tipos específicos de narrativas não realistas e as mudanças de paradigmas sociais, políticos e econômicos que marcaram a década de 1980. Nesse período, o mundo — e em especial o mundo anglo-saxão, de onde vem uma parte substancial dessas narrativas — presenciou a emergência do neoliberalismo e o fortalecimento de discursos conservadores, associados a pautas religiosas e de moralização social. A era Reagan-Thatcher “proclamou o fim da história, celebrou o término dos sonhos radicais de transformação social e instaurou uma instantânea ‘utopia’ do mercado” (Baccolini e Moylan 2003, 6-7). Em reação, as narrativas especulativas passaram a emular o que Jameson chamou de uma “representação direta do presente”, surgida em consequência do “colapso final do historicismo, em que já não era possível imaginar o futuro” (Jameson 1990, 286). Essa *representação direta* conecta explicitamente a especulação dos textos fantásticos aos impasses políticos da sociedade em que são produzidos. Na leitura de Lewis, é a “popularidade de figuras políticas conservadoras e a ansiedade crescente sobre a vulnerabilidade da raça humana no contexto de riscos e perigos globais” (Lewis 1997, 253) que impulsiona cultural e socialmente a massiva produção e disseminação das *piadas de matar*. De modo semelhante, Moylan argumenta que as *distopias críticas* são estimuladas pela “reestruturação da economia capitalista, pelo restabelecimento do

conservadorismo político e pela virada cultural para a direita que dominou as décadas de 1980 e 1990” (Moylan 2001, xii). Para o autor, essas obras analisam “interrogativamente, ceticamente e criticamente não apenas a sua sociedade presente, mas também os meios necessários para transformá-la” (Moylan 2001, 133). Em ambas as análises, o surgimento de um tipo específico de relato (ao mesmo tempo não realista e crítico) é tomado como resposta cultural à eclosão do neoliberalismo e do conservadorismo.

Ao longo dos últimos anos, uma onda similar de fortalecimento de textos culturais igualmente não realistas e críticos parece espelhar um novo momento de proeminência mundial da direita ultraconservadora. Há leituras recentes que argumentam que o neoliberalismo sofreu um conjunto de “mutações” (Callison e Manfredi 2020) após a crise financeira global de 2008 e se associou ao neoconservadorismo para melhorar seu desempenho eleitoral (Fraser 2017). Essa associação tornou-se clara durante o governo de Donald Trump, em sua articulação tanto com o sistema financeiro quanto com as forças mais conservadoras da sociedade norte-americana. Algo similar ocorreu em diversos outros países que também passaram a ser liderados pela extrema-direita ao longo dos últimos anos, como o Brasil, a Itália, a Áustria, a Hungria, Israel etc. Além disso, a disseminação de discursos nacionalistas e ultraconservadores também dá base a movimentos como os que forçaram a saída do Reino Unido da União Europeia e é central na pauta de partidos que, embora minoritários, não deixam de ser expressivos e vêm tendo seu discurso cada vez mais normalizado (Mulhall e Khan-Ruf 2021), como o *Chega*, em Portugal, e o *Rassemblement National*, na França.

Frente a essa conjuntura, a resposta cultural por meio de obras que navegam entre a comicidade e o medo também tem sido expressiva — como foi na década de 1980. Para Diane Rubenstein, a proeminência da conjunção entre o humor e o horror pode ser relacionada com a lógica vigente nos anos da administração Trump, “sustentada no misto entre notícias falsas e ficcionalidade” (2019, 268), próprio do que se convencionou chamar de era da “pós-verdade” (McIntyre 2018). Em seu texto, a autora parte da ideia de que existe uma “insanidade implosiva” na recente expansão do conservadorismo norte-americano, que “não tem como objetivo fomentar o pensamento, muito menos a compreensão, mas vencer, e vencer custe o que custar” (Rubenstein 2019, 268). Essa *insanidade* convoca um tipo de produção cultural que procura responder (no mesmo tom) à “rivalidade permanente do matar ou morrer” que se espalhou nos diferentes extratos da sociedade norte-americana. Diante disso, o argumento central de Rubenstein é o de que

“a comédia-horror tornou-se o gênero híbrido característico da era Trump” (2019, 268), uma espécie de condensação — segundo a autora — ao mesmo tempo bizarra e sintomática “das lógicas semióticas ou psicanalíticas” (2019, 267) que marcaram esse período. Para tanto, ela cita diversos exemplos, mas foca sua análise no já citado *Get Out* e também no longa-metragem *Mother!* (2017) e na série *American Horror Story: Cult* (2017). Em todos esses textos culturais, o entrelaçamento entre a comédia e o horror opera uma junção entre incongruência e violência potencial, o que a autora associa a um reflexo do estado de profunda polarização da sociedade norte-americana.

Embora a análise de Rubenstein seja bastante acertada no mapeamento de uma tendência recente de convergência entre o humor e o horror, seu diagnóstico passa ao largo de um conjunto proeminente de textos culturais que também tiveram uma emergência notória nos últimos anos como formas específicas de criticar ideologias e práticas políticas contemporâneas, porém sem necessariamente incorporar os códigos do cinema de horror. É o caso notório do hibridismo entre o humor e a ficção científica, em que se enquadram os já mencionados *The Handmaid's Tale* e *Black Mirror*, mas também *Westworld* (2016), *Years and Years* (2019) e *Lovecraft County* (2020), apenas para citar alguns dos exemplos mais notórios. A definição de “sátira especulativa” (Combe 2021, Dischinger 2017) amplia o quadro de relação proposto por Rubenstein e inclui, além das convergências entre o humor e o horror, também essas distintas fusões com a ficção científica. Em paralelo, esse conceito defende também — assim como propõe Rubenstein — a existência de relações entre o conjunto de fenômenos que marca determinada sociedade e a emergência de uma forma específica de resposta cultural.

De maneira simplificada, a “sátira especulativa” é um conceito que sistematiza uma intersecção entre o humor, o horror e a ficção científica e, simultaneamente, procura analisar de que maneira sua articulação responde a cenários de radicalização política. As origens da sátira especulativa, segundo Combe, remontam à década de 1980 (Combe 2021, 1). O autor não chega a citar os trabalhos teóricos que já haviam investigado essa produção e nela identificado entrelaçamentos entre a comicidade e a mobilização do medo, como as *killing jokes* (Lewis 1997) ou as “distopias críticas” (Moylan 2001). Ainda assim, ele analisa e compara obras produzidas nos anos 1980 com outras, contemporâneas. Com isso, estrutura o seu modelo teórico a partir da articulação entre o que define como o “Regime” (em sua associação de neoliberalismo e

neoconservadorismo) e a “resposta retórica” (em inglês “*the rant*”), que se daria por meio da sátira especulativa.

Na compreensão de Combe, a sátira especulativa é necessariamente um “*trigênero*” (Combe 2021, 73) formado pela convergência e fusão entre a sátira, a ficção científica e o que ele chama de “conto de monstros” (em inglês, *monster tale*)⁴. *Get Out*, por exemplo, é tratado por Combe como uma sátira especulativa não apenas por construir seu posicionamento crítico a partir da mescla de códigos da comédia e do horror (como indica Rubestein), mas por congregar também elementos da ficção científica (como a prática da hipnose, a lavagem cerebral e toda a paisagem laboratorial e cirúrgica que é apresentada no terço final do filme). Nesse sentido, Combe parece especialmente interessado em provar a existência de uma compatibilidade que não somente permite, mas também *fomenta* o cruzamento entre os três gêneros. Ele cita diferentes abordagens de forma a justificar teoricamente essa fusão, seja pela previsão de uma eventual mistura de gêneros na teoria sobre a sátira (Combe 2021, 11), ou pela abertura para a comicidade em relação aos paralelismos entre ficção e realidade, presentes tanto nas discussões sobre a ficção científica (Combe 2021, 22) quanto sobre o conto de monstros (Combe 2021, 28). Seu mérito principal é comprovar a associação contemporânea entre humor e ficção especulativa. Com isso, Combe estabelece um modelo teórico que abarca e sistematiza o entrelaçamento de gêneros já identificado no conjunto de textos culturais produzido a partir da década de 1980, de forma a poder compará-lo com aqueles produzidos ao longo dos últimos anos. A tese de Combe, no entanto, pressupõe uma junção bastante específica de elementos e códigos genéricos, sustentada no imperativo de um entroncamento triplo entre a sátira, a ficção científica e o conto de monstros, que comporia o suposto “*trigênero*”. O risco dessa abordagem é o de se manter o enfoque da discussão nos critérios que permitem o enquadramento de um texto cultural em determinado gênero cinematográfico e não na relação dinâmica e constantemente mutável entre o momento sociopolítico, a formação de discursos críticos e o surgimento de diferentes entrelaçamentos genéricos, criados como ferramentas de contestação, militância e/ou resistência.

⁴ Em sua definição de *conto de monstros*, Combe parte inicialmente da *Monster Theory* de Jeffrey Jerome Cohen (1996). Em nenhum momento do livro há uma diferença entre o horror e o conto de monstros, mas um enfoque no entendimento dos monstros como um constructo e uma projeção, ou seja, como signos ligados a determinadas categorias ou referentes sociais.

Uma forma de investigar esse tipo narrativa — e em especial de compreender sua articulação com os discursos críticos contemporâneos — é concentrar-se não em um determinado hibridismo (que estará provavelmente em constante mutação), mas no tipo de comicidade que surge do encontro entre o humor e a ficção especulativa. Trata-se de uma mudança de abordagem, pois o enfoque nos diferentes elementos que viabilizam essa fusão faz com que a discussão detenha-se na intersecção entre os gêneros, e não num aprofundamento em torno das especificidades do humor em sua relação com a ficção especulativa. O humor parece-me fundamental para esse tipo de análise não somente pois foi pouco estudado, mas também (e especialmente) porque é o *corpo estranho* dessa coligação. Seu conjunto de elementos destoa de uma tradição tanto do horror quanto da ficção científica, o que faz com que seja um ponto-chave de especificidade das narrativas especulativas contemporâneas, em especial das que se posicionam criticamente frente ao momento atual do neoliberalismo e do neoconservadorismo.

Na tese, pretendo trilhar esse caminho e analisar tanto as operações específicas quanto o trabalho político do humor em sua coligação com a ficção especulativa. Meu recorte, contudo, está focado em uma cinematografia diferente da analisada por Combe, por Rubenstein e também por suas antecessoras e antecessores. Aqui, olho para o cinema brasileiro contemporâneo. Recentemente, o Brasil sofreu uma série de transformações e mudanças em seu contexto sociopolítico, que colocaram tanto o neoliberalismo quanto o neoconservadorismo como pauta central das problematizações nacionais. Nesse mesmo período, passou a ser possível identificar a emergência de textos culturais ao mesmo tempo engraçados e terríveis. Debruço-me sobre essas convergências entre o humor e a ficção especulativa para descrever suas estratégias e seu trabalho político, em face de um cenário de crescente intranquilidade e crise.

1.3. O humor e a ficção especulativa no cinema brasileiro contemporâneo

Nos últimos anos, o Brasil atravessa uma fase turbulenta, de profunda instabilidade não somente político-econômica, mas também jurídica, social e cultural (R. Almeida 2019, Singer 2018, Alonso 2017). Trata-se de um cenário complexo, que envolve um conjunto amplo de atores sociais, incluindo toda a classe política, membros do poder judiciário, movimentos sociais (tanto progressistas quanto conservadores) e os mais diferentes extratos da população brasileira, hoje extremamente dividida entre os dois extremos do espectro político (Gallego 2018, Tatagiba 2018). O período foi marcado por

importantes conflitos e controvérsias nacionais, que acabaram por fomentar essa ampla cisão social, tal como o conjunto de reações à Operação Lava Jato (2014-2021), o *impeachment* de Dilma Rousseff (2016) e a prisão de Lula (2018) — todos eventos que bifurcaram intensamente a opinião pública. Nas eleições de 2018, a segmentação do país tornou-se mais uma vez evidente. Em quatro anos, das eleições de 2014 para as de 2018, uma parte considerável do eleitorado brasileiro migrou de um apoio polarizado entre a esquerda e a centro-direita para abarcar, no polo conservador, propostas abertamente alinhadas à extrema-direita. Isso não ocorreu apenas no caso do candidato à presidência da república, Jair Bolsonaro. O PSL, seu partido na época da eleição, passou de apenas um deputado federal, em 2014, para cinquenta e dois, em 2018, o que fez com que se transformasse subitamente na segunda maior bancada da Câmara, com duas cadeiras de diferença para o Partido dos Trabalhadores (PT). A esse crescimento exponencial dos deputados do partido soma-se também a eleição de três governadores e quatro senadores. Além disso, nos três estados mais ricos do país (São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais), os governadores eleitos em 2018 engajaram-se publicamente na campanha de Bolsonaro, rompendo, em alguns casos, as indicações de seus próprios partidos. Em suma, ao longo de um período relativamente curto (entre uma eleição presidencial e outra) as forças mais conservadoras do país conseguiram angariar o apoio de um eleitorado que, nos dezesseis anos anteriores, havia eleito governos federais que se identificavam com o campo político da esquerda.

Essa transformação sociopolítica radical consolida-se nas eleições de 2018, mas já fora iniciada anteriormente, no governo provisório de Michel Temer (2016-2018), instituído após o *impeachment* de Dilma Rousseff. Desde então, a agenda neoliberal prosperou, com a implementação de medidas com um impacto significativo na flexibilização e perda de direitos, como a Reforma Trabalhista (2017) e a Reforma Previdenciária (2019). Em paralelo, uma parte da sociedade brasileira abraçou pautas de moralização social, um fenômeno crescente alimentado por intensas e profundas *guerras culturais* (Goldstein 2019, Souza e Azevedo 2018). Essa “onda conservadora” (R. Almeida 2020) foi responsável, por exemplo, pela descontinuação de ações de educação sexual nas escolas (Miskolci e Campana 2017), pelo fechamento de exposições (Landini 2018) e pela tentativa de censura de trabalhos artísticos (Sacramento e Santos 2020).

Em simultâneo a esse conjunto profundo de transformações sociais, políticas e econômicas, diversos estudos apontam também uma mudança substancial no cinema

brasileiro contemporâneo, com um notório abandono do realismo que o marcara desde a retomada⁵. Se obras como *Central do Brasil* (1998), *Cidade de Deus* (2002) e *Tropa de Elite* (2007) — três dos filmes brasileiros de maior reconhecimento internacional do cinema produzido entre o final dos anos 1990 e a primeira década dos 2000 —, recorrem ao realismo como “estratégia para transmitir urgência e credibilidade ao público” (Carréra 2018, 351), o mesmo não pode ser dito de *Bacurau* (2019), *Divino Amor* (2019) ou *Todos os Mortos* (2020) — apenas para citar três filmes que tiveram a sua estreia nas seleções oficiais de grandes festivais internacionais, como o Festival de Cannes (*Bacurau*), o Festival de Sundance (*Divino Amor*) e o Festival de Berlim (*Todos os Mortos*). Isso, evidentemente, não significa dizer que já não se pode identificar obras realistas no cinema brasileiro, mas apenas que houve uma notória emergência de ficções especulativas, que escapam do interesse pelo cotidiano e pelo comum, que havia sido central desde a retomada.

Segundo Angela Prysthon, “o realismo preponderante da década de 2000 (...) vai cedendo lugar a narrativas mais ambíguas, a uma espécie de *realismo sob rasura*” (Prysthon 2015, 68). Nessas obras, o artifício não é utilizado por si só, mas como estratégia para “dilacerar, sublinhar e criticar o real” (Ibid., 68), o que leva Prysthon a cunhar o termo “furiosas frivolidades” (Ibid., 69). Guilherme Carréra comenta que “a ideia de ‘frivolidade’⁶ associada aos gêneros do horror e da ficção científica abraça ‘furiosa’ como um adjetivo, já que esses filmes contêm uma fúria em suas narrativas devido à realidade problemática que eles tentam emular” (2018, 352). Ambos, tanto Prysthon quanto Carréra, apontam uma junção entre a problematização política em torno de impasses nacionais e as narrativas especulativas. Algo similar ao que diagnosticam Vera Figueiredo e Eduardo Miranda, ao constatar um “aumento significativo de obras literárias e cinematográficas que (...) lançam mão de procedimentos genéricos do campo da ficção científica e da ficção de horror” (2020, 3). Em seu texto, Figueiredo e Miranda analisam diferentes obras (envolvendo romances, filmes e *graphic novels*) e argumentam

⁵ A expressão “retomada” foi adotada por setores da imprensa como forma de se referir ao período imediatamente posterior à deposição de Fernando Collor de Mello, em 1993, quando o cinema brasileiro voltou a ter um fluxo *mais ou menos* contínuo de produção, após um período crítico de dois anos de interrupção quase completa, marcados pelo fechamento da Embrafilme. O termo é controverso, e já foi questionado por diversas realizadoras e realizadores (Nagib 2002), mas serve como uma nomenclatura usual para se fazer referência ao período recente do cinema brasileiro, iniciado por volta da segunda metade dos anos 1990.

⁶ A ideia de frivolidade, na análise de Prysthon, sublinha “uma atenção muito dirigida a elementos como figurino, direção de arte, cenografia, ou seja, aos detalhes” (2015, 69), nos quais, segundo a autora, enfatiza-se a escolha estética pelo artifício presente nas narrativas especulativas. Para mais detalhes acerca dessa discussão sobre frivolidade e artifício, ver André Antônio Barbosa, *Constelações da Frivolidade no Cinema Brasileiro Contemporâneo* (2017).

que os relatos especulativos, até recentemente relegados a uma posição secundária, têm ganhado destaque ao longo dos últimos anos no país como uma resposta cultural ao conjunto de transformações sociopolíticas recentes — e seu impacto no imaginário sobre as possibilidades tanto do presente quanto do futuro:

Quer, então, nos parecer que, após um período de hegemonia do realismo de base documental, uma vertente da ficção brasileira busca expressar os impasses do nosso momento histórico através da mediação de matrizes genéricas, lançando mão do imaginário da cultura popular e da cultura de massa, com o objetivo de chamar a atenção para a expansão do presente em direção ao futuro, para a redução do horizonte de expectativa e o consequente esgotamento das energias utópicas que moveram o século XX e suas vanguardas culturais, artísticas e políticas. (Figueiredo e Miranda 2020, 7).

Esse alastramento da ficção especulativa no Brasil avança além do domínio do cinema de entretenimento e pode ser constatado em distintas propostas autorais, como já atestam os exemplos de *Bacurau*, *Divino Amor* e *Todos os Mortos*. Esses casos desafiam a distinção entre narrativa de autor e narrativa de gênero defendida por Martín-Barbero (2003, 195), indicando uma possível diluição de fronteiras, ou mesmo um “processo de canibalização recíproco” (Figueiredo 2010, 58) entre arte e cultura de massa. Na própria Mostra de Cinema de Tiradentes — tomada em diversos textos como nicho e plataforma de lançamento de um cinema nacional inventivo e autoral (Migliorin 2011, Prysthon, 2015) — houve uma aberta assimilação da ficção especulativa. Um exemplo sintomático é o fato de que edição de 2021 da Mostra Foco⁷ tenha sido intitulada “Distopias Cotidianas e Figurações de um Pós-Mundo”, como uma ideia-síntese entre os diversos filmes ali presentes. Em paralelo, a *Netflix* — plataforma de *streaming* de maior destaque no país, que recentemente ultrapassou a televisão à cabo em número de assinantes (Rodriguez 2020) — lançou nos últimos anos diversas ficções especulativas em seu catálogo de séries produzidas no Brasil, entre as quais destacam-se *Cidade Invisível* (2021), *3%* (2016-2020), *Boca a Boca* (2020), *Spectros* (2020) e *O Escolhido* (2019). Além disso, o próprio Youtube tornou-se um canal de divulgação de obras especulativas — muitas vezes independentes — produzidas para um determinado público ou nicho. É o caso do canal gospel *Feliz7Play*, que produz conteúdo original para divulgação na plataforma. Em seu catálogo, figuram obras como a série *23:59*, que narra a véspera do apocalipse pela perspectiva de três adolescentes evangélicos e o longa-metragem *O Novo*

⁷ O Festival de Tiradentes é um dos mais importantes eventos de lançamento de filmes autorais brasileiros. A Mostra Foco é sua principal sessão de curtas-metragens. O título dado a essa sessão em 2021 indica uma tendência de exploração de narrativas distópicas e não miméticas, algo que rompe com uma longa tradição de exploração realista — que marcou a produção audiovisual brasileira nas primeiras décadas dos anos 2000.

Governo (2019), uma distopia que reconta a história de Jesus, situando-a no Brasil em um futuro próximo em que se instala um governo de esquerda que faz perseguição religiosa contra líderes evangélicos. Nesse breve panorama, é possível perceber a imensa irradiação e abrangência dessas narrativas, sua circunscrição junto aos distintos posicionamentos do espectro político e também sua difusão em diferentes circuitos de consumo cultural.

São numerosas as investigações acadêmicas que se propuseram recentemente a analisar essa tendência de proliferação das narrativas especulativas no Brasil. A maior parte dessas discussões concentra-se exclusivamente no cinema autoral e se dedica à vinculação de alguns desses textos culturais aos estudos sobre o horror (Doria 2016, Caetano 2018, Cánepa 2020) e de outros, aos estudos sobre a ficção científica (Figueiredo e Miranda 2020, Hora 2020, Carréra 2018). Contudo, a quase totalidade dessas análises nem chega a mencionar uma articulação que está presente em muitas dessas obras: a junção entre seus relatos especulativos e diferentes operações de construção de comicidade. Quando há alusões à presença do humor, como é o caso da análise de Claudia Mesquita (2015) sobre *Branco Sai, Preto Fica* (2014) e também o do mapeamento mais amplo de Prysthon sobre as “furiosas frivolidades” (2015), os textos limitam-se a detectar a presença de ironias (Prysthon 2015, 73, Mesquita 2015, 11). “Se o futuro é sombrio”, diz Prysthon, “melhor encará-lo com humor, ainda que seja furioso, tenso” (2015, 72). No entanto, não há um aprofundamento sobre as especificidades ou sobre as consequências desse entrelaçamento (digamos, peculiar) entre humor e fúria, ou entre humor e tensão. De toda forma, a identificação de uma concomitância entre comicidade e mobilização do medo é bastante próxima das descrições recentes de relações entre o humor e a ficção especulativa (Combe 2021, Rubenstein 2019, Dischinger 2017).

Esse entrelaçamento e essa concomitância são, por um lado, o reflexo do alastramento das narrativas especulativas no Brasil. Por outro lado, acredito que essa convergência da ficção especulativa com diferentes estratégias de construção cômica não pode ser desvinculada de uma pervasividade contemporânea do humor (Lockyer e Pickering 2009, 3), que em muitos aspectos está associada ao papel central da internet nas culturas e práticas contemporâneas. Nesse sentido, a conversão das redes sociais em espaços importantes de militância e de confronto de ideias não se restringe aos discursos sérios, mas afeta também a produção de textos culturais não sérios, transformando esses espaços em ambientes “saturados de ironia” (Nagle 2017, 17). Memes, *stickers*, vídeo-

esquetes, prints de *tweets* engraçados e/ou polêmicos fazem parte de uma tendência de assimilação e tradução do cotidiano (e muitas vezes também da discussão política) para linguagens de fácil e rápido acesso, com imensa disseminação virtual. Estudos recentes indicam, por exemplo, que os memes passaram a ter um poder discursivo relevante na sociedade contemporânea (Wiggins 2019, Shifman 2014). No Brasil, há indícios de sua possível influência em processos eleitorais (Barros e Milanezi 2020) e também de sua atuação nas dinâmicas de compreensão e assimilação cotidiana das controvérsias do campo político (Freire 2016). Esse cenário de pervasividade do humor, embora seja nítido na internet, não se resume apenas às culturas *online*. Segundo Huw Marsh (2020), a contaminação de textos sérios pelo humor pode também ser identificada nos diferentes nichos da produção cultural contemporânea, o que o leva a argumentar que vivemos atualmente uma *virada cômica* (em inglês um *comic turn*). Essa virada pode ser resumida na existência de “uma tendência cômica na ficção contemporânea” (Marsh 2020, 7), que desencadeia uma licença poética para criadoras e criadores adotarem posições particulares e fazerem “coisas engraçadas, no sentido de estranhas e inusitadas” (Ibid., 7). Marsh, em paralelo, identifica na cultura contemporânea o que chama de um “mood de desastre” (Ibid., 9), em que é possível reconhecer um foco “na crise, no sombrio, na crueldade, na melancolia, na catástrofe ambiental e no colapso” (Ibid., 9). Seu argumento sobre a virada cômica não exclui esses temas, pelo contrário: defende que a ficção contemporânea pode “tanto abordar essas questões com humor, quanto com gravidade e portanto o reconhecimento e a análise apropriada do humor pode abrir novos caminhos para esses debates” (Ibid., 9).

No caso do cinema brasileiro contemporâneo, acredito que não somente que existe uma articulação similar entre o humor e esse *mood de desastre*, mas que o trabalho político das obras é pensado justamente a partir dessa convergência, e muitas vezes internalizando debates públicos deflagrados — seja por meio de discursos sérios ou não sérios — através das culturas online. Logo, analisar as diferentes operações do *humor especulativo* pode ser uma maneira de melhor compreender como essas obras constroem seus posicionamentos, relacionam-se com debates públicos e também como convocam a militância e a resistência, seja para fins de transformação social, seja para o exato oposto, isto é, para a defesa de determinadas estruturas e práticas que permitam a manutenção do *status quo*.

1.4. Metodologia

O que nomeio na tese de *humor especulativo* é um conceito que se articula com o que Nicholas Holm (2017) denomina de “novos modos de humor”: formas cômicas surgidas na contemporaneidade, capazes de mudar “não somente a maneira como rimos, mas, como consequência de sua popularidade e influência cultural, também a maneira como construímos sentido e nos engajamos com o mundo à nossa volta” (Holm 2017, 6). Ao examinar essas comichidades, investigo como o humor pode fazer ou vem fazendo trabalho político. Para tanto, as análises não se limitam apenas a *o quê* as obras discutem, ou ao *por quê* o fazem, mas devem considerar a maneira *como* as discussões sociais e políticas são transpostas formalmente para os textos culturais. Esse posicionamento alinha-se a uma tradição teórica de discussões sobre as relações entre estética e política que identifica, na forma das obras, o *locus* em que os “antagonismos não resolvidos da realidade” (Adorno 2011, 18) podem ser reconhecidos e, nesse sentido, também um meio através do qual as intervenções estéticas podem reconfigurar sensibilidades políticas existentes (Rancière 2005).

Quando discuto essas relações entre estética e política, o faço entendendo que “os aspectos estéticos de um texto — seu estilo, paleta, ritmo, narrativa, estrutura e forma — podem fazer trabalho político, ou seja, podem interceder na negociação, contestação e distribuição do poder” (Holm 2017, 12). Evidentemente, essa noção de política é mais ampla do que o foco na luta pelo poder do estado, feito por partidos políticos e movimentos sociais. Aqui interessa o que Jeremy Gilbert aponta como uma compreensão expandida de política, que envolve “aqueles processos pelos quais as relações de poder são implementadas, mantidas, desafiadas ou alteradas, em qualquer esfera de atividade” (Gilbert 2008, 7-8). Assim, a discussão sobre política não se irá limitar apenas à esfera de governança e poder do Estado. Ela está fundamentada numa definição mais ampla, presente nos estudos culturais, que envolve todo o conjunto de disputas acerca de temas públicos de uma determinada sociedade.

No Brasil, as relações entre esse conjunto de disputas e a emergência de novas formas de humor motivou diversas análises ao longo dos últimos anos (Recuero e Soares 2013, Barros e Milanezi 2020, Hoff 2018). A grande maioria desses estudos restringe seu corpus a conteúdos produzidos para a internet, nos quais o humor está articulado aos processos interativos das redes sociais e responde a uma demanda de rápida e constante atualização. Esses conteúdos encadeiam-se no conjunto momentâneo de discussões da

sociedade e com isso adquirem uma notória efemeridade, em especial num período marcado por constantes polêmicas e conflitos simbólicos. Assim, uma vez que a discussão específica sobre um tema caduca, o conteúdo cômico feito a partir desse tema perde a graça — e às vezes até o sentido. Surgem então novas discussões e conseqüentemente novos memes, novas esquetes, novas piadas.

Apesar da existência desse conjunto de investigações, pouco se discutiu a intersecção entre a recente situação sociopolítica nacional e a emergência de novas formas de humor no cinema brasileiro contemporâneo. Acredito que isso tenha ocorrido em parte porque, ao contrário dos conteúdos digitais, o humor no cinema, e em específico no cinema de ficção: (1) não zomba ou ridiculariza alvos reais, mas se estrutura a partir de uma dramaturgia, de forma que seus posicionamentos revelam-se através da trajetória dos personagens; (2) requer um modo de produção complexo, que demanda tempo, e portanto não pode responder rápida e pontualmente às polêmicas instauradas na sociedade. Esses dois elementos fazem com que as dinâmicas de enfrentamento do cinema sejam menos diretas, e também menos explícitas do que as dos conteúdos de humor produzidos para a internet. Apesar disso, acredito que a produção de humor no cinema brasileiro contemporâneo também venha sendo afetada pelo conjunto de transformações recentes do contexto sociopolítico nacional.

Na tese, proponho o *humor especulativo* como um modelo teórico que permite destrinchar as características e especificidades de uma corrente de humor surgida como resposta cultural ao cenário turbulento que o Brasil atravessa ao longo dos últimos anos. Por essa razão, o recorte temporal do corpus condiz com o período de intensificação da crise político-institucional brasileira. Assim, os textos culturais que compõem a análise respeitam 2016 — o ano do *impeachment* de Dilma Rousseff — como um marco histórico do agravamento da polarização social e das guerras culturais (Gallego, Ortellado e Ribeiro 2017). Elenco aqui os títulos dos filmes incluídos no corpus, por ordem alfabética: *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019); *Divino Amor* (Gabriel Mascaro, 2019); *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro* (Fabricio Bittar, 2018); *Medusa* (Anita Rocha da Silveira, 2021); *O Animal Cordial* (Gabriela Amaral Almeida, 2017); *O Clube dos Canibais* (Guto Parente, 2018); *Plano Controle* (Juliana Antunes, 2018); *República* (Grace Passô, 2020) e *Sol Alegria* (Tavinho Teixeira, 2018). A escolha por analisar esse conjunto de obras deriva do entendimento de que a estética do humor é “uma categoria cultural que se estende em múltiplos textos” (Holm

2017, 14). Isso permite que a delimitação do corpus não precise ser exaustiva para que seja possível definir e caracterizar uma nova corrente de humor (como é o caso do *humor especulativo*). Assim, pode-se prescindir da necessidade de analisar o todo da produção cômica de um dado local e tempo, já que é possível identificar, mesmo em textos culturais singulares, os elementos que desestabilizam os modos estéticos dominantes em operação.

As nove obras que integram o corpus são muito diversas e incluem desde curtas e longas-metragens que circularam em mostras e festivais brasileiros e internacionais até *blockbusters*, que estrearam prioritariamente em salas dedicadas ao cinema de entretenimento. O corpus inclui filmes que tiveram diferentes portes orçamentários, realizados por diretoras ou diretores com distintos graus de experiência anterior e que foram produzidos por empresas de variados tamanhos (desde produtoras independentes até conglomerados internacionais de produção e distribuição como a *Warner Bros*, ou plataformas de *streaming* que têm um braço dedicado à produção audiovisual, como a *Netflix*). Há também filmes indubitavelmente vinculados ao gênero comédia e outros cuja classificação não é tão evidente (e que se aproximam mais do horror ou da ficção científica), mas que ainda assim são marcados pela construção de climas cômicos (Mast 1979). Essa diversidade justifica-se pelo intuito de investigar a presença do *humor especulativo* não apenas em um determinado nicho (como, por exemplo, no cinema autoral), mas num conjunto mais alargado de filmes que, em maior ou menor escala, lidam com o humor e com a construção de comicidade, mesmo que o façam a partir da hibridização (Ritzer e Schulze 2013, Staigner 1997) ou da recombinação (Altman 1984) com outros gêneros cinematográficos, como o horror e a ficção científica.

Além disso, incluo no corpus algumas obras que não foram distribuídas em salas de cinema, como é o caso de *República*, que teve sua estreia depois do alastramento da pandemia e, portanto, foi prioritariamente exibido em festivais e mostras de cinema *online*. Nesse sentido, acho importante referir que o cinema atravessa hoje uma alteração profunda de seus meios de espectadorialidade, notadamente a partir de um aumento do consumo de obras cinematográficas em casa, através da internet, e não mais necessariamente em salas de cinema (Nagib 2014, 26). Assim, se escolho definir o recorte do corpus a partir de um conjunto de obras *cinematográficas*, faço-o não em referência a como esses textos culturais foram distribuídos, ou consumidos, mas em relação a aspectos específicos de sua forma e de sua estruturação dramática. Defendo a utilização do termo *cinematográfico* como uma indicação do recorte da investigação, em especial em

razão do conjunto de diferenças que ele suscita em relação às já mencionadas comédias feitas para a internet; e também em relação às comédias televisivas brasileiras⁸. Entretanto, deixo claro que a adoção desse termo não desconsidera a intermedialidade (Pethö 2011), nem defende qualquer tipo de isolamento do corpus em relação ao restante das obras de humor feitas hoje no Brasil. Ideias como a remediação (Rajewsky 2005) e a convergência das mídias (Jenkins 2006) são fundamentais para que se discuta a produção cultural contemporânea, cada vez mais imbricada e retroalimentada pelo conjunto de obras realizadas nas mais diferentes mídias; algo que será considerado nas análises.

A investigação requer uma metodologia interdisciplinar, que articule os estudos culturais, artísticos, cinematográficos, literários, históricos e sociais. O objetivo principal é desenvolver um modelo teórico que, embora ciente de suas limitações, seja adequado à tarefa de analisar as características e especificidades das convergências entre o humor e a ficção especulativa produzidas no Brasil ao longo dos últimos anos, e, caso possível, relacioná-las ao contexto sociopolítico que visam problematizar. Para tanto, as análises serão estruturadas em diálogo com o que propõe Kappelhof (2016) em seu estudo sobre a construção do senso de comunidade nos filmes hollywoodianos. Em sua investigação, o teórico não procede nem a um estudo de recepção nem a uma análise fílmica restrita ao conteúdo. Isso porque ele defende que o senso de comunidade não está presente no nível dos fatos, nem das emoções diretamente representadas, mas na forma ou estrutura do filme, o que desencadeia sua maneira específica de construção afetiva. Esse tipo de análise se dá a partir de uma descrição focada na estrutura dramática, similar à que propõe Esquenazi (2007), permitindo compreender como cada obra reinventa modelos de enunciação já existentes (no caso aqui os do humor, do horror e da ficção científica) e levando em consideração “o contexto (sociopolítico) em que um determinado filme é

⁸ A comédia televisiva brasileira muito raramente dedica-se à construção narrativa de jornadas de transformação dos personagens (Campbell 1989). O mais comum é que a produção humorística seja feita sob forma de programas de esquetes curtas ou de entrevistas. Quando há uma dramaturgia um pouco mais elaborada, ela é apresentada sob forma de *sitcoms*, em que um conjunto praticamente inalterado de personagens é apresentado a diferentes situações a cada episódio — em um tipo de narrativa seriada que não tende a uma conclusão, mas a uma constante repetição, com a variação específica de cada situação a que os personagens são submetidos (Savorelli 2010). Isso não ocorre nas comédias cinematográficas brasileiras, nas quais, mesmo quando existe uma forte influência da linguagem televisiva, os filmes são construídos a partir de uma progressão narrativa contínua, que os conduz a um final. Há, no entanto, uma exceção a essa tendência: as telenovelas cômicas. Nelas ocorre também uma jornada de transformação dos personagens, como no cinema. A diferença, no entanto, é que sua comicidade é modulada a partir de pesquisas de audiência, medições de como cada tipo de estímulo é aceito pelo público. Isso faz com que a produção cômica televisiva, embora não com uma rapidez similar a das culturas *online*, também esteja em constante mutação. Essas transformações são impossíveis no cinema. A linguagem, por suas características intrínsecas de produção, acaba por se desconectar da agilidade do tempo presente. Como consequência, no cinema existe, de modo geral, um investimento em abordagens mais amplas e menos dependentes do respaldo direto de fatos sociais ou de acontecimentos políticos específicos para que possam ser compreendidos, ao contrário do que ocorre na televisão e no humor produzido para a internet.

realizado” (2007, p. 119). Através dessa aproximação, busco portanto investigar se (e, em caso positivo, de que maneira) a forma dos textos culturais é afetada no intercâmbio dinâmico que se instaura entre os gêneros cinematográficos e o mundo histórico.

Proponho o recorte da pesquisa a partir do cinema brasileiro contemporâneo por diversas razões. De início, o Brasil parece-me um excelente estudo de caso. Desde 2013, o país vem passando por mudanças radicais em seu contexto sociopolítico, em que se expandiram acelerada e vertiginosamente tanto o neoconservadorismo quanto a defesa manifesta de posicionamentos e práticas neoliberais. Em simultâneo, a convergência entre o humor e a ficção especulativa passou a ser identificada com frequência no cinema nacional. O sincronismo entre essa emergência e os processos de turbulência política e inquietação social⁹ que o Brasil atravessa nos últimos anos reforçam os vínculos entre o humor especulativo e os contextos de adensamento de conflitos sociais e políticos, tornando o caso brasileiro um *locus* privilegiado para a observação e discussão dessas correlações.

Além disso, há no país um interesse artístico crescente pelo humor ao longo dos últimos anos. Refiro-me particularmente a setores culturais antes indiferentes ao humor, ou à comédia cinematográfica em específico. É o caso de realizadoras e realizadores vinculadas/os ao cinema autoral, tradicionalmente mais interessados no drama. É também o caso de humoristas com um trabalho já consolidado em outras mídias, como na televisão ou no *stand-up comedy*, que passaram a produzir e/ou atuar em obras cinematográficas. Essas novas vozes parecem pouco ou nada alinhadas com as comédias que foram majoritariamente produzidas ao longo das últimas três décadas no Brasil, essencialmente marcadas pela transposição de técnicas e estéticas televisivas para o cinema (Moraes 2017). Há alguns anos, era possível tratar os filmes que recorriam ao humor e à construção

⁹ Os textos que mapeiam essas primeiras convergências entre o humor e as narrativas especulativas no cinema brasileiro contemporâneo — em filmes como *Branco Sai Preto Fica* (2014), *BatGuano* (2014) e *Brasil S/A* (2014) — fazem claras correlações entre essa junção de elementos e os processos de turbulência política e inquietação social, que se haviam iniciado no Brasil significativamente a partir das manifestações de 2013 (Tatagiba 2018). Em *Branco Sai Preto Fica*, a ficção científica permite “imaginar, de maneira ironicamente utópica, um ‘futuro’ em que será feita a reparação dos crimes cometidos pelo Estado contra negros e pobres” (Mesquita 2015, 6). Esse Estado utópico futuro evidencia — por via irônica — a inabilidade de se fazer uma reparação similar na realidade. Nesse ponto, o filme alinha-se a pautas do movimento negro, em especial frente ao aumento de uma agenda securitária e punitiva contra populações negras e periféricas, já central nos debates nacionais quando de sua realização. Uma similar tradução ou incorporação do conjunto de dilemas e controvérsias do contexto sociopolítico brasileiro foi detectada tanto em *Batguano* — por sua “distopia escrachada, violenta e hipersexualizada” (Prysthon 2015, 72), proposta como ativismo pela liberdade sexual — quanto em *Brasil S/A* — uma alegoria semifuturística que “busca reunir todas as questões urgentes da política brasileira como uma espécie de programa, de manifesto” (Ibid., 70). Nos dois filmes, Prysthon identifica um violento protesto, que é por essência construído a partir de narrativas especulativas, “mas sem nunca deixar de estar ancorada na realidade, sem nunca deixar de comentar o presente e todas as coisas que realmente importam” (Ibid., 74).

de comicidade no cinema brasileiro como um conjunto relativamente homogêneo, a ponto de se chegar a discutir a validade do emprego do termo “neochanchadas” (Dias Junior 2013, Fonseca 2012, Santos e Moraes 2019) para denominar o que então se compreendia como um movimento estético, com operações e procedimentos característicos. Esse conjunto de comédias cinematográficas provou-se capaz de atrair uma quantidade massiva de espectadores ao circuito de exibição, o que fez com que, por sua natureza essencialmente comercial, na imensa maioria dos filmes se evitasse a abordagem de temas que pudessem suscitar quaisquer impasses políticos da sociedade brasileira. Hoje essa discussão já não parece caber, ou ao menos não com o intuito de englobar a totalidade das obras. Isso porque ao longo dos últimos anos é notório o surgimento de outros modelos de construção de comicidade no cinema contemporâneo nacional, em que se incluem todos os exemplos já mencionados, de *Bacurau* a *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro*. Ao contrário das ditas neochanchadas, a narrativa desses filmes se estrutura *a partir de* impasses políticos, o que se traduz com frequência através do *humor especulativo*.

Esse emprego do *humor especulativo* pode ser pensado não somente como uma resposta cultural a um conjunto de transformações sociopolíticas, mas também como parte de um processo de renovação estética das utilizações do humor e da construção de comicidade no cinema brasileiro contemporâneo. Em sua relação entre estética e política, esse processo de renovação alinha-se ao que Erica Sarmet e Mariana Baltar identificam como uma tradição de deboche no ativismo latino-americano (Baltar e Sarmet 2015, Sarmet 2015). Essa tradição é mais uma pista para se pensar as especificidades do *humor especulativo* produzido atualmente no cinema brasileiro e reforça a hipótese de que o trabalho político dessas obras — ao contrário do descrito na cinematografia e na literatura anglo-saxã — também deve ser pensado a partir do humor, e não somente a partir do *mood de desastre* das narrativas especulativas.

Tais análises não estão isoladas no quadro atual dos estudos de humor e da comédia. Como aponta Sharon Lockyer, “os estudos acadêmicos da comédia cresceram em volume, significância e reputação ao longo dos últimos anos” (Lockyer 2016), o que faz com que seja cada vez mais possível (e também desejável) discutir *seriamente* seu conjunto de textos culturais, mesmo que suas operações internas sustentem-se por essência em táticas cômicas, ou seja na não seriedade (Mulkay 1988). Essa consolidação do campo repercutiu em um número consideravelmente maior de centros de pesquisa

(como a *International Society of Humor Studies*, a *American Humor Studies Association*, o *Centre for Comedy Studies*, da *Brunel University London*, o *Australasian Humour Studies Network*, o *Réseau Interdisciplinaires de Recherches sur l'Humour*), conferências, séries de livros (como a série de estudos de comédia da *Palgrave MacMillan*) e o surgimento ou o fortalecimento de revistas acadêmicas com foco nos estudos de humor e comédia (como o *Humor*, a *Comedy Studies*, o *European Journal of Humour Research* e a *Studies in American Humor*), e também numa produção teórica bastante expressiva desenvolvida ao longo dos últimos anos, em especial se comparada com décadas anteriores (Lockyer 2016).

Em meio a esse montante de estudos, que envolve desde a produção, o conteúdo e a recepção até as implicações sociopolíticas dos discursos cômicos, algumas investigações também concentraram-se no humor produzido recentemente em contextos de instabilidade política e notória polarização, seja com foco específico nas sátiras feitas ao longo dos primeiros anos do governo de Donald Trump (Momen 2018), ou, de forma mais alargada, debruçando-se sobre como a comédia política é afetada pelo neoliberalismo tardio (Webber 2019), apenas para mencionar dois dos estudos mais notórios. Em ambos os casos, e aqui também poderia citar outros textos fundantes desta fase de disseminação dos estudos de humor (Lockyer e Pickering 2009, Davies e Illott 2018, Holm 2017), o corpus das análises está restrito a textos culturais anglo-saxões, ou em raras exceções inclui também algumas obras europeias. Logo, embora esses estudos componham importantes referências para esta investigação, seus argumentos estão construídos a partir da articulação entre fatores (tanto estéticos quanto políticos) distintos dos de países que estão em um contexto periférico, como o Brasil. Por isso, e também pela gravidade da atual situação político-institucional brasileira, acredito que seja relevante discutir as relações entre o humor e os contextos de instabilidade democrática instaurados fora do eixo hegemônico de produção de textos culturais cômicos, no chamado Sul Global. Desse modo, a presente investigação une-se a alguns outros trabalhos recentes (Crigler 2018, Kay 2018, Reichenbach 2015, Trindade 2020, Perera e Pathak 2022, Mpofu 2021) na tentativa de expandir os estudos contemporâneos sobre o humor para além de seu *locus* tradicional de atuação e análise. Com isso, espero contribuir para a discussão acerca da maneira como humor em geral, e o *humor especulativo* em particular, relacionam-se com contextos específicos de radicalização do cenário sociopolítico e até, como no caso brasileiro, de “democracia ameaçada” (Tosi 2019).

1.5. Estrutura da tese

Para definir, caracterizar e analisar o *humor especulativo*, dividi a tese em nove capítulos, um número que já inclui a introdução e a conclusão. O tema é vasto e demanda a definição de alguns conceitos de base, além da descrição do histórico de convergências entre o humor e a ficção especulativa. Parto de discussões mais amplas para chegar às mais específicas ao problema da tese. No percurso, procuro descrever e ilustrar conceitos que utilizarei posteriormente, em especial nas análises dos filmes.

No próximo capítulo, abordo algumas questões basilares para se discutir o histórico de relações entre o humor e a ficção especulativa. Parto inicialmente de uma conceptualização da comédia, da sátira e do humor, três termos que irei utilizar com frequência ao longo da tese. Em seguida, discuto a relação desses conceitos com a ficção especulativa. Para isso, apresento um conjunto de discussões que mapearam suas convergências em situações históricas de crise e agitação social e política. A seguir, mapeio diferentes investigações que indicam a existência de convergências entre o humor e a ficção especulativa no contexto contemporâneo. Nesta última seção, discuto também o papel desses discursos perante a conjuntura recente de aprofundamento da polarização e das guerras culturais, com enfoque nas relações entre o humor e os cenários recentes de belicosidade potencial e disseminação massiva de conflitos simbólicos. Esse conjunto de discussões serve como embasamento teórico para todo o restante da tese. Ele funciona como um estado da arte bastante amplo, em que abordo temas centrais que serão importantes para a discussão específica sobre as relações contemporâneas entre o humor e a ficção especulativa.

No capítulo 3, defino o conceito de *humor especulativo*, traço algumas de suas especificidades e também argumento por que ele me parece interessante para a análise de filmes brasileiros contemporâneos. Nessa seção, detalho os distintos elementos que compõem o conceito de *humor especulativo*, e também de que maneira esse tipo de humor relaciona-se com o contexto sociopolítico em que é produzido.

No capítulo 4, apresento um breve histórico de aproximações entre o humor e a ficção especulativa no cinema brasileiro do século 20. Esse histórico serve para que se possa diferenciar essas aproximações das que identifiquei em filmes contemporâneos. Nesse capítulo, abordo também um conjunto de obras recentes em que é possível identificar primeiros indícios da emergência do *humor especulativo*. Essas obras compõem o que me parece uma fase inicial das aproximações recentes entre o humor, o

horror e a ficção científica, espécie de primórdio do que se depois se consolidaria como uma tendência sólida no cinema brasileiro, especialmente a partir de 2016.

Uma vez finalizado esse mapeamento histórico, no capítulo 5 apresento e discuto três características do *humor especulativo*: (1) uma tendência de retorno às alegorias nacionais; (2) a constituição de vinganças simbólicas através de comichões perversas; e (3) uma junção entre representação não mimética e situações cotidianas. A discussão sobre essas características pode ajudar a mapear tendências que se consolidaram como resposta cultural ao cenário conflituoso dos últimos anos, além de apresentar procedimentos formais e discursivos do *humor especulativo* antes de sua identificação na análise dos filmes. Isso torna possível primeiro discutir esses procedimentos, para depois percebê-los em operação.

Dou início às análises a partir do capítulo 6. Neste capítulo, concentro-me em filmes em que é possível identificar uma mistura entre o humor e alguns elementos específicos do horror. No capítulo 7, foco-me nas convergências entre o humor e a ficção científica. Já no capítulo 8, discuto as convergências e intersecções entre esses três códigos narrativos, ou seja, entre o humor, o horror e a ficção científica. Proponho essa divisão não para estruturar limites ou fronteiras entre o horror e a ficção científica, mas para facilitar a identificação de traços comuns entre filmes que recorrem a um ou a outro imaginário. De toda a maneira, o conjunto de procedimentos, iconografias e códigos que caracterizam esses gêneros são apropriados pelos filmes de forma não rígida, o que faz com que essa divisão sirva antes para o estabelecimento de constelações entre as distintas obras do que para uma subdivisão ou fronteira estanque dentro do corpus.

Em todas as análises, o foco da discussão está em como a convergência entre o humor e a ficção especulativa é utilizada para traduzir dilemas e impasses de um contexto de agitação sociopolítica, como o do Brasil contemporâneo. Essa relação, em suas potências e fragilidades, é também o que me guia na conclusão, espaço em que tento discutir alguns dos resultados levantados e também indicar caminhos futuros de pesquisa.

O humor e a ficção especulativa

Atualmente, predomina na academia a compreensão de que o humor não abrange necessariamente a integralidade de um texto cultural. Isso permite que se pense numa cena em meio a uma obra majoritariamente séria (digamos, por exemplo, um documentário ou um melodrama) em que transcorram eventos cômicos. De forma similar, não raro ocorre que em falas públicas, aulas acadêmicas ou mesmo em discursos políticos haja uma mudança no tom que acolha algum tipo de comicidade. Os dois casos ilustram o fato de que o humor não transforma necessariamente a natureza ou o gênero de um texto, o que permite sua identificação em quaisquer formatos e não apenas naqueles caracterizados por sua presença, como é o caso da comédia.

Como argumentam Sharon Lockyer e Michael Pickering, o humor “não está confinado a um gênero particular ou a uma dada forma de narrativa” (2009, 3). Ele é, pelo contrário, “um dos elementos mais pervasivos da cultura pública e ocorre em toda mídia contemporânea, em seus diferentes formatos, além de ser um aspecto central da vida cotidiana e de nossas relações do dia-a-dia” (Ibid., 3). O humor cadencia um conjunto extremamente vasto de formas de comunicação, que pode incluir desde discursos de líderes de estado até piadas, *tweets*, memes, vídeos de paródia, ou mesmo cenas em meio a filmes de horror ou de ficção científica.

Apesar dessa notória disseminação, a tarefa de tentar definir o humor não é nem um pouco simples, o que também pode ser dito da comédia e da sátira. Os três termos são muito antigos, mas sua conceptualização, similar ao que Bergson afirma sobre o riso, “sempre se furta ao empenho, se esquiva, escapa e de novo se apresenta como impertinente desafio lançado à especulação filosófica” (Bergson 1983, 9). Diante deste desafio, parece-me importante tomar tempo para definir esses três conceitos antes de

abordar suas relações com a ficção especulativa. Digo isso menos por um interesse tipológico ou classificatório, e mais pela necessidade de traçar uma terminologia comum, em especial diante de um contexto como o contemporâneo, em que são cada vez mais frequentes os atravessamentos e contaminações entre qualidades tonais e gêneros narrativos.

Assim, neste capítulo parto inicialmente de uma conceptualização da comédia, da sátira e do humor. Na sequência, abordo a relação desses conceitos com a ficção especulativa, apoiado num conjunto de estudos que mapearam seus encontros em situações históricas de crise e de inquietação social e política. A seguir, discuto diferentes investigações que indicam a existência de convergências entre o humor e a ficção especulativa no contexto contemporâneo. Nesta última seção, também analiso o papel dessas convergências diante da conjuntura recente de adensamento da polarização e das guerras culturais, com foco especial nas relações entre o humor e os cenários atuais de belicosidade potencial e de disseminação massiva de conflitos simbólicos.

2.1. O cômico e suas terminologias

Há uma terminologia vasta e diversa que tenta definir as diferentes formas de construção de comicidade. Essa terminologia envolve desde categorizações genéricas (como a comédia de costumes, a comédia romântica, a farsa, a tragicomédia) até distinções feitas com base em aspectos formais (como o burlesco, o cabaret, o *slapstick*, a *stand-up comedy*). A isso se somam os termos que identificam técnicas de construção cômica (como a ironia, a paródia, o pastiche), além, é claro, da separação clássica entre *alta* e *baixa* comédia. Uma parte considerável dessa nomenclatura será abordada ao longo dos próximos capítulos, em especial a partir da identificação de seu uso nos textos culturais do corpus. Há, no entanto, uma terminologia básica que a antecede e que é fundamental não somente para essa discussão, mas também para a própria definição do conceito de *humor especulativo*. Sublinho três termos: a comédia, a sátira e, evidentemente, o próprio humor.

A conceptualização desses termos demanda uma revisita dos embates históricos em torno de sua caracterização, de forma a poder situá-los em meio à ampla tradição que os antecede. Essa conceptualização é importante para que seja possível compreender como cada um dos três termos relaciona-se com o tipo de construção cômica que define

o *humor especulativo*, e também para que se possa estabelecer os seus limites e compreender como se dão suas interações.

2.1.1. Comédia

Desde pelo menos a Grécia Antiga, tenta-se definir a comédia e descrever suas particularidades. Em sua etimologia, a palavra comédia (em grego *komoidía*) surge da junção entre *kômos*, que significa festa e *oda*, canção. Assim, a comédia seria uma espécie de canção festiva ou “hino de celebração” (Stott 2005, 4), originalmente relacionada a ritos sazonais de fertilidade agrícola. Esses ritos conectam a gênese da comédia ao culto de Dionísio¹⁰, deus da fertilidade da natureza e também do comportamento sexual humano. Essa conexão, segundo Andrew Stott, parece ter “um grau significativo de influência sobre os princípios de festividade, inversão, relativa liberdade sexual e perversão” (2005, 4) que mais tarde seriam associados ao gênero. O deus Dionísio foi também o patrono da primeira apresentação até hoje conhecida de um texto dramático a que se associou o termo *comédia*. Ela ocorreu no Festival de Dionísio, entre 487-486 a.C., “provavelmente como uma celebração e autoafirmação depois da vitória ateniense sobre os persas na Maratona, em 490 a.C.” (Ewans 2014, 31). Desse momento em diante, comédias teatrais passaram a ser apresentadas em dois festivais anuais, um chamado *Lanaea* (no inverno) e outro *Dionisia* (no verão). Em ambos, havia tanto apresentações de comédias, quanto de tragédias.

A coexistência de comédias e de tragédias em Atenas marca de maneira significativa o histórico inicial das discussões em torno do que poderia definir a comédia. Como já aponta Aristóteles, ao contrário da tragédia, “a história da comédia nos escapa por esta não ter recebido, no princípio, muita atenção” (Aristóteles 2008, 46). Foi somente “quando a comédia já tinha uma forma definida” (Ibid., 46), ou seja, quando ela passou a ser apresentada nos mesmos festivais que a tragédia, que o interesse intelectual a seu respeito foi alavancado¹¹. A isso, soma-se o fato de que as partes que chegaram até nós da *Poética* têm como tema central a tragédia. No livro, que é um alicerce fundamental da teoria literária clássica, Aristóteles anuncia um outro tomo, em que se debruçaria sobre a

¹⁰ Para mais informações acerca das relações entre a comédia grega e os rituais de fertilidade feitos às divindades Dionísio (e também a seu seguidor, Fálus) ver o texto clássico de Francis Cornford, *The Origin of Attic Comedy* (2011).

¹¹ Esse interesse intelectual, ainda assim, estava marcado por uma percepção da comédia como parte de “instintos humanos inferiores, e, portanto, algo a ser evitado pelos homens de razão” (Stott 2005, 18).

comédia (Ibid., 47). Há inclusive um trecho na *Retórica* que confirma a existência dessa segunda parte, em que o autor teria abordado “os diferentes tipos de riso” (Aristóteles 2019, 584). Infelizmente, o tomo foi perdido, restando apenas algumas passagens em que Aristóteles discute indiretamente a comédia, analisando-a a partir de suas diferenças em relação à tragédia.

Na história da comédia grega, há duas tradições principais do gênero, a *Velha* e a *Nova Comédia*. A chamada *Velha Comédia*, essencialmente associada à obra de Aristófanes, nutria-se de temas políticos e controvérsias públicas como inspiração para o desenvolvimento de um “humor robusto” (Ewans 2014, 34), escrachado, escatológico e sustentado em ideias fantásticas¹². Com a conquista da Grécia pelos macedônios, a comédia política foi proibida, abrindo espaço para o desenvolvimento da *Nova Comédia*: mais realista, dotada de enredos complexos e de um humor mais sutil. Essa tradição é normalmente associada à obra de Menander, em parte porque suas peças são as únicas da Grécia Antiga que sobreviveram até os dias de hoje. De toda maneira, é possível encontrar seus temas “e frequentemente inclusive enredos inteiros” (Ibid., 34) na obra de dramaturgos romanos, como Plauto e Terêncio, que se inspiraram diretamente na tradição grega. Na *Nova Comédia*, o abandono da discussão política motivou o interesse por temas universais, com frequência associados a desentendimentos, confusões ou tensões sociais (em razão da diferença de origem, classe, ou status na sociedade). Esses obstáculos dificultam uma desejada pacificação coletiva, que viria a ocorrer no final. O tema do amor é frequente, o que coloca a *Nova Comédia* como primórdio de uma tradição da comédia romântica, que mais tarde seria plenamente desenvolvida por William Shakespeare.

Essas duas tendências, da *Velha* e da *Nova Comédia*, são tomadas até hoje na academia como as duas principais formas de desenvolvimento do gênero. De um lado, há as comédias políticas, usadas “para provocar pensamento, muitas vezes com vistas à reforma social” (Parkin e Davis 2014, 140); de outro, as comédias que, “em diversos graus, privilegia[m] a emoção sobre a reflexão” (Ibid., 141). “Uma”, diz Frye, “é a tendência geral da ironia cômica, da sátira, do realismo e do estudo dos costumes; a outra é a tendência de Shakespeare e dos outros tipos de comédia romântica” (Frye 1990, 166). A primeira tendência é a que mais se relaciona com o *humor especulativo*, não somente

¹² Desenvolvo com mais detalhes essa questão das ideias fantásticas na próxima seção.

por seu trabalho político, mas também, como veremos, pela internalização de controvérsias públicas através de construções satíricas.

Na Grécia Antiga, as duas tendências tinham o que Aristóteles chama de uma “forma definida” (Aristóteles 2008, 46), que incluía tanto aspectos cênicos, quanto estruturais. O uso de máscaras cômicas, a presença do coro¹³ e o número de atores (entre 3 e 5) são alguns dos principais aspectos cênicos. Na estrutura, todas as comédias possuíam um prólogo, respeitavam uma divisão em cinco atos e se encaminhavam necessariamente para uma resolução feliz¹⁴ em seu encerramento. No gênero, escreve Aristóteles, mesmo os inimigos mais ferozes “saem, no fim, amigos, e *ninguém mata ninguém*” (Ibid., 63, grifo meu). Essa definição assertiva, inclusive em relação a como deve ser a resolução dos textos ou o que neles pode (ou não) acontecer, é possível porque a comédia era então composta por um conjunto coeso e especializado. No entanto, uma vez finalizado esse período inicial, “as demarcações da comédia nunca voltariam outra vez a ser tão claras” (Stott 2005, 20) e, como veremos em profusão ao longo das análises dos filmes do corpus, mesmo assassinatos sangrentos passariam a poder ser tratados como material cômico, contrariando o impedimento temático proposto por Aristóteles.

Essa inexatidão formal da comédia torna-se notória já desde a Idade Média, quando o cômico é repellido da esfera religiosa oficial e perdura apenas na cultura popular. Alheia ao formalismo intelectual, a comédia subsiste em espetáculos de rua e passa a fazer parte da vida dos mercados e das praças públicas. Na época, ela era representada em tablados “erguidos em pleno centro da praça, com o povo apinhado à sua volta” (Bakhtin 1996, 134). Foi provavelmente nesses tablados que François Rabelais, o autor que motiva o texto seminal de Mikhail Bakhtin sobre cultura popular na Idade Média e no Renascimento, entrou em contato com “a máscara do bufão medieval, as formas dos

¹³ Entre a *Velha* e a *Nova Comédia*, há uma variação no papel exercido pelo coro, embora sua composição (com 24 integrantes) tenha permanecido inalterada. Nas primeiras comédias, as “reações [do coro] em cada cena e o comentário político e social afiado (...) foram uma parte muito importante das peças” (Ewans 2014, 32). Isso altera-se substancialmente na *Nova Comédia* que, desprovida da veia crítica, passou a utilizar o coro para marcar os momentos de interlúdio entre os cinco atos, com um número musical. Essa segunda utilização do coro é a que motiva a sua aceção atual, como um canto de muitas vozes reunidas.

¹⁴ A ideia de que a comédia teria *necessariamente* finais felizes marca um conjunto importante de discussões sobre o formato, com ecos relevantes inclusive em textos seminais do século 20. Na *Anatomia da Crítica*, por exemplo, Frye afirma categoricamente que, para que um texto possa ser considerado uma comédia, “sua estrutura requer uma *resolução cômica* e o predomínio de um modo cômico” (Frye 1990/1957, 171-172, grifo meu). Essa ideia, no entanto, foi refutada em trabalhos também importantes do século 20, em especial diante de um contingente significativo de obras claramente associáveis à comédia, que, no entanto, não têm exatamente finais felizes, ou mesmo conciliadores. Nesse sentido, Walter Kerr argumenta que a comédia raramente chega a um efetivo encerramento (Kerr 1967, 57-63). De maneira semelhante, George Aichele defende que, na maior parte das vezes, não há de fato fracasso ou vitória no final das comédias, mas “simplesmente o movimento contínuo, a série de batalhas e encontros, os caprichos da Fortuna, os processos da vida” (Aichele 1980, 26).

folguedos populares carnavalescos, (...) as palavras e gestos dos saltimbancos de feira” (Ibid., 62), elementos que depois seriam internalizados em sua obra. Mas a comédia extraoficial, espontânea e carnavalesca do período medieval não inspirou apenas o trabalho de Rabelais. Durante o Renascimento, ela foi assimilada pelas artes e pela literatura, contribuindo para a criação de obras fundamentais na constituição da sensibilidade moderna, “como o *Decameron* de Boccaccio, (...) o romance de Cervantes, os dramas e comédias de Shakespeare etc.” (Ibid., 62). Se tomarmos o caso de Boccaccio, o interesse na comédia existe em paralelo e por vezes inclusive confunde-se e se mistura com o interesse na tragédia. As novelas de *Decameron* têm diversos tipos de narração, elas vão “do conto complexo, rico de enredo, à simples anedota e à piada; obedecem às mais variadas inspirações, do cômico ao trágico, do burlesco ao heroico” (Bizzarri 2018, 17). **Essa permeabilidade e indefinição contribui para uma dificuldade na compreensão exata do que faz um texto poder ser chamado de comédia**¹⁵. Além disso, obras como a de Boccaccio, Rabelais, Cervantes e Chaucer firmam a possibilidade de a comédia existir não apenas enquanto dramaturgia e construção cênico-teatral, mas também na prosa e na poesia. Isso convoca uma definição que se sustente num modo ou tom que seja identificável no texto, antes do que numa delimitação rígida de elementos característicos do gênero, como se propunha na Grécia Antiga. Essa é, segundo Stott, a principal fonte de problemas e de confusão na conceptualização da comédia, já que ela pode ao mesmo tempo “descrever um gênero dramático, um modo literário, ou instâncias de um humor real ou ficcional” (Stott 2005, 21).

Os esforços para uma definição clara e concisa da comédia esbarram também com uma falta de consenso em torno do que constitui conceitualmente a própria noção de gênero narrativo. Se, na esteira do que propõe Robert Stam (2000, 14), tomarmos os gêneros cinematográficos como exemplo, torna-se clara a ausência de um critério objetivo de classificação. Alguns gêneros são definidos prioritariamente a partir da forma (experimental), outros do conteúdo (ficção científica, suspense, filmes de guerra, filmes policiais), outros com base na presença de um estilo ou de determinados procedimentos

¹⁵ Com frequência, a academia e a crítica tratam *Decameron* como uma “comédia humana” (Bizzarri 2018, 20), em que são narradas aventuras cotidianas e fatos mundanos. Essa maneira de se referir ao texto faz uma menção implícita à *Divina Comédia*, que — no sentido contrário — é uma aventura no além, entre o inferno, o purgatório e o paraíso. O título original do poema de Dante Alighieri, aliás, era apenas *Comédia*. O texto foi rebatizado incluindo-se a expressão *Divina* por sugestão de Boccaccio, mas somente passou a ser editado com esse novo título mais de 200 anos depois de sua primeira publicação. De toda forma, a *Comédia* de Alighieri “contém pouco do que poderia ser descrito como humorístico” (Stott 2005, 21), o que é mais um indício da indefinição e do alargamento na compreensão medieval a respeito do que seria uma comédia.

estéticos (*film noir*), ou mesmo numa combinação entre todos os três (horror, melodrama, faroeste). No caso da comédia, essa definição torna-se ainda mais complexa, já que ela não pode ser enquadrada com facilidade em nenhuma dessas categorias classificatórias. Além disso, várias de suas subdivisões clássicas — como a farsa, a comédia romântica, a tragicomédia e a comédia de costumes — são tratadas antes como *gêneros* do que como *subgêneros*. “Em meio a toda essa complexidade”, diz Jessica Milner Davis (2014), “a abordagem *mais segura e também mais senso comum* para os conceitos de gênero é tratá-los com cautela, como categorias difusas, não estanques” (264, grifo meu).

Se de um lado Milner Davis sugere uma percepção de fluidez e variabilidade na definição da comédia, antes de mais nada por precaução e cautela, há, por outro lado, vozes que argumentam que uma parte importante do dinamismo do gênero sustenta-se justamente nessa mutabilidade e inconstância. Kirby Olson (2001), por exemplo, faz uma leitura da comédia em diálogo com pensadores pós-estruturalistas como Jean-François Lyotard e Gilles Deleuze para argumentar que o terreno movediço sobre o qual se sustentam as definições de comédia é uma prova de sua fluidez e impossibilidade de limitação pelo pensamento racional. Segundo o autor, a comédia seria composta precisamente por “*uma liberdade de qualquer definição*” (Olson 2001, 6, grifo original), o que faz com que a única coisa que possa ser dita categoricamente sobre ela seja algo que sublinhe a sua “habilidade de resistir a qualquer definição” (Ibid., 6). Andrew Horton defende algo no mesmo sentido quando afirma que “nenhuma teoria totalizante da comédia provou-se bem sucedida” (Horton 1991, 2). Diante disso, argumenta que a comédia evoca um estado de *liminaridade*, em que um espaço de liberdade é instaurado em meio às regras da sociedade. Na leitura de Horton, a comédia convocaria a audiência a entrar em contato com situações em que “o cotidiano é virado de cabeça para baixo” (Ibid., 5). Isso faz com que ela possa ser descrita como “um reino lúdico de liberdade consagrada” (Ibid., 5), e, justamente por isso, **como uma instância avessa às definições**. O extremo dessa posição aparece (de forma cômica, inclusive) num texto de Harry Levin. Nele, as tentativas de se definir a comédia não são tratadas apenas como inviáveis ou dissonantes de sua própria natureza, mas também como algo de pouca utilidade prática:

Se existisse alguma generalização que pudesse ser aplicada com igual relevância a Chaucer, Mark Twain, Evelyn Waugh, Milan Kundera, contos irlandeses, piadas judaicas, cascas de banana, desenhos animados, macacos, hienas e cócegas seria vasto ao ponto de se tornar inútil enquanto critério de definição. (Levin 1994, 6).

Diante desse impasse conceitual, Andrew Stott alega que o termo *comédia* pode referir-se “igualmente a um gênero, a um tom, e a uma série de eventos que se manifestam em diversos ambientes” (2005, 2). Essa abrangência terminológica ocorre pois a comédia seria tanto “uma qualidade tonal, quanto estrutural” (Ibid., 1). Huw Marsh retoma essa definição de Stott, mas argumenta que a comédia “é melhor entendida como uma qualidade tonal, do que como uma estrutural” (Marsh 2020, 2), pois atualmente já não é “mais útil, nem mesmo possível identificar um conjunto de características de trama, personagem ou estilo que marquem uma obra como comédia” (Ibid., 2-3). Isso fica claro em *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, uma obra bastante distinta dos estandartes de comédia construídos na Antiguidade e retomados na Modernidade. A obra, segundo Erich Segal (2001, 431-452), é um indício claro da morte da comédia; uma morte que, no entanto, não é de fato um fim, mas o término de uma compreensão da comédia enquanto gênero, já que qualquer conjunto de características estruturais acabaria por impedir que um clássico inquestionável como *Esperando Godot* pudesse ser tratado como comédia.

A definição da comédia como uma qualidade tonal resolve esse conjunto de obstáculos conceituais, pois permite que qualquer texto cultural em que se possa identificar uma presença relevante e central de qualidade tonais cômicas possa ser considerado uma comédia. Essa compreensão esbarra, no entanto, com o fato de que o humor, esse “tom específico livre de restrições genéricas” (Stott 2005, 2), é também definido como uma qualidade tonal (McFadden 2014/1982, Holm 2017, 19, Stott 2005, 2). Essa sobreposição conceitual é tratada por Marsh (2020) a partir da ideia de intencionalidade. Para o teórico, o ideal é que se evite “definições formais e rígidas de comédia” (Marsh 2020, 3). Em vez disso, ele aplica o termo aos trabalhos em que se pode identificar uma intenção **central** de divertir ou de fazer graça. Nesse sentido, a comédia seria diferente do humor, que é mais amplo e inclui, *além da comédia*, “a diversão não intencional e também outras formas de interação social que podem ser engraçadas, mas não são, estritamente falando, exemplos de comédia” (Ibid., 3).

Em outras palavras, a comédia está incluída no humor e, assim como ele, pode ser caracterizada pela presença de uma qualidade tonal ligada à construção de comicidades. Mas a comédia é menos abrangente do que o humor. Se pensarmos no alívio cômico presente em obras bastante díspares da comédia (como nos exemplos que citei anteriormente, do documentário ou do melodrama) fica claro que há uma vasta gama de textos em que se pode identificar o humor, sem que se configure uma comédia. Assim, o

termo comédia pode ser aplicado aos textos culturais em que é notória a centralidade da qualidade tonal cômica. Já o humor é uma categoria mais ampla, que inclui todos os textos da comédia, e também aqueles em que, com ou sem intenção e mesmo que por um breve instante, o discurso se abre para a não seriedade e abraça o cômico.

Essa diferença entre a comédia e o humor é central na discussão sobre o *humor especulativo*. Isso porque nem todos os textos culturais que compõem o corpus são comédias, mas todos fazem uso da qualidade tonal do humor em suas composições. Portanto, o *humor especulativo* pode ser identificado tanto em comédias quanto em textos culturais mais facilmente associáveis a outros gêneros cinematográficos, como o horror ou a ficção científica. Em outras palavras, a configuração do *humor especulativo* não demanda necessariamente uma notória centralidade da qualidade tonal cômica (o que caracteriza a comédia). Ele também é possível em textos culturais que priorizam a mobilização do medo, desde que nesses textos seja igualmente possível identificar a presença de operações cômicas.

A ideia de qualidade tonal utilizada nas definições de Stott e Marsh não é sinônimo de estilo cômico. A qualidade é um “modo característico de consciência estética” (McFadden 1982/2014, 4), já o estilo, “a natureza, ou o ‘sabor’ da comédia” (Davis 2014, 264). A qualidade cômica é, portanto, o conjunto de elementos que permite perceber *intuitivamente*¹⁶ a presença de propriedades cômicas num determinado texto. Já o estilo, a maneira ou a intensidade como essas propriedades são apresentadas. Um exemplo de estilo é o pastelão, um tipo de comédia física em que se explora o riso fácil e o exagero das atuações. Outro exemplo é o *nonsense*, em que as relações de causa e efeito são voluntariamente contrariadas e o absurdo é explorado ao máximo. Quando aborda essa questão, Milner Davis cita também o ‘carnavalesco’, o ‘farsesco’ e o ‘*satírico*’ como outros estilos de comédia (Ibid., 264). Grifo essa utilização da expressão *satírico*, pois considero importante discutir essa possível inclusão da sátira dentro dos limites da comédia. Essa posição contrapõe-se, por exemplo, à proposta de Frye de tratar a comédia como *mythos* da primavera e a sátira, como *mythos* do inverno (Frye 1990, 163-185;223-242). Independente de concordar (ou não) com a articulação dos gêneros narrativos às

¹⁶ Uso a palavra *intuitivamente* não à toa. A qualidade cômica, como propõe McFadden (2014), pode ser pensada com base na noção de qualidade proposta por Edmund Husserl, ou seja, como um “momento figural”, em que determinados elementos são “associados em totalidades *intuitivas* sensuais” (Husserl 2001, 8). O cômico, segundo McFadden, é um desses momentos figurais e, portanto, seu reconhecimento dá-se intuitivamente, numa troca “cocriativa” (McFadden 2014, 4) entre autora/autor e leitora/leitor.

estações do ano, há no texto de Frye uma separação patente entre comédia e sátira, que — nessa leitura específica de Milner Davis sobre estilo cômico — não parece tão clara. Isso demanda um aprofundamento do conceito de sátira, para que se possa melhor compreender as interações e/ou limites entre essas duas categorias.

2.1.2. Sátira

A sátira, assim como a comédia, também não é muito afeita às definições e tende a abarcar uma variedade grande de ações e textos culturais. O termo vem do latim *satura*, que significa “uma iguaria em que entram vários elementos” (Torrinha 1942, 771). Essa noção de *combinação* e de *mescla* é tomada com frequência na academia (Kirk 1980, xi, Stott 2005, 104, Condren 2012, 397) como indicativo de uma heterogeneidade própria da sátira. Sua origem é normalmente atribuída a poemas discursivos romanos, como os produzidos por Juvenal (c. 60 – c. 130) e por Horácio (65 – 8 a.C.), em que, apesar de uma variação tonal e temática, há um notório rigor métrico e formal, caracterizado pela composição de versos hexâmetros. As poucas definições que tentam identificar a sátira como um gênero com um modo específico de estruturação textual fazem referência a essa poesia. É também ela que motiva Quintiliano a afirmar, orgulhoso, que a sátira era uma invenção inteiramente romana¹⁷, ao contrário da comédia, inquestionavelmente sustentada no legado grego.

Essa definição estreita, no entanto, acaba por ter pouco uso atualmente. Desde finalizada a Antiguidade, a sátira “estendeu-se muito além das restrições do gênero poético para incluir a prosa, o misto entre prosa e poesia, a apresentação dramática, o diálogo filosófico e as imagens pictóricas” (Condren, Davis, et al. 2008, 411). Além disso, a defesa de Quintiliano sobre a autoria romana na gênese da sátira não se sustenta com facilidade. Isso em parte porque é difícil isolar esse modo de expressão de um contributo crítico já consolidado no teatro grego (Smet 1996, 35-36), e em parte porque, mesmo na Roma Antiga, há poetas que baseiam sua obra satírica no legado do autor grego Menippus. Diante disso, há autores que argumentam que, “embora os romanos tenham inventado o *termo* [sátira], o *conceito* era originalmente grego” (Condren 2012, 380). Um exemplo são os poemas de Luciano (c. 120 – 180), claramente influenciados pela obra de

¹⁷ Em sua frase famosa, Quintiliano diz: “*satura quidem tota nostra est*” (Hendrickson 1927). Em português: “a sátira é de fato inteiramente nossa”.

Menippus na composição de comichades críticas em torno de questões e temas da vida pública.

Os poemas de Luciano são uma inspiração importante para a “tradição de uma sátira humorística, que se estendeu do Renascimento até o século XIX” (Condren 2014, 661). Essa tradição compõe uma parte significativa da compreensão moderna (e por extensão também contemporânea) sobre a sátira. A chamada sátira menipeia, nomeada a partir do criador grego, é uma forma de sátira “firmemente ligada ao humor” (Condren 2012, 383). Sua definição, ao contrário da sátira poética de Juvenal e Horácio, é feita com base no conteúdo, antes do que em aspectos estruturais do texto. Os contos de viagem, as digressões, os elogios debochados, as mentiras, a incoerência voluntária, a fantasia e os sonhos são alguns dos temas que Eugene Kirk identifica nesse tipo de sátira. Ele argumenta — com base no conceito wittgensteiniano de “semelhanças de família” (Wittgenstein 1991, 65) — que, antes do que uma definição precisa da sátira menipeia, é possível encontrar *semelhanças*, *parentescos* entre os textos (Kirk 1980, 14). Essas semelhanças são formadas pelas diferentes *combinações* ou *misturas* (o que remonta à própria etimologia do termo) entre dois ou mais desses temas, que são articulados com uma finalidade crítica. Essa definição permite associar à sátira menipeia obras bastantes diversas, que incluem de Jonathan Swift, Thomas More e François Rabelais até Samuel Beckett e Monty Python (Condren 2012, 384).

Se é necessária uma delimitação tão extensa para conceptualizar uma subdivisão (como a sátira menipeia), qualquer definição da sátira terá, logicamente, de englobar um conjunto ainda mais amplo e diverso. O problema, nesse caso, é que uma definição somente teria utilidade se fosse flexível o suficiente para abranger os textos que de fato podem ser considerados sátiras e, ao mesmo tempo, excluir os que não podem. Diante desse impasse, Combe chega a dizer que buscar definir a sátira é “um pouco como tentar colocar uma pasta de dente de volta no tubo. Você pode até ter algum sucesso, mas a bagunça feita no processo faz com que se questione se o esforço realmente vale a pena” (Combe 2021, 6).

O desafio para se chegar a uma conceptualização da sátira intensifica-se pelo fato de que ela pode ser “direta ou indireta, sutil, gentil, cruel, mordaz ou caluniosa, prolongada ao longo de todo um texto ou esporádica” (Condren, Davis, et al. 2008, 411-412). Diante de uma gama tão diversa, qualquer tentativa de se definir a sátira com base num determinado tom, convenção ou tipo específico de escrita (seja ela literária ou

dramatúrgica) corre o risco de ser enganosa. Isso faz com que a sátira tenha de ser definida “principalmente por seu propósito, e não por sua estrutura ou técnica” (Ibid., 406). O caminho natural para lidar com um conceito tão escorregadio é a adoção de uma definição ampla. É o que faz Stott quando diz que a sátira “tem como objetivo denunciar a loucura e o vício e incitar a reforma ética e política através da sujeição de ideias à análise humorística” (Stott 2005, 103). Essa conceptualização alinha-se à ideia de que a sátira deve ser identificada a partir da proposta ou do objetivo da obra em questão. Ela, no entanto, associa o conceito necessariamente à análise humorística. Embora isso aplique-se à maior parte dos casos, *1984*, de George Orwell, é um exemplo de texto reconhecido de forma unânime pela crítica literária como uma sátira, que, no entanto, praticamente não faz uso do humor.

Perante todos esses impasses, e a partir de uma investigação histórica de distintas utilizações do termo, Conal Condren argumenta que a sátira (assim como a comédia e o humor, com os quais ela é tão comumente associada) é “inadequada para uma definição essencialista” (2012, 396). No lugar disso, Condren propõe que se substitua **o pronome sátira pelo adjetivo satírico**, o que permitiria cobrir todo o “material que foi associado a alguma noção de sátira, sem se antecipar questões de forma” (Ibid., 394). O satírico convida a que se estabeleça “uma caracterização antes do que uma definição” (Ibid., 394), de maneira a possibilitar que o conceito todo seja pensado com base na ideia wittgensteiniana de semelhança de família — e não apenas a sátira menipeia, como Kirk havia proposto anteriormente (1980, 14). Além disso, a identificação da sátira pela proposta do texto — e não pela estrutura ou pela técnica — faz com que ela “careça das propriedades formais necessárias para delinear um gênero” (Condren, Davis, et al. 2008, 406). Sua substituição pelo adjetivo *satírico* permite uma abordagem que não pressupõe uma formalização genérica, mas pelo contrário permite uma associação da sátira com diferentes gêneros ou qualidades tonais, como é o caso da comédia satírica proposta por Milner Davis (2014, 264), da ficção científica/distopia satírica, que pode caracterizar uma obra como *1984*, ou mesmo de filmes de horror satíricos, como *Get Out*.

Essa compreensão é importante na discussão sobre o *humor especulativo*, marcado por uma internalização de controvérsias sociais e políticas através de uma convergência entre o humor e a ficção especulativa. Essa convergência tem um **propósito satírico**. Como veremos em detalhe no próximo capítulo, cada microcosmo narrativo é criado com a finalidade de provocar e/ou de gerar questionamentos frente a determinados

impasses da sociedade brasileira, o que permite identificar uma **carga essencialmente satírica** no trabalho político do *humor especulativo*.

A sátira, portanto, não deve ser tratada como um gênero, mas como “um idioma, um modo de escrita e/ou criação artística” (Condren, Davis, et al. 2008, 413), que surge animado por uma proposta crítica e provocadora, a qual permite sua identificação. A substituição do termo *sátira* pelo adjetivo *satírico* sustenta-se justamente no intuito de evidenciar esse modo e evitar a compreensão enganosa da sátira enquanto um gênero narrativo. Assim, o satírico pode ser definido “como o **impulso crítico** que se manifesta através de **algum nível de difamação**, quase invariavelmente por meio de uma tentativa de humor” (Ibid., 413, grifos meus). Essa definição subverte qualquer esboço de limitação formal da sátira e permite que ela seja compreendida como o conjunto de expressões artísticas criadas no modo satírico, ou seja, “como o **resultado da expressão desse impulso crítico**” (Ibid., 413, grifo meu). Ela também sublinha a existência de uma relação importante entre o satírico e o humor, sem com isso restringir sua identificação à presença ou não de comicidade.

Essa relação entre o satírico e o humor, aliás, é bastante complexa, e isso não apenas porque é possível encontrar sátiras em que a presença do humor é praticamente irrisória, como ocorre no relato sombrio de *1984*. Há, para além desses casos minoritários, um outro elemento que torna esse vínculo intrincado e muitas vezes ambíguo: o fato de que as autoras e autores de textos satíricos “tradicionalmente alegam seriedade moral” (Condren 2012, 391), ou seja, justificam o seu gesto como uma ação ética, mais do que lúdica ou divertida. Vozes fundamentais da sátira, como Alexander Pope e Jonathan Swift, com frequência assumiram uma posição “moral, ou até mesmo filosófica” (Condren 2014, 662) no combate do que lhes parecia desacertado ou injusto na cultura, na sociedade e no contexto político em que estavam inseridos. Isso dá-se, inclusive na obra de Pope e Swift, *através do humor*. Logo, o fazer graça não é um fim em si mesmo, mas **um meio para uma tentativa de conscientização ou intervenção sociopolítica**, algo que também é bastante notório no *humor especulativo*.

Esse impulso não é recente, atravessa toda a história da sátira. Ainda na Roma Antiga, Luciano defendia o *serio ludere*, que consistia em utilizar o cômico como uma via para trazer a público assuntos preocupantes. Essa noção não é muito distinta da de *saeva indignatio*, a indignação selvagem que, séculos depois, animaria o uso seco e atroz do cômico feito por Swift. Embora ambos — o *serio ludere* e a *saeva indignatio* —

conjuguem o satírico e o cômico, eles também anunciam outros entroncamentos e complexidades na composição de um fenômeno tão abrangente quanto o humor.

2.1.3. Humor

Assim como ocorre na comédia e no satírico, as discussões sobre o humor têm também sua gênese na Antiguidade. O termo *humor*, no entanto, somente adquiriu um sentido próximo ao que tem atualmente por volta do século 18 (Morreall 2014, 566). Antes disso, as investigações dos temas hoje inseridos no campo dos estudos do humor debruçavam-se prioritariamente sobre o riso. É a “vontade de fazer rir” (e não o humor) que Platão trata n’*A República* como um impulso vulgar, que, segundo ele, embora deva ser reprimido pela razão, por vezes pode acometer mesmo o homem mais sério (Platão 2012, 471). É também o riso que Thomas Hobbes adiciona à sua lista de distintas emoções humanas, como o amor, a coragem, a indignação e a esperança. Isso ocorre, ele escreve, pois “existe uma *paixão que não tem nome*, mas cujo sinal é uma distorção do semblante que chamamos de RISO” (Hobbes 1928, 31, grifo meu). Atualmente, já não há qualquer dúvida sobre como nomear essa “*paixão*” a que Hobbes se refere.

Mas mesmo depois que o humor passou a incorporar o vocabulário de distintas e variadas investigações teóricas (Shaftesbury 2000, Kant 2018, Schopenhauer 2005), o riso ainda manteve-se um elemento central em diversas análises. Herbert Spencer, por exemplo, sustenta-se na biologia e na ciência do século 19 para tentar explicar fisiologicamente como e por que ocorre a “contração de alguns músculos faciais, abdominais e peitorais” (Spencer 1963, 298) a que chamamos de riso, ou mesmo de gargalhada, a depender da intensidade. O intuito de compreender o que faz rir move também Henri Bergson a escrever, já no início do século 20, seu célebre ensaio *O Riso* (1900), em que argumenta que o ato de rir surge como resposta à percepção de uma repetição ou rigidez mecânica. No livro, há muitos exemplos, como o de uma pessoa que “acredita sentar-se numa cadeira sólida e cai estatelada no chão” (Bergson 1983, 10), ou o de um orador que “espirra no momento mais dramático de seu discurso” (Ibid., 27). Nesses casos, segundo Bergson, o riso coloca em destaque a tensão e a ausência de adaptabilidade daquela ou daquele de quem se ri. Isso faz com que o riso opere como um “gesto social”, que “reprime as excentricidades” e “suaviza, enfim, tudo o que puder restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social” (Ibid., 14). Essa perspectiva associa o riso a um mecanismo de controle coletivo e o articula a uma discussão mais

ampla, sobre a função social do humor e do cômico¹⁸. Isso, contudo, não está sinalizado expressamente na obra de Bergson, estruturada a partir do problema de “por que o cômico nos faz rir” (Ibid., 9), e portanto, de sua associação aos “*processos de produção do cômico*” (Ibid., 5). Isso induz à compreensão do riso como uma espécie de termo equivalente ao humor.

O riso, no entanto, não é sinônimo de humor, mas apenas um de seus possíveis efeitos. Rir é um fenômeno físico, “uma ação fisiológica que com frequência, mas não necessariamente, surge em resposta ao humor” (Holm 2017, 19). É possível rir quando se recebe cócegas, ou rir de nervoso, quando se tem uma notícia ruim. Embora o riso seja “o mais imediato medidor do sucesso ou do fracasso da comédia”, diz Stott, “ele não pertence a ela unicamente e pode ser induzido pelo humor, mas também por vergonha, medo, culpa, (...) ou por gás hilariante” (Stott 2005, 2). Além disso, o mesmo texto cultural que faz uma pessoa rir pode não fazer outra. O riso, portanto, faz parte da chamada apreciação do humor, “uma resposta psicológica que ocorre quando uma situação ou estímulo é percebida como humorística” (Warren e McGraw 2014, 52). Essa resposta pode ser: “comportamental (riso), cognitiva (julgar algo como ‘engraçado’), ou emocional (experimentar a emoção positiva de divertimento)” (Ibid., 52), o que indica que o riso é apenas um, em meio a um contingente bastante mais amplo de formas de reagir ao cômico. O humor, de mais a mais, também pode existir apenas como uma tentativa, que não chega a gerar apreciação. Por isso, a sua leitura como uma qualidade tonal parece ser promissora, *pois não está sustentada no efeito do texto, mas em seu tom característico, percebido intuitivamente*. Isso fica claro em programas cômicos que não dão muito certo. Nicholas Holm escolhe um ótimo exemplo, “embora possamos provavelmente concordar que *Everybody Loves Raymond* é humor”, ele diz, “talvez nem todos o achemos engraçado” (Holm 2017, 20). O mesmo se aplica a um conjunto gigantesco de textos, da *Praça é Nossa* à franquia *Se eu Fosse Você*, a que conseguimos atribuir sem grande polêmica o rótulo de humor, independente de sua habilidade (ou não) de nos fazer rir.

O histórico de investigações que compõe hoje a literatura fundante do campo dos estudos do humor inclui todos os textos em que se discute o cômico, mesmo quando o

¹⁸ Nesse campo, a obra de Bergson, embora tenha um caráter seminal, é não raro apontada como simplista, em especial em sua intenção de descrever um mecanismo universal de instauração do cômico, e também de o articular a uma forma específica de resposta social. Para uma crítica sobre a leitura de Bergson acerca do riso, ver: Rich. *Ridicule and rut reactions: some problems with Henri Bergson's Laughter* (1989).

conceito de *humor* ainda não se havia consolidado. Essas teorias oscilam em sua ampla maioria em torno de um questionamento sobre o que torna algo engraçado, ou sobre o que pode motivar o riso. As tentativas de responder a essa questão aparecem em diversos estudos clássicos, muitas vezes restritas a passagens curtas em meio a obras de grandes pensadores. Elas são comumente divididas na academia em três grandes vertentes, organizadas com base na hipótese defendida: a teoria da superioridade, a teoria da incongruência e a teoria do alívio.

A teoria da superioridade parte da ideia de que o humor é instaurado quando se tem uma percepção de supremacia em relação a algo ou a alguém. Para Aristóteles, essa *inferioridade* não se refere à vileza ou à maldade propriamente dita, mas a “um defeito e uma deformação nem dolorosa nem destruidora” (Aristóteles 2008, 46), que aproxima as personagens do ridículo. Assim, o cômico surgiria de uma comparação que o público estabelece mentalmente, uma vez que se compara às personagens¹⁹. Já para a teoria da incongruência, o humor surge de uma *desarmonia* entre o que esperamos e o que de fato se concretiza. Essa vertente defende que o humor emerge quando ocorre a substituição de um evento esperado por outro, que não foi nem poderia ser antecipado. De acordo com Kant, trata-se do resultado da “súbita transformação de uma forte expectativa em nada” (2009, 230), que ocorre quando entramos em contato com uma ação ou ideia absurda, diante da qual “o entendimento não pode encontrar por si só uma satisfação” (Ibid., 231). Essa expectativa frustrada, segundo o autor, desencadeia uma gratificação primeiro mental (graça) e depois corporal (riso)²⁰. Ao contrário da articulação do humor a uma relação hierárquica, a ideia aqui é de que a comicidade emerge do choque entre ideias conflitantes — o que permite detectá-la numa gama bastante mais ampla de possibilidades do que apenas a ridicularização, como sugere a teoria da superioridade. Por fim, na teoria do alívio, o humor é tomado como uma válvula de escape diante de um contexto de aumento de tensão. A teoria foi primeiramente proposta por Lord Shaftesbury ainda no

¹⁹ Thomas Hobbes defende algo semelhante, quando afirma que “nós triunfamos quando rimos” (Hobbes 1928, 31). Esse triunfo, nas palavras de Hobbes, “procede da concepção repentina de alguma habilidade em si mesmo” (Ibid., 32), em comparação com a falta desta mesma habilidade naquelas ou naqueles que motivam o riso. Diante disso, ele conclui que o riso “nada mais é do que um rompante de glória, que surge da súbita concepção de alguma eminência em nós mesmos, em comparação com as enfermidades dos outros” (Ibid., 32). Assim, o humor seria fruto de um sentimento de superioridade em relação a alguém tomado por alguma razão como menos hábil ou menos capaz, e que por isso torna-se alvo de comicidade.

²⁰ Schopenhauer defende um argumento próximo ao de Kant, em que o humor e o riso também são tomados como fruto de um desalinhamento entre o que se espera e o que de fato se concretiza. O autor define esse desalinhamento como uma “incongruência subitamente percebida entre um conceito e os objetos reais que foram por ele pensados em algum tipo de relação” (2005, 109). Schopenhauer nomeia essa falta de concordância de uma “subsunção paradoxal” (Ibid., 109), que se refere à integração desconcertante — e por isso potencialmente cômica — entre o que se espera de um conceito abstrato e o que de fato passa a existir, uma vez que se concretiza numa ação ou objeto..

século 18 e desde já partia de uma perspectiva fisiológica, que associava o humor à eliminação de “fermentos estranhos do sangue” e “partículas heterogêneas”, que seriam retirados do corpo por meio da “descarga dinâmica” do riso (Shaftesbury 2000, 9)²¹. Esse tipo de leitura compõe a base do que depois Sigmund Freud propõe em *O Chiste e sua Relação com o Inconsciente* (2017). A diferença é que a abordagem de Freud não parte da fisiologia, mas da associação do riso à liberação de uma energia psíquica que é por alguma razão acumulada, apesar de desnecessária. O riso, então, seria uma descarga dessa energia supérflua, que pode ocorrer para suprimir sentimentos proibidos, ou evitar gastos mentais com pensamentos e emoções.

Embora constituam as principais tradições históricas de discussão e pensamento sobre o humor, essas três teorias não são centrais na discussão sobre o *humor especulativo*. Cada uma visa estabelecer um modelo teórico para explicar as causas e/ou os efeitos do humor de forma geral e universal, sem conectá-lo ao momento cultural e sociopolítico de sua emergência. Essa premissa é bastante distinta do conjunto de discussões contemporâneas que embasam a conceptualização do *humor especulativo*, um fenômeno que opera como uma resposta cultural a um conjunto de condicionantes contextuais.

Em paralelo a essas teorias, há uma linha de investigação bastante recente que também surge motivada pelo ímpeto de desvendar a gênese do humor, similar ao presente nas análises fundantes do campo. Essa linha é conhecida como *teoria da ofensa benigna*²² e tem como alicerce teórico uma associação entre humor e violência simbólica. Esse alicerce teórico tangencia uma série de discussões importantes para o *humor especulativo*, em especial as relações entre a comicidade e o medo. No texto que constrói a base inicial dessa teoria, Thomas Veatch (1998) defende que “uma coisa não é engraçada quando é ameaçadora, mas *quando tem o sabor de ser ameaçadora*” (175, grifo meu). Isso ocorre, segundo o autor, pois o humor seria constatável *apenas* quando: 1) uma pessoa percebe

²¹ Essa leitura do humor como um mecanismo de desopressão foi revisitada por Spencer (1963) e por John Dewey (1895) durante o século 19. O cientificismo da era das invenções fortaleceu ainda mais, nesses dois teóricos, o interesse por uma *fisiologia do riso*, expressão que inclusive dá título ao trabalho em que Spencer aborda a questão. Nesse texto, o autor defende que o riso opera como um mecanismo de descarga em situações de “excitação nervosa” (Spencer 1963, 769), através de um “escoamento que parte dos nervos motores e se expande para várias classes de músculos, produzindo as ações semiconvulsivas que chamamos de riso” (Ibid., 778). Essa descarga permitiria uma diminuição da “quantidade de energia mental” gerada em determinado momento, de maneira a permitir que a consciência não seja invadida por “ideias irrelevantes” (Ibid., 785-786). Algo similar aparece na obra de Dewey, em que o humor é pensado como um alívio repentino, que “marca o fim de um período de suspense ou expectativa” (1895, 558).

²² No original, em inglês, a teoria é chamada de “*benign violation theory*”. Traduzi *violation* como ofensa para evitar qualquer conotação dúbia no uso da palavra violação.

algo como uma ofensa; 2) essa ofensa é percebida como normal e inofensiva; 3) essas duas percepções acontecem simultaneamente.

Na hipótese de Veatch, se não houver qualquer ofensa, não pode haver humor. É o caso, por exemplo, de não se entender uma piada, ou de se achar uma tentativa de fazer graça aborrecida e desinteressante. Ao mesmo tempo, para que se estabeleça o humor não basta que uma ofensa ocorra, mas é preciso que ela seja *simultaneamente* percebida como benigna, ou seja, como inócua e desprovida de um efetivo perigo ou risco. Assim, se uma ofensa é tão intensa que a interpretação da normalidade não pode coexistir, o texto não seria percebido como cômico, mas como ofensivo, ou assustador. É o caso em que se percebe o gesto cômico, mas ele parece inaceitável. As cócegas, por exemplo, podem ser uma ofensa benigna, mas se forem feitas por alguém que não conhecemos, ou se ultrapassarem o limite da brincadeira e se tornarem agressivas, perderão a graça. Um outro exemplo são piadas sobre grupos ou populações minoritárias. As mesmas piadas, numa mesma cultura, podem ser percebidas como engraçadas para as pessoas que não têm qualquer vínculo afetivo com esses grupos, e como revoltantes para as que têm. Assim, tanto a percepção da existência (ou não) de uma ofensa, quanto sua leitura como benigna (ou não) variam “substancialmente entre indivíduos, culturas e contextos”, o que implica que “uma situação possa parecer engraçada para uma pessoa em dado momento, e não parecer engraçada para outras pessoas ou mesmo para a mesma pessoa, noutra momento” (Warren e McGraw 2014, 54). Segundo a teoria da ofensa benigna, somente ocorrerá humor quando as duas condições, tanto a existência da ofensa quanto sua razoabilidade, foram percebidos ao mesmo tempo. Assim, essa teoria sustenta que o humor surge de uma mistura insólita entre a ofensa moral e a normalidade, o aversivo e o não aversivo, o inaceitável e o aceitável. Nas palavras de Veatch (1998, 164), ele seria uma espécie de “dor (emocional) que não dói”.

A teoria da ofensa benigna teve uma imensa repercussão no campo dos estudos do humor, que incluiu tanto adesões (McGraw e Warren 2010, Warren e McGraw 2014), quanto críticas (Mears, Shouse e Oppliger 2020, Noland e Hoppmann 2020). A maior parte dos questionamentos feitos à teoria apresenta limitações frente à tentativa de constituir uma fórmula aplicável a todo e qualquer caso, utilizada com o fim de explicar um fenômeno tão complexo e multifacetado quanto o humor. De fato, acredito que não somente é difícil esboçar essa fórmula universal, mas que também ela é desnecessária, já que é possível reconhecer, estudar e mesmo definir o humor sem ter de explicar sua

gênese. Esse foco prioritário nas origens do humor (e não exatamente em sua definição) anima não somente a teoria da ofensa benigna, mas também as da superioridade, da incongruência e do alívio. Todas partem de investigações causais, que oscilam em torno de questões como “o que faz algo ser engraçado?” ou “por que rimos?”, e não precisamente da questão “o que é o humor?”.

Diante disso, investigações recentes têm proposto um redirecionamento do problema, de forma a desviar das especulações sobre as origens do humor e se focar numa **delimitação objetiva**, que permita sua identificação em discursos, ações e textos culturais. É isso que propõem os estudos que definem o humor como uma *qualidade tonal*, identificável pela presença de comichidades (McFadden 2014, Holm 2017, 19, Stott 2005, 2). Essa qualidade, como vimos, engloba todos os textos associados à comédia e também uma parte significativa daqueles construídos no modo satírico, além de abarcar todos os demais textos em que seja possível detectar, mesmo que pontualmente, a presença de discursos não sérios. Além disso, uma parte considerável desses estudos dedica-se à identificação de como mecanismos específicos de construção de comichidade articulam-se com o conjunto de forças sociais e políticas que condicionam a sua expressão e recepção em cada contexto e momento histórico. Isso, ao contrário de uma teoria generalista, aponta para uma leitura do humor a partir de sua **articulação com o cenário específico em que ele é produzido, disseminado e consumido**.

De toda forma, há algo interessante na associação de emoções contraditórias que, segundo a teoria da ofensa benigna, comporia o humor. Essa simultaneidade entre o aversivo e o não aversivo, o assustador e o não assustador antecipa uma articulação também presente no *humor especulativo*: a fusão entre o risível e o temível, que marca a associação contemporânea entre o humor e a ficção especulativa, seja pelo viés do horror, pelo da ficção científica, ou por um entrelaçamento entre os dois. Essa articulação, embora tenha sido diagnosticada com relativa frequência a partir dos anos 1980 (Lewis 2006, Donawerth 2003, Baccolini 2000), pode ser identificada desde muito antes. Na próxima seção, discuto algumas das análises que sublinham essa aproximação, com interesse especial no que define a ficção especulativa e em como ela se relaciona com o humor.

2.2. Convergências entre o humor e a ficção especulativa

A ficção especulativa engloba uma vasta gama de narrativas imaginativas, incluindo a ficção científica, o horror, a fantasia, o gótico e todas as subdivisões destes quatro gêneros. O que une este conjunto díspar é o fato de que suas histórias exploram cenários, eventos e personagens que não se enquadram no mundo real. Esse traço é suficientemente amplo para permitir que obras mais liminares também sejam tratadas como ficções especulativas. É o caso de textos que flertam com o horror e/ou com a ficção científica sem de fato internalizar substancialmente seus códigos, como ocorre no realismo mágico, no *slipstream*, e também no *humor especulativo*, como veremos em breve. Em suma, “o tropos comum de toda ficção especulativa envolve algum tipo de imaginação além do mundo contemporâneo ou de sua história dominante” (Pearson 2022).

O termo *ficção especulativa* foi cunhado na década de 1940 por Robert A. Heinlein (1947) no intuito de definir uma subdivisão da ficção científica focada na resposta humana a transformações científico-tecnológicas. Com o conceito, Heinlein tentava sublinhar um tipo de ficção científica ocupada de problemas antes humanos do que tecnológicos, na busca por diferenciar a “Literatura” (com L maiúsculo) que vinha sendo criada no campo da ficção científica de um conjunto amplo de relatos e textos populares, que também partiam de imaginários sobre ciência e tecnologia. Essa definição enfrentou inúmeras críticas, sendo vista como extremamente restritiva e elitista. Apesar disso, o termo *ficção especulativa* sobreviveu ao desuso de sua acepção inicial e passou a ser utilizado como sinônimo de ficção científica.

Essa compreensão passa a ser questionada no final da década de 1970, especialmente por Margaret Atwood. Para a autora, a diferença entre a ficção especulativa e a ficção científica é que, embora nenhuma das duas ainda tenha se concretizado, uma pode vir a acontecer, ao passo que a outra não. Essa diferença motiva Atwood a defender que suas histórias não deveriam ser tratadas de forma similar às que narram a invasão de um povo alienígena ou a criação de um monstro em laboratório. Essas duas, por sua inviabilidade, estariam no domínio da ficção científica. A ficção especulativa, por sua vez, faria referência a “narrativas que podem potencialmente ocorrer, mesmo que ainda não tenham acontecido no momento da escrita” (Oziewicz 2017, 5). Apesar do peso da opinião de Atwood — uma das principais autoras de ficção científica do século 20 —, essa acepção não teve um notório engajamento na academia, e não chegou a ser

amplamente difundida. Uma possível razão para isso é o fato de que os termos utopia e distopia servem para caracterizar exatamente o que Atwood tenta definir como *ficção especulativa*, tornando desnecessária a criação de uma nova terminologia.

Mais recentemente, uma nova definição de ficção especulativa passou a ser utilizada de forma bastante pervasiva e abrangente (Oziewicz 2017, Pearson, *Speculative Fiction and Queer Theory* 2022, Wolf-Meyer 2019). Trata-se de uma compreensão menos prescritiva e mais ampla, que associa o termo ao campo extremamente diverso da ficção não mimética. Vista por esse ângulo, a ficção especulativa não denota um tipo específico de formato, abordagem ou conteúdo. Ela estende-se para além da ficção científica, abarcando também o horror, a fantasia, o gótico e todas as suas subdivisões. Além disso, a ficção especulativa não se restringe à literatura, mas opera em todas as mídias narrativas, incluindo o cinema, a televisão, o rádio, o teatro, os jogos de computador etc. Trata-se, portanto, de um supergênero, um termo guarda-chuva amplamente concebido para caracterizar textos culturais que “escapam à verossimilhança da realidade consensual” (Ibid., 6). É esta a definição que utilizo na tese, como já havia antecipado desde a introdução. Ela permite abordar conjuntamente textos culturais que poderiam parecer muito distintos à primeira vista, alguns mais próximos do horror, outros da ficção científica. Além disso, em sua porosidade e amplitude, o termo abarca todas as recombinações entre os distintos gêneros não miméticos, algo fundamental para a análise da produção midiática contemporânea.

As convergências entre o humor e o registro não realista e fantasioso que caracteriza a ficção especulativa não são de todo novas. É possível identificar essa aproximação já nas primeiras manifestações da comédia, ainda na Grécia Antiga. Segundo Michael Ewans, uma das principais características da *Velha Comédia* é a presença de uma “ideia-fantásiosa, que, embora inatingível na vida real, é tratada como perfeitamente exequível na comédia” (Ewans 2014, 32). É essa ideia-fantásiosa que instaura e guia a jornada da heroína ou do herói, e é em torno dela que o enredo dessas primeiras comédias é desenvolvido. Isso fica claro na obra de Aristófanes, o principal expoente da Velha Comédia. Em *Paz* (426 a.C.), por exemplo, o herói Triguei sobe aos céus num besouro gigante para questionar Zeus sobre a Guerra e tentar resgatar a deusa Paz, que fora colocada numa caverna. Em *As Aves* (414 a.C.), dois cidadãos de Atenas, cansados da situação política local, decidem fundar junto com os pássaros uma cidade entre o céu e a terra. Já em *As Rãs* (405 a.C.), o deus Dionísio desce a Hades para trazer

de volta à vida algum autor grandioso, de maneira a resgatar a força e o vigor das tragédias clássicas. Em cada um desses textos, Aristófanes defende indiretamente, através de cada relato, seus posicionamentos sobre a Guerra do Peloponeso (*A Paz*), o cotidiano sociopolítico de Atenas (*As Aves*) e a importância da tradição (*As Rãs*). Os enredos “envolvem problemas sociais ou políticos que são **solucionados pelo meio de estratagemas fantásticos**” (Platter 2007, 28, grifo meu). Portanto, desde a origem da comédia é possível delinear uma articulação entre o humor e a ficção especulativa, construída com a finalidade de comentar e/ou intervir em discussões e impasses sociopolíticos. Na obra de Aristófanes, isso desencadeia o que Platter (2007) nomeia de um “carnaval de gêneros”, em que o questionamento cômico de instituições, práticas e figuras de poder dá-se a partir da constituição de “gêneros impuros” (Ibid., 3) que abandonam a homogeneidade estilística da poesia épica ou lírica “em favor de formas que incorporam uma multiplicidade de estilos” (Ibid., 3), o que inclui as aproximações do cômico e do fantástico.

Uma leitura similar pode ser encontrada em diversas caracterizações do satírico, em que também são identificadas fusões de elementos de diferentes gêneros. Segundo Howard Weinbrot, a “sátira menipeia usa pelo menos dois outros gêneros, períodos históricos ou culturais, ou mudanças de voz” (2005, 297) para construir seus posicionamentos críticos. Essa conjugação de elementos presente na sátira é discutida também por Bakhtin (2013, 117), que chega argumentar que a particularidade mais importante da sátira menipeia seria a presença de aventuras e de fantasias audaciosas e descomedidas. Para o autor, o fantástico nesse tipo de construção “não serve à *materialização* positiva da verdade mas à busca, à provação e principalmente à *experimentação* dessa verdade” (Ibid., 117, grifos originais). Isso ocorre indiretamente, por meio da criação de situações extraordinárias que atritam e provocam o tema em questão. Com este fim, “os heróis da *menipeia* sobem aos céus, descem ao inferno, erram por desconhecidos países fantásticos” (Ibid., 117), construindo o que Bakhtin nomeia de “*fantástico experimental*” (Ibid., 119), um tipo de construção identificável já na Antiguidade, nas obras de Luciano e de Varro; e também, posteriormente, em Rabelais e em Swift.

A obra de Swift, aliás, é repleta de aproximações entre o humor e a ficção especulativa que incluem desde o panfleto *Os Benefícios de Dar Peidos* (1722)²³ até o célebre romance *As Viagens de Gulliver* (1726). Em ambos, há comentários às relações de poder estabelecidas pelo Estado e pela Igreja, feitos a partir de construções fantasiosas sobre os benefícios fisiológicos das flatulências ou sobre viagens e povos imaginários além-mar. Mas é somente com *Uma Proposta Modesta* (1729), um de seus textos mais perturbadores, que Swift conquistaria em sua terra-natal, a Irlanda, “a veneração popular, e o título de herói nacional” (M. Fonseca 2021, 20). No texto, é sugerida uma solução para o número inusitado de crianças que ficavam a “importunar quem passa, implorando esmolas” (Swift 2021, 57). Essas crianças, junto com as demais nascidas de pais “incapazes de sustentá-las” (Ibid., 58) poderiam, segundo propõe o panfleto, em vez de crescer para se tornarem futuras ladras ou ladrões, transformarem-se em alimento para os que pudessem comprá-las. “(U)ma criança saudável e bem nutrida é, com um ano de idade”, escreve Swift, “um petisco delicioso e completo, seja guisada, assada, grelhada, ou cozida; e não duvido que também poderá ser preparada como um fricassé ou um ragu” (Ibid., 61). O canibalismo, proposto como única saída para a situação crítica em que a Irlanda encontrava-se depois de uma série de “desastrosas colheitas, que vai de 1725 a 1729” (M. Fonseca 2021, 21) é uma estratégia para escancarar, pela via do absurdo, o estado miserável em que se encontrava a população do país. Há um trecho em que se propõe que a carne dos veados seja substituída pela de pessoas jovens, entre doze e catorze anos, já que havia então, “em todas as regiões, tão vasto número de exemplares de ambos os sexos em vias de morrer de fome por falta de trabalho ou de serviço” (Swift 2021, 64). Em outro, cogita-se comercializar também a carne dos mais velhos, que “morrem a cada dia que passa; e apodrecem, seja de frio, de fome, de imundície ou consumidos pelos piolhos” (Ibid., 65). Nesses dois fragmentos, Swift apresenta furtivamente a situação da Irlanda, camuflada em meio à insensatez de sua proposta. Além disso, o humor constrói-se por meio de uma naturalização do horror, algo presente já no título (pelo uso irônico do adjetivo *modesta*) e também nas diversas descrições de formas de preparo das carnes humanas, chegando-se a recomendar “que se comprem as crianças ainda vivas, e que sejam servidas quentes no espeto, como fazemos com os

²³ Embora nas edições contemporâneas *Os Benefícios de Dar Peidos* (Swift 1722/2021) seja normalmente lançado com esse título encurtado, seu título original é *Os Benefícios de Dar Peidos Explicados ou a Causa Fundamental dos Episódios de Indisposição do Belo Sexo Investigada: onde se prova, a posteriori, que a maioria dos mal-imundos que afligem as senhoras são culpa de flatulências não oportunamente ventiladas*. O título (em inglês *The Benefits of Farting*) é por um trocadilho com referência ao texto *The Benefits of Fasting* (Os Benefícios de Jejuar) escrito pelo bispo e vice-reitor da Universidade de Dublin, Jeremy Taylor.

leitões” (Ibid., 63). A naturalização do horror, segundo Northrop Frye, faz com que sejamos “quase levados a sentir que o narrador não é apenas razoável, mas até humano; no entanto, o ‘quase’ nunca pode desaparecer da reação de qualquer homem são, e enquanto permanecer aí, a modesta proposta será fantástica e imoral” (Frye 1990, 224). Essa combinação entre fantasia e moralidade aparece em outro ensaio de Frye como uma forma possível de caracterizar a atitude satírica (Ibid., 310). Isso porque, segundo o autor, é essencial que a sátira: (1) tenha um objeto de ataque; e (2) constitua-se por um humor sustentado “na fantasia, no senso de grotesco, ou no absurdo” (Ibid., 224). Colocado de forma ainda mais direta, segundo Frye a sátira “demanda ao menos uma pitada de fantasia” (Ibid., 224), a partir da qual a moralidade será desafiada e o objeto, questionado e/ou atacado.

O desafio satírico da moralidade feito através de um relato não mimético pode ser identificado também no *humor especulativo*. O uso do canibalismo como metáfora para a exploração das classes populares de *O Clube dos Canibais*, a alegorização do confronto bélico entre Norte e Sul Global de *Bacurau* e a elucubração sobre o controle dos corpos de um possível Estado evangélico de *Divino Amor* são alguns exemplos que sublinham a centralidade do tensionamento moral presente nas obras que constituem o corpus. Esse tensionamento, assim como já indica a obra de Swift (central na tradição satírica ocidental), dá-se por uma associação entre o uso provocador e potencialmente cruel do humor e uma moldura ficcional especulativa.

Essa compatibilidade potencial entre o humor e a ficção especulativa pode ser pensada em diálogo com a teoria da incongruência. Se o humor, como propõe a teoria, emerge do contraste entre o que se espera e o que se experimenta; e se abastece dos desvios da norma e das disrupções da ordem social, algo similar pode ser dito em relação ao horror, à ficção científica e à fantasia. É o que argumenta Noël Carroll sobre a afinidade entre o humor e o horror, quando afirma que ambos “especializam-se na violação dos conceitos” (2000, 40). Essa violação, segundo Morreall (2009, 73), também ocorre no grotesco, no macabro, no bizarro e no fantástico, ou seja, é extensível a todas as subcategorias que compõem a ficção especulativa. Contudo, a resposta a essas violações é bastante diferente num caso e no outro. No humor, a incongruência é recebida com “divertimento e uma tendência ao riso” (Ibid., 73), ao passo que na ficção especulativa a resposta-padrão varia entre “medo, agonia, ansiedade, pânico, indignação, curiosidade, nojo etc.” (Tsakona e Popa 2011, 4). Diante disso, Villy Tsakona e Diana

Elena Popa (2011) conceitualizam o humor como o *desfrute* da incongruência, algo que ocorre quando “humoristas e sua audiência sentem-se seguras/os e não ameaçadas/os pela violação de suas expectativas” (Ibid., 4). Essa ideia não é muito distinta do que propõe a teoria da ofensa benigna. Como vimos, lá também a violação de uma expectativa é somente lida como humor caso seja simultaneamente percebida como inofensiva. Todo o domínio das ofensas às expectativas morais ou socioculturais não lidas como inócuas, mas como perigosas, amedrontadoras e/ou repulsivas, estaria portanto fora do que entendemos como humor. Assim, essas leituras reconhecem uma afinidade entre o humor e a ficção especulativa baseada no fato de que ambas constituem-se de ofensas, violações e/ou incongruências, mas ao mesmo tempo estabelecem fronteiras sólidas que pressupõem uma **impossibilidade** de entrelaçamento ou uma mistura entre os dois.

De acordo com essa lógica, um texto como *Uma Proposta Modesta* seria apenas um exemplo de humor, ainda que sua construção incorpore o imaginário do horror. Isso pode ser estendido a todas as obras que se apropriam do repertório estético, narrativo e iconográfico da ficção especulativa, contudo não mobilizam suas reações-padrão (medo, aversão, curiosidade etc.), mas as que caracterizam o humor (jocosidade, leveza, propensão ao riso etc.). Trata-se de um conjunto extenso, que abarca desde as peças fantasiosas de Aristófanes até comédias célebres, como *Monty Python and the Holy Grail* (1975), uma paródia dos romances de cavalaria; *Memórias de um Homem Invisível* (1992), uma comédia sobre um experimento científico malsucedido; ou mesmo *A Família Addams* (1991), uma reapropriação cômica das figuras clássicas do horror.

No entanto, há casos em que essa coligação não pode ser explicada apenas pela junção entre o repertório da ficção especulativa e a qualidade tonal do humor. Num filme como *Gremlins* (1984), por exemplo, há algumas cenas associáveis à comédia e outras ao horror. No relato, essa separação é evidenciada por um conjunto de regras que são apresentadas narrativamente e que condicionam a manutenção das pequenas criaturas (ali chamadas de *mogwais*) em seu estado inofensivo. Assim, enquanto os *mogwais* não tiverem entrado em contato com a água (regra 1), sido expostos a uma luz muito forte (regra 2) ou comido após a meia-noite (regra 3), está-se a assistir a um filme de comédia. Uma vez que essas regras são quebradas, as criaturas transformam-se em *gremlins* e a obra passa a se aproximar do horror — o que inclui uma mudança nítida em sua *mise-en-scène*. Essa alternância entre humor e o horror é o que intriga Noël Carroll em seu texto seminal *Humor and Horror* (1999). *Gremlins*, inclusive, é um dos filmes citados pelo

autor, junto com *Ghostbusters* (1984), *Beetlejuice* (1988) e *Men in Black* (1997). Em todos, Carroll identifica uma intercalação entre a comédia e o horror, uma passagem que se dá ao longo dos diferentes momentos de cada obra.

Essa passagem, segundo o autor, é demarcada pela mobilização (ou não) do medo. Assim, criaturas como monstros ou fantasmas “podem ser alternativamente horríficas ou risíveis, a depender se o contexto narrativo as investe de periculosidade ou não” (Carroll 1999, 157). Na via oposta, é possível também atribuir uma carga aterrorizante a figuras tradicionais do humor e da comédia e transformá-las em seres temíveis, como ocorre com o palhaço de *It* (1990). Isso se torna possível, como vimos, pois há uma adjacência entre o humor e o horror em sua construção de incongruências. “Dada essa afinidade”, Carroll escreve, “os movimentos de um para o outro não deveriam ser inesperados” (Ibid., 156). Isso fica patente no caso de *Gremlins*, pois os *mogwais* oscilam entre o estado cômico (de criaturinhas atrapalhadas) e o horrífico (de aberrações sinistras), e com isso o filme também alterna entre a comédia e o horror. Assim, Carroll defende que o humor e o horror **podem coexistir** num mesmo texto cultural, **desde que de maneira revezada**. Ele identifica uma afinidade e uma passagem facilitada entre ambos, contudo — uma vez que sustenta seu argumento numa alternância entre os dois — mantém o humor e o horror como qualidades tonais que não podem ser entrelaçadas, já que não poderiam ocorrer simultaneamente.

Esse argumento dialoga também com uma diferença historicamente estabelecida entre como o enquadramento cômico e o enquadramento especulativo lidam com a representação da dor, do sofrimento e da morte. Vozes como Kirkegaard e Bergson sublinham que são necessários tanto um desengajamento emocional quanto uma ausência de empatia para/com a representação da dor para que o humor seja possível. Assim, o cômico, ao contrário do trágico (que envolve sofrimento), seria uma “contradição indolor” (Kirkegaard 1846/2009, 431) e exigiria “algo como uma anestesia momentânea do coração para produzir todo o seu efeito” (Bergson 1900/1983, 8). Isso explica, por exemplo, a centralidade da representação da dor no *slapstick*, em que a personagem principal sofre constantes danos físicos, incluindo quedas em cascas de banana, tortas na cara e um conjunto amplo de tombos, esbarrões, colisões etc. O próprio termo *slapstick* faz referência a um bastão cênico (*stick*) que era usado para as personagens golpearem umas às outras (*slap*), de modo a causar um som alto e assim simular uma batida

violenta²⁴. Esse termo evidencia a importância da representação da dor no humor e na comédia e também sublinha um convite a que essa representação não seja tomada à sério, possibilitando que o público não se preocupe com a integridade física das personagens. Assim, o enquadramento cômico conduz, de modo geral, a uma representação não empática da dor, de forma a que a audiência seja conduzida a não se questionar sobre “o peso moral ou humano das consequências” (Carroll 1999, 158) do sofrimento do outro.

Já na ficção especulativa, pelo contrário, a questão dramática oscila muito frequentemente em torno do bem-estar e da sobrevivência de heroínas e heróis em face das ameaças e desafios de suas jornadas. Essas ameaças variam imensamente, e podem incluir desde seres e monstros perigosos (característicos do horror, mas também presentes em profusão na ficção científica e na fantasia) até Estados arbitrários ou sistemas opressivos. Em todos os casos, o que instaura a tensão dramática é a dúvida sobre a capacidade das/dos protagonistas de se manterem bem (e muitas inclusive de se manterem vivas/os), mesmo em face dos obstáculos e adversidades que enfrentam em seu percurso. Portanto, *o peso moral ou humano das consequências* é aqui maximizado; e não minimizado, como no humor, na comédia e no satírico. Nesse sentido, é possível afirmar que a tensão narrativa presente na ficção especulativa é movida (1) pela mobilização do que John Morreall chama de “emoções negativas” — incluindo-se aqui o “medo, a raiva, a aversão e a tristeza” (Morreall 1987, 190); ou (2) pela mobilização de um sentimento de “assimilação da realidade” (Ibid., 192), uma espécie de perplexidade face ao estranho. Ambas são respostas a algum tipo de incongruência ou a uma perturbação de expectativa. A diferença é que nas emoções negativas existe “algum tipo de preocupação prática” (Ibid., 191), ao passo que na assimilação da realidade há “um problema de processamento cognitivo” (Ibid., 192), uma espécie de curiosidade que engendra a necessidade de dar sentido ao que está a ser experimentado/apresentado. As duas compartilham “uma tensão baseada em desejos não realizados” (Ibid., 193), um desconforto associado a uma espécie de “perda de controle” (Ibid., 193), que pode ser relativa à situação por si só (emoções negativas) ou ao nosso estado cognitivo acerca dessa situação (assimilação da realidade). Nos dois casos, a resposta à incongruência convoca uma ação que possa potencialmente solucionar o impasse — seja ele factual ou interpretativo. Essa necessidade de resolução é mais um indício de uma assimetria entre as narrativas especulativas e o humor. Nas

²⁴ O instrumento não é novo. Pode ser identificado já na *commedia dell'arte* no século 16, e era então chamado de *batocchino*. *Slapstick* é a tradução desse termo para o inglês.

emoções negativas e na assimilação da realidade há uma tendência a que se deseje o fim de um desconforto. Já no humor, ou ao menos nas teorias clássicas sobre o humor, “a situação que não supre nossas expectativas não nos incomoda” (Ibid., 195); pelo contrário, gera divertimento. Isso faz com que o impulso de tentar modificar ou solucionar essa situação seja cessado (Ibid., 196) e substituído, como vimos, por uma sensação de *desfrute da incongruência* (Ibid., 195, Morreall 2009, 12, Tsakona e Popa 2011, 4).

Contudo, o argumento de que o humor gera *necessariamente* divertimento e deleite (e não perturbação, como a ficção especulativa) vem sendo questionado ao longo dos últimos anos. Edwin Page (2008), por exemplo, debruça-se sobre alguns textos culturais recentes como *Borat* (2006), *The Office* (2001-2003) e *Family Guy* (1999-presente) para afirmar que, desde a primeira metade da década de 1990, uma parte considerável da produção cômica internacional abraçou o **desconforto** e a **aflição**, compondo um tipo de construção “horripelmente embaraçosa” — em inglês *horribly awkward*, o que dá título ao seu livro. Na nomenclatura, o advérbio *horripelmente* não é utilizado à toa. Page descreve as sensações causadas por esse tipo de humor utilizando formas verbais como *estremecer* e *se contorcer* (Page 2008, 264) e chega a falar de um impulso de se esconder ou deixar de olhar para a tela (Ibid., 13), normalmente observado no horror e não no humor.

Uma leitura similar aparece no trabalho de Nicholas Holm (2017) sobre as relações entre a comédia contemporânea e a política. O autor identifica em alguns textos culturais recentes uma tendência “a confrontar o público com aquilo que é calculado para **perturbar**” (Holm 2017, 91). Com isso, a dor (física e/ou moral) não ficaria restrita apenas aos personagens, mas abarcaria também o público, convocando-o “a sofrer sob forma de uma simpatia improvável” (Ibid., 91). Aqui são confrontadas as ideias do humor como necessariamente não empático e *anestésico* (para recuperar o termo proposto por Bergson) a qualquer sentimento. Holm relata a produção de duas reações corporificadas de uma só vez: aquelas associadas à diversão e aquelas associadas à apreensão, ao medo e ao constrangimento. “A co-existência dessas duas reações”, segundo o autor, “serve como um indicativo de um entrelaçamento entre a diversão e o desconforto presente nesses textos” (Ibid., 92).

Esse entrelaçamento é o inverso do que propõem Carroll (1999, 2000), Morreall (1987, 2009) e Tsakona e Popa (2011), em sua defesa de uma desassociação (ou no caso de Carroll uma intercalação) entre os estados mobilizados pelo humor e os mobilizados

pelas outras formas de recepção de incongruências, em que estão incluídas as narrativas especulativas. É também o inverso do que propõem os defensores da teoria da ofensa benigna (Veatch 1998, McGraw e Warren 2010, Warren e McGraw 2014), em sua condição de que ocorra a percepção de uma violação como inofensiva para que ela possa ser lida enquanto humor. Nesse sentido, não somente é possível pensar num tipo de humor que é **simultaneamente engraçado e desconfortável**, como propõem Page e Holm, mas também em **comichidades que desafiam o pressuposto de não ameaça** da teoria da ofensa benigna, e se instauram na **convergência entre graça e hostilidade**, ou periculosidade. Um exemplo são os números de *stand-up comedy* de Maria Bamford, analisados por Kathryn Mears, Eric Shouse e Patrice Oppliger (2020). Bamford sustenta sua comichidade em piadas sobre seus impulsos suicidas e seus distúrbios bipolar e obsessivo-compulsivo, “um material que tende a deixar seu público em qualquer estado, menos seguro ou ok” (Mears, Shouse e Oppliger 2020, 190). Isso leva as autoras a concluírem que “a teoria da ofensa benigna não fornece uma explicação adequada para o sucesso das piadas de Bamford” (Ibid., 190), o que fragiliza a hipótese central dessa teoria, que se apresenta como uma explicação *universal* para todo o tipo de experiência cômica.

Estudos como os de Page (2008), Holm (2017) e Mears, Shouse e Oppliger (2020) sustentam-se em discussões menos universais (sobre o que origina, ou sobre como opera o humor, em termos gerais) e mais atentas às especificidades culturais que podem condicionar sua expressão. Page (2008), por exemplo, argumenta que a produção cômica surgida a partir da primeira década de 1990 foi marcada por um gosto “pelo extremo, pelo estranho e pelo horrível” (255), amplamente disseminado na sociedade ocidental. Esse gosto e interesse por um tipo específico de comichidade pode ser relacionado a aspectos históricos, sociais e políticos que fomentam e/ou convocam uma proximidade do humor com o repertório estético da ficção especulativa, e também com as possibilidades de representação cômica da dor, da violência e da morte. Esse tipo de abordagem permite que se deixe de lado a tentativa de criar um **modelo ontológico** para explicar como o humor opera e/ou de que maneira ele se relaciona com a ficção especulativa, para que se passe a ter como foco os vínculos entre o humor, o horror e a ficção científica e suas **condicionantes históricas e sociopolíticas**. Por essa perspectiva, torna-se possível especular se um contexto de inquietação social e política poderia estimular um gosto e/ou um interesse por um tipo de comichidade perversa, que venha a incorporar a violência

potencial presente na sociedade em que emerge por meio de uma aproximação entre o humor e a ficção especulativa. Essa possível tendência ou predisposição, como veremos a seguir, configura-se não somente no *humor especulativo*, mas também num conjunto expressivo de outros textos culturais, também produzidos em momentos de instabilidade e crise.

2.2. O humor e a ficção especulativa em tempos de inquietação social e política

Amanda Lahikainen (2015) identifica uma relação entre um contexto belicoso e um impulso de aproximação do humor e da ficção especulativa em sua investigação sobre os cartuns e charges produzidos na Inglaterra na última década do século 18, numa espécie de reconstrução do imaginário da violência revolucionária que ocorrera do outro lado do canal da Mancha, nos levantes da Revolução Francesa. O interesse de Lahikainen centra-se especialmente na articulação entre comicidade e violência gráfica. Ela apresenta e analisa um conjunto expressivo de imagens caricaturais de cabeças cortadas, canibalismo, forcas e guilhotinas, que passaram a ser utilizadas como um elemento de construção de incongruências no humor gráfico inglês produzido após 1789, quando teve início a Revolução Francesa. Nesses textos culturais, a autora detecta uma junção do humor e do horror que convida a uma “variedade de respostas, do riso ao choque, ou até a uma combinação de ambos num único quadro” (2015, 95). A intensificação desses “gêneros híbridos”, segundo a autora, “revela uma obsessão pela morte e pela ironia, todas formas modernas de lidar com a turbulência social que se desenrolava na França” (Ibid., 96). Diante disso, Lahikainen indica que essa “combinação do medo e do humor” pode ser compreendida como a performance de um “trabalho cultural” (Ibid., 96), produzido com base nas **ansiedades coletivas** do tempo de rápidas e profundas transformações, algo que ela identifica na virada do século 18 para o século 19. Em linhas gerais, o trabalho cultural do *humor especulativo* é similar a esse descrito por Lahikainen, já que também é possível identificar uma aproximação entre o humor e a ficção especulativa surgida num momento de intensa inquietação social e política.

O estabelecimento desse tipo de inter-relação entre fenômenos culturais e sociopolíticos alinha-se à tradição de discussões dos estudos culturais, em que a arte é compreendida de forma integrada aos movimentos, tensões e impasses de cada momento histórico. “A arte é parte do modo de vida”, escreve Raymond Williams, “e o artista individual tem, anterior e interiormente, uma parcela relevante de experiência social sem

a qual ele não pode nem começar” (R. Williams 1959, 435). Williams, um dos pioneiros dos estudos culturais, ajudou a estruturar os fundamentos do campo em seu seminal *Cultura e Sociedade* (2015), um estudo em torno das relações entre as mudanças semânticas do termo *cultura* e as transformações radicais que ocorreram no período entre o fim do século 18 e a metade do século 20, ou seja, entre o começo da Revolução Industrial e o encerramento da Segunda Guerra Mundial. É possível identificar, de acordo com o autor, um padrão geral de mudanças numa palavra como *cultura*. Sua acepção original é a de um *processo*; “cultura (cultivo) de vegetais [como em a *cultura do arroz*, por exemplo] ou (criação e reprodução) de animais” (R. Williams 2000, 10). Em fins do século 18, na época de florescimento do neoimperialismo europeu, o termo passa a ser utilizado também para nomear a “*configuração* ou *generalização* do ‘espírito’ que informava o ‘modo de vida global’ de determinado povo” (Ibid., 10), isto é, no sentido de *civilização* [como em a *cultura maia* ou a *cultura francesa*]. A partir da segunda metade do século 19 e início do século 20, com o fortalecimento da cultura de massa, “houve grande desenvolvimento do sentido de ‘cultura’ como cultivo ativo da mente” (Ibid., 11), ou seja, como diferenciação para se referir ao acesso ou conhecimento de uma produção cultural tida como mais elevada [que se evidencia em usos como *atividades culturais*, *interesses culturais*, ou mesmo na referência a uma pessoa como *culta*]. Esse conjunto de transformações semânticas, segundo Williams, “pode ser usado como um tipo especial de mapa a partir do qual torna-se possível olhar de novo para as transformações mais significativas na vida e no pensamento, às quais as alterações da linguagem fazem referência” (Ibid., 26). Portanto, a história da compreensão da palavra *cultura* poderia ser pensada como um “registro de nossos significados e nossas definições, mas estas, por sua vez, só devem ser entendidas dentro do contexto de nossas ações” (Ibid., 551), ou seja, em diálogo com as **condições materiais** de cada sociedade.

Esse interesse em discutir o encadeamento entre as especificidades de cada momento histórico e a produção simbólica ali desenvolvida permeia toda a obra de Williams; e não se limita aos estudos semânticos, mas é também expandida para se pensar os vínculos entre cada contexto sociopolítico e a resposta cultural ali engendrada. Anos depois, por exemplo, em seu estudo sobre as versões modernas da tragédia, Williams propõe-se a investigar se o gênero pode ser tomado como “uma reação a momentos de desordem social” (R. Williams 2013, 102). Antes de qualquer argumentação, no entanto, ele antecipa que “não devemos esperar que a resposta seja direta”, já que a desordem

“aparece de muitas formas, e articulá-las é muito complexo e difícil” (Ibid., 102). Aqui, é clara a intenção de confrontar uma visão simplista das relações entre infraestrutura e superestrutura, presente em algumas linhas do chamado *marxismo cultural*. Embora filie-se a uma perspectiva materialista²⁵, Williams refuta qualquer limitação das atividades culturais “a satélites que refletem e transmitem — mesmo que por meio de várias mediações — algo que lhes é enviado por uma instância, esta sim ativa e básica” (Cevasco 2003, 112). No lugar disso, defende uma interação mais complexa entre o sujeito e o seu contexto, que se configura numa “qualidade particular da experiência social e relacional” (R. Williams 1977, 131), a que ele nomeia de *estrutura de sentimentos*. Cada uma dessas estruturas seria “historicamente distinta de quaisquer outras qualidades particulares, o que dá o senso de uma geração ou de um período” (Ibid., 131). Assim, não somente nossas práticas sociais, mas também nossos hábitos mentais e afetos²⁶ estariam de alguma maneira coordenados com as formas de produção e de organização socioeconômicas. Por esta perspectiva, os textos culturais podem ser vistos como “um **registro de práticas e sensações partilhadas**” (Miglievich-Ribeiro 2020, 4, grifo meu), e a cultura como uma “síntese da economia, da política e da sociedade” (Ibid., 5), independente dessa síntese ser discernível ou não por suas autoras, autores e também pelo público. Daí, como bem nota Maria Elisa Cevasco, “a ênfase, nas obras de Williams, em literatura *na* história, em escrita *na* sociedade” (Cevasco 2003, 112).

O compartilhamento público de sensações e sentimentos também é discutido no trabalho crítico de Sara Ahmed (2004) sobre *economias afetivas*. Segundo a autora, as emoções não estão restritas à esfera privada, mas circulam também nas arenas cultural, social e política para “mediar a relação entre o psicológico e o social, entre o indivíduo e o coletivo” (119). A escolha do termo *economias* é uma forma de sublinhar essa disseminação. Ahmed refere-se ao argumento marxista de que o dinheiro torna-se *mais valia* através da circulação e da troca²⁷. De maneira análoga, para a autora, os afetos são

²⁵ O interesse de Williams pela teoria marxista atravessa toda sua obra e está presente desde *Cultura e Sociedade* (2015), em que há um capítulo dedicado às leituras sobre cultura na obra de Marx. Esse interesse está articulado com as pautas e discussões da *New Left Review*, revista que Williams cofundou e em que também trabalhou como um colaborador ativo. Todas essas discussões, inclusive em torno das visões deterministas que limitam as relações entre infraestrutura e superestrutura e a proposta de se tomar as *estruturas de sentimentos* como uma chave para se pensar as relações entre cultura e história, estão amplamente desenvolvidas em seu livro *Marxismo e Literatura*. Para mais informações, ver: Williams. *Marxism and Literature* (1977).

²⁶ As articulações entre as *estruturas de sentimentos* e a teoria dos afetos motivaram diversas revisitas contemporâneas às formulações de Williams. Para mais informações, ver: Sharma e Tystrup. *Structures of Feeling* (2015).

²⁷ Ahmed refere-se especificamente ao que Marx denominou em *O Capital* como ciclo D-M-D, em que o dinheiro é convertido em mercadoria e depois reconvertido em dinheiro, somado de mais valia. Isso ocorre, por exemplo, no

potencializados e crescem em intensidade uma vez que são difundidos, de forma que “quanto mais circulam, mais afetivos se tornam, e mais aparentam ‘conter’ afeto” (Ibid., 120). Essa difusão é marcada por um jogo complexo de vetores, de maneira que não somente as emoções são influenciadas pela esfera pública, mas podem também ser mobilizadas de maneira a alinhar e aproximar pessoas a algumas agendas e afastá-las de outras. Isso ocorre, pois, segundo Ahmed, as “emoções *fazem coisas*, elas alinham indivíduos com comunidades (...) através da própria intensidade de seus afetos” (Ibid., 119). Esse tipo de mobilização emocional tende a se tornar especialmente instrumentalizado em momentos de cisão social, quando a circulação de afetos negativos (como o ódio ou o medo) passa a servir de estratégia para reforçar o antagonismo entre grupos opostos, cada um buscando abarcar o máximo possível de adesão e apoio público. Esse é mais um indício da conexão entre momentos de notória inquietação sociopolítica e a intensificação de tipos específicos de mobilização afetiva, marcados pela crueldade, pelo sarcasmo e/ou pelo sadismo. Essa articulação é fundamental para que se compreenda as relações entre o contexto sociopolítico brasileiro e a emergência do *humor especulativo*, algo que abordo em detalhes no próximo capítulo.

Na teoria do humor, o encadeamento entre as singularidades de cada momento histórico e seu tipo específico de resposta cultural também foi muitas vezes discutido. É isso, em síntese, que Bakhtin (1996) defende em seu livro sobre comicidade e cultura popular na Idade Média, quando afirma que “cada um dos atos da história mundial foi acompanhado pelos risos do coro” (Bakhtin 1996, 419). Ao longo do livro, sua análise da obra de Rabelais é feita a partir da descrição do humor medieval e do estabelecimento do conceito de carnaval, que compõe um tipo específico de comicidade, baseada na suspensão momentânea das regras — algo especialmente relevante num contexto opressivo como o do medievo. Ryan Bishop também traça correlações entre determinado evento ou contexto histórico e um tipo específico de resposta cultural quando afirma que “todo desastre, mesmo um desastre escrupulosamente planejado como um genocídio patrocinado pelo Estado, gera imediatamente uma resposta ou *expressão cômica sombria*” (2013, 130, grifo meu). Em sua análise, Bishop foca-se em comédias

caso de um produto ser comprado por um valor e revendido por outro, mais caro. Nesse ciclo, “através da circulação e da troca, o dinheiro adquire mais valor” (Ahmed 2004, 120), algo que — segundo a autora — também ocorre com os afetos, que ganham mais intensidade à medida que circulam.

cinematográficas produzidas alguns anos antes da Segunda Guerra Mundial²⁸, quando as tensões geopolíticas impulsionadas pela expansão do fascismo e do nazismo na Europa já pareciam prenunciar o conflito que estava por vir. Nessas obras, Bishop identifica sequências “hilariantemente horríficas” (R. Bishop 2013, 135), uma “mistura estranha de gêneros” (2013, 139) que permitia à audiência “confrontar o horror ou o terror, sem necessariamente sucumbir a ele” (2013, 139).

A tendência de entrelaçamento entre o humor e a ficção especulativa vem sendo lida, especialmente na tradição dos estudos culturais, como uma resposta a contextos sociopolíticos de inquietação social e de intensificação de ansiedades coletivas (Lewis 2006, Lahikainen 2015, Combe 2021). Contudo, essa articulação — tal qual pondera Williams sobre as relações entre tragédia e crise (2013) — não é direta, nem simples. É, pelo contrário, uma resposta complexa, que surge da junção entre as singularidades de cada cenário sociopolítico e as “*economias afetivas*” (Ahmed 2004) ali presentes. De toda maneira, apesar dessas diferenças e particularidades, a emergência de *expressões cômicas sombrias* (para usar a nomenclatura de Bishop), foi identificada em diversos períodos históricos em que, assim como na véspera da Segunda Guerra Mundial, “o nível metafísico da mortalidade [também] colidiu com o geopolítico” (R. Bishop 2013, 130). Esse é o caso, como vimos, do humor gráfico britânico produzido nos anos que sucederam a Revolução Francesa (Lahikainen 2015). Mas esse também parece ser o caso de alguns exemplos que apresentei anteriormente, como junção entre o satírico, a fantasia e a violência da *Velha Comédia* grega, ou como o humor associado à naturalização do horror de *Uma Proposta Modesta*, de Swift. Ambos foram produzidos em momentos históricos notoriamente turbulentos: a *Velha Comédia* floresceu num tempo marcado pela Guerra do Peloponeso e pela subsequente dominação de Atenas por Esparta; já o panfleto *Uma Proposta Modesta* foi escrito na sequência de anos de colheitas escassas na Irlanda, que motivaram um cenário generalizado de fome no país.

Uma aproximação semelhante entre a emergência de *expressões cômicas sombrias* e um contexto de inquietação social e política também foi detectada nas abordagens cômicas sobre uma eventual guerra nuclear que se tornaram frequentes por volta da década de 1960, ao longo dos anos mais tensos da Guerra Fria. Brandon Webb,

²⁸ Entre os filmes analisados por Bishop estão *Duck Soup* (1933) e *To Be or Not to Be* (1942), ambos claramente influenciados pela tensão crescente que antecedeu a 2ª Guerra Mundial. No caso de *To Be or Not to Be*, embora o filme somente tenha sido lançado em 1942, ele foi produzido meses antes da entrada dos Estados Unidos na Guerra.

quando analisa a sátira gráfica produzida nos Estados Unidos durante esse período, afirma que um tipo de humor sombrio, construído em torno de temas como o extermínio coletivo e o terror nuclear, tornara-se uma espécie de lugar comum, “um passatempo nacional para satíricos de diversas matizes” (Webb 2018, 235). O medo de uma crise global e de um cenário de destruição em massa impulsionou, ao longo desses anos de maior tensão, misturas entre o imaginário especulativo da ficção científica e o humor, compondo narrativas ao mesmo tempo engraçadas e, segundo Webb, “apocalípticas” (Ibid., 237). Essa aproximação entre o humor e a ficção especulativa foi detectada não somente em charges e cartuns, mas também no cinema (Dixon 2015, Maguire 2020), na literatura (Wright 2010) e no humor verbal (Ghamari-Tabrizi 2005).

Um exemplo claro de uma convergência entre o humor e o imaginário da ficção especulativa utilizada para discutir a Guerra Fria é *Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964). Lançado dois anos depois da Crise dos Mísseis (1962), num dos momentos mais graves da Guerra Fria, o filme de Stanley Kubrick é uma comédia sarcástica sobre um país à beira de um ataque nuclear. Em uma entrevista para o crítico Joseph Gelmins, Kubrick revela que não imaginava inicialmente que o filme seria uma comédia, contudo a perspectiva de um ataque nuclear era tão absurda que o tom acabou por se impor. “Enquanto tentava imaginar como as coisas realmente aconteceriam, ideias continuavam vindo a mim que eu descartava porque achava ridículas. Eu ficava pensando: *eu não posso fazer isso — as pessoas vão rir*” (Stillman 2008, 488). Kubrick então percebeu que: “a única maneira de contar aquela história era como uma comédia sarcástica, ou melhor, uma comédia-pesadelo, em que as coisas de que você ri são as que estão realmente no coração de posturas paradoxais que fazem a guerra nuclear possível” (Whitfield 1991, 220). Esse paradoxo traduz a escolha da tematização, pela via do humor, de um problema essencialmente amedrontador, uma “inquietação estranha”, como define Reinhold Niebuhr (1945), que se instalara na consciência pública desde Hiroshima e Nagasaki.

Esse somatório de convergências históricas entre o humor e a ficção especulativa parece comprovar o argumento de Carolyn Miller de que os gêneros (sejam eles cinematográficos, literários, discursivos etc.) devem ser pensados como *ações sociais*. Miller defende que os gêneros geram “motivações ao conectar o privado com o público, o singular com o recorrente” (C. Miller 1994, 163). Por essa perspectiva, um gênero não deve ser pensado como uma entidade formal isolada, um conjunto de traços semânticos

e sintáticos sedimentados pela recorrência histórica, mas como “uma junção complexa de características formais e substantivas que criam um efeito particular *em uma dada situação*” (Ibid., 153, grifo meu). Deste modo, cada gênero pode ser compreendido como um meio retórico “para mediar intenções privadas e exigências sociais” (Ibid., 163), de forma a **transportar pautas e sentimentos coletivos através da mobilização de determinadas sensações**. Uma “classificação do discurso feita com base em situações recorrentes” (Ibid., 158) a que utilizamos para configurar cada um dos gêneros, deve ter como base, segundo a autora, as “ações retóricas disponíveis em determinado momento na história e na cultura” (Ibid., 158). Assim, os gêneros podem servir como uma espécie de “índice dos padrões culturais” (Ibid., 165), na medida em que sua expressão irá “incorporar aspectos da racionalidade cultural” (Ibid., 165) presentes no contexto sociopolítico em que cada gênero é configurado, atualizado ou revisitado. Essa perspectiva, somada a todos os exemplos até aqui abordados, reitera a existência de vínculos entre um determinado contexto e a produção cultural que ali emerge. O estabelecimento desses vínculos é central na discussão sobre o *humor especulativo*, pois permite **traçar relações entre o momento sociopolítico do país e uma tendência de aproximação entre o humor e a ficção especulativa**, surgida como um tipo específico de resposta cultural e ação social.

A noção de que os gêneros narrativos operam como meios de ação social dá sustento a algumas teorias fundantes das discussões contemporâneas sobre o cinema de gênero. Conceitos célebres, como, por exemplo, o de *final girl*²⁹ (Clover 1993) no horror; e o de *novum*³⁰ (Suvin 1979/2016) na ficção científica também questionam as delimitações dos gêneros como conjuntos isolados de reproduções feitas a partir de um cânone e aproximam suas transformações aos impasses sociais e políticos de seu tempo. Nessas abordagens, assim como na de Miller, a resposta cultural por meio dos gêneros narrativos não é tomada apenas como uma **reação a determinado contexto**, mas também

²⁹ Carol Clover (1993) cunhou o termo *final girl* para se referir à única mulher, dentre um grupo geralmente de jovens, que sobrevive aos ataques fatais do vilão em filmes de terror. Em seu livro, Clover traça o perfil das *final girls* como mulheres normalmente virgens, que se abstêm do consumo de álcool e de drogas ao longo do filme e que têm nomes unissex (algo importante para facilitar a identificação do público — majoritariamente masculino). Essas características, segundo a autora, evidenciam o conjunto de construções morais presente no horror — e em especial nos *slasher films* — em torno do papel e das liberdades da mulher na sociedade norte-americana das décadas de 1970 e 1980.

³⁰ Darko Suvin (1979) usa o conceito de *novum* para distinguir a ficção científica da fantasia. Segundo o autor, a ficção científica apresenta uma narrativa que deve ser de alguma forma plausível, algo que poderia vir a ser construído por um viés científico e tecnológico, e não mágico. Com isso, a ficção científica mantém-se conectada — por esse liame de plausibilidade — ao seu contexto de produção. Essa junção, segundo o autor, opera um estranhamento cognitivo, que tem um marcado potencial crítico.

como uma **tentativa de intervenção social e política**. Nas relações entre o humor e a ficção especulativa isso também se configura, de modo que a emergência de comicidades perversas não é pensada apenas como reflexo do potencial de violência simbólica presente em determinada sociedade, mas também como uma **estratégia disruptiva de problematização de questões macropolíticas**.

Isso fica claro se voltarmos aos exemplos anteriores, em que o humor é utilizado como meio para questionar ações, posturas ou fatos intrinsecamente conectados às crises de cada contexto: a guerra na *Velha Comédia*, a omissão governamental frente à fome em *Uma Proposta Modesta*, a violência revolucionária nas charges britânicas do final do século 18 e a iminência potencial de uma situação de extermínio em massa na comédia-pesadelo *Dr. Strangelove*. Em todos esses exemplos, as convergências entre o humor e a ficção especulativa (em especial em suas expressões mais sombrias, normalmente associadas ao horror e à ficção científica) parecem especialmente caras às narrativas que têm como objetivo a construção de posicionamentos críticos, sejam eles progressistas (como na maioria desses exemplos) ou conservadores (como na reação britânica contrária à luta antimonárquica da Revolução Francesa). Esse impulso crítico reitera a conveniência desse tipo de narrativa face a momentos de desordem social. Isso também configura-se no *humor especulativo*, cuja emergência congrega tanto o impulso de resposta cultural a um contexto instável, quanto a operação de um trabalho político que questiona e problematiza determinadas ações ou posturas identificadas na esfera pública.

A identificação de recorrências históricas nas aproximações entre gêneros narrativos não permite, no entanto, qualquer generalização. Associar uma determinada conjuntura forçosamente a um tipo específico de resposta cultural seria cair num equívoco similar ao apontado por Williams em seu questionamento do determinismo de algumas leituras materialistas. Assim, não é possível afirmar que todo o cenário de crise irá *necessariamente* motivar ou inspirar uma aproximação entre o humor e a ficção especulativa. Contudo, seu vínculo com cada um de seus contextos de produção, como vimos, não deixa de ser um dado importante de sua configuração. Por isso, concordo com o argumento de Lahikainen (2015) de que, embora não seja possível estabelecer um modelo teórico universalizante, pode-se identificar uma **tendência histórica de relação entre cenários de inquietação social e política e a emergência de comicidades perversas**, de sorte que “alguns momentos culturais aumentam a tolerância e/ou o gosto por um tipo de humor sádico” (98). Diante disso, não é de se espantar que a emergência

de um tipo específico de comicidade perversa possa ser constatado não somente nos exemplos que citei anteriormente, mas também no contexto contemporâneo, marcado em diversos países do mundo por um adensamento expressivo tanto dos conflitos materiais quanto dos simbólicos.

2.3. O humor e a ficção especulativa no contexto contemporâneo

De acordo com Lauren Berlant e Sianne Ngai (2017), “o que achamos cômico (ou mesmo engraçado) está sensível a contextos em mudança” (234). Está sensível, porque o que parece engraçado num contexto, pode parecer constrangedor, ofensivo ou mesmo inaceitável em outro. E também está sensível (no sentido de que é sensibilizável) porque, como vimos, reflete e traduz os dilemas, impasses e as *economias afetivas* de seu tempo. Conforme indica o próprio título do texto de Berlant e Ngai, a comédia hoje tem questões (no original: *comedy has issues*). E a primeira dessas questões é o fato de que, a despeito da literatura consolidada nos estudos de humor apontar o cômico como um mecanismo de desfrute da incongruência, a ação da comédia hoje “**provavelmente irá produzir ansiedade**: ao arriscar a transgressão, ao flertar com o desprazer ou apenas ao confundir as coisas de uma forma que ao mesmo tempo intensifica e impede o prazer” (Ibid., 233, grifo meu). Essa particularidade da comédia contemporânea alinha-se a análises abordadas anteriormente, como as de Page (2008), Holm (2017) e Mears, Shouce e Oppliger (2020). Em todos esses estudos, e também no de Berlant e Ngai, a aproximação entre a comédia e a produção de ansiedades é associada ao momento histórico específico de sua emergência. Conforme argumentam as autoras, isso ocorre porque os gêneros “não são apenas um tópico estético, mas também uma **cena de mediação de afetos e expectativas**” (Berlant e Ngai 2017, 239, grifo meu). Essa mediação dá-se frente a cada determinada conjuntura, o que faz com que, através da comédia, “seja possível discutir contexto, história e afeto” (Webber 2019, 10).

A conjuntura sociopolítica contemporânea parece constituir um cenário propício a essa aproximação entre o cômico e mobilização de ansiedades coletivas. Trata-se de um contexto global de escalada da polarização e das guerras culturais, em que parte substancial dos debates públicos deslocou-se para arenas virtuais, nas quais vigora um tipo de comunicação altamente “saturado de ironia” (Nagle 2017, 16). Um exemplo nítido está no tipo de conteúdo produzido pelos autodenominados *trolls*, um exército de militantes conservadores e *anti-establishment*, composto essencialmente por homens

brancos, jovens e heterossexuais, que se encontram e se conectam em plataformas digitais como o 4chan, o 8chan ou os subgrupos do portal Reddit. A atuação dos *trolls* foi associada em português ao neologismo *trollagem*, normalmente compreendido como a ridicularização de alguém realizada digitalmente. Os *trolls* têm como pauta central o ataque ao politicamente correto em nome da liberdade de expressão, que em sua opinião deve ser absoluta e irrestrita. Isso faz com que na *trollagem* nenhum argumento seja tabu³¹ e a única regra seja o exagero, “como modo de atrair a atenção e chocar os bem pensantes com declarações abusivas, misóginas, racistas ou antissemitas” (Da Empoli 2019, 137). Em paralelo, os *trolls* também articulam-se em ações coletivas de ofensas e ameaças (inclusive de morte) a qualquer pessoa que se oponha a seus posicionamentos (Ibid., 166), não raro motivados por *fake news* e pelo conspiracionismo, ambas importantes “chaves de interpretação da realidade” (Ibid., 125-126) para esses grupos.

As fusões entre o humor (em sua faceta mais ofensiva possível) e a mobilização do medo (via *fake news* e teorias da conspiração) são especialmente relevantes nesses ambientes digitais, em que a demanda de engajamento — medida por cliques e curtidas — é potencializada quanto maior é a capacidade de envolvimento emocional do conteúdo. Nesse sentido, Giuliano Da Empoli sublinha que “para manter seus usuários conectados, uma empresa de redes sociais deve, sobretudo, fazer as coisas de maneira que eles se enervem, sintam-se em perigo ou tenham medo” (Da Empoli 2019, 109-110). As fusões entre o humor cruel e a retórica da pós-verdade respondem bem a essas tendências, fomentando ao mesmo tempo a ridicularização, a raiva e o medo, de forma a exacerbar e radicalizar conflitos sociais e políticos. Esse tipo de comunicação evidencia a pervasividade das convergências contemporâneas entre o cômico e a mobilização de ansiedades coletivas, algo também central no *humor especulativo*. Em outras palavras, as aproximações entre o humor e a ficção especulativa não estão restritas à esfera da representação, mas podem ser identificadas também na esfera pública, nomeadamente no

³¹ De acordo com o relatório do instituto norte-americano *Data & Society*, “a extrema-direita explora a rebelião de homens jovens e seu desgosto pelo politicamente correto para difundir ideias de supremacia branca, islamofobia e misoginia *através do uso da ironia*” (1, grifo meu). Por essa perspectiva, a função do humor e especialmente da ironia nas culturas online seria a de trivializar iconografias e/ou discursos controversos (como o dos conteúdos nazistas, antissemitas, racistas etc.), sem para tanto demandar uma efetiva vinculação ideológica daqueles que os promovem — já que o fazem sob o esteio da construção de comicidade. Assim, segundo Alice Marwick, uma das autoras do relatório, “a ironia tem uma função estratégica. Ela permite que as pessoas renunciem a um compromisso real com ideias de extrema-direita, embora ainda as defendam”, o que leva à conclusão de que hoje “a cultura da *trollagem* transformou-se numa forma do fascismo se esconder e ao mesmo tempo permanecer à vista de todos” (Wilson 2017).

papel de destaque que o humor, as *fake news* e o conspiracionismo ocupam na arena sociopolítica contemporânea.

Arpad Szakolczai detecta uma interconexão similar entre a esfera pública e as diferentes formas de representação ficcional, em seu estudo sobre o impacto da comédia na arena sociopolítica. Segundo Szakolczai, a esfera pública não deve ser tomada como um espaço ideal e aberto apenas para a discussão racional, mas como uma arena permeada por “qualidades teatrais fundamentais, onde o domínio, de um modo muitas vezes central, é obtido fazendo uso da força do riso através da zombaria e da ridicularização” (Szakolczai 2013, 5). O autor propõe uma genealogia da formação do entendimento moderno de esfera pública e defende sua intercomunicação (e mesmo sua inseparabilidade) com a emergência sincrônica de espetáculos teatrais, entre os quais salienta a encenação de comédias. Diante disso, diagnostica um processo de *comedificação* da esfera pública. Na vida cotidiana, essa *comedificação* resultaria numa crescente expectativa da presença de qualidades cômicas nas mais diferentes interações sociais, o que transcende a macropolítica e abarca também diversos outros campos, como o jornalismo, a educação, a religião etc. Essa genealogia serve não somente como mais um indício para reforçar os vínculos entre cada contexto sociopolítico e a resposta cultural ali engendrada, mas também (e eu diria inclusive *especialmente*) para sustentar que essa influência é na verdade mútua, ou seja, que não apenas a ficção é influenciada pelas transformações do cenário macropolítico (pela lógica das *economias afetivas* e da *ação social dos gêneros narrativos*), mas que também é possível pensar numa retroalimentação, em que o campo da representação acaba também sendo internalizado na esfera pública. Embora essa retroalimentação não possa ser mensurada exatamente, ela me parece reiterar a importância de se compreender o alastramento contemporâneo do humor como um fenômeno complexo, que inclui diferentes esferas e modos de expressão. Se hoje, nessa “era de proliferação das fraturas sociais, a presença da comédia como arma e escudo, pedagogia e performance, satura os espaços mais ordinários” (Berlant e Ngai 2017, 236), parece-me importante situar as convergências entre o humor e a ficção especulativa como um fragmento em meio a um cenário muito maior de expansão contemporânea do humor, da comédia e do satírico.

Para além do alastramento do cômico nas culturas online, hoje é também possível identificar seu uso em espaços antes inimagináveis, como, por exemplo, em pronunciamentos, falas públicas ou entrevistas de grandes líderes de estado. Embora a

utilização do humor como um meio direto de atuação no campo político seja um fenômeno já estudado há algumas décadas (Mulkey 1988, Gardner 1994, Tsakona e Popa 2011), Giseline Kuipers defende que há uma transformação recente nessa utilização, antes em sua grande maioria restrita a momentos de descontração intencionada (O’Connell e Kowal 2004, Ross 2018) ou a tentativas pontuais de desmoralização do campo oposto (Ilie 2004, Meisel 2009). Segundo Kuipers, essa mudança é especialmente notável entre figuras que hoje estão nos extremos do espectro político, entre as quais a teórica identifica uma tendência do uso do que denomina de “*liberdade do bobo da corte*” (Kuipers 2021). O termo vem do alemão *narrenfreiheit* e se refere ao privilégio do bobo da corte de zombar de todas e todos sem ser punido, algo que é possível justamente porque seu discurso é tomado como não sério e, portanto, inofensivo. Ocorre que esse privilégio é estabelecido a partir de uma separação clara entre o discurso sério³² das/dos que ocupam posições de poder e o não sério, de bobos e palhaços. Para Kuipers, no entanto, essas dimensões estão atualmente embaralhadas³³, o que se evidencia, apenas para citar alguns dos exemplos mais célebres, nos apelidos jocosos usados por Donald Trump para se referir a suas inimigas e inimigos políticos (Tyrkko e Frisk 2020), ou nas piadas recorrentes de Boris Johnson em seus discursos e falas públicas (Barber 2013).

No Brasil, esse tipo de utilização do humor pode ser identificado na atuação pública do ex-presidente Jair Bolsonaro, especialmente em suas aparições diárias na frente do Palácio do Planalto. Lá, construiu-se um espaço particularmente dedicado ao contato do ex-presidente com apoiadoras e apoiadores e também com a imprensa, popularmente chamado de *cercadinho*. O cercadinho de Bolsonaro funcionava como uma espécie de palco, em que o presidente abordava assuntos sérios de forma propositadamente *descontraída*. Antes de conceder entrevistas, Bolsonaro geralmente aproximava-se de suas apoiadoras e apoiadores e fazia algum gracejo, para motivar risos ou aplausos. A performance — repetida com frequência desde o início do governo — foi diversas vezes associada a um de número de *stand up comedy* (M. S. Santos 2020, Ratier 2020, H. Andrade 2020), em que o público funcionava como uma espécie de claque que

³² Quando chamo um texto cultural de *sério*, baseio-me na distinção proposta por Michael Mulkey entre o modo sério (baseado em estandartes de viabilidade, consistência e coerência) e o modo humorístico (construído a partir da incongruência, da contradição, da ambiguidade e da diversidade interpretativa). Ver: Mulkey. *On Humour: Its Nature and Its Place in Modern Society* (1988).

³³ Essa utilização da *liberdade do bobo da corte* por figuras políticas, segundo Kuipers (2021), tem Silvio Berlusconi como seu principal precursor. Berlusconi foi primeiro-ministro da Itália por três períodos diferentes, somando no total 9 anos no poder. Seu uso controverso do humor gerou diversas polêmicas, e de fato não parece muito distinto daquele feito por figuras como Trump, Johnson ou Bolsonaro. Para mais informações sobre as controvérsias geradas pelo humor de Berlusconi, ver: Lockyer e Pickering. *Beyond a Joke: The Limits of Humour*, 2009, 1-3.

reagia ao estímulo do *comediante*³⁴. Yanna Fechine e Paolo Demuru fazem referência a esse tipo de atuação quando cunham o termo *populismo bufão* (2022). Em sua pesquisa, Fechine e Demuru analisam especialmente os usos que Bolsonaro faz do humor, contemplando os disparez, as “piadas”, as posturas e os gestos “através dos quais o presidente do Brasil deu corpo a sua figura bufonesca” (2022, 21).

Segundo Simon Weaver, a existência desse tipo de comicidade na esfera pública contemporânea ajuda também a fomentar o alastramento do humor na esfera da representação, o que incluiria o cinema, a literatura, a televisão etc. Em sua análise sobre a produção cultural recente do Reino Unido, Weaver argumenta que, em razão da ironia constitutiva do discurso conservador, “alguns usos da sátira são capazes de criticar o discurso do Brexit de uma maneira não disponível para os comentaristas políticos sérios” (Weaver 2019, 155). Em outras palavras, o uso recorrente do humor feito por líderes de extrema-direita acabaria por contribuir direta e/ou indiretamente para esse cenário de disseminação massiva do humor, já que **convocaria respostas culturais também cômicas**, que surgem como uma espécie de contra-ataque. Isso ocorre pois o humor permite rebater o discurso não sério e ao mesmo navegar no terreno instável de profundos conflitos simbólicos da arena política contemporânea. O argumento de Weaver de certa forma reitera a hipótese de interconexão entre a esfera pública e a esfera da representação defendida por Szakolczai em sua genealogia e a atualiza para o momento atual, marcado pelo acirramento da polarização e das guerras culturais. Esse argumento também pode ser aplicado ao caso brasileiro, em que o *humor especulativo* emerge como resposta cultural a uma arena sociopolítica marcada pelo *populismo bufão* e pela mistura entre *trollagem*, *fake news* e conspiracionismo.

Tanto na análise de Weaver (2019, 2021) sobre o tipo de humor que emergiu no Reino Unido durante os anos conflituosos de implementação do Brexit quanto na de Kuipers (2021) sobre o uso do humor por líderes populistas na Europa e na América do Norte, a polarização é tratada como um componente central. Por polarização, refiro-me

³⁴ Leituras das ações de Bolsonaro no cercadinho como uma evocação ou reencenação de um número de comédia tornaram-se especialmente numerosas após o episódio em que o presidente convidou um humorista para substituí-lo em sua aparição diária, na frente do Palácio da Alvorada. O humorista *Carioca* chegou em um carro oficial e ficou dentro do cercadinho, na posição normalmente ocupada pelo presidente. Ele usava terno e uma faixa presidencial e tentou interagir com a imprensa, ora pedindo perguntas, ora distribuindo bananas (em referência ao gesto chamado popularmente de *dar uma banana*, um gesto obsceno, em Portugal conhecido como *manguito*, que tem o mesmo significado que mostrar o dedo médio). Naquele dia, haviam sido divulgados os números do PIB brasileiro anual. Esperava-se que o presidente tecesse algum comentário sobre o desempenho econômico brasileiro, que fora menor que o esperado. A presença do humorista foi então lida como uma maneira de Bolsonaro tentar utilizar o humor para desviar da confrontação com assuntos difíceis e desfavoráveis para a sua popularidade (Ratier 2020, I. Soares 2020).

não somente à divisão de preferências políticas em dois extremos opostos, mas também a uma tendência crescente entre apoiadoras e apoiadores de um determinado campo de perceberem o outro lado como um grupo de desafetos e inimigos (Iyengar, Sood e Lelkes 2012, Reiljan 2019). Esse fenômeno é extremamente perigoso, inclusive para a manutenção democrática (Levitsky e Ziblatt 2018, 15), já que impede a cooperação entre as elites partidárias (Hetherington e Rudolph 2015), diminui a confiança política das e dos que perdem a eleição em relação à nova liderança e induz comportamentos discriminatórios nas relações entre pessoas com posições opostas, e isso tanto dentro da esfera política quanto fora dela, na vida cotidiana (Iyengar e Westwood 2015). De acordo com Weaver, o humor não se tornou apenas um componente retórico essencial do Brexit, mas, em razão da polarização, acabou também por fomentar a criação de duas tendências: uma favorável ao discurso de saída da União Europeia e outra contrária. Entre quem defende o Brexit, Weaver sublinha uma hostilidade à política representativa. Já entre opositoras e opositores, uma demonização do populismo. Existe, portanto, um ataque recíproco entre as duas tendências, o que ecoa, segundo o autor, o clima bélico — e, por vezes, inclusive, “apocalíptico” (Weaver 2021, 11) — que se instaurou no Reino Unido em meio ao processo de implementação do Brexit. Kuipers (2021) identifica uma belicosidade similar no restante da Europa e da América do Norte e afirma que não somente o humor é **alimentado pela polarização**, mas que também é possível pensar no caminho inverso, ou seja, que a polarização também ganha força e se expande em parte pela **instrumentalização do humor**. Isso ocorre, segundo a teórica, porque o humor oferece ferramentas de ataque, provocação e ridicularização do campo oponente, ao mesmo tempo que permite a construção de um sentimento de comunidade e aproximação entre grupos similares, que fazem piada e riem *juntos* do campo inimigo.

No Brasil, também é possível identificar uma tendência de crescente instrumentalização do humor em paralelo ao acirramento da polarização. Isso fica claro se compararmos o que indicam os estudos sobre o humor presente nas manifestações de 2013 e aquele que reaparece nas ruas poucos anos depois, já na campanha pelo *impeachment* de Dilma Rousseff — um momento em que, de acordo com diversas investigações, tem início uma fase de expressivo adensamento da polarização (Konsiak, et al. 2021, Machado e Miskolci 2019, Almeida 2019). Em 2013, quando ocorreram as primeiras manifestações contrárias ao governo Dilma, notabilizaram-se (tanto na internet quanto nos veículos tradicionais de comunicação) diversos cartazes que continham

mensagens engraçadas ou trocadilhos. O destaque público dado a esses cartazes ampliava a visibilidade de suas pautas específicas e também a do movimento como um todo, o que fez com que eles proliferassem nas manifestações que então ocorriam em praticamente todos os estados do país³⁵. Nesse período, como aponta Alexandre Werneck, a jocosidade “mostrou-se um importante modo para fazer circular críticas, na forma de uma operação de denúncia imiscuída no discurso bem-humorado” (Werneck 2019, 3).

Esse tipo humor é bastante diverso do que passou a pulular nas ruas e também na internet a partir de 2015 (Tatagiba 2018, Santos e Chagas 2018), incluindo os bonecos que exibiam imagens do ex-presidente Lula com roupas de presidiário, os patos infláveis da FIESP³⁶, os cartazes e piadas sobre “coxinhas” *versus* “mortadelas”³⁷, ou os adesivos colados em automóveis estampando o corpo de Dilma Rousseff em volta da bomba de abastecimento, de maneira que o bico da gasolina simulava uma espécie de violência sexual contra a presidente. Esse humor parece menos interessado na visibilidade tornada possível pelo gesto de jocosidade (como ocorrera em 2013) e mais focado na sua utilização como ferramenta de construção de vínculos entre um lado e ao mesmo tempo ataque ao lado oposto, de forma similar ao que Kuipers descreve quando aborda as relações entre o humor e a polarização.

Essa radicalização torna-se ainda mais intensa quando associada ao *populismo bufão* de Bolsonaro. Um exemplo é o convite para “fuzilar a petralhada” (Seixas 2019), feito pelo então candidato a presidente num comício no estado do Acre durante a campanha de 2018. Outro, é o próprio uso do gesto da “arminha” (com os dedos indicador

³⁵ Alexandre Werneck descreve com minúcia e diversas imagens os diferentes tipos de humor presentes num conjunto amplo de cartazes utilizados durante as manifestações de 2013. Para mais informações, ver: Werneck. *Política e ridicularização: uma sociologia pragmática da “graça” da crítica em cartazes das “Jornadas de Junho”* (2019).

³⁶ Em 2015, a FIESP instalou um pato inflável gigante — de cerca de 20 metros de altura (o equivalente a um prédio de seis andares) — na fachada de sua sede. O pato fazia referência ao dito popular *não pagar o pato*, que significa não arcar por custos descabidos, ou por gastos que sejam de terceiros. A comicidade da imagem funcionava a partir de uma lógica próxima à dos trocadilhos, com a diferença de que em vez de se substituir uma palavra por outra com sonoridade semelhante, substituía-se um conceito — *não pagar o pato* — por uma versão estilizada e gigantesca do próprio pato. A intervenção urbana da FIESP em pouco tempo transformou-se em um dos principais símbolos do movimento que levou milhões de pessoas às ruas do Brasil para pedir o *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, entre 2015 e 2016.

³⁷ A separação entre “coxinhas” e “mortadelas” é um exemplo claro de como as piadas passaram a ter como tema frequente o confronto e a oposição estabelecida entre os dois polos extremos do espectro político. *Coxinha* é como os progressistas se referem aos conservadores, numa referência aos processos de *gourmetização* da culinária tradicional brasileira, pelos quais a coxinha — um salgado bastante comum na pastelaria nacional — passou a ser feito com ingredientes mais sofisticados, transformando-se num produto que também passou a ser consumido por um público disposto a pagar caro. Já *mortadela* é como os conservadores se referem aos progressistas, em referência a supostos sanduíches de mortadela, que seriam distribuídos para a militância de esquerda em seus protestos. Chamar os *progressistas* de mortadela era, portanto, uma forma de sugerir que sua militância não é espontânea, mas um conjunto de pessoas que, por não terem o que comer, vêm aos protestos para poder angariar algum petisco. Para mais informações sobre o surgimento e a disseminação dessa nomenclatura, ver: Bittencourt. *A culinária da política: coxinha, caviar e mortadela* (2016).

e polegar levantados), ao mesmo tempo uma defesa da liberação do porte de armas e uma espécie de “ameaça *engraçada*” (Tiburi 2020, 118) de extermínio dos opositores, utilizada por conservadores para *selfies* e fotografias em grupo também ao longo da campanha de 2018. Ambos evidenciam uma **retórica cômica da violência**, que anima também uma parte expressiva dos filmes do corpus, num jogo de contra-ataque e vingança simbólica, que analiso em mais detalhes no capítulo 5. Essa instrumentalização do humor reforça sua utilidade para o conjunto de conflitos que surge de forma interconectada ao estado de belicosidade potencial característico da polarização: as chamadas guerras culturais³⁸.

A interconexão entre a polarização e as guerras culturais é identificada desde as primeiras investigações sobre o assunto, ainda na década de 1990. Segundo James Davison Hunter (1991), que é tido como o pioneiro das discussões sobre o tema, o que configura a existência de guerras culturais numa determinada sociedade não é apenas a presença de impasses morais, mas o seu agenciamento como um “**impulso polarizador**” (Hunter 1991, 43, grifo meu), ou seja, como uma peça da engrenagem simbólica que mantém ativa a ruptura entre diferentes segmentos sociais, característica da polarização. Isso ocorre porque as questões polêmicas que impulsionam as guerras culturais (como o aborto, a educação sexual nas escolas, o racismo estrutural, a liberação do porte de armas, a legalização das drogas etc.) motivam não somente um confronto público de ideias em torno desses temas, mas são também uma via para o acirramento dos impulsos polarizadores que contrapõem progressistas e conservadores. Assim, o debate sobre determinados assuntos torna-se extremamente controverso não apenas pelos fatos em questão, mas também (e especialmente) porque eles suscitam diferentes sistemas de compreensão moral. Esses sistemas associam-se a “compromissos e crenças básicas que fornecem uma fonte de identidade, propósito e união” (Ibid., 42) para os variados grupos e atores sociais, o que faz com que essas discussões atinjam um alto grau de pervasividade tanto na esfera pública quanto na privada, colaborando para um acirramento das distâncias entre cada um dos polos do espectro político.

³⁸ Embora tenha se consolidado na década de 1990, a expressão guerras culturais surge do resgate do termo *kulturkampf*, que fora inicialmente utilizado na Alemanha do século 19 para caracterizar um conflito entre católicos e protestantes, pretensamente acerca do conteúdo religioso das escolas públicas do país. Na realidade, o enfrentamento entre os dois lados era mais abrangente do que esse impasse e envolvia uma batalha pelas “características morais da nação” (Hunter 1991, xii). Ou seja, embora a contenda estivesse focada em um ponto específico, sua pauta era mais extensa e inseparável de um processo amplo de moralização social, ocorrido durante o governo de Bismarck. É a similaridade entre esse processo e o conjunto de conflitos que emergem nos Estados Unidos na década de 1990 que motiva a consolidação do conceito e também seu reemprego frente ao cenário contemporâneo.

No Brasil, a maior parte das autoras e autores que identifica a existência de guerras culturais no contexto contemporâneo parte de uma definição não muito distinta da de Hunter (Goldstein, 2019), e não raro faz uso de sua obra como embasamento teórico principal (Gallego, et al., 2017; Souza e Azevedo, 2018). No entanto, há diferenças significativas entre as guerras culturais de hoje e as que o autor descreve nos Estados Unidos dos anos 1990. Por essa razão, alguns estudos recentes preferem o termo *novas guerras culturais* (Daum, 2019; Campbell e Manning, 2018; Castle, 2018) como forma de se referir especificamente aos conflitos atuais, marcados pela “migração do discurso político para as redes sociais” (Serpe, 2019, p. 101). No ambiente virtual, as guerras culturais não somente passaram a ter uma maior disseminação, mas foram também intensificadas por um tipo de engajamento customizado, possível a partir da recomendação personalizada de conteúdos. São as chamadas bolhas (Recuero, et al., 2017), que se formam pelo conjunto restrito de interações entre cada rede de contatos e pelo rastreamento de informações que permite às plataformas sugerir determinados produtos culturais a cada usuária ou usuário com base em seus interesses anteriores. Os critérios de seleção desses conteúdos são feitos por algoritmos que tentam prever sua relevância potencial para um determinado perfil, o que faz com que a maior parte das pessoas acabe somente exposta a conteúdos que reiteram (ou até radicalizam) suas crenças. Assim, os “impulsos polarizadores” das novas guerras culturais tendem a ser ainda mais extremados do que em décadas anteriores, levando países como o Brasil e os Estados Unidos a uma **profunda cisão social**. Em paralelo, há novos fenômenos em curso, como a cultura do cancelamento (Ng, 2020) e a cultura da vitimização (Campbell e Manning, 2018). Nas duas, ações coletivas de hostilidade são colocadas em prática como forma de resistência de um grupo a um inimigo em comum, tomado como representativo de um conjunto de microagressões sistêmicas (Fatima, 2017) que se quer erradicar.

Além disso, um outro fator que configura e define as novas guerras culturais é o seu modo específico de engajamento e constituição comunitária, para os quais o humor opera como um catalisador (Purdie, 1993; Gillespie, 2004). Ao contrário das guerras culturais da década de 1990, em que um grupo composto em sua maioria por conservadores mais velhos “lutou contra uma maré de secularização cultural e liberalismo entre os jovens” (Nagle, 2017, p. 10), os embates dos últimos anos não se restringem mais fundamentalmente a conflitos geracionais. Angela Nagle identifica uma tendência a um ultraconservadorismo jovem nas redes sociais, capaz de mobilizar “uma estranha

vanguarda de *gamers* adolescentes, amantes de anime com pseudônimo de suástica, (...) antifeministas jocosos, nerds assediadores e criadores de memes de *trollagem*” (Ibid., 11). O que os une, como vimos no início da seção, é o recurso ao humor como estratégia de depreciação do polo oposto e também como forma de defender e dar visibilidade a pautas muitas vezes indefensáveis, como o nazismo e o fascismo. Isso leva o conjunto atual de impasses e discussões públicas não somente a uma confrontação no campo do discurso sério, mas também a uma troca de ofensivas no terreno insólito e incongruente do discurso não sério.

Mas evidentemente o uso do humor como instrumento político não está restrito à extrema-direita. Sua “transformação numa arma” (Wilson 2017) e também num “escudo” (Berlant e Ngai 2017, 236) é uma estratégia de ambos os lados do espectro político. Tanto que há, inclusive, estudos que indicam momentos-chave em que houve uma maior produção de conteúdo cômico feito pelas apoiadoras e apoiadores do campo progressista do que pelas do campo conservador, como no caso das eleições norte-americanas de 2016. Isso talvez tenha ocorrido, segundo especulam Davis, Love e Killen, porque as defensoras e defensores da agenda progressista estão “mais investidas/os na participação na mídia social, são mais vigorosas/os no uso do humor ou alguma combinação desses fatores” (Davis, Love e Killen 2018, 3913). Essa tendência ressoa também com a “inclinação progressista de comediantes norte-americanos, tanto na *stand-up comedy* quanto nos shows de comentário político” (Ibid., 3913). No Brasil, há também estudos que apontam que nas eleições de 2018 houve uma prevalência numérica de memes ligados à campanha de Fernando Haddad (do Partido dos Trabalhadores) em comparação aos associados à campanha de Bolsonaro (Barros e Milanezi 2020). As mesmas razões elencadas no cenário norte-americano (sobre o investimento na participação nas mídias sociais e o vigor no uso do humor) também podem ser estendidas ao Brasil. No entanto, ao contrário dos Estados Unidos, não é possível identificar uma *inclinação progressista* entre comediantes brasileiras/os, mas uma divisão entre os dois polos do espectro político.

Na mídia brasileira, coabitam comediantes como Gregório Duvivier, de um lado (com seu *Greg News*, um show de comentário político extremamente crítico ao conservadorismo), e Danilo Gentili, do outro (um antigo apoiador de Bolsonaro). Duvivier integra o coletivo Porta dos Fundos, que teve sua sede atacada com bombas após lançar um especial de natal que apresentava Jesus Cristo como um homem em processo de descoberta de sua sexualidade e possivelmente gay (Barbon e Albuquerque 2019). Já

Gentili chegou a ser preso por ações misóginas contra uma deputada federal, feitas em seu programa de humor (Tavares 2019). Os dois casos confirmam (inclusive, literalmente) a suspeita de que a comédia contemporânea parece ter se tornado um **terreno perigoso** (Berlant e Ngai 2017, 235). Mas para além do risco físico e material, existe também o risco simbólico, que se sustenta numa clara renegociação do que é aceitável, tolerável e mesmo possível no registro cômico.

Esses perigos latentes da comédia contemporânea amparam-se na maneira como cada texto cultural internaliza as questões micro e macropolíticas que o circundam. “É como se no momento atual de reivindicações sociais”, escrevem Berlant e Ngai, “alguns comediantes tivessem se tornado alvo de suas próprias piadas, exilados para fora de onde costumavam se sentir soberanos” (Ibid., 235). O humor, assim, tornou-se um solo instável; uma esfera delicada tanto na atuação quanto no consumo, constantemente suscetível a ataques e questionamentos, o que reitera o seu potencial de mobilização de ansiedades coletivas. Esse desenho, como já antecipei na seção anterior, é justamente o oposto do que defende a *teoria da ofensa benigna*, quando estabelece as linhas divisórias entre as incongruências tomadas como cômicas (que seriam necessariamente inofensivas) e as demais incongruências (que seriam percebidas como perigosas e ameaçadoras, como é o caso, por exemplo, do horror e da ficção científica). O *espaço seguro* que norteia a compreensão da teoria da ofensa benigna sobre o que faz algo ser cômico já não parece traduzir a experiência contemporânea do humor, da comédia e do satírico, o que torna as fronteiras entre as diferentes formas de incongruência cada vez menos precisas.

Uma das principais consequências dessa inexatidão de limites é a tendência atual de irradiação do humor e consequente contágio de outros gêneros narrativos. Essa expansão é tão significativa que Huw Marsh (2020) chega a argumentar que vivemos uma *virada cômica*, em que a presença de comichidades teria passado a ser “central em grande parte do que existe de mais interessante, e por vezes também *interessantemente problemático*, na ficção contemporânea” (8). Essa virada, segundo Marsh, não repercute na constituição de um gênero único e coeso “em termos de forma, enredo, estilo, política e resposta afetiva” (8), mas no contrário: em “complexidades de intenção, abordagem e gênero” (9). Segundo Berlant e Ngai, uma possível explicação para esse fenômeno sustenta-se na capacidade da comédia de “conter uma variedade maior de afetos manifestamente conflitantes — o que torna seus limites tão unicamente ambíguos” (Berlant e Ngai 2017, 239). Como resultado, “a comédia contemporânea se espalha por

tantos gêneros que não são comédia que é difícil traçar linhas” (Ibid., 239). “Pornografia, horror, melodrama”, listam as autoras, citando os gêneros corporais clássicos identificados por Linda Williams (1991), “junto com faroestes, kong fu e, é claro, os romances” (Berlant e Ngai 2017, 239), todos estariam hoje suscetíveis a uma possível convergência com a comédia.

Essa convergência não parece dialogar especialmente com o **potencial de mobilização de ansiedades coletivas** que as próprias Berlant e Ngai elencam como sendo uma das primeiras questões da comédia no contexto contemporâneo. Digo isso porque, embora esse potencial seja tomado pelas autoras como um ponto-chave para se entender a construção de comicitàs hoje, isso não se reflete em sua lista de gêneros sujeitos a uma eventual aproximação com a comédia. A amplitude da lista, pelo contrário, sugere antes uma leitura próxima à de Marsh, em que a comédia teria se expandido para os mais distintos espaços e qualidades tonais, da pornografia ao romance, passando pelo faroeste e pelo kung fu. Mas se o perigo e a mobilização de ansiedades coletivas são traços fundamentais da comédia contemporânea, parece-me importante averiguar se — para além desse alastramento, ou dessa *virada cômica* — existe alguma aproximação particularmente nova entre o humor e os gêneros tradicionalmente tomados como meios de tradução e síntese de inquietações e medos sociais, como o horror e a ficção científica.

É justamente essa aproximação que identifico nos filmes que compõem o corpus. Como argumento no próximo capítulo, as convergências entre o humor e a ficção especulativa emergem no cinema brasileiro contemporâneo como forma de transpor o conjunto atual de conflitos materiais e simbólicos para cada microcosmo ficcional. Essa tradução não está limitada ao conteúdo das discussões, mas repercute também na forma e no tom dos filmes, no tipo de convergência e retroalimentação que compõe o *humor especulativo*. Assim como nas utilizações do cômico na esfera pública, esses textos culturais estão igualmente saturados de um humor cruel, que se conecta à polarização e às guerras culturais não apenas por sua adesão a um dos lados do espectro político, mas também por sua abordagem ao mesmo tempo cômica e assustadora de temas delicados, como a sexualidade, o racismo estrutural, o histórico colonial e todo o conjunto de preconceitos que divide hoje a sociedade brasileira.

O conceito de *humor especulativo*

Apesar do vasto e longínquo histórico de convergências entre o humor e a ficção especulativa, alguns estudos recentes defendem que é possível identificar um conjunto importante de **singularidades** nas aproximações contemporâneas entre o humor, o horror e a ficção científica. É a crítica a um governo que “aposta todas as suas fichas nas *fake news* e na ficcionalidade” (Rubenstein 2019, 268) — ora para ridicularizar seus inimigos pela via do humor, ora para mobilizar medos e ansiedades coletivas por meio de teorias da conspiração — que convoca os entrelaçamentos contemporâneos entre o cômico e o horror, segundo Rubenstein. Essas fusões, tais quais as convergências entre o humor e a ficção científica analisadas por Dischinger (2017), teriam como finalidade colocar luz sobre um conjunto de desigualdades sistêmicas e, ao mesmo tempo, imaginar “novos destinos políticos — mesmo que por ora eles estejam fora do alcance” (Dischinger 2017, 95).

Tanto para Rubenstein quanto para Dischinger, esses entrelaçamentos surgem como resposta a um contexto social, político e ideológico específico. Eles são frutos de um conjunto de discussões que marcam a contemporaneidade, em que temas centrais como as políticas identitárias, os direitos e liberdades individuais e a herança do colonialismo (nas relações desiguais entre centro e periferia, Norte e Sul Global) são algumas vezes discutidos e renegociados, e outras vezes taxados como perigosos ou mesmo ridicularizados, em meio a um contexto crescente de polarização e de guerras culturais. Combe (2021) vai ainda mais longe e define essas mesclas entre o humor e a ficção especulativa como um *novo* tipo de protesto, algo completamente distinto de qualquer aproximação ou convergência anterior, que, segundo o autor, *surge* inicialmente

por volta da década de 1980, quando “as forças neoliberais e neoconservadoras iniciaram sua tomada hostil da cultura ocidental” (Combe 2021, 1).

Essa distinção entre, de um lado, as aproximações históricas do humor e da ficção especulativa (que vimos em detalhe no capítulo anterior) e, de outro, uma espécie de fusão ou entrelaçamento entre ambas (identificada na produção cultural contemporânea) parece-me uma pista importante para a definição do *humor especulativo*, fenômeno que identifiquei num conjunto considerável de filmes brasileiros realizados na última década. Embora as reflexões de Rubenstein, Dischinger e Combe debrucem-se sobre obras produzidas em outros contextos, há — tal qual no caso brasileiro — uma forte influência entre esse tipo de resposta cultural e um cenário político conturbado e fortemente marcado por processos de cisão social, desregulamentação do mercado e intensificação do neoliberalismo³⁹.

Como vimos na introdução e no capítulo 2, o humor é uma qualidade tonal em que há intenção de divertir ou de fazer graça, ao passo que a ficção especulativa é uma supercategoria que inclui todos os campos de produção cultural que voluntariamente rompem com a mimese realista. A partir dessa breve genealogia dos dois conceitos, o *humor especulativo* poderia ser tomado inicialmente como toda e qualquer interação entre a qualidade tonal cômica e a composição de relatos não miméticos e não realistas. No entanto, essa definição é muito extensiva e inespecífica. Ela abrange um conjunto muito amplo de associações entre o humor e a ficção especulativa, incluindo (como vimos no capítulo 2) desde os textos originários da comédia na Grécia Antiga até combinações célebres do humor e do horror, como os filmes que pulularam na cultura de massa das décadas de 1980 e 1990 — entre eles *Gremlins*, *Ghostbusters* e *Men in Black*, no mundo anglo-saxão, e *O Segredo da Múmia*, *As Sete Vampiras* e *O Escorpião Escarlate*, no Brasil.

Essa amplitude teórica compromete a precisão do conceito e o torna inoperante como forma de descrever particularidades das interações contemporâneas entre o humor e a ficção especulativa. Portanto, quando me refiro ao *humor especulativo*, não o faço em referência a esse quadro mais vasto, mas a um **tipo específico de interação** entre

³⁹ No caso brasileiro, esses processos de adensamento do neoliberalismo vêm se estabelecendo desde o início dos anos 2000, com a consolidação da estabilidade econômica pós-Plano Real. As jornadas de 2013, o *impeachment* de Rousseff, a prisão de Lula e a eleição de Bolsonaro marcam, no entanto, uma fase especialmente conflituosa em torno das agendas social e político-econômica do país. Assim, apesar de o neoliberalismo estar em processo de consolidação no país desde muito antes, é nesta fase que a polarização dissemina-se e as guerras culturais tornam-se pervasivas.

comicidade e não realismo que tem se tornado notório ao longo dos últimos anos, em meio a um cenário de recrudescimento da polarização social e das guerras culturais.

Esse cenário sociopolítico é especialmente importante para a discussão sobre as interações contemporâneas entre o humor e a ficção especulativa, pois nele é possível detectar uma recente amplificação tanto dos usos políticos do humor quanto da instrumentalização de narrativas ficcionais com o fim de manipulação coletiva. Essa amplificação foi extensamente mapeada na literatura produzida ao longo dos últimos anos no Brasil (Mendonça, et al. 2023, Mello 2020, Chagas e Freire 2018). Ela é facilmente identificável nas novas guerras culturais, em que cada um dos extremos do espectro político questiona constante e abertamente seus inimigos, ora pelo viés da comicidade (e.g. memes, *tweets*, comentários públicos jocosos), ora pelo de estratégias ficcionais de mobilização do medo (e.g. *fake news*, teorias da conspiração). Essas associações entre o humor e as construções especulativas na esfera pública brasileira constituem, como vimos, uma **retórica cômica da violência** (ver página 72), que ecoa de forma pervasiva em diferentes instâncias de interação e comunicação social do país, entre elas o cinema. Isso é significativo, pois os textos culturais aqui em análise tanto respondem a essas tendências (emulando o entrelaçamento de ridicularização e mobilização do medo já presente na arena sociopolítica) quanto se inserem no cenário polarizado das guerras culturais, tomando posição, engajando-se e contribuindo para a militância pelas pautas defendidas por um lado ou por outro.

Em razão disso, é fundamental que o conceito de *humor especulativo* insira as relações entre o humor e a ficção especulativa no contexto sociopolítico específico de sua emergência. Ao contrário de contribuições anteriores, como a hipótese da alternância entre o humor e o horror (Carroll 1999) ou a *teoria da ofensa benigna* (Veatch 1998, Warren e McGraw 2014), o foco da discussão sobre o *humor especulativo* não está no estabelecimento de um modelo teórico universal, capaz de explicar ontologicamente o que torna possível (ou o que impede) a convergência entre o humor e a ficção especulativa. Como vimos no capítulo anterior, essas teorias universalizantes provaram-se falhas em diversas análises recentes (Mears, Shouse e Oppliger 2020, Noland e Hoppmann 2020, Holm 2017). Acredito que isso ocorra porque cada texto cultural tem uma forma específica de agenciamento, integração e combinação dos diferentes repertórios e referenciais que o compõem, o que dificulta o estabelecimento de um modelo teórico capaz de explicar toda e qualquer relação entre o humor e a ficção

especulativa. Apesar disso, é possível identificar **tendências estéticas, narrativas e discursivas que se tornam predominantes num determinado momento histórico**. Atento a essas tendências, o conceito de *humor especulativo* deve abarcar as relações dinâmicas entre o humor, a ficção especulativa e as transformações conjecturais de cada cenário sociopolítico.

Neste capítulo, parto de um conjunto de discussões recentes como pista inicial para definir o conceito de *humor especulativo*, traçar suas especificidades e também para argumentar por que ele me parece um instrumento teórico importante na análise de filmes brasileiros contemporâneos. De maneira sintética, proponho a definição de *humor especulativo* como: (1) uma resposta cultural a um cenário instável e de aumentada cisão social, (2) em que se pode identificar um entrelaçamento e uma retroalimentação entre o humor e a ficção especulativa, (3) propostos com o objetivo de intervir no campo sociopolítico, (4) através da emulação do conjunto de conflitos materiais e simbólicos de seu contexto. Defendo essa definição sucinta como forma de mapear as diferentes instâncias em operação no *humor especulativo*. Divido a definição nos quatro pontos já indicados acima (1, 2, 3, 4) para poder abordar com mais detalhes os diferentes aspectos presentes em cada uma dessas instâncias. Desenvolvo essa discussão nas quatro seções que compõem este capítulo. Embora analisados em separado, esses aspectos estão interligados e se relacionam de forma retroalimentada e interdependente.

3.1. Resposta cultural a um cenário instável e de aumentada cisão social

No excelente *Speculative Satire in Contemporary Literature and Cinema* (2021), Kirk Combe identifica uma tendência de entrelaçamento entre a sátira, o horror e a ficção científica num conjunto expressivo de textos culturais contemporâneos. Alguns objetos de sua análise tiveram grande visibilidade em anos recentes, como é o caso do já citado *Get Out*, e também de séries como *The Handmaid's Tale* (2017) e *Black Mirror* (2011). Essas obras operam um tipo sofisticado de protesto, que é **“cruel (até mesmo em seu humor), altamente imaginativo, e complexo em seu entrelaçamento de gêneros”** (Combe 2021,1, grifos meus). Um entrelaçamento similar também é detectado em outros estudos recentes — sobretudo nas análises dos vínculos entre o horror, o humor e a crítica sociopolítica no cinema norte-americano (Gillota 2023), ou entre o satírico, a ficção especulativa e as políticas identitárias (Dischinger 2017) na literatura contemporânea.

Segundo Combe, as convergências entre o humor, o horror e a ficção científica emergem notoriamente ao longo dos últimos anos como uma **resposta cultural** aos processos de revigoração global do discurso ultraconservador e de acirramento de conflitos associados ao momento atual do neoliberalismo. Esse argumento é coerente com as discussões teóricas apresentadas no capítulo anterior, que indicam uma predisposição histórica para a emergência de comichões perversas em contextos violentos e/ou de notória desordem social (Lewis 2006, R. Bishop 2013, Lahikainen 2015). Além disso, ele engloba as questões pontuadas nos demais estudos que mapeiam convergências entre o humor e a ficção especulativa na contemporaneidade. Em sua articulação entre os discursos de moralização social e as políticas de livre mercado, a retórica conservadora contemporânea tende a ser abertamente contrária às políticas identitárias — foco do interesse de Gillota (2023) e de Dischinger (2017) — e também a qualquer ação de remediação das mudanças climáticas — foco de Traub (2018). E isso se aplica tanto ao mundo anglo-saxão (a que se referem essas pesquisas) quanto ao Brasil (que me interessa aqui).

Esses estudos constituem pistas importantes para se estabeleça uma relação entre a rápida e disruptiva disseminação da retórica conservadora no Brasil e as diferentes convergências entre o humor e a ficção especulativa em textos culturais contemporâneos. A cronologia de fortalecimento da chamada *onda conservadora* também é compatível com essa hipótese. O conservadorismo, afirma Ronaldo Almeida, é “a principal resultante de diferentes forças políticas atuais da crise brasileira, isto é, o vetor que tem apontado a direção e o sentido do processo social em curso” (R. Almeida 2019, 187). Assim, embora a retórica conservadora não seja um fenômeno novo, mas algo historicamente presente no imaginário social brasileiro (Fico 1997), seu revigoração contemporâneo ocorre, na leitura de Almeida, de forma concomitante à crise atual — que foi inicialmente “desencadeada com os protestos de rua de 2013, polarizada nas eleições de 2014, aprofundada com o *impeachment* de Dilma Rousseff, em 2016” (Ibid., 185), e ainda mais intensificada a partir da prisão de Lula e da eleição de Jair Bolsonaro, em 2018.

Uma temporalidade correspondente também pode ser identificada no cinema brasileiro. Em 2015, Angela Prysthon apontava um fenômeno, então ainda bastante recente, de “*emergência* e *consolidação* da ficção científica no cinema de autor contemporâneo (...) em contraste com o realismo preponderante na década de 2000” (68, grifos meus). Em seu texto, Prysthon analisa filmes como *Branco sai, Preto Fica* e

Batguano, ambos lançados em 2014, no contexto conturbado do Brasil pós-manifestações de 2013. Nos dois filmes, já se pode detectar usos do *humor especulativo* — seja ele sob forma do que se identificou como “ironia” (Mesquita 2015, 1), em *Branco Sai, Preto Fica*, ou de uma conjugação entre “distopia e carnaval” (Prysthon 2015, 72), em *Batguano*. Em ambos, o humor é associado à ficção científica como forma de sublinhar um conjunto historicamente consolidado de desigualdades sistêmicas — na luta contrária ao racismo em *Branco Sai, Preto Fica* e à homofobia em *Batguano*. Essas pautas vinham sendo crescentemente questionadas pela retórica conservadora em ascensão desde 2013, seja pela oposição às ações afirmativas e pelo fortalecimento do discurso securitário (que comumente justifica o extermínio da população negra), ou pela agenda moral contrária aos direitos LGBTQIA+.

Portanto, desde o momento em se constata inicialmente uma ruptura⁴⁰ com o realismo até então preponderante no cinema brasileiro, essa ruptura já se relaciona com uma transformação no panorama social, político e cultural do país, uma quebra que é também a demarcação inicial do adensamento da chamada *onda conservadora*, segundo Almeida (2019). Por essa razão, acredito que seja possível afirmar que o *humor especulativo* passa a se tornar preponderante no cinema brasileiro contemporâneo como **resposta cultural** a uma profunda mudança no cenário sociopolítico nacional, marcada por uma notória disseminação da retórica conservadora e expansão do neoliberalismo nacional.

Esse argumento não é muito distinto do que indicam as análises de Combe (2021), Gillota (2023) e Dischinger (2017) sobre as convergências entre o humor e a ficção especulativa no mundo anglo-saxão. Tanto lá quanto no cinema brasileiro contemporâneo é possível identificar uma sincronicidade entre, de um lado, o fortalecimento da retórica conservadora (com uma conseqüente intensificação da polarização e das guerras culturais) e, de outro, a emergência de associações entre o humor e a ficção especulativa. No entanto, há diferenças importantes entre o que essas teóricas e teóricos descrevem em suas análises de obras inglesas e norte-americanas e o que se configura na produção audiovisual brasileira. Segundo Combe, os entrelaçamentos entre o humor e a ficção especulativa podem ser identificados prioritariamente em “espetáculos de amplo consumo” (Combe 2021, 1), isto é, em textos culturais massivos e largamente difundidos.

⁴⁰ Abordo em mais detalhes esse momento específico de quebra e também as primeiras emergências do humor especulativo no próximo capítulo.

Esses textos teriam a finalidade de perturbar (ou de pelo menos provocar) o grande público com uma mensagem **diretamente contrária** às “ortodoxias sociais, econômicas e políticas estimuladas pela agenda neoliberal e neoconservadora” (Combe 2021, 1). Assim, as convergências entre o humor e a ficção especulativa são associadas a uma estratégia de militância clara e essencialmente progressista. E isso não somente na compreensão de Combe, mas também na de Gillota — em especial em sua análise de *Get Out* (2023, p. 165-195) — e de Dischinger — em sua leitura sobre como o racismo é problematizado em *The Underground Railroad* (2017).

No Brasil, as associações entre o humor e a ficção especulativa não estão restritas aos espetáculos de amplo consumo. Elas podem ser identificadas em diversos nichos e abrangem desde curtas e longas-metragens autorais, até filmes produzidos para o Youtube, séries de grandes plataformas de *streaming* e longas-metragens direcionados ao circuito comercial. Além disso, embora o discurso associado a essas convergências entre o humor e a ficção especulativa seja em sua maioria progressista, isso não necessariamente se expande a todas as obras. Há diversos contraexemplos, como a ficção científica gospel *O Retorno* (2022), uma distopia sobre um mundo à beira do colapso ambiental em que há uma caça aberta aos fiéis da Igreja Evangélica, ou a comédia-horror *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro*, que ridiculariza (com piadas constantes) as defensoras e defensores do feminismo, dos direitos humanos e dos discursos politicamente corretos. Nos dois casos, o humor está articulado ao horror e/ou à ficção científica como forma de defender uma agenda abertamente conservadora.

Mesmo em casos como esses, em que há um discurso de adesão e não de resistência, o *humor especulativo* também pode ser compreendido como uma resposta cultural ao conjunto de dilemas coletivos impostos pela crise neoliberal e pela expansão neoconservadora, ambas propulsoras de uma profunda cisão na sociedade brasileira atual. Assim, o *humor especulativo* não é utilizado necessariamente como uma estratégia de ataque; ele pode servir também para o exato oposto e operar como uma ferramenta de defesa e manutenção do *status quo*. Como veremos nas análises dos filmes, independente do posicionamento político de cada texto cultural, os usos do *humor especulativo* tendem a ser bastante próximos, procedendo a construções ficcionais que ora monstrificam seus inimigos, ora elucubram sobre futuros sombrios e cenários distópicos que, em meio às constantes violências materiais e simbólicas do presente, por vezes não parecem nem longínquos, nem improváveis.

3.2. Entrelaçamento e retroalimentação entre humor e ficção especulativa

Nas relações entre o humor e a ficção especulativa, o mais comum é não ocorrer uma efetiva *convergência*, mas uma apropriação dos códigos e do imaginário da ficção especulativa pelo humor. No capítulo anterior, abordo alguns casos célebres desse tipo de apropriação. Nas análises que se debruçam sobre esses textos culturais, os elementos da ficção especulativa não são tomados como instauradores de tensão dramática, nem associados a qualquer estratégia de mobilização de medo, de aversão, ou de curiosidade. Eles operam apenas como molduras ficcionais que permitem a inserção de elementos fantásticos em relatos essencialmente cômicos. Isso explica a inexistência de qualquer hesitação na constatação de relações entre o humor e a ficção especulativa nos estudos que discutem esses textos culturais. Isso porque eles não diagnosticam um efetivo entrelaçamento, mas apenas uma apropriação cômica do repertório estético, narrativo e iconográfico da ficção especulativa, sem com isso desencadear quaisquer de suas repercussões dramáticas e/ou afetivas.

As possibilidades e os limites de uma aproximação entre o humor e a ficção especulativa começam a ser questionadas uma vez que os estudos passam a mapear não mais apenas uma apropriação de códigos, mas uma efetiva *convergência* entre ambos. Essa convergência evidencia uma incompatibilidade inicial bastante flagrante, já que “(o)s efeitos psicológicos tipicamente associados com o humor incluem sensações de alívio, leveza e expansão” (Carroll 1999, 145), ao passo que os associados ao horror e à ficção científica incluem sentimentos de “pressão, tensão e claustrofobia” (Ibid., 145). Apesar dessa oposição, há um mapeamento bastante significativo de combinações do humor e da ficção especulativa, identificadas especialmente em textos culturais lançados a partir da década de 1980. Esse mapeamento inclui desde comédias-horror (Carroll 1999) até o conjunto de obras literárias da chamada *distopia crítica* (Baccolini 2000, Donawerth 2003), ou mesmo filmes de intensa violência gráfica, como os *slashers* (Lewis 1997).

Em *Humor and Horror* (1999), Carroll debruça-se justamente sobre o que torna possível essa associação em um conjunto tão díspar. Sua conclusão aponta que não há de fato um *entrelaçamento* entre o humor e o horror, mas uma *alternância*, dentro de um mesmo texto cultural, entre alguns momentos leves e engraçados; e outros, tensos e sombrios. Essa possibilidade de oscilação seria justificada pois ambos, tanto o humor quanto o horror (e aqui pode-se expandir isso também para a ficção especulativa como um todo) exploram intencionalmente incongruências e violações às normas e aos

conceitos. Segundo Carroll, o que marca a diferença entre a exploração dessas incongruências num timbre emocional e no outro é a presença (ou não) do medo. Assim, uma mesma situação ou uma mesma personagem, pode ser “alternativamente horrífica ou risível, a depender se o contexto narrativo as investe com o potencial de gerar medo ou não” (Ibid., 157). Em suma, apesar de defender a possibilidade de um trânsito entre o humor e o horror, o argumento de Carroll aponta para uma **imiscibilidade fundamental** entre os dois. Para o autor, eles possuem afinidades que permitem que existam num mesmo texto cultural, contudo apenas de forma alternada, revezada.

Essa perspectiva é coerente com argumentos como o da *teoria da ofensa benigna*, em que o humor é tido como algo possível não quando uma situação é de fato ameaçadora, mas quando tem “*o sabor de ser ameaçadora*” (Veatch 1998, 175, grifo meu). Algo similar aparece também nas associações do humor ao “desfrute da incongruência” (Morreall 1987, 195, Morreall 2009, 12, Tsakona e Popa 2011, 4) e nunca ao medo gerado pela incongruência. Em todas essas abordagens, existe uma **linha de demarcação axiomática que divide a experiência do humor daquela da ficção especulativa**. Aqui é importante frisar que essa divisão contempla especialmente o tipo de afeto mobilizado pelo humor em relação àquele mobilizado pela ficção especulativa. Não se trata, portanto, de qualquer crença na pureza dos gêneros narrativos, mas de uma discussão sobre a possibilidade (ou não) de se entrelaçar um tipo de qualidade tonal que gera desfrute a um outro tipo, que gera tensão e medo.

Como abordo no capítulo anterior, essa separação vem sendo questionada em diversos estudos publicados ao longo das últimas duas décadas, que indicam a associação do humor a um tipo de relato “calculado para perturbar” (Holm 2017, 91) e “*horriavelmente estranho*” (Page 2008). Esses estudos descrevem uma comicidade produzida pelo constrangimento do público em presenciar situações extremamente inadequadas socialmente, um embaraço ou *vergonha alheia* definido comumente em inglês pelo verbo *cringe*, que pode significar tanto o ato de “curvar a cabeça e o corpo por medo ou apreensão” quanto a “experiência de um arrepio interior, por constrangimento ou repugnância” (Pearsall, et al. 2010). Tanto Holm (2017) quanto Page (2008) apontam esse tipo de desconforto como uma das mais importantes tendências do humor na contemporaneidade. Seus argumentos ajudam a problematizar a definição clássica do humor como *desfrute*, permitindo que se expanda o seu entendimento de forma a incluir também diferentes camadas de incômodo, perturbação e medo entre os

seus efeitos potenciais. Esse **flerte com o desprazer** está alinhado com o que Berlant e Ngai identificam como a tendência contemporânea de associação da comédia a um terreno perigoso, não de alívio — como se pretendeu em algumas leituras clássicas (Spencer 1860/1963, Freud 2017) —, mas de mobilização de ansiedades coletivas (Berlant e Ngai 2017, 236).

É justamente a mobilização de ansiedades coletivas que inspira, nas leituras de Combe (2021) e Dischinger (2017), as convergências contemporâneas entre o humor e a ficção especulativa. Elas teriam como objetivo “dar um soco no estômago da audiência com um *aviso inconfundível contra o regime*” (Combe 2021, 1, grifo meu). Esse aviso pode ser resumido na ideia de que o futuro tende a ser adverso — e em alguns casos, inclusive, calamitoso —, caso não se interrogue cética e criticamente tanto a sociedade atual quanto os meios necessários para transformá-la. Segundo Dischinger, esse aviso constitui-se aos poucos, de um jeito que de início vê-se o texto “como uma ficcionalização obviamente fantástica” (Dischinger 2017, 85), antes de, pela via da sátira, perceber sua crítica aguda a determinados aspectos políticos e/ou sociais do presente. Para ambos, a sátira serve como uma ponte, um catalisador para as conexões entre o momento atual e o relato especulativo. Assim, o trabalho político desses textos opera prioritária e centralmente a partir da mobilização do medo de que o conto assustador e frequentemente distópico de suas narrativas venha um dia a se concretizar. O humor é um elemento que contribui para o fortalecimento desse *aviso terrível*, reforçando, pela via da sátira, os vínculos entre ficção e realidade.

Como já antecipo brevemente na introdução da tese, acredito que há alguns problemas na limitação dos vínculos contemporâneos entre o humor e a ficção especulativa apenas à constituição de um *aviso terrível*, como propõem Combe e Dischinger. O principal desses problemas é que essa delimitação subjuga as potencialidades políticas do humor. A mobilização do medo com base nas elucubrações de como as condições materiais e simbólicas do presente podem se desdobrar em cenários hipotéticos no futuro é um tipo de operação bastante comum na ficção científica. Ele é descrito como forma de caracterização do imaginário distópico, esse “veículo profético” (Baccolini e Moylan 2003, 1-2) que sublinha o caos latente na eventual continuação de tendências sociopolíticas detectadas no presente. Esse tipo de operação, embora tenha uma compatibilidade potencial com o humor, não demanda necessariamente sua utilização para se constituir. Portanto, quando apontam o uso do humor e do satírico

prioritariamente como ferramentas de intensificação dos vínculos entre o relato e a realidade para acentuar os riscos das ameaças ali apresentadas, Combe e Dischinger tratam o humor não como uma forma de ação e intervenção política, mas como um reforço para um trabalho crítico construído através de operações distópicas.

Esse tipo de abordagem restringe a capacidade de engajamento político dos textos culturais apenas à “militância pessimista” (Moylan 2001, 155-157) da ficção científica, ignorando as potencialidades críticas e coesivas tanto do humor quanto do horror. Como propõe Jameson, a ficção científica tem a capacidade de fazer com que assimilamos o presente como história (Jameson 1982, 151), isto é, como um ponto em meio a um *continuum* que pode eventualmente ter desdobramentos sombrios no futuro. Essa assimilação incita um questionamento dos diferentes aparatos de controle social e de manutenção da ordem hegemônica estabelecidos no momento atual, situando-os numa linha do tempo que envolve o reconhecimento do passado e a especulação sobre o futuro. Ao *historicizar o presente*, a ficção científica convida a que ações, práticas e discursos atuais sejam tratados não como algo natural ou costumeiro, mas como um marco do *agora*, com eventuais desdobramentos futuros. Mas esse tipo de *desbanalização* das ações políticas do presente também pode ocorrer sem que se recorra a um exercício futuroológico. Ele pode repercutir de um constrangimento, um desconforto ou uma ridicularização de procedimentos e retóricas, pela via do humor; ou de um curto-circuito na representação do *outro*, tratado como aberração ou monstro, pela via do horror. Portanto, o trabalho político do *humor especulativo* não se restringe à constituição de um *aviso terrível*, mas opera, de forma mais ampla, como uma ação que sublinha as **incongruências do presente** (algo que abordo em mais detalhes na próxima seção).

Esse tipo de ação pode ocorrer tanto pela via do humor quanto do horror e/ou da ficção científica. Isso evidencia uma compatibilidade potencial na configuração e no trato de elementos incongruentes presente nessas três qualidades tonais. Essa compatibilidade torna possível que códigos e procedimentos do humor, do horror e da ficção científica sejam entrelaçados, mesclados e recombinações, de forma a constituir posicionamentos críticos frente aos contextos sociopolíticos em que são produzidos.

Esse tipo de entrelaçamento, mescla ou recombinação é distinto dos exemplos em que o humor apropria-se do repertório estético, narrativo e iconográfico da ficção especulativa, pois aqui é possível identificar uma coexistência da qualidade tonal do humor com operações dramáticas de mobilização de ansiedades coletivas, repercutindo

em situações **simultaneamente** engraçadas e amedrontadoras, constrangedoras e terríveis. Essa concomitância fica clara em momentos em que um humor difícil e desconfortável é gerado conjuntamente a situações de mobilização de medo, num tipo de operação cômica próxima às *piadas de matar* descritas por Lewis (1997), algo que ficará evidente nas análises. Além desses momentos, há também uma presença significativa de construções satíricas em todos os textos culturais do corpus, o que convida a uma constante comparação entre ficção e realidade, contaminando as possibilidades de mobilização do medo pela frequente decodificação cômica das analogias de cada microcosmo ficcional. Isso cria um tipo de comicidade impura, já que contaminada pelo medo; e um tipo de representação não mimética também impura, já que constantemente convidada ao confronto com a realidade que espelha. Essas **impurezas evidenciam processos de entrelaçamento** entre o tipo de afeto mobilizado pelo humor e o mobilizado pela ficção especulativa.

Esses processos, no entanto, não são impeditivos de uma coexistência com o modelo de alternância de Carroll. Ele *também é* possível no *humor especulativo* e se configura em mais de um filme que compõe o corpus, como veremos nas análises. O que muda aqui é que a alternância não se constitui mais como a única maneira possível para que ocorra uma associação, num mesmo texto cultural, entre o humor e a ficção especulativa. Também pode-se pensar em efetivos **entrelaçamentos**, seja pelo flerte do humor contemporâneo com o desconforto (Holm 2017, Page 2008) e com a mobilização de ansiedades coletivas (Berlant e Ngai 2017), seja pela contaminação da ficção especulativa de mecanismos satíricos que as impelem a uma constante decodificação cômica entre ficção e realidade (Combe 2021, Dischinger 2017).

Nesse sentido, para além de um entrelaçamento, acredito que nos textos do corpus ocorra também uma **retroalimentação**, que opera de forma que tanto o relato especulativo serve de tema e moldura para a construção de comicidades quanto a presença do humor auxilia na constituição do medo (pelo reforço satírico dos vínculos entre ficção e realidade). Assim, torna-se possível articular narrativas que sintetizam ou transpõem simbolicamente angústias coletivas com um uso específico das potencialidades críticas e coesivas do humor.

Isso não significa dizer que para a constituição do *humor especulativo* seja indispensável a identificação, junto ao humor, de elementos tanto do horror quanto da ficção científica, nos moldes de uma fusão necessariamente “trigênero” (Combe 2021).

Não acredito que seja interessante propor um modelo teórico rígido, com normas estanques, como essa do entroncamento triplo entre a sátira, a ficção científica e o conto de monstros, defendida por Combe (2021,73). Esse tipo de modelo incita um enfoque na *pureza* das convenções genéricas, algo que não me parece existir nem em situações anteriores ao estado atual, de intensa mistura entre os mais distintos gêneros narrativos. Ao contrário disso, o que proponho aqui é a identificação de processos contemporâneos de entrelaçamento e retroalimentação entre o humor e a ficção especulativa. Esses processos podem resultar em aproximações do humor com o horror, do humor com a ficção científica, ou mesmo do humor com uma colagem de códigos, iconografias e procedimentos em parte derivados do horror, em parte da ficção científica. Assim, a definição de *humor especulativo* está menos concentrada no escrutínio dos critérios que permitem o enquadramento categórico de um texto cultural em determinado gênero cinematográfico e mais focada nas relações entre o momento sociopolítico, a formação de discursos críticos e o surgimento de diferentes entrelaçamentos estéticos, que emergem como instrumentos de contestação, militância e/ou resistência.

3.3. Intervenção no campo sociopolítico

Do misto de horror e comédia de *O Clube dos Canibais* (2018) à comicidade repleta de violência gráfica de *Bacurau* (2018), ou à distopia carnavalesca de *Sol Alegria* (2018), há um conjunto significativo de obras brasileiras recentes que articulam o humor ao horror e/ou à ficção científica em sua representação das diferentes forças políticas hoje em ação no país. Assim como nos textos culturais anglo-saxões, essas obras também procuram sustentar-se em “premissas especulativas para **realinhar**, através da sátira, o entendimento de histórias nacionais e regionais” (Dischinger 2017, 84, grifo meu). Esse realinhamento da compreensão coletiva acerca de temas centrais de um determinado contexto pode parecer — ao menos inicialmente — uma forma de definir o tipo de intervenção na esfera pública almejado pelo *humor especulativo*. No entanto, isso significaria afirmar que, através das convergências entre o humor, o horror e a ficção científica, seria possível *reajustar* a percepção social de um conjunto de fenômenos estruturais e historicamente consolidados, algo que me parece difícil de ser efetivamente comprovado. Embora essa busca por um realinhamento social sobre temas difíceis possa estar articulada ao impulso que move a realização de uma parte considerável dessas obras, esse impulso não pode ser confundido com a efetiva concretização de uma mudança perceptiva no público dos filmes. Isso seria pressupor que o humor ou que a ficção

especulativa têm um impacto transformador e reestruturante na opinião pública, algo não somente difícil de ser medido, mas também com frequência questionado.

No campo específico dos estudos do humor, há uma discussão extremamente ativa em torno das efetivas capacidades persuasivas do humor. Alguns estudos apontam que ele pode ampliar a confiança da audiência em sua percepção das diferentes forças em operação em determinado contexto e com isso aumentar tanto o interesse de seu público por temas políticos quanto a probabilidade de sua participação em processos eleitorais (Foot e Schneider 2002, Young e Tisinger 2006, Hart 1999). No entanto, esses estudos são minoritários. A tendência principal no campo aponta para uma percepção do humor como um discurso que reflete ideias e visões já em circulação (Raskin 1984, C. Davies 1998, Marín-Arrese 2008), não raro estruturado a partir de estereótipos (Dundes 2017). Diversas teóricas e teóricos sublinham o fato de que não é possível comprovar um impacto efetivo do humor no sentido de reverter tendências políticas, impedir a implementação de uma ação governamental específica ou de fato realinhar compreensões coletivas sobre determinada causa ou fenômeno, o que faz com que ele não gere uma ameaça efetiva contra o *status quo* (Townsend 1997, Mascha 2008, Tsakona e Popa 2011).

O humor, nesse sentido, contribui para a criação de um espaço em que as questões políticas podem ser tratadas de forma *divertida* e “suficientemente inofensiva” (Tsakona e Popa 2011, 11). Isso constitui a “função de controle” do humor, em que “a resistência através de piadas fornece principalmente alívio temporário, mas também estabiliza situações potencialmente conflituosas” (Kuipers 2008, 369). Isso ficou notoriamente claro na eleição norte-americana de 2016, em que diversos comediantes — e em especial apresentadores de *late night comedy shows* — uniram-se contrariamente à candidatura de Donald Trump, fazendo piadas constantes sobre sua falta de elegância e sobre suas dificuldades no trato político e social. Ao analisar esse material, Holger Kersten (2019) cita veículos como a *Rolling Stone* e o site do canal de notícias CNN, em que apresentadoras e apresentadores foram abertamente nomeadas/os como as vozes da resistência à expansão do conservadorismo no país. Embora durante a campanha a junção dessas vozes tenha criado uma “sensação de euforia entre os oponentes de Trump” (Kersten 2019, 301), na noite da eleição o “suposto poder do humor parecia ter evaporado” (Ibid., 309), em especial frente à vitória eleitoral de Trump. Isso comprova o quão complicada é a associação generalista do humor a uma força subversiva e disruptiva

de resistência. Essa compreensão tem o risco de conduzir ao que Nathaniel Hong identifica como uma tendência de *fetichização do humor* (Hong 2010, 61), que seria uma atribuição de mais poder de atuação política ao seu discurso do que ele efetivamente possui.

Apesar desse risco de *fetichização*, o próprio Hong reconhece no humor uma “ferramenta inequívoca” (Ibid., 61) de luta política, contudo restrita a **tipos específicos de operação**, que precisam ser analisados e descritos em diálogo com as particularidades de cada contexto e de cada momento histórico. Seu alerta é para que se evite a associação (bastante comum) do humor a uma forma imprecisa e vaga de resistência, mas que no lugar disso se proceda a um escrutínio minucioso de qual é de fato o seu papel frente ao conjunto de forças sociais e políticas em ação no momento de sua produção. E isso não no sentido do que se idealiza com o humor, mas no sentido do que é possível identificar comprovadamente como ação ou consequência de cada texto cultural na esfera pública em que é inserido.

Dadas essas ressalvas, acredito que o trabalho político do *humor especulativo* no cinema brasileiro contemporâneo possua dois vetores centrais, isto é, duas linhas principais de tensionamento. De um lado, esse tipo de humor sublinha aspectos que poderiam passar despercebidos frente à trivialização atual dos discursos neoliberal e neoconservador. De outro, articula-se à lógica da polarização, reforçando laços comunitários e criando a percepção de que existem dois lados inconciliáveis, atualmente em guerra. Apesar de esses dois vetores estarem articulados no discurso cômico, irei descrever cada um em separado, para evidenciar o seu tipo específico de intervenção na esfera social e política.

A primeira linha de tensionamento estabelecida pelo *humor especulativo* tem o objetivo de evidenciar ações, práticas ou discursos que vêm sendo banalizados na arena política contemporânea. As diferentes estratégias cômicas de espelhamento entre os microcosmos ficcionais e os eventos do cenário sociopolítico brasileiro são associadas ao estranhamento cognitivo gerado pelo horror e/ou pela ficção científica, como forma de sublinhar o que cada texto cultural aponta como problemático ou incongruente no Brasil atual, a depender de seu posicionamento político. Em um filme abertamente conservador como *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro*, o relato de conflitos entre um grupo de caçadores de fantasmas (todos homens brancos e cisgênero) e a assombração assassina de uma menina (que é apresentada pelo filme como claramente manipuladora)

questiona pautas provenientes do crescimento em importância e visibilidade das políticas identitárias, associando especialmente o movimento feminista a uma espécie de *cultura do vitimismo* (Campbell e Manning 2018). No extremo oposto do espectro político, estão obras como *O Clube dos Canibais*, em que um grupo de homens ricos se alimenta literalmente da carne de seus funcionários, e *Bacurau*, em que uma comunidade é letalmente atacada por pessoas do Norte Global, que querem ter a experiência de um *videogame* na vida real. No relato ficcional dos dois filmes, evidenciam-se questões como as mudanças significativas nas condições de trabalho (que beneficiam abertamente patrões e não empregados, daí a metáfora do canibalismo) ou a relação entre práticas coloniais e ações necropolíticas de extermínio de populações minoritárias. Essas questões são especialmente relevantes no Brasil contemporâneo, em que trabalhadoras e trabalhadores tiveram uma série de garantias laborais revogadas a partir das reformas trabalhista (2017) e previdenciária (2019); e em que também há um crescente extermínio da população negra e pobre (Gomes e Laborne 2018), justificado por discursos securitários. Essa junção de práticas neoliberais (incluindo o desmantelamento de direitos sociais) e neoconservadoras (aqui abarcados, além da moralização dos costumes, também os discursos securitários) é uma marca da retórica da extrema-direita atual (Callison e Manfredi 2020, Harvey 2005), que pode ser identificada tanto na campanha quanto nas políticas do governo de Jair Bolsonaro (R. Almeida 2019).

Kirk Combe também identifica uma associação entre os entrelaçamentos contemporâneos do humor e da ficção especulativa e a belicosidade potencial que surge da combinação entre o neoliberalismo e o neoconservadorismo. Sem essa articulação, defende Combe, não seria possível manter um dos principais fundamentos da ideologia neoliberal: “a fantasia libertária de que somos todos atores iguais numa arena econômica livre e justa” (Combe 2021, 68) Isso porque o neoliberalismo, especialmente em sua fase mais recente, sustenta-se numa lógica de extrema precarização do trabalho, profunda desigualdade social e alto impacto ambiental. O resultado é um mundo que parece estar à beira de um colapso social e de um cataclisma ambiental, o que leva o autor a afirmar que o neoliberalismo, como teoria e prática econômica, “gera — ou na verdade, requer — um cenário que equivale à distopia” (Ibid., 42).

O caos que poderia surgir como resposta a esse cenário distópico não pode, no entanto, ser combatido pelo próprio neoliberalismo, que é “evasivo em suas tendências autoritárias” (Ibid., 68). Isso leva o neoconservadorismo a assumir o papel de mitigação

de uma possível desordem social. Esse argumento não é muito distinto do de David Harvey (2005), que também associa o neoconservadorismo a uma defesa das liberdades assimétricas de mercado (próprias do neoliberalismo), através de meios explicitamente autocráticos de controle social (ver 81-86). Ocorre que essa combinação entre neoliberalismo e neoconservadorismo, apesar de explícita, **está tão disseminada no contexto contemporâneo que com frequência nem chega a ser percebida**. É o que afirma George Monbiot (2016) quando indica que não só o neoliberalismo foi poucas vezes desafiado, mas que também passou a ser raramente *nomeado*.

Mencione a ideologia dominante numa conversa — da forma como quiser chamá-la [neoliberalismo, fundamentalismo do mercado, economia do *laissez-faire*] — e a maioria das pessoas irá olhar para você atônita. Mesmo que já tenham ouvido o termo que você usa, é improvável que saibam defini-lo. Que poder maior pode ter algo do que estar em operação sem ter um nome? (Monbiot 2016, 16).

Esse anonimato do neoliberalismo faz com que seja “difícil reconhecê-lo como uma ideologia” (Ibid., 17), o que permite a banalização de suas ações e práticas. Para Combe, é justamente o **combate a essa normalização da hegemonia neoliberal** que motiva as aproximações contemporâneas entre o humor e a ficção especulativa. Se “o dominante pode facilmente se disfarçar de universal e as ideologias se esforçam para se retratar não como construções humanas, mas como leis da natureza ou verdades atemporais” (Combe 2021, 85), para que um texto cultural possa desestabilizar essa trivialização e com isso levar a audiência a reexaminar as circunstâncias sociais atuais, ele deve gerar “**um grau significativo de estranhamento cognitivo**” (Ibid., 85, grifo meu). As convergências entre o humor e a ficção especulativa, segundo sua leitura, emergem e se fortalecem ao longo dos últimos anos como uma tentativa de provocar esses estranhamentos cognitivos e, com isso, colocar em evidência os desequilíbrios, arbitrariedades e riscos tanto da agenda neoliberal quanto da neoconservadora.

Essa associação entre neoliberalismo e neoconservadorismo também pode ser identificada no Brasil contemporâneo, contudo com algumas particularidades que a diferenciam daquelas descritas nas investigações citadas acima, referentes ao Norte Global. Estudos recentes apontam uma ampla rejeição às propostas neoliberais entre eleitoras/es da extrema-direita brasileira, que em maioria justificam seu voto em razão de um alinhamento às pautas morais e securitárias, mas não às econômicas (Gallego, Ortellado e Ribeiro 2017). Isso, à primeira vista, parece se aproximar do entendimento de que o neoliberalismo sofreu “mutações” (Callison e Manfredi 2020) após a crise

financeira global, e se associou ao neoconservadorismo como forma de melhorar seu desempenho eleitoral (Fraser 2017). No entanto, essa tese não se aplica tão bem ao exemplo do Brasil quanto ao dos Estados Unidos, com a eleição de Donald Trump, ou ao da Grã-Bretanha, com o referendo do *Brexit*. Isso porque no caso brasileiro essa associação não se dá exatamente como uma aliança de pautas, mas como uma **fusão**, em que o neoconservadorismo torna-se muitas vezes pretexto para um neoliberalismo velado. Ronaldo Almeida cita o exemplo do “Estado mínimo”, que no Brasil passa a ser defendido não como uma pauta em si, mas como forma de “recusa da corrupção, dos privilégios e da morosidade do setor público” (Almeida 2019, 208). Com isso, evita-se as “agendas neoliberais, que têm pouco apelo popular” (Ibid., 208). O neoconservadorismo tornou-se assim a bandeira central dos discursos da extrema-direita brasileira e passou a abranger não somente uma discussão sobre os costumes, mas também a justificar ações ou escolhas essencialmente político-econômicas a partir de uma roupagem de moralização social.

Não à toa, embora o neoliberalismo apareça e seja problematizado com frequência, o foco do *humor especulativo* presente no cinema brasileiro contemporâneo está especialmente direcionado ao neoconservadorismo, seja esse foco pensado como uma estratégia de ataque ou de defesa. Entre os ataques, estão não somente os já citados *O Clube dos Canibais* e *Bacurau*, mas também todos os demais textos culturais do corpus alinhados a discursos progressistas. Nesses filmes, temas centrais do neoconservadorismo — como a moralização dos costumes e o ataque às políticas identitárias — inspiram histórias de conflito entre grupos opostos, seja por dilemas sexuais ligados ao controle dos corpos (e.g. *Divino Amor*, *Medusa* e *Plano Controle*), ou pela amplificação ficcional dos conflitos entre grupos hegemônicos e minoritários (e.g. *Sol Alegria*, *O Animal Cordial*). Já entre os filmes que se colocam numa posição de defesa do neoconservadorismo, é também possível identificar o esforço de sublinhar determinados fenômenos sociais. O que muda aqui é o que é tratado como perigoso ou problemático. Os ataques ao neoconservadorismo são substituídos pela agenda da militância conservadora, incluindo pautas como a liberdade de expressão, a liberdade de crença e a defesa da família tradicional. É o que ocorre no já citado ataque de *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro* aos discursos politicamente corretos das políticas identitárias — tratados como uma afronta à liberdade de expressão.

Tanto num posicionamento quanto noutro, constituem-se dois polos opostos, dois lados que se confrontam e possuem atitudes antagônicas em relação ao fenômeno que cada texto cultural busca evidenciar. É nesse sentido que o primeiro vetor de trabalho político do *humor especulativo* — esse que opera sublinhando as **incongruências do presente** e as associando a camadas de **estranhamento cognitivo** — relaciona-se com o segundo — o que constrói coesão entre determinados grupos sociais ao diferenciá-los de outros grupos, identificados como seus adversários. O humor possui uma função especialmente importante nessa assimetria, não somente porque amplia a distância entre as/os que riem e aquelas/es **de quem** riem, mas também porque reforça vínculos comunitários entre as/os que se identificam como pertencentes de um mesmo lado.

Em seu estudo sobre os chistes, Freud identifica no humor uma relação tríplice: aquele que propõe a operação cômica ataca algo ou alguém como forma de se aproximar de um terceiro, que é quem ri de seu gracejo. Esse procedimento desencadeia uma proximidade entre emissor e receptor, que é formada às custas da exclusão do sujeito ridicularizado. Isso porque o que associa esses dois polos e permite que riem juntos é a percepção de sua diferença em relação ao alvo da piada. Os dois, emissor e receptor, experimentam uma “potente junção de subjetividade” (Purdie 1993, 5), ou seja, tornam-se simbolicamente cúmplices na oposição ao objeto de seu riso. Isso significa dizer que achar graça de algo é se posicionar junto de quem propõe a brincadeira. É ser, como diz Marie Gillespie, “parecido o suficiente tanto perspectiva quanto sensivelmente” (2004, 93), o que faz com que o humor crie uma “sensação de intimidade” (T. Cohen 1999) entre emissor e receptor, que se traduz na percepção de “**pertencer a uma mesma comunidade, ainda que temporária**” (Gillespie 2004, 93, grifo meu). Esse laço fortalece-se na mesma medida em que ambos se separam do alvo da piada. Eles podem debochar conjuntamente pois compartilham a certeza de que são diferentes dos que ridicularizam. Eles estão de um lado, seus alvos, do outro.

Essa capacidade de estreitar vínculos entre um conjunto de pessoas que riem e ao mesmo tempo distanciá-las de um conjunto de pessoas *de quem* riem é, para Susan Purdie, o efeito político mais visível do humor (Purdie 1993, 58). Em seu estudo, a autora refere-se especialmente ao humor das piadas machistas e a como elas depreciam seu alvo, criando, entre os homens, uma comunidade de privilégios compartilhados, que é celebrada e reiterada por piadas derogatórias em relação ao lugar da mulher na sociedade. Segundo Purdie, aqueles que riem experimentam a sensação de dominar o discurso e,

assim, “apropriam-se do poder ideológico” (Ibid., 147). Apesar de seu estudo focar-se no humor patriarcal, essa sensação de empoderamento ideológico simultânea à construção de vínculos comunitários entre determinados grupos não está restrita a esse tipo de construção cômica. Ela pode congrega também grupos com posicionamentos políticos similares, ou pessoas que — por diferentes razões — oponham-se a um governo, ou mesmo a um determinado projeto ou ação pontual. Nesse sentido, nem é preciso argumentar muito para que se perceba o quanto esse recurso pode ser instrumentalizado em um contexto de intensa polarização como o do Brasil contemporâneo, um cenário que se fortalece justamente a partir de dinâmicas de aproximação a um extremo e abjeção ao outro. Entre as distintas tipologias de humor estudadas por Freud ainda no início no século 20, ele já indicava que, quando agressivo e direcionado contra um alvo facilmente identificável, o chiste transforma “os ouvintes, a princípio indiferentes, em cúmplices do ódio ou do desprezo, dando-se com isso ao inimigo um rebanho de opositores onde havia apenas um” (Freud 1905/2017, 220).

No caso do *humor especulativo*, essa oposição entre polos opostos é construída não somente através da definição do alvo das construções cômicas, mas também no estabelecimento de quem são as heroínas e os heróis de cada narrativa e quem são seus inimigos. Nessa bifurcação⁴¹, o horror e a ficção científica adicionam camadas especialmente violentas. A partir de seus códigos, os polos passam a não mais se opor apenas ideologicamente. Eles constituem ameaças uns aos outros, o que aproxima o humor de suas expressões mais cruéis, recorrendo com frequência à ridicularização e ao desprezo de seus alvos. A ficção especulativa, além disso, tem a capacidade de desencadear uma “raiva focada”⁴² (Moylan 2001, 155-157) contra determinadas ações ou

⁴¹ Aqui esses filmes retomam o que há de eficaz na retórica melodramática que informa o horror: a localização do bem e do mal, operando uma gestão moralizadora da vida societária (Sharrett 2015) e construindo um senso melodramático de justiça, amplamente ligado ao moralismo do horror (Polan, *Eros and Syphilization: The Contemporary Horror Film* 2014).

⁴² Essa *raiva focada* ecoa a belicosidade potencial que marca a arena política contemporânea em países extremamente polarizados como o Brasil. É interessante perceber uma mudança expressiva na percepção da manifestação pública da raiva ao longo da última década. Em 2006, Peter Sloterdijk (2006/2012) concluía, em seu ensaio político-psicológico *Ira e Tempo*, que estamos em uma fase de “dispersão da ira” (237), em que a indignação não teria “mais nenhuma ideia de mundo a apresentar” (240). Pouco menos de dez anos depois da publicação do ensaio de Sloterdijk, em 2016, essa percepção de que a ira havia perdido sua energia motriz já não ecoava em absoluto o que ocorria no mundo. Nessa época, o Brasil atravessava o *impeachment* de Dilma Rousseff e os Estados Unidos, a eleição de Donald Trump. Em ambos os casos, como bem pontua Giuliano da Empoli, fica claro que as “forças da ira se reorganizaram”. E não só isso, mas também que elas estão expressas “no centro da galáxia dos novos populismos” (Empoli 2019, 98), algo ainda bastante evidente na arena sociopolítica contemporânea. Logo, a separação entre um polo que se reconhece como parte de um mesmo grupo e, simultaneamente, nutre sentimentos de aversão, desprezo e ódio em relação ao polo oposto não está somente no interior dos textos culturais aqui analisados, mas compõe também as especificidades de seu contexto de produção.

atores sociais, tratados como monstros ou como agentes facilitadores de perspectivas sombrias para o futuro.

Essa junção de um **efeito coesivo** do humor — no sentido de criar um senso de pertencimento comunitário e com isso “ampliar a brecha entre dois grupos opostos” (Hong 2010, 58) — e a possibilidade de expressão de um ato simbolicamente violento contrário aos seus oponentes foi sublinhada por Hong como uma característica especialmente presente no humor político produzido em regimes opressivos. Em seu estudo sobre as ações cômicas dos dinamarqueses contra a ocupação nazista (1940-1945), o autor argumenta que o humor servia como forma de concretização simbólica de ações violentas que não poderiam ser levadas a cabo na realidade. Essa imaginação cruel ajudava a estabelecer um limite claro entre os repressores e os oprimidos, criando uma dinâmica de “nós *versus* eles” (Ibid., 31-32).

Essa exata nomenclatura (“nós *versus* eles”) aparece também em diversas análises que mapeiam o conjunto global de conflitos simbólicos presentes nas novas guerras culturais. Ela é empregada em estudos que mapeiam como o humor pode ser articulado a conteúdos misóginos (Banet-Weiser e Miltner 2016, Petterson, et al. 2022), racistas (Perez 2022) e fascistas (Nagle 2017, Peters e Allan 2021); e também como o humor é utilizado no sentido contrário, como uma ferramenta de contraposição às retóricas ultraconservadoras (Baxter-Moore 2019). Acredito que no *humor especulativo* também é possível identificar o estabelecimento de uma dinâmica similar, de “nós *versus* eles”. No entanto, pelas diferentes camadas de representação da violência presentes nesse tipo de humor, essa dinâmica coloca constantemente à prova a adesão do público ao desacordo potencial gerado por cada narrativa, como forma de estabelecimento desses dois lados opostos. Como bem pontuam Berlant e Ngai, “a comédia nos ajuda a testar ou a descobrir o que significa dizer ‘nós’. Sempre cruzando as linhas, ela nos ajuda a descobrir quais limites desejamos ou podemos suportar” (Berlant e Ngai 2017, 236), e também do lado de quem nos colocamos.

3.4. Emulação de conflitos materiais e simbólicos

Na esfera pública brasileira, a instrumentalização política do humor não raro gera um tipo de comicidade movida pela mobilização de medo no lado rival. No capítulo anterior eu abordo alguns desses exemplos, como o gesto de arminha adotado pela direita na campanha de 2018, ou a promessa — feita pelo próprio Bolsonaro em palanque — de

“fuzilar a petralhada” (Seixas 2019). Nos dois casos, o que é cômico para um lado do espectro político é literalmente uma ameaça de morte para o outro lado. Em paralelo, as *fake news* e as teorias da conspiração são elementos fundamentais da retórica ultraconservadora, “articulados com uma crise da democracia” (Albuquerque e Quinan 2019, 84), propulsoras de episódios de pânico moral (Miskolci e Campana 2017) e, ao mesmo tempo, material frequente para a produção de conteúdo cômico desde o ponto de vista de seus antagonistas (Chagas e Freire 2018), que as tratam como risíveis de tão absurdas. Um exemplo claro é o da discussão sobre o terraplanismo, um tema que instiga a produção de conteúdo audiovisual tanto próximo do imaginário especulativo (Albuquerque e Quinan 2019) quanto do descrédito cômico (Bonfim e Garcia 2021), a depender de quem cria esse conteúdo e de qual é o seu público-alvo. Além disso, a própria disseminação de *fake news* e de teorias da conspiração faz uso de formatos próprios do humor (em especial os memes), algo que *armamentiza* o discurso cômico com conteúdos irreais, num fenômeno conhecido como “guerra de memes” (Al-Rawi 2021).

Em síntese, no cenário sociopolítico brasileiro atual — assim como no *humor especulativo* — ocorre um entrelaçamento e uma retroalimentação entre o humor e os diferentes instrumentos de mobilização do medo, em que emergem tanto *piadas de matar* (e.g. as arminhas, as ameaças de extermínio dos oponentes), quanto *fake news* e teorias da conspiração feitas em formatos cômicos (e.g. as guerras de memes). Essas semelhanças entre o humor belicoso da sociedade brasileira atual e o tipo de construção que caracteriza o *humor especulativo* indicam uma possível relação entre os dois, de forma que o *humor especulativo* não somente responde a um conjunto de tendências de aproximação entre o humor e a mobilização do medo já presentes na esfera pública global, mas também as emula, transpondo-as formal e narrativamente. Em outras palavras, o *humor especulativo* opera uma **reencenação** do entrelaçamento entre instrumentalização política do humor e agenciamento de ansiedades coletivas que marca o conjunto de conflitos simbólicos das guerras culturais. Com isso, internaliza, em seus textos, as junções entre pânico e desmoralização, conspiracionismo e jocosidade hoje pervasivas na arena sociopolítica brasileira.

Esse mecanismo de emulação é coerente com a conceitualização de *gênero* como uma “multiplicidade evolucionária”, defendida por Lauren Berlant (2008, 4). A autora argumenta que os gêneros operam como convenções que evoluem e sofrem mutações em resposta às transformações de condicionantes históricas. Isso permite estabelecer relações

entre o momento contemporâneo e a emergência de tipos genéricos específicos (Berlant 2011, 9), de maneira a traçar vínculos entre os acontecimentos do mundo e sua reverberação ficcional. Um gênero, para Berlant, é um “uma zona de expectativas sobre como a narrativa de uma situação virá a ganhar forma” (Ibid., 2). Essa zona de expectativas é construída numa relação fluida entre cada gênero e o conjunto de forças de seu contexto sociopolítico. Isso permite que as narrativas ao mesmo tempo construam expectativas e organizem frustrações sociais em relação ao desenrolar de determinada situação e sejam também contaminadas pelas condicionantes históricas do momento de sua emergência. Trata-se, em suma, da compreensão de que “os gêneros ficcionais e os *gêneros vividos*⁴³ estão intrinsecamente entrelaçados, um informando e mantendo a construção do outro” (McDermott 2017, 50). Isso corrobora a hipótese de um espelhamento entre o contexto sociopolítico belicoso do Brasil atual e as aproximações entre o humor e a ficção especulativa, surgidas no audiovisual contemporâneo.

Diane Rubenstein (2019) parte de uma perspectiva semelhante em sua análise das combinações entre a comédia e o horror na atualidade, no que ela entende como uma transposição do cenário ao mesmo tempo risível e desesperador dos Estados Unidos na era Trump. Rubenstein tem um trabalho longo e amplamente consolidado no que ela denomina de “uso vernacular” (2008, 1) da presidência da república, isto é, na miríade de formas pelas quais o imaginário constituído em torno de chefes-de-estado repercute na vida e no cotidiano das cidadãs e cidadãos de cada nação. Segundo a autora, a/o presidente opera como um “locus para projeções e desejos que constituem nossa identidade” (Ibid., 17). Assim, quando fala em *uso vernacular*, Rubenstein não se refere apenas às imagens de presidentes que estampam cédulas e moedas em diferentes países do mundo, ou mesmo à transformação do rosto das/dos presidentes em ícones ostentados (ou ridicularizados) em cartazes, camisetas, pichações, memes etc. Ela refere-se também à/ao presidente como “um signo que condensa um conjunto de sentidos muitas vezes incipiente e às vezes também inconsciente” (Rubenstein 2015, 211) da percepção de integrar determinada nação num dado momento histórico. Seu argumento aponta que, num país como os Estados Unidos, o que se constitui em torno da/do presidente ajuda a lapidar, no

⁴³ A ideia de “gêneros vividos” (Duschinsky 2015) implica a compreensão dos gêneros como um processo de aprendizagem do mundo, isto é, como uma organização da percepção e das expectativas sobre como lidar com as situações tanto da vida pública, quanto da privada. Nessa perspectiva, os gêneros narrativos têm a capacidade de fomentar o desejo por modos particulares de vida, ou por tipos específicos de experiência, operando como uma espécie de metadado, que nos permite apreender o mundo a partir de suas convenções. Essa compreensão é geralmente lida a partir do viés pedagógico e moralizante dos gêneros, mas ela é também interessante aqui, pois reitera a fluidez das fronteiras entre realidade e ficção, em seus diferentes mecanismos de emulação, tanto numa direção quanto noutra.

imaginário coletivo, “o que significa ser americana/o (para cidadãs e cidadãos) e o que a América significa (para o resto do mundo)” (Ibid., 211).

Com base nisso, Rubenstein defende que é possível estabelecer, também como um *uso vernacular* de cada presidência da república, gêneros narrativos que, por **sintetizar sensações coletivas, ganham destaque frente a cada determinado contexto.** No governo Reagan, por exemplo, enquanto o mundo presenciava uma mudança radical de modelo de estado com a disseminação de ideias neoliberais, a autora sublinha a proliferação de um conjunto substancial de filmes de vampiros, como *The Hunger* (1983), *Near Dark* (1987) ou *The Vampire’s Kiss* (1988), em que *yuppies* são representados como um conjunto de garotos perdidos que perambula por grandes cidades “alimentando-se dos excessos do capitalismo” (2008, 100). Aqui, evidencia-se tanto uma crise em relação ao presente, quanto em relação à constituição de objetivos de vida, em meio a cenários devastados pela irrefreabilidade da lógica de mercado capitalista.

Esse cenário altera-se alguns anos depois, na administração de George H. W. Bush, marcada pela recessão econômica, pelo fim da guerra fria, pelo alastramento global do vírus do HIV e por uma ampliação das discussões sobre o impacto da ação humana no meio ambiente. O sentimento de desorientação (fruto em especial da recessão e da diminuição da centralidade da política externa no pós-guerra fria) e de latência de morte (pelo HIV e pela perspectiva das mudanças climáticas) inspiram, segundo Rubenstein, dois gêneros. De um lado, pululam filmes sobre amnésia ou sobre uma profunda confusão mental, como *Shattered* (1991), *Regarding Henry* (1991) ou *The Doctor* (1991), em que o protagonista (geralmente um homem *yuppie*, branco e bem-sucedido) regressa a uma “relação pré-ediipiana com a linguagem para poder tornar-se uma pessoa melhor” (Rubenstein 2019, 268). De outro lado, os fantasmas tornam-se figuras onipresentes (Rubenstein 2008, 100), numa transposição da latência de morte (do HIV e das mudanças climáticas) para narrativas compostas por sujeitos também desorientados, especialmente pela não compreensão de sua própria morte (Rubenstein 2019, 268), como em *Ghost* (1990), *Jacob’s Ladder* (1990) e *Reversal of Fortune* (1990).

Recentemente, a autora revisitou essa discussão sobre o *uso vernacular* da presidência da república norte-americana para tentar compreender qual poderia ser apontado como o gênero-síntese da era Trump (2019, 268). Sua conclusão indica uma presença recorrente de entrelaçamentos entre o humor e o horror ao longo dos últimos anos. Esses entrelaçamentos, que Rubenstein identifica especialmente em filmes como

Get Out (2017) e *Mother!* (2017), e em séries como *American Horror Story: Cult* (2017), são compreendidas como fruto de um cenário de polarização e disseminação extrema de teorias da conspiração e *fake news*, uma “insanidade explosiva” (Ibid., 268), em que cada um dos lados do espectro político passou a lidar com seus oponentes num misto de ridicularização e temor.

Se o humor e a ficção especulativa tendem a se aproximar historicamente como resposta cultural a cenários de crise, o que a análise de Rubenstein indica é que essa resposta também evoca traços, características e formatos presentes no contexto sociopolítico com que se relaciona. Em outras palavras, embora exista uma clara relação entre a disseminação da retórica conservadora e a emergência de associações entre o humor e a ficção especulativa (como desenvolvo no ponto 1 desta definição), o foco aqui não está apenas na emergência dessa resposta cultural, mas em como ela **sintetiza sensações coletivas, a partir da misturas de gêneros e qualidades tonais que as evocam**. É isso que defendem Berlant (2008, 2011) e Rubenstein em suas análises sobre a centralidade de diferentes gêneros ao longo da recente história anglo-saxã, que ecoam especialmente o *zeitgeist* de cada um desses momentos.

Ambas análises propõem pistas importantes para o estabelecimento de relações entre o conjunto de forças e tendências de determinado cenário sociopolítico e os gêneros narrativos que nele passam a ganhar destaque e predominância. Isso é especialmente importante na análise do *humor especulativo*, em que dilemas e impasses do contexto sociopolítico brasileiro são transpostos para cada narrativa por meio de mecanismos alegóricos⁴⁴ que buscam reconstituir os conflitos da arena sociopolítica nacional em seus microcosmos ficcionais. Assim, a aproximação entre o humor e a ficção especulativa não somente responde a um contexto de inquietação social e política, mas também o emula, isto é, o reencena, mobilizando sentimentos não muito distintos dos que já normalizados pelos usos cruéis do humor e pela lógica da pós-verdade, ambos pervasivos na esfera pública brasileira atual.

Embora eu tenha um forte interesse nas ideias defendidas por Berlant e por Rubenstein, sinto falta de um esforço de comparação histórica que permita demonstrar

⁴⁴ Essa tendência ao uso da alegoria não é nova na cultura latino-americana em geral, e no cinema brasileiro em específico. Ela já foi amplamente estudada em outros momentos de democracia ameaçada, especialmente durante o ditadura civil-militar brasileira (Xavier 2013, Avelar 2003), em que textos culturais passaram a recorrer à alegoria como forma de discussão e problematização de questões e dilemas nacionais. No capítulo 5, abordo em mais detalhes a retomada dessa tendência alegórica no momento contemporâneo.

como as diferentes transformações de cada contexto sociopolítico desdobram-se em rupturas na tradição histórica das qualidades tonais abordadas. Isso ocorre pois ambas as análises deixam de lado como cada modo narrativo expressava-se antes do conjunto de transformações sociopolíticas que impulsionam novas angústias coletivas e também (como argumentam) novas misturas genéricas. Nesse sentido, embora Rubenstein identifique a emergência de diferentes gêneros como uso vernacular de cada presidência da República, ela não mapeia o estado desses gêneros narrativos antes e depois de cada um desses momentos, dificultando a identificação de uma efetiva emergência na fase em que ela é descrita.

A análise das aproximações entre o humor e a ficção especulativa na história do cinema brasileiro que proponho no próximo capítulo é pensada justamente como forma de suprir essa lacuna, possibilitando uma compreensão mais clara de como as condicionantes sociais, históricas e políticas da atualidade contribuem para a expansão e para a predominância do *humor especulativo* no cinema brasileiro contemporâneo. Como veremos, esse tipo de comicidade possui particularidades que a diferenciam das aproximações entre o humor e a ficção especulativa de outros momentos da história do cinema nacional, o que fortalece a tese de que é possível pensá-la como um fenômeno que passa a ter destaque e predominância apenas em anos recentes, emergindo tanto como resposta cultural quanto como emulação do conjunto de conflitos materiais e simbólicos do momento de sua produção.

O humor e a ficção especulativa no cinema brasileiro

Neste capítulo, apresento e discuto um breve histórico de convergências entre o humor e a ficção especulativa no cinema brasileiro do século 20 e das primeiras décadas do século 21. O intuito é diferenciar momentos relevantes dessa aproximação (como o *terrir*, ou as paródias de imaginários da ficção especulativa presentes em algumas chanchadas) daquilo que compreendo como *humor especulativo*.

Início pelas incursões que o primeiro cinema brasileiro e a chanchada fizeram pelas junções entre o humor e a ficção especulativa. Na sequência, abordo filmes das décadas de 1970 e 1980 que partem de uma torção e de uma reinvenção paródica de gêneros consolidados pelo cinema industrial. Faço também uma discussão sobre os primórdios do *humor especulativo* tendo como foco especial *Brasil Ano 2000* (1969), filme em que identifico algumas características similares às da produção contemporânea. Por fim, apresento um conjunto de filmes recentes em que é possível identificar um distanciamento do realismo (que marcara a produção cinematográfica nacional desde a retomada) e um interesse crescente pelas representações não miméticas. Essa virada anuncia os primeiros indícios da emergência do *humor especulativo* no cinema brasileiro contemporâneo, desde esse momento inicial já utilizado como estratégia de transposição de um conjunto de controvérsias, impasses e dilemas coletivos para a narrativa e para a construção formal de cada filme.

4.1. Entre assuntos *cômico-fantásticos* e paródias carnavalescas

O humor e a ficção especulativa foram combinados com muita frequência ao longo da história do cinema brasileiro. Há indícios, inclusive, de que desde as primeiras

aparções de “temas fantásticos” (Cánepa 2008, 109), ainda no cinema mudo, já seria possível identificar uma coligação entre as representações não miméticas e a qualidade tonal do humor. Embora grande parte do acervo cinematográfico referente a esse período tenha sido perdido (E. Perez 2002, 293), há registros — tanto em jornais quanto na Cinemateca Brasileira — que sugerem essas coligações originárias. Elas são identificadas também em estudos sobre a história da ficção especulativa brasileira, como os de Laura Cánepa (2008) e de Alfredo Suppia (2014). Cánepa indica aproximações entre *O Diabo* (1908) e o tipo de representação cômica do fantástico presente na cinematografia de Méliès (2008, 109). Já Suppia associa obras ficcionais como *Duelo de Cozinheiras* (1908) e *O Fósforo Eleitoral* (1909) a uma mistura entre comédia e *proto-ficção científica* (2014, 227). Sobre *O Fósforo Eleitoral*, Alex Viany coleta um fragmento do Jornal do Brasil de 1909, que caracteriza o filme como um “assunto *cômico-fantástico*, severa e jocosa crítica ao modo de se fazer eleições no Rio” (Viany 1992, grifo meu).

É interessante a caracterização dessas primeiras incursões do cinema brasileiro pelas narrativas especulativas como *cômico-fantásticas*. A junção dessas duas palavras indica a tendência de associação de uma moldura ficcional cômica ao imaginário e à iconografia da ficção especulativa. Essa tendência originária cria um precedente que algumas décadas depois se consolidaria como uma das principais formas de assimilação da ficção especulativa pelo cinema brasileiro.

Nas *chanchadas*⁴⁵, comédias musicais que marcaram substancialmente a produção cinematográfica nacional entre as décadas de 1930 e 1950, há diversos exemplos de apropriação dos temas, do imaginário e da iconografia da ficção especulativa por relatos cômicos. É o caso de *O Jovem Tataravô* (1937), comédia musical produzida pela Cinédia, em que um homem promove um ritual egípcio para ressuscitar seu tataravô. A volta à vida do ancião acaba por gerar várias situações de inadequação cultural, incluindo-se uma miríade de confusões devido ao seu irrefreável apetite sexual.

A abordagem cômica da ressuscitação é também explorada em *Fantasma por Acaso* (1946), em que Oscarito faz o papel de um faxineiro que volta ao mundo dos vivos para convencer seu antigo patrão de que ele vinha fazendo escolhas erradas no amor.

⁴⁵ A palavra *chanchada* é um termo pejorativo que surgiu inicialmente na crítica de cinema como forma de acusar os filmes por sua pouca profundidade. Sua origem etimológica deriva do “italiano *cianciata*, significando um discurso sem sentido” (Vieira 2003, 46). Além da presença significativa da qualidade tonal do humor, a música — e em especial a música carnavalesca — é uma “característica essencial desse conjunto de filmes, talvez seu traço genérico mais forte” (Ibid., 46).

Fantasma por Acaso foi produzido pela Atlântida e faz parte de uma leva já mais amadurecida de chanchadas, em que a antiga sucessão entre a trama e a apresentação de números musicais — sobretudo presente nas comédias da década de 1930 — foi substituída por “narrativas mais complexas, com a introdução de novas situações dramáticas, tipos e personagens que acabaram por liberar as narrativas dos limites de uma encenação marcadamente teatral e/ou radiofônica” (Vieira 2003, 46). São também dessa leva comédias como *Os Três Vagabundos* (1952), *O Homem do Sputnik* (1959) e *Os Apavorados* (1962), em que o imaginário especulativo é utilizado para compor histórias cômicas de embate entre homens desajustados e uma gama variada de vilões caricatos, aqui incluídos cientistas loucos, espões e bandidos.

Essas histórias, que envolvem elementos tanto da ficção científica (a troca de cérebro de *Os Três Vagabundos* e a possível queda de um satélite russo de *O Homem do Sputnik*) quanto do horror (a casa mal-assombrada de *Os Apavorados*), serviam como forma de manter alguma possibilidade de renovação e frescor em meio a uma repetição tanto dos temas quanto do imaginário carnavalesco, característicos dos filmes da época. Essa “redundância” temático-narrativa (Vieira 2003, 51) foi mantida especialmente porque funcionava como uma fórmula de sucesso de bilheteria e assim permitia um esquema de produção contínua⁴⁶, quase sempre com as mesmas equipes, elenco e com tramas consideravelmente reincidentes. Em meio a esse conjunto, a adição de elementos da ficção especulativa permitia algum grau de variabilidade, aumentando o apelo comercial das obras. Uma similar apropriação de elementos da ficção especulativa por relatos cômicos também pode ser identificada na trama laboratorial de *Simão, o Caolho* (1952), na paisagem extraterrestre de *Carnaval em Marte* (1955) e na ficção em torno de uma empreitada brasileira na corrida espacial de *Os Cosmonautas* (1962).

A relação entre o humor e a ficção especulativa presente nessas comédias é bastante distinta do entrelaçamento e da retroalimentação característicos do *humor especulativo*. Nas chanchadas que incorporam elementos do horror e/ou da ficção científica, **o imaginário especulativo é apropriado e subvertido pela comédia**. Nesses filmes, não há interesse em destacar os perigos envolvidos, por exemplo, no envio fortuito de dois homens completamente despreparados para o espaço (*Os Cosmonautas*), na

⁴⁶ Isso se aplica especialmente ao caso da Atlântida que, por meio de um acordo com um amplo circuito exibidor, adquiriu a capacidade não somente de produzir, mas também de rapidamente escoar os seus filmes para um público massivo, entusiasta e fiel. Esse modelo de negócio repercutiu no que João Luiz Vieira (2003) chama de “repetição contínua” (53) das chanchadas.

perseguição de um caipira que acredita ter a posse de um satélite (*O Homem do Sputnik*), ou numa eventual troca de cérebros (*Os Três Vagabundos*). Essas ameaças e riscos de vida, embora presentes na construção dramática das obras, não são destacadas pela decupagem, pelo uso de trilha sonora, pelo ritmo da montagem, ou por qualquer outro elemento da linguagem cinematográfica. Há, por outro lado, um interesse evidente na construção de comichões, que se traduz no respeito ao *comic timing* das piadas e dos trocadilhos, na composição de protagonistas pouco aptos aos desafios que lhes são impostos e na importância dada às cenas de comédia física, que não raro se aproximam da tradição do *slapstick*. O resultado é uma **neutralização** do potencial de mobilização de medos e ansiedades coletivas da ficção especulativa, além de uma substituição desse potencial pela “anestesia momentânea do coração” (Bergson 1983, 8) típica da comédia, que faz com que se assimile com leveza a dor ou morte potencial do outro. Essa neutralização não ocorre no *humor especulativo*, justamente porque existe um constante entrelaçamento entre riso e medo, humor e horror.

Nas chanchadas, ao contrário disso, o imaginário especulativo (quando presente) serve apenas como paisagem, tema ou mote para narrativas comprometidas majoritariamente com o intuito de gerar riso. Um exemplo nítido é a sequência de apresentação do personagem Gagarino⁴⁷, interpretado por Ronald Golias em *Os Cosmonautas*. Antes de ser coagido a compor a tripulação de um foguete espacial, Gagarino trabalhava como um malsucedido vendedor de aspiradores de pó. Em sua primeira aparição no filme, ele tenta convencer pessoas a comprarem um de seus eletrodomésticos. A sequência envolve diversos números de comédia física, incluindo a subida de Gagarino no sentido errado de uma escada rolante, vários tombos e uma tentativa de fazer um teste do aspirador numa elegante loja feminina — resultando em muita sujeira e na explosão final do aparelho. Essa sequência não tem nenhuma conexão com o tema da viagem espacial em torno do qual o filme se estrutura; ela é incorporada com a finalidade exclusiva de gerar riso.

Algo similar ocorre no que poderia ser o momento mais tenso do filme, quando Gagarino e Zenóbio, interpretado por Grande Otelo, estão já no espaço e sem contato com a base de lançamento do foguete. Embora o filme se debruce por cerca de dois minutos numa espécie de suspense em relação ao que irá acontecer com os dois astronautas, essas

⁴⁷ O nome Gagarino faz uma referência clara ao astronauta soviético Iuri Gagarin, primeiro ser humano a viajar pelo espaço, em 1961.



Figura 1. *Os Cosmonautas*, Victor Lima, 1962, 90 min.



Figura 2. *Os Cosmonautas*, Victor Lima, 1962, 90 min.

cenar são intercaladas por imagens em que vemos Gagarino e Zenóbio girando em órbita, cada um expressando sua ansiedade por meio de caretas e movimentos faciais evidentemente cômicos. Assim, mesmo quando aparece, o suspense é tratado como uma espécie de pastiche, um conjunto de elementos sobre os quais o humor também se debruça. Além disso, não há grande diferença entre o tipo de construção cômica (piadas, comédia física, movimentos faciais) que ocorre no registro realista (cena de Gagarino tentando vender o aspirador) e no não realista (cena dos dois astronautas em órbita, sendo salvos por uma extraterrestre), evidenciando a apropriação da ficção especulativa como um conjunto de códigos submetido a um tipo de realização e construção narrativa já consolidado em outras chanchadas, independente de serem miméticas ou não.

Outra diferença significativa dessas comédias em relação ao *humor especulativo* está na forma como incorporam questões, controvérsias e impasses sociopolíticos do contexto histórico de sua produção. Paulo Emílio Sales Gomes é categórico no sentido de que, embora a vida política nacional tenha sido “sacudida por episódios políticos dramáticos” (1996, 75) durante o período de produção de uma parte considerável das chanchadas, pouca é a ressonância desses acontecimentos na dramaturgia e na realização dos filmes. Alguns desses episódios são listados pelo autor — “golpe comunista⁴⁸, golpe integralista, golpe de Getúlio Vargas, golpe contra Getúlio Vargas, nossa participação na Segunda Guerra Mundial...” — para concluir que “só esse último acontecimento inspirou nossa ficção cinematográfica” (Ibid., 75). Aqui, o autor refere-se a chanchadas como *Samba em Berlim* (1943) e *Berlim na Batucada* (1944), ambas construídas a partir de uma representação mimética da realidade, distantes, portanto, da ficção especulativa.

Essa desvinculação entre as comédias musicais e seu contexto de produção não me parece totalmente acurada. Há comentários a questões importantes da vida sociopolítica brasileira em vários dos filmes produzidos nesse período. A própria escolha de protagonistas desajustados e inábeis à vida em sociedade evidencia um conjunto de inquietações coletivas frente aos processos intensos de industrialização e urbanização da época, expressando “um tipo de lamento elegíaco pelo desaparecimento iminente dos traços mais visíveis que caracterizavam um passado recente, rural e interiorano” (Vieira

⁴⁸ O texto de Paulo Emílio Sales Gomes é pioneiro e fundamental na revalorização das chanchadas na história do cinema brasileiro. Aqui cito os termos presentes no texto original (publicado em 1980), embora a historiografia brasileira tenha revisado a nomenclatura utilizada pelo autor. Por golpe comunista, leia-se Intentona Comunista (23/11/1935). Por golpe integralista, leia-se Levante Integralista (11/05/1938). Por golpe de Getúlio Vargas, leia-se Golpe do Estado Novo (10/11/1937). Por golpe contra Getúlio Vargas, leia-se Deposição de Vargas (29/10/1945), um golpe de Estado imposto por integrantes da alta cúpula das Forças Armadas do Brasil.

2003, 54). Também é possível identificar uma ridicularização da classe dominante e emergente, além de críticas à burocracia e à organização do Estado brasileiro e comentários sobre a política internacional de então.

Esse tipo de posicionamento — muitas vezes pontual, indireto e não raro de viés conservador (Cf. Vieira 1995) — pode ser detectado na maioria das chanchadas, sem destaque ou diferença especial entre aquelas que se apropriaram do imaginário especulativo. Assim, as aproximações entre o humor e a ficção especulativa presentes em algumas dessas comédias não compõem estratégias específicas de problematização do contexto sociopolítico. Elas seguem uma tradição já presente nas demais chanchadas e comédias da época, o que evidencia o fato de que a ficção especulativa **não assume um papel especial na construção desse tipo de mensagem**. Além disso, os sucessivos levantes e golpes que marcaram o período turbulento de produção dessas obras não são internalizados ou emulados nos filmes pela junção entre o humor e a ficção especulativa, tal qual ocorre no *humor especulativo*. A presença de elementos do horror e da ficção científica serve em parte para criar uma variedade temática em meio a uma produção contínua e repetitiva, e em parte para criar comicidade ao evidenciar as especificidades do cinema nacional, e ironizar, pela via paródica, as possibilidades precárias de transposição dos cânones norte-americano e europeu.

A paródia, nesse sentido, é um elemento importante para se pensar a relação entre o humor e a ficção especulativa; e isso não somente no período de efervescência das chanchadas, mas em toda a história do cinema brasileiro. Se a matriz norte-americana chegou em poucas décadas a um modelo de produção que lhe permitia realizar filmes complexos, o mesmo não ocorreu no Brasil. O cinema nacional sofrera desde o seu início com entraves e dificuldades de produção (Sales Gomes 1996, 9) e, apesar de sua organização em estúdios entre as décadas de 1930 e 1950, nunca dispôs de uma capacidade de produção nem remotamente similar à norte-americana. Isso criava uma série de empecilhos, em especial no que tange às narrativas não miméticas, que demandam um imenso investimento para a sua realização nos moldes industriais, exigindo a construção de cenários e cidades cenográficas, além de trucagens e efeitos especiais complexos.

A paródia é uma saída para esse tipo de limitação; ela evoca o cânone para, frente à impossibilidade de reproduzi-lo integralmente, **carnavalizá-lo**. Sua operação é similar à defesa da antropofagia do legado colonial, principal bandeira da Semana de Arte

Moderna de 1922. Lá o canibalismo foi tomado como uma metáfora para a assimilação da cultura europeia, não de maneira a reproduzi-la, mas a *digeri-la* e, com isso, gerar obras genuinamente brasileiras. “Tupi or not Tupi, essa é a questão” (O. Andrade 1928, 3), frase dita por Mario de Andrade em um dos banquetes da Semana de 1922, resume a ingestão paródica da cultura europeia proposta pelos modernistas. A frase corrompe a fala mais célebre da obra teatral de William Shakespeare ao fazer referência a uma das línguas e civilizações originárias do território brasileiro. Ao mesmo tempo, expõe um impasse acerca da identidade cultural de um país com um tão forte histórico colonial, uma nação nem totalmente europeia nem totalmente *Tupi*. Essa relação é brilhantemente identificada por Sales Gomes, quando escreve que “a penosa construção de nós mesmos (...) se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser o outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa *incompetência criativa em copiar*” (Sales Gomes 1996, 90, grifo meu). Essa junção entre incompetência, criatividade e cópia sintetiza a base da tradição paródica, que se torna notória a partir das chanchadas.

As aproximações entre o humor e a ficção especulativa presentes nas chanchadas alinham-se, portanto, a uma tradição “predominantemente híbrida e antropofágica” (Suppia 2014, 233). Nesse sentido, o flerte dessas comédias com o horror e/ou com a ficção científica não parte de uma tentativa de reproduzir fielmente a matriz, mas da vontade de gerar comicidade na própria operação de copiá-la, numa evidente subversão do cânone. Essa subversão cria um choque voluntário entre *incompetência* e *criatividade*, além de uma comparação constante entre o original e sua reprodução, o centro e a periferia. O resultado é a criação de um pacto entre público e obra, de forma que a leitura do filme passa a estar atenta à sua própria precariedade, uma vez que se configura o convite a que se ria dela. Assim, na paródia interessa não somente o relato, mas também como cada texto cultural torce e perturba o cânone a que faz referência.

Esse tipo de operação também pode ser identificado em diversos outros momentos da história do cinema brasileiro, constituindo umas das principais tendências de aproximação entre o humor e a ficção especulativa na cinematografia nacional. Ela foi levada ao extremo ao longo das décadas de 1970 e 1980, quando foram produzidos diversos filmes com referências diretas a *blockbusters* de horror e/ou de ficção científica norte-americanos. Muitos desses filmes eram lançados na esteira de um grande sucesso de bilheteria e tentavam atrair o público com a promessa de um *remake* malfeito e, justamente por isso, engraçado; é o caso de um filme como *O Bacalhau* (1976), lançado

nos cinemas brasileiros um ano depois de *Tubarão* (1975), que lhe serve de matriz inspiradora; é também o caso de uma leva significativa de filmes destinados ao público infanto-juvenil, como *O Trapalhão no Planeta dos Macacos* (1976), *Os Trapalhões na Guerra dos Planetas* (1978) e *O Incrível Monstro Trapalhão* (1981). Cada um desses filmes parodia o tema, o imaginário e/ou a iconografia de obras norte-americanas que lhe são contemporâneas, respectivamente *O Planeta dos Macacos*⁴⁹ (1968), *Star Wars* (1977) e *Superman* (1978).

Embora não ocorra na maioria desses textos culturais, é possível identificar casos isolados em que a paródia está concatenada com um posicionamento claro acerca de alguma controvérsia da vida sociopolítica brasileira. Um exemplo é *Jeca contra o Capeta* (1975), paródia de *O Exorcista* (1974) que associa o tema da incorporação demoníaca ao divórcio, apresentando uma mulher separada e autônoma como uma ameaça diabólica para a vida conjugal de um caipira e de sua esposa. Na época da realização do filme, tramitava no Congresso Nacional a Lei do Divórcio, uma proposta legislativa que desencadeou imensa polêmica, já que compreendida por parte da sociedade brasileira como um risco à manutenção da família tradicional. Diante dessa controvérsia, *Jeca contra o Capeta* assume uma postura essencialmente maniqueísta, em que “o divórcio e o capeta são uma coisa só” (Z. Tavares 1976, 5) e em que Poluído, o caipira-herói vivido por Mazzaropi, precisa resistir bravamente às investidas de uma mulher separada para tentar manter o seu casamento.

Essa coligação entre conservadorismo, humor e ficção especulativa — em vários momentos misógina e também machista — pode aproximar o filme, ao menos à primeira vista, do *humor especulativo* presente em algumas obras contemporâneas, como *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro*. No entanto, embora *Jeca contra o Capeta* flerte com o horror, sua construção mantém-se restrita à qualidade tonal cômica, desprezando as potencialidades da ficção especulativa como estratégia para a mobilização do medo. Isso fica claro na cena do exorcismo, uma evidente reencenação do original de Friedkin, contendo inclusive o elemento icônico da cama que treme sozinha. Na cena, que poderia ser a mais tensa do filme, abundam elementos cômicos. Em um momento, Poluído diz para o Padre que aquela deve ser uma possessão diabólica, pois já viu algo

⁴⁹ O sucesso de *Planeta dos Macacos* no Brasil não se limitou à sua estreia em salas de cinema em 1968, mas também se estendeu temporalmente em função da televisão, que, além de reprisar o filme, também lançou séries e desenhos animados baseados na produção original, o que justifica sua paródia em 1976, oito anos depois de sua estreia em salas comerciais.



Figura 3. *O Trapalhão no Planeta dos Macacos*, J. Tanko, 1976, 86 min.



Figura 4. *Jeca contra o Capeta*, Amácio Mazzaropi, 1975, 94 min.

parecido num filme chamado “*O Eletricista*”. Mais tarde, o padre precisa sair da casa às pressas, pois pó de mico cai sobre o seu corpo, fazendo com que ele tenha uma coceira intensa. Isso é lido pelas pessoas que estão rezando do lado de fora da casa como mais um sinal de incorporação, agora possivelmente estendida também ao padre. Por fim, Poluído descobre três cachorros brincando embaixo da cama e desvenda o que a fazia tremer. A cena evidencia um humor escrachado e sustentado em constantes números de comédia física, e também no uso recorrente de piadas e de trocadilhos. Além dessas construções, a paródia ajuda a criar comichões que, similar ao que ocorre nas chanchadas, surgem da comparação entre o original e a voluntária precariedade da cópia. A reencenação de cenas marcantes do filme parodiado evidencia esse atrito, fazendo com que os elementos do horror e da ficção científica não operem por si só, mas apareçam **instrumentalizados** pela construção cômica. Isso impede qualquer entrelaçamento ou retroalimentação entre o humor e o imaginário da ficção especulativa ali presente — distanciando esse tipo de construção paródica do *humor especulativo*.

4.2. Torções e reinvenções paródicas

Ao longo da década de 1970, é possível identificar um outro conjunto de filmes que igualmente internaliza elementos da ficção especulativa por via paródica, contudo o faz de forma menos calcada na repetição precária dos códigos do cinema industrial e mais em sua voluntária torção e reinvenção. Nesse conjunto, destacam-se obras associadas ao Cinema Marginal e, em especial, algumas produzidas durante o curtíssimo tempo de duração da Belair, produtora criada por Julio Bressane, Rogério Sganzerla e Helena Ignez em fevereiro de 1970 e encerrada em maio do mesmo ano. Apesar desse período breve, a Belair produziu seis filmes, a maioria deles nutridos pelo misto de fascínio e repulsa pela cultura de massa, então já evidente nas obras anteriores tanto de Bressane quanto de Sganzerla.

A Belair, escreve Estevão Garcia (2016), queria “arrancar o cinema de seu aspecto industrial e espetacular, próprio de sua absorção pelo sistema capitalista” (417). A internalização de elementos da cultura de massa ajuda a evidenciar essa relação essencialmente disruptiva e experimental com o cinema industrial. Ela não se limita à quebra da transparência (numa transposição do legado brechtiano, que marcou por exemplo a Nouvelle Vague), mas repercute também numa recusa radical à lógica de causa e efeito, que faz com que frequentemente os planos não se relacionem uns com os outros,

impedindo a construção de progressões dramáticas. O que conecta os diversos acontecimentos dos filmes é a encenação de situações chocantes, incluindo uma frequente representação de violência gráfica e sua associação a ataques à família tradicional brasileira. Esse tipo de operação aproxima a Belair das vanguardas, igualmente interessadas na cultura de massa⁵⁰ e na adoção do “recurso do choque como elemento profanador” (Ibid., 418).

O interesse pela ficção especulativa, e em especial pelo cinema de horror, ajuda a compor esse choque-profanador. Nesses filmes, o horror pode ser pensado como uma metáfora para o embate entre, de um lado, a defesa da liberdade e do usufruto do prazer (pós-1968) e, de outro, o conjunto de opressões do regime ditatorial. “Talvez isso se deva ao fato de que, dentro da ideologia da contracultura, característica do início dos anos 70, a conjuntura política particular do Brasil parece ter acrescentado um novo fator: o terror”, escreve Fernão Ramos (1987, 36) em referência à internalização do gênero presente em diversos filmes do Cinema Marginal. “Todo discurso em torno da experimentação e do prazer”, o autor complementa, “se choca com um universo de repressão à individualidade extremamente brutal” (Ibid., 36).

Esse choque fica evidente nos filmes de Julio Bressane⁵¹ produzidos no início da década de 1970, em sua repetida representação de violência gráfica. É o caso da incursão de Bressane pelo universo do cinema de horror, feita especialmente em *Barão Olavo, o Horrível* (1970), filme que inclui desde necrofilia e violação de tumbas de mulheres virgens, até um aborto forçado, seguido de assassinato e ocultação de cadáver. A violência gráfica também está presente em registros mais próximos da qualidade tonal do humor, como no retrato de uma empregada doméstica que assassina suas patroas em *Cuidado Madame* (1970) — e depois dança, se diverte, ri, faz piada. Nesses filmes, é claro o interesse no ataque à família burguesa, apresentada como uma instituição disfuncional, arbitrária e violenta, uma espécie de microcosmo privado da ditadura civil-militar.

A paródia do horror, nessa perspectiva, opera como uma chave alegórica para a representação do contexto sociopolítico nacional. Isso configura-se em *Barão Olavo, o*

⁵⁰ O interesse das vanguardas na cultura de massa evidencia-se, por exemplo, na relação de Luis Buñuel com Charles Chaplin, no interesse dos surrealistas por Buster Keaton e no fascínio de Artaud pelos irmãos Marx.

⁵¹ No que se refere à internalização de elementos da ficção especulativa, destaca-se especialmente a obra de Bressane, embora seja possível identificar alguns desses elementos também em Sganzerla, como por exemplo nos espíritos que assombram Sonia Silk em *Copacabana Mon Amour* (1970).

Horrível, uma vez que o “patriarca pode ser lido como uma faceta menor do ditador” (Ibid., 422). Em *Cuidado Madame* ocorre algo similar, contudo no sentido oposto. Em vez de compor uma alegoria em torno das assimetrias de poder do país, o filme constrói-se como uma vingança simbólica contra aquelas e aqueles que se alinham à ditadura. “Quem se entregar agora, morre depois”, avisa a empregada doméstica serial killer vivida por Maria Gladys logo depois do assassinato sangrento de uma de suas patroas. “Eu vim de um lugar onde as pessoas morrem de fome”, ela diz depois, enquanto esfaqueia outra madame na beira de uma piscina. Do outro lado, entre as patroas, frases como “bicho a gente trata como bicho” ou “arrume as suas coisas e vá embora” evidenciam o histórico de desigualdades sociais que substancia as relações de trabalho no Brasil.

Esse tipo de resposta cultural a um contexto essencialmente autoritário — em seu misto de alegoria nacional e vingança simbólica — congrega algumas características também presentes no *humor especulativo*, como veremos em detalhe no próximo capítulo. O misto de humor, violência e choque de *Cuidado Madame*, por exemplo, propõe uma composição de elementos muito similar à problematização das relações entre patrões e empregados (em seus desdobramentos raciais, econômicos e sociais), presente em filmes contemporâneos como *O Clube dos Canibais* e *O Animal Cordial*. No entanto, a refuta às possibilidades de progressão dramática distancia *Cuidado Madame* e os demais filmes da Belair do *humor especulativo*, já que **impede a mobilização de expectativa, tensão e medo**, construídos justamente através da compreensão de um contínuo narrativo.

Sem esse contínuo, não há percepção de passado, presente e futuro no nível da dramaturgia, ou seja, não há ameaça e nem compreensão dos desdobramentos de determinado evento, ambas potencialmente geradoras de medo. Assim, nos filmes da Belair — e também em parte considerável dos filmes do Cinema Marginal —, a tensão dramática é substituída pela visualidade e expressividade gráfica da violência; um estado de puro *efeito e intensidade*⁵², praticamente desprovido de adensamento narrativo. Somada a esse estado, a paródia do horror é feita por uma colagem de elementos que evocam o gênero, com destaque sobretudo para a aparição frequente de objetos cortantes, sangue e corpos mortos, além da incorporação de trilha e de recursos sonoros do cinema clássico de horror, não raro sem qualquer explicação.

⁵² Em *A Autonomia do Afeto* (1995), Brian Massumi estabelece duas instâncias de relação com as imagens. Uma primeira seria a qualificação da imagem, estabelecida a partir de seu conteúdo e sentido convencional. Uma segunda estaria ligada à força ou à duração do efeito da imagem. A esse segunda instância, Massumi dá o nome de *intensidade*.



Figura 5. *Barão Olavo, o Horrível*, Júlio Bressane, 1970, 70 min.



Figura 6. *Cuidado Madame*, Júlio Bressane, 1970, 90 min.

Esse tipo de proposta transcende a produção da Belair e pode ser identificada, por exemplo, em *Memórias de um Estrangulador de Loiras* (1971), realizado por Bressane já no exílio⁵³. Ela inspira também os primeiros trabalhos de Ivan Cardoso, um jovem de então 19 anos que começava sua carreira no início da década de 1970 com curtas e médias-metragens em super 8, depois de ter trabalhado com Sganzerla e com Bressane. Esses filmes receberam o título de *Quotidianas Kodak*; eles eram editados artesanalmente por Cardoso e exibidos “em festas particulares, sempre acompanhados de sonorização improvisada por ele, ao vivo, com uso de fitas K7 e discos de vinil” (Cánepa 2021, 319). A sonorização era feita, pois na época o super 8 não possibilitava qualquer registro na banda sonora, tornando impossível o som direto. Essa impossibilidade é fundante na obra de Cardoso, a tal ponto que ele chega a afirmar: “por essas coincidências, por esses acasos, venho do cinema mudo” (Cardoso e Luchetti 1990, 20). Isso conduz o realizador a uma aposta pela **plasticidade** de imagens violentas similar à de Bressane. Essa aposta inclui também o interesse manifesto pelo imaginário e pela iconografia do cinema de horror, algo que sempre fascinara Cardoso, um entusiasta dos quadrinhos e da cultura de massa da década de 1960.

Nas *Quotidianas Kodak*, Cardoso parodiava diversos formatos de uma sessão de cinema, incluindo trailers, documentários e cinejornais. Além disso, apresentava propostas de filmes, em sua maioria próximos do imaginário do horror. O mais célebre desses filmes é *Nosferato no Brasil* (1971), em que o poeta Torquato Neto interpreta um vampiro que viaja de Budapeste para o Rio de Janeiro e começa a fazer uma série de vítimas uma vez que desembarca nos trópicos. É deste filme a imagem icônica de Nosferato vestindo apenas a sua capa e uma sunga, a tomar água de coco na praia de Copacabana antes de fazer mais uma vítima. Esse tipo de desconstrução de clichês do cinema clássico conecta-se ao impulso antropofágico de reinvenção periférica de códigos e de procedimentos cinematográficos. Em paralelo, alinha-se ao desbunde e à festa dionisíaca que marcaram a contracultura dos anos 1970.

O humor de *Nosferato no Brasil* emerge da soma desses dois impulsos, um humor paródico, questionador e subversivo. Um exemplo é a cartela inserida ainda no início do filme, numa brincadeira em torno da impossibilidade da equipe de Cardoso em fazer uma

⁵³ Em *Memórias de um Estrangulador de Loiras*, há — tal qual nos filmes de Bressane da Belair — uma conjugação entre o interesse plástico na representação gráfica da violência e o uso da trilha sonora como conexão paródica com o universo do cinema de horror.

iluminação noturna, apesar do suposto medo dos vampiros da luz do sol. O realizador decide filmar em plena tarde e simplesmente adiciona no filme uma cartela a dizer: “*Onde se vê dia, veja-se noite*”. Essa desmonumentalização do cinema de gênero, além de evidenciar uma atitude debochada e paródica, é mais um indício do desinteresse pelas possibilidades de mobilização do medo.

Em *Nosferato no Brasil*, assim como nos filmes da Belair, o foco está na representação plástica de cenas que beiram o universo do horror, e não na construção de tensão dramática em torno da possibilidade (ou não) de concretização de uma violência latente. O filme é basicamente composto por ataques repetidos do drácula a diferentes vítimas, uma sequência de assassinatos que não têm premeditação nem grandes consequências, fazendo com que o interesse esteja na ação por si só — e não em qualquer camada de complexificação ou qualificação emocional a ela sobreposta. Esse foco na ação alinha o filme à tradição do *happening* e da performance, “em sua carga contestatória aos padrões da arte estabelecida” (Machado Jr 2011, 30) e em sua maneira específica de ruptura com “o comportamento respeitável” (Ibid. 30). Nesse sentido, os ataques de *Nosferato* a suas vítimas — feitos geralmente em espaços públicos, em meio a pessoas desavisadas e com frequência curiosas — podem ser pensados como uma espécie de *happening* e o filme, como seu registro. Essa perspectiva pode ajudar também a compreender o impacto que *Nosferato no Brasil* teve na cena do super 8 brasileiro, em especial nas artes visuais, inspirando trabalhos como *Wampirou* (1974), de Lígia Pape, e *X* (1976), de Ana Maria Maiolino (Cánepa 2021, Remier 2009).

O humor presente em *Nosferato no Brasil* e *Cuidado Madame* pode ser relacionado ao de outras obras centrais do Cinema Marginal. Um exemplo é *Hitler Terceiro Mundo* (1968), que, embora parta de uma premissa realista (a tomada do poder num país periférico por um líder fascista), possui um número considerável de construções não miméticas. Entre essas construções, destacam-se as cenas em que figuram os dois super-heróis que se opõem ao ditador, um Monstro de Pedra e um Samurai, ambos aparentemente saídos de histórias em quadrinhos e ao mesmo tempo grotescos e caricatos. Outro exemplo é *O Jardim das Espumas* (1970), que retrata a visita de um emissário interplanetário à terra, que acaba sequestrado por uma facção contrária ao sistema. O filme lança um olhar indireto sobre casos de sequestro feitos durante a ditadura. Sua representação é bastante experimental e inclui um momento em que o diretor e o técnico de som discutem com o elenco sobre as especificidades e os dilemas do cinema brasileiro.

Além disso, há diversas cenas essencialmente cômicas, em que o imaginário da ficção científica serve apenas como ponto de partida e não como um conjunto de códigos aos quais a narrativa adere. Ambos alinham-se à tendência do Cinema Marginal de utilização paródica da cultura de massa, com um interesse essencialmente plástico e performativo.

“Quando a gente não pode fazer nada a gente avacalha e se esculhamba”, uma das frases célebres ditas no *Bandido da Luz Vermelha* (1968), é recuperada por Fernão Ramos numa tentativa de explicar o tipo de humor do Cinema Marginal. Segundo Ramos, essa frase pode ser dividida em duas partes. “Primeiro, uma constatação crua: ‘a gente não pode fazer nada’ [em relação à ditadura]; a seguir, a atitude que se segue ao fato consumado: o avacalho, o esculhambo” (Ramos 1987, 28-29). Essa relação entre impotência e desordem opera, segundo Ramos, como uma espécie de gênese ou impulso inicial para a construção cômica do Cinema Marginal. Além dela, acredito que há uma outra camada importante a ser considerada: o fato de que o humor desse conjunto de filmes aproxima-se do que Freud define como *humor intelectual* (2017, 100-110) e Charles Hockett, como *humor poético* (1977, 262), um tipo de humor associado à construção de ideias abstratas, que opera através de *alusões* e *sentidos duplos* (Freud 2017, 102) e não raro possibilita interpretações múltiplas e ambíguas. O desejo de “modificar os significados ‘literais’ das palavras e construções”, indicado por Hockett (262) como definidor do humor poético, pode ser associado ao humor marginal, em suas construções ao mesmo tempo esculhambadas [para retomar a expressão do *Bandido da Luz Vermelha*] e enigmáticas. Esse humor diferencia-se daquele produzido em outros momentos da história do cinema brasileiro: um humor mais prosaico, caricato e escrachado, identificável na longa tradição que se estende desde as chanchadas até as paródias mais explícitas contemporâneas ao Cinema Marginal, como *O Bacalhau*, *Jeca contra o Capeta* ou os diferentes filmes dos Trapalhões.

Essa diferença é interessante também para marcar dois momentos distintos na filmografia de Ivan Cardoso. De início, o humor mais poético das *Quotidianas Kodak*, em que se inclui *Nosferato no Brasil*. A partir da década de 1980, a adesão a uma comicidade mais prosaica e frontal, presente em filmes como *O Segredo da Múmia* (1982), *As Sete Vampiras* (1986) e *O Escorpião Escarlata* (1990). Embora esses filmes tenham também o *esculhambo* e o *avacalho* como impulso inicial, eles têm uma estrutura narrativa clara, progressiva e facilmente assimilável, que os distancia da tradição hermética do Cinema Marginal. Bernadette Lyra (2006) e João Luiz Vieira (2000, 177)



Figura 7. *Nosferato no Brasil*, Ivan Cardoso, 1970, 27 min.



Figura 8. *O Segredo da Múmia*, Ivan Cardoso, 1982, 85 min.

referem-se especificamente a esse segundo momento quando abordam os filmes do *terrir*⁵⁴, neologismo criado pela fusão entre as palavras *terror* e *rir*. A nomenclatura foi cunhada pelo próprio Cardoso ao mesmo tempo como uma proposta de subgênero e como uma maneira de designar sua obra, constituída nesta segunda fase por filmes que conjugavam elementos da pornochanchada com um pastiche cômico do horror clássico, incluindo histórias de múmias, vampiros e plantas canibais.

No *terrir*, há uma reciclagem de clichês do cinema hollywoodiano transpostos *na medida do possível* para o cinema brasileiro. O terror é incorporado prioritariamente como um “estereótipo cinematográfico” (Lyra 2006, 140). Essa incorporação é reconhecidamente precária, tanto em termos orçamentários quanto técnicos, o que acaba por ser assimilado no tecido dos filmes como um conjunto de proposições cômicas. As imperfeições da direção de arte, da fotografia e dos efeitos especiais — por vezes até chamados de *defeitos* especiais (Vieira 2000, 182) — são tomadas como parte da proposta estética dos filmes. Essa *poética da precariedade* é central no *terrir* e está claramente associada à tradição antropofágica. Ela, no entanto, constrói uma camada interpretativa que impede que o horror de fato se instaure. Essa camada fortalece o artifício da representação (de forma ao mesmo tempo autoirônica e metalinguística) e distancia o público da crença na narrativa.

Não é de se espantar que um teórico como Daniel Serravalle de Sá seja categórico ao dizer que os filmes de Cardoso “não são de todo assustadores, talvez divertidos na medida em que imitam e satirizam outros gêneros cinematográficos” (Sá 2018, 223). A comicidade construída em torno da versão *subdesenvolvida* de clichês do horror faz com que não ocorra de fato um entrelaçamento entre o terror e a comédia (como a própria palavra *terrir* sugere), mas uma apropriação dos códigos, do imaginário e da iconografia do horror, feita por um registro essencialmente calcado na qualidade tonal do humor. Esse tipo de apropriação, somado ao humor prosaico e ao gesto antropofágico faz com que o *terrir* seja uma espécie de atualização das paródias de filmes de horror já presentes nas comédias e nas chanchadas realizadas entre 1930 e 1950. Essa relação entre o *terrir* e as

⁵⁴ Embora o *terrir* seja frequentemente associado a essa segunda fase da obra de Ivan Cardoso, o realizador não faz essa diferença e normalmente aplica a nomenclatura a toda a sua obra. No entanto, em *A Marca do Terrir*, documentário lançado em 2005, Cardoso pontua que, no início de sua carreira, não tinha a intenção de associar o horror à comédia. “No início até me chateava, porque eu fazia os filmes à sério e as pessoas achavam graça. Depois eu descobri que o que eu fazia era *terrir*”. Assim, acredito que seja oportuna essa separação em duas fases, pois, como o próprio realizador sinaliza, existe uma separação em dois momentos: um em que o *terrir* ainda está latente, e outro em que ele passa a ser encampado e assumido como gesto estético.

chanchadas⁵⁵ foi amplamente apontada em estudos sobre a obra de Ivan Cardoso (Sá 2018, 222, Lyra 2006, 140) e é tão importante que motiva Jairo Ferreira (1986) a se referir ao *terrir* como uma “neo-chanchada no horror” (239).

Não somente no *terrir*, mas também em diversos outros momentos da história do cinema brasileiro, as convergências entre o humor e a ficção especulativa são profundamente afetadas pela tradição paródica, que é tomada com frequência como a principal (senão como a única) via de relação entre o cômico e o fantástico. Essa recorrência da paródia pode ser conectada, segundo Cristina Meneguello (1996, 36), ao impacto fundador das dinâmicas transculturais das chanchadas no imaginário do público brasileiro. Segundo a autora, esse impacto foi tamanho que no Brasil tende a haver um interesse maior por paródias de cânones consagrados do que efetivamente pelas tentativas de transposição de cada um desses gêneros, em sua versão dramático-séria. Na história do cinema de horror nacional, essa tendência é tão frequente que Cánepa (2008, 320) propõe uma categoria chamada *horror paródico*, que inclui diferentes obras em que há apropriações de formatos e/ou de clichês de filmes estrangeiros, para fins cômicos. Suppia identifica algo similar na ficção científica, um eixo, segundo ele **preponderante** (2013, 100), “ligado à comédia desde muito tempo, e que se apropria dos mais diversos temas da ficção científica — muitas vezes de forma meramente tangencial — para trabalhá-los na chave da paródia” (Ibid., 100).

Uma explicação possível para essa prevalência da representação paródica da ficção especulativa na história do cinema brasileiro é centralidade atribuída ao realismo literário no Brasil, algo que, como sublinha Elizabeth Ginway, contrasta com o realismo mágico e fantástico comum no restante da literatura latino-americana. Segundo a autora, isso faz com que a ficção científica possa ser considerada “inautêntica, isto é, não representativa da cultura brasileira” (2005, 29), uma espécie de *ideia fora do lugar*, como propõe o conceito de Roberto Schwarz, resgatado por Ginway como forma de evidenciar a artificialidade da assimilação da ficção científica pela cultura brasileira. Suppia (2014) resgata essa discussão de Ginway sobre a ficção científica na literatura brasileira e conclui que ela também pode ser aplicada ao cinema. Segundo o autor, o conceito de *ideias fora*

⁵⁵ Segundo João Luiz Vieira (2000), essa retomada da chanchada pode ser associada à estética do lixo e identificada desde bem antes do *terrir*, em filmes como *Macunaíma* e *O Bandido da Luz Vermelha*, ambos herdeiros do interesse por um humor debochado e por interpretações hiperbólicas, associáveis à tradição das chanchadas. “A influência e as lições desses dois filmes foram seminais”, escreve Vieira, e acabam servindo de inspiração, por exemplo, para o *terrir*, que o autor entende como uma revisita à tradição das chanchadas.

do lugar pode ser útil na “análise da dicotomia comum entre conhecimento científico-tecnológico e humor popular brasileiro” (Suppia 2014, 236), central na tradição paródica até aqui mapeada.

Em toda essa tradição, a *ideia fora do lugar* é sempre a ficção especulativa, tratada como um legado importado e portanto como uma espécie de corpo estranho na cultura nacional. Assim, a paródia opera um de **processo de legitimação**, uma espécie de *abrasileiramento* desse legado. Nessa dinâmica transcultural, a ficção especulativa é esvaziada de seu potencial de mobilização de medos e ansiedades coletivas. Seus códigos são reapropriados em narrativas que muito comumente têm como foco central a construção de comichadas, o que faz com que a ficção especulativa não opere por si só, mas sirva apenas como tema ou inspiração para relatos que não exploram as qualidades tonais específicas do horror, nem da ficção científica. Isso pode ser dito de todos os filmes que abordei até aqui, incluindo o humor prosaico das chanchadas e do *terrir*; e também o humor poético do Cinema Marginal. Essa tendência mantém-se preponderante na ficção especulativa brasileira até a primeira década dos anos 2000, incluindo hits infantis como *Super Xuxa contra Baixo Astral* (1988), algumas pornochanchadas como *Inseto do Amor* (1981) e uma derradeira incursão de Ivan Cardoso pelo *terrir*, em *Um Lobisomem na Amazônia* (2005). Ela é também prevalente na dramaturgia televisiva brasileira, em que é igualmente possível identificar paródias que se apropriam dos códigos do horror e/ou da ficção científica para compor registros essencialmente cômicos.

Em paralelo a essa tradição é possível identificar uma segunda, “mais rara e aspirante a intenções mais ‘sérias’” (Suppia 2013, 101). Quando contrasta esses dois eixos, Suppia revisita uma divisão já traçada por Ismail Xavier em *Alegorias do Subdesenvolvimento*, entre de um lado o registro *lúdico-carnavalesco* e, de outro, o *sério-dramático* (2013, 605). As transposições paródicas da ficção especulativa evidentemente enquadram-se no eixo *lúdico-carnavalesco*. Já no eixo *sério-dramático* é possível aglutinar um conjunto bastante heterogêneo de filmes, em que há um privilégio da transposição direta e não paródica dos cânones da ficção especulativa. Na ficção científica, são ilustrativos desse eixo filmes como *O Quinto Poder* (1962), *Quem é Beta?* (1972) e *Abrigo Nuclear* (1981). No horror, é possível incluir obras como *O Anjo da Noite* (1974) e *As Filhas do Fogo* (1978), ambas aproximações bastante subjetivas do imaginário do horror, realizadas por Walter Hugo Khouri.

De mais difícil classificação são as obras incontornáveis de José Mojica Marins, tomado com frequência como “o principal representante” (Cánepa 2008, 116) do horror no cinema brasileiro. Os filmes de Mojica abordam temas como “o sobrenatural, a violência e as pulsões sexuais” (Fernandez 2007, 41), de forma muitas vezes brutal e excessiva, mas sem esconder as deficiências técnicas e a falta de recursos dos filmes. Isso faz com que sua *mise-en-scène* combine “pretensão, grandiloquência, precariedade material e inépcia” (Ibid., 41), de forma que, embora sejam feitos num registro *sério-dramático*, eles acabem tendo também por vezes uma camada de “comicidade involuntária” (Ibid., 41).

Outra leva de filmes de difícil classificação é a das pornochanchadas de horror produzidas na Boca do Lixo, que incluem sucessos de bilheteria como *Excitação* (1976) e *A Força dos Sentidos* (1977), entre uma quase dezena de outros filmes, como *Seduzidas pelo Demônio* (1977), *Ninfas Diabólicas* (1977), *O Castelo das Taras* (1982) e *As Taras do Minivampiro* (1987). Nessas obras, as cenas de sexo e nudez são frequentes e aparecem associadas a temas como “possessões demoníacas, assombrações, maldições, satanismo e outros assuntos típicos do cinema de horror internacional do período” (Cánepa 2008, 119-120). Já os elementos de humor são raros e, quando aparecem, servem principalmente como alívio cômico em meio a dramaturgias marcadas pela associação entre o erotismo, o horror e o suspense. Em suma, na maioria das ficções especulativas realizadas no registro *sério-dramático* é possível identificar um conjunto explícito de tentativas de mobilização de medos e de ansiedades coletivas. Esse conjunto, no entanto, não faz uso (ao menos não voluntário) da qualidade tonal do humor, ou — quando faz — o utiliza apenas como alívio cômico e, portanto, como recurso desassociado dos momentos de tensão dramática. Usar o humor como alívio cômico significa justamente separá-lo da ficção especulativa. Uma está associada à tensão, o outro ao alívio, num modelo de *alternância* similar ao preconizado por Carroll (1999).

Os filmes em que identifico a presença do *humor especulativo* não podem ser devidamente enquadrados em nenhum desses dois eixos. Neles, há uma convergência entre o humor e a ficção especulativa, tal qual no registro *lúdico-carnavalesco*. No entanto, essa convergência não impede a configuração das qualidades tonais próprias do horror e da ficção científica, como ocorre entre as *obras sério-dramáticas*. Isso porque não há uma apropriação do imaginário da ficção especulativa pelo humor, mas um entrelaçamento e uma retroalimentação entre ambos, que faz com que um não impeça a

ação do outro, mas que eles se somem em sua operação crítica ao contexto sobre o qual se debruçam.

Assim, os filmes se distanciam do *pastiche cômico* (como ocorre, por exemplo, na chanchada ou no *terrir*) e também das evocações poéticas da ficção especulativa (como no Cinema Marginal), para, ao contrário disso, fincarem-se de fato nos cânones que convocam. Mesmo entre os textos culturais em que há uma aproximação mais clara com a comédia (como é o caso, por exemplo, de *O Clube dos Canibais* e de *Sol Alegria*), essa aproximação não impede a consolidação efetiva dos códigos da ficção especulativa, que, portanto, não operam como *ideias fora do lugar*, mas como uma representação não mimética que constitui o universo diegético de cada filme, inclusive com a tensão envolvida na eventual concretização dos riscos e perigos próprios de cada universo.

Além disso, a paródia deixa de ser um elemento-central. Na maioria dos textos culturais que compõem o corpus, embora seja possível identificar referências a outros filmes, o tipo de revisita ou reencenação que caracteriza o recurso paródico não chega a se configurar. Nos casos raros em que é de fato possível identificar esse recurso, o foco da construção de comicidade não está na precariedade ou na *incapacidade criativa de copiar*, mas nas alusões dramatúrgicas a dilemas do contexto macropolítico brasileiro. Em *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro*, por exemplo, a paródia de *Ghostbusters* (1984) ajuda a construir a mensagem de uma oposição entre o lado dos protagonistas (todos homens brancos e cisgênero) e o lado da assombração (uma menina associada a discursos feministas). A paródia, nesse sentido, é mais um elemento que colabora na tentativa de intervenção sociopolítica dos filmes e está associada a uma construção essencialmente alegórica, e não a uma evidência das fragilidades do modelo de produção nacional, como é característico do conjunto de obras do eixo *lúdico-carnavalesco*. Ao mesmo tempo, o distanciamento do humor que caracteriza o eixo *sério-dramático* não se aplica aos textos culturais do corpus, em que há uma adesão voluntária à qualidade tonal do humor e um uso frequente de construções satíricas. O *humor especulativo* congrega, portanto, o registro cômico (característico do eixo *lúdico-carnavalesco*) com a adesão aos códigos da ficção especulativa (característica do eixo *sério-dramático*), o que impossibilita a sua inclusão numa vertente ou noutra.

Esse desencaixe evidencia o surgimento de um fenômeno diferente das tradições mapeadas na história do cinema brasileiro de horror (Cánepa 2008) e de ficção científica (Suppia 2013), produzidos até a primeira década dos anos 2000. Isso fortalece o

argumento de que o *humor especulativo* pode ser pensado como uma resposta cultural às especificidades do momento contemporâneo, uma vez que sua consolidação coincide temporalmente com o conjunto de mudanças sociopolíticas conectadas aos processos de ruptura institucional, instabilidade aumentada e cisão social que marcam a sociedade brasileira hoje.

4.3. Primórdios do *humor especulativo*

Como já argumentei anteriormente, o *humor especulativo* pode ser pensado como uma tendência que emerge ao longo da última década no cinema brasileiro. Essa tendência, justamente por abarcar um conjunto significativo de textos culturais, parece-me relacionável — pela lógica da “multiplicidade evolucionária” dos gêneros (Berlant 2008, 2011) — às transformações radicais do contexto sociopolítico brasileiro recente. Mas se o desajuste aos dois eixos aglutinadores é um indício da singularidade do *humor especulativo*, é possível que filmes produzidos em outros momentos históricos também congreguem elementos dessas duas tradições e sejam dificilmente enquadráveis numa ou noutra, de maneira similar ao que ocorre em textos culturais contemporâneos. Um exemplo significativo desse tipo de desencaixe é *Brasil Ano 2000* (1969), segundo longa-metragem de Walter Lima Jr. O filme compartilha diversas características também presentes no *humor especulativo*, o que o coloca numa posição precursora e pioneira — uma espécie de obra fora do tempo, que antecipa diversos elementos presentes na ficção especulativa brasileira contemporânea.

Brasil Ano 2000 narra a história de uma família de classe média que migra para o norte do país num futuro distópico, em que as nações desenvolvidas desapareceram depois uma Grande Guerra Nuclear. No caminho, os três integrantes da família — a mãe e seus dois filhos — param numa pequena cidade chamada *Me Esqueci*, onde há intensos preparativos para o lançamento de um foguete espacial. Lá conhecem um antropólogo que os oferece casa e comida em troca de poder apresentá-los na comunidade como indígenas que vivem na reserva administrada por ele, hoje completamente vazia. A estratégia do antropólogo é a de encontrar alguma justificativa para a manutenção de seu cargo público, uma vez que o lançamento do foguete atrairia para a cidade o general que comanda a nação. Sem dinheiro ou qualquer outra perspectiva, a família aceita a oferta do antropólogo, passa a vestir trajes e adornos típicos e usa inclusive maquiagens que imitam pinturas faciais indígenas, numa performance de *redface* (Manning 2020). À

medida que a data de lançamento do foguete se aproxima, essa farsa vai aos poucos se desmantelando.

Brasil Ano 2000 é uma espécie estranha de comédia musical, em que, embora o registro *lúdico-carnavalesco* seja prevalente, ele não impede a plena configuração do universo da narrativa, num tipo de operação que o aproxima da tradição *sério-dramática*. Isso ocorre essencialmente pela associação de recursos satíricos à construção diegética do relato distópico. A consequência é que não há uma apropriação do imaginário da ficção especulativa pelo humor (como nas chanchadas, ou no *terrir*), mas uma articulação do conjunto de operações satíricas à premissa especulativa do filme, de forma que ambos se somam na composição de comentários críticos ao cenário sociopolítico brasileiro do final da década de 1960, em que houve um notório acirramento da ditadura civil-militar. Esse criticismo está direcionado principalmente aos projetos de modernização e progresso da ditadura (sintetizados pelo foguete especial), que o filme trata não somente como desconectados da história e da cultura local (a metáfora da cultura ameríndia), mas também como fadados ao fracasso (apesar de todas as expectativas, o foguete não decola quando deveria).

Há uma forte carga alegórica no filme. *Me Esqueci* é um microcosmo “que alude ao Brasil militarizado de 1969-70 e seus projetos de modernização” (Xavier 2013, 331), e isso não apenas nos elementos-chave da dramaturgia, mas também na ampla composição de tipos humanos que povoam a cidade e que emulam o antagonismo das forças políticas em jogo no Brasil da época. Essa transposição é cifrada, o que faz com que o humor do filme tangencie em muitos momentos construções abstratas. Isso poderia aproximá-lo do tipo de paródia das *Quotidianas Kodak* ou dos filmes de Bressane na Belair. No entanto, o filme possui uma progressão dramática claramente contínua, o que faz com que o relato não se restrinja a evocar a ficção especulativa (como no Cinema Marginal), mas permita a plena configuração de seus códigos.

A comicidade de *Brasil Ano 2000* é também diferente tanto do humor prosaico (das chanchadas e do *terrir*) quanto do humor poético (do Cinema Marginal). Trata-se de um tipo de comicidade essencialmente satírica, que não raro aproxima-se do humor negro. Um exemplo claro está em um dos primeiros diálogos entre o antropólogo e o filho da família de classe média. O antropólogo reclama de a reserva estar vazia: “De repente, quando eu mais preciso, eles sumiram, não existem mais. Com que cara vou aparecer para o general?”. O rapaz de classe média não entende e pergunta: “Quem são essas pessoas?”.

ao que o antropólogo responde: “Não são pessoas, são índios”. Esse tipo de humor, essencialmente cruel em sua construção, não opera na lógica das piadas, trocadilhos e atrapalhões do humor prosaico, e tampouco na da polissemia e ambiguidade do humor poético. Trata-se de uma construção voluntariamente problemática que acaba por distanciar o público de quem a profere, construindo o posicionamento do filme por um mecanismo de repulsa cômica.

Um outro exemplo é a relação que a população e as autoridades de *Me Esqueci* têm com o do lançamento do foguete espacial. “O povo”, escreve Xavier (2013, “acode ao lançamento como quem faz romaria para visitar um lugar santo; os políticos da cidade continuam a se comportar como se estivessem na inauguração de uma quermesse” (350). Alguns cartazes celebram o projeto espacial brasileiro com frases como “*Mais uma vez a Lua se curva ante o Brasil*” e “*Brasil ad infinitum*”. O evento de lançamento é ao mesmo tempo anticlimático e satírico. Sua comicidade é construída sem caricatura, de forma que o humor emerge de um posicionamento crítico em relação ao que tanto os cartazes quanto as atitudes do povo e dos políticos da cidade evidenciam em termos ideológicos.

Esse conjunto de elementos⁵⁶ aproxima o filme significativamente do *humor especulativo*. Assim como nos textos culturais que integram o corpus, *Brasil Ano 2000* é também uma resposta cultural a um contexto de aumentada belicosidade social (a ditadura civil-militar), que tenta intervir na arena sociopolítica (com sua crítica aos projetos de modernização), em que se pode identificar um entrelaçamento e uma retroalimentação entre o humor e a ficção especulativa (na junção entre sátira e distopia), que emula o conjunto de conflitos materiais e simbólicos de seu contexto sociopolítico (o papel

⁵⁶ Há também algumas diferenças importantes entre o registro do filme e aquele das obras contemporâneas que compõem o corpus. Em *Brasil Ano 2000* a narrativa é em alguns momentos interrompida por números musicais, em que atrizes e atores cantam e dançam. Esses números fazem referência às chanchadas e também aos filmes musicais. Contudo, ao contrário da construção fantasiosa e “utópica” (Dyer 2002) que caracteriza essas produções, sua função é essencialmente disruptiva, alinhando-se à tradição de distanciamento brechtiano e de desnaturalização da ação dramática. Esse tipo de desnaturalização pode ser identificada também em outros momentos do filme, como no duelo de honra entre o filho mais novo da família de classe média e um jornalista, em que as armas são dois talheres gigantes. Essa imagem é bastante inesperada e distante do restante da *mise-en-scène*, em que não há construções absurdas e em que a iconografia é coerente com o universo diegético até ali desenvolvido. A utilização repentina e sem explicação dos talheres gigantes, somada ao fato de que o duelo parece “uma luta de samurais incompetentes” (Xavier 2013, 337), gera uma quebra no conjunto de regras do universo diegético do filme. Essas quebras potencializam dinâmicas de distanciamento na construção dramaturgica, que colocam propositalmente em risco a crença no universo não mimético da representação. Esse tipo de operação não ocorre nos filmes do *humor especulativo*, em que as regras de cada universo são mantidas do início ao fim, de forma que o horror e/ou a ficção científica permanecem operantes ao longo da totalidade dos relatos, sem qualquer interrupção. Além disso, as construções alegóricas de *Brasil Ano 2000* são essencialmente codificadas, como estratégia para driblar a censura. Com isso, o filme demanda um esforço hermenêutico para que os elementos de seu microcosmo possam ser relacionados às forças ou aos agentes sociais e políticos a que se referem. Esse esforço é bastante distinto do proposto nas alegorias do *humor especulativo* contemporâneo, em que as ligações são explícitas entre cada microcosmo e o contexto ali representado, reforçando a carga satírica das alegorias e diminuindo o esforço necessário para a sua decifragem.



Figura 9. *Brasil ano 2000*, Walter Lima Jr., 1969, 95 min.



Figura 10. *Brasil ano 2000*, Walter Lima Jr., 1969, 95 min.

alegórico de *Me Esqueci*, em suas alusões ao Brasil da época). Por esse conjunto de fatores, acredito que o filme possa ser considerado precursor do tipo de construção que marcaria, décadas depois, a emergência do que chamo aqui de *humor especulativo*.

Essa compreensão de *Brasil Ano 2000* como uma obra precursora no emprego do *humor especulativo* não abala o argumento de que é possível traçar conexões entre a emergência desse tipo de humor e o contexto instável e de aumentada belicosidade social do Brasil contemporâneo. Esse exemplo pioneiro é um caso isolado em meio a uma produção que segue majoritariamente outras tendências, como as do Cinema Novo e as do Cinema Marginal. Ao longo dos últimos anos, pelo contrário, é possível identificar a **emergência simultânea** de um conjunto expressivo de textos culturais que empregam o *humor especulativo*. Aqui não se trata de um caso singular, mas de uma parte significativa da produção contemporânea, o que indica a consolidação dessa convergência como uma tendência da produção cinematográfica brasileira recente. Essa tendência, além disso, impõe uma quebra a um conjunto de procedimentos preponderantes no cinema brasileiro desde a retomada, antes notoriamente interessado no realismo e numa separação clara entre o registro sério e o registro cômico. Na próxima seção, abordo alguns dos pontos dessa virada estética, e também sua relação com o conjunto de transformações sociopolíticas da última década.

4.4. A emergência do *humor especulativo* no cinema brasileiro contemporâneo

A partir do início da década de 1990, ocorre uma redução drástica na quantidade de obras ligadas à ficção especulativa produzidas no cinema brasileiro. À primeira vista, essa redução pode ser associada à mudança de políticas públicas de fomento, que fez com que houvesse uma diminuição radical em toda a produção cinematográfica nacional até a metade da década. Mas mesmo depois de 1995, quando se inicia a retomada, as incursões pelo horror e pela ficção científica mantêm-se raras e na maior parte dos casos restritas a comédias que apenas tangenciam o imaginário especulativo, ou a filmes de nicho (como os infantis ou os espíritas), algo que se estende pelo menos até meados de 2010.

Nesse conjunto, a separação clara entre os registros *lúdico-carnavalesco* e *sério-dramático* segue operativa. De um lado, a tradição paródica é revisitada sem grandes modificações. Ela substancia, por exemplo, uma reincursão de Ivan Cardoso pelo *terrir* em *Um Lobisomem na Amazônia* (2005), e também algumas comédias que se apropriam dos códigos e do imaginário da ficção especulativa, num molde não muito distinto do das

chanchadas, como é o caso de *Saneamento Básico* (2007) e de *O Homem do Futuro* (2011). Já do outro lado, no eixo *sério-dramático*, há exemplos bastante singulares, como a distopia infantil *Acquaria* (2004) e os filmes espíritas *Nosso Lar* (2010) e *Área Q* (2012). Além disso, é possível identificar também algumas proposições independentes no universo do horror, que, embora tangenciem o universo *trash*, mantêm-se restritas ao registro *sério-dramático*, como é o caso dos filmes de Rodrigo Aragão. Esse conjunto de textos culturais não é apenas ilustrativo. Deixando de fora o formato curta-metragem, ele resume a quase totalidade de obras especulativas produzidas entre a retomada e o início da década de 2010, numa evidente redução do interesse em torno do horror e da ficção científica, em especial se comparado com a profusão das décadas de 1970 e 1980.

Uma explicação possível para essa contração está no interesse do cinema pós-retomada pela exploração de camadas de disparidade e de exclusão social presentes no Brasil. Esse interesse é compartilhado por uma parte significativa das obras do período e fica evidente em filmes como *Central do Brasil* (2002), *Cidade de Deus* (2002), *Madame Satã* (2002), *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005) e *Tropa de Elite* (2007), apenas para citar algumas. A pobreza, a violência e as diferentes facetas da desigualdade tornam-se o foco majoritário da produção nacional, o que parece as conduzir naturalmente ao realismo⁵⁷. Com isso, tanto o sertão quanto a favela transformam-se em paisagens que sintetizam o conjunto de dinâmicas de exclusão do país, tornando-se uma marca do cinema nacional a partir dos anos 1990 (Bentes 2007). Essa centralidade do realismo ecoa também um conjunto de tendências globais do cinema contemporâneo, possibilitando a “inserção do cinema brasileiro no mercado internacional” (M. d. Caetano 2007, 199) e motivando a manutenção do foco nas representações miméticas — e, por consequência, seu distanciamento da ficção especulativa.

Mas o cinema brasileiro lançado até meados de 2010 não se resume apenas a esse conjunto majoritariamente interessado no realismo. Há, em paralelo, uma leva expressiva de comédias, produzidas em sua maioria em escala industrial e lançadas com o interesse manifesto de atrair grandes bilheterias. Entre essa leva, há alguns textos culturais que, embora não se aproximem das iconografias do horror nem da ficção científica, partem de representações essencialmente não miméticas, como é o caso de *A Máquina* (2005), *Se*

⁵⁷ Essa condução é reforçada por um contexto de valorização crítica e cinéfila do realismo como a mais legitimada convenção estética para abordar temas sociais e políticos. Esse paradigma começa a se alterar a partir da metade da década de 2010.

eu *Fosse Você 1* (2006) e 2 (2009); e também de *A Mulher Invisível* (2009). Esses filmes formam um conjunto relativamente homogêneo, em que o humor é prosaico, caricato e pouco combativo politicamente, evitando temas que suscitem controvérsias públicas. A comicidade dos filmes é construída através de piadas, trocadilhos, números de comédia física e da encenação de situações constrangedoras, numa tradição bastante próxima da estabelecida pelas chanchadas.

A coexistência, por um lado, desse conjunto de comédias e, por outro, de filmes interessados em aspectos difíceis da realidade nacional evoca novamente a linha divisória entre os registros *lúdico-carnavalesco* e *sério-dramático*. Essa divisão torna-se ainda mais nítida ao longo da primeira década dos anos 2000, com o fortalecimento de um cinema independente e autoral, tornado possível pelo advento do digital e também pela expansão das políticas públicas de fomento. Trata-se de um conjunto de filmes pouco homogêneo, surgido em diferentes contextos e também em diferentes regiões do país. Apesar dessas diferenças, Marcelo Ikeda sublinha a exploração dos “limites fronteiriços entre a ficção, o documentário e as artes visuais” (2012, 146) como um traço comum entre essas obras. Essa exploração está presente em alguns dos filmes mais emblemáticos do chamado *Novíssimo Cinema Brasileiro*, como *O Céu sobre os Ombros* (2010), *Avenida Brasília Formosa* (2010), *Girimunho* (2010) e *Morro do Céu* (2009), apenas para citar alguns. Ela resulta num interesse manifesto pelas poéticas do cotidiano (Lopes 2007), que faz com que as dramaturgias não tenham como foco personagens, fatos ou eventos extraordinários, mas a vida de pessoas comuns (Guimarães 2009, Lopes 2012).

Por um lado, esse conjunto de escolhas conduz à composição de “personagens que pouco falam, de origem humilde, não intelectualizados, pouco reflexivos e na valorização de não atores e de uma dramaturgia da contenção e da rarefação” (Lopes 2012, 161-162). Por outro, aproxima-o de um questionamento das próprias condições de produção cinematográfica (Migliorin 2011), despertando o interesse por um cinema de produção coletiva⁵⁸ (Benevides 2013) e também por um tipo de construção dramática menos planejada e mais contaminada pelos rastros de cada encontro, e, portanto, realizada *sob o risco do real*, conforme propunha Jean Louis Comolli (2008), uma voz considerada central por essa geração. Além disso, esses filmes alinham-se ao que Stéphane Bouquet

⁵⁸ Esse interesse pelos modelos coletivos de produção surge do desejo de romper com a lógica verticalizada do cinema industrial, na tentativa de encontrar outros modelos de construção cinematográfica, contaminados por trocas afetivas e também mais horizontais. A discussão sobre os coletivos foi central no cinema brasileiro do início da década de 2010. Para mais detalhes, cf. Benevides, 2013; Lopes, 2017.

(2002) chamou de *cinema de fluxo*, o que se evidencia por seu interesse pela errância, pela aleatoriedade e pelo acidente, e também por sua busca pela sensorialidade e pela contemplação⁵⁹. Todas essas características **convocam profundamente a filiação dessa produção ao realismo**⁶⁰. Portanto, embora proponham diversas rupturas formais, esses filmes mantêm inalterada a primazia do real estabelecida como traço central na tradição *sério-dramática* do cinema brasileiro pós-retomada.

O registro essencialmente sério dos filmes reitera seu **distanciamento e desinteresse pelo tom lúdico-carnavalesco**, então majoritariamente associado às comédias realizadas por grandes conglomerados de produção. Essas comédias são tratadas pela crítica cinematográfica como uma espécie de subproduto, frágil tanto estética quanto politicamente (Arthuso 2013), além de limitado a finalidades comerciais — motivando inclusive o apelido jocoso de “*moneychanchadas*” (Ormond 2021).

No início da década de 2010, começam a surgir textos culturais que desestabilizam essa primazia do real. Trata-se de um momento em que o realismo preponderante da década de 2000 começa a ceder espaço para o que Prysthon chamou de “realismo sob rasura” (2015, 68). Prysthon, como já menciono na introdução, recorre a essa ideia para discutir como o artifício é utilizado em filmes lançados até cerca de 2015 (quando foi publicado seu texto). A finalidade desses filmes, segundo a autora, é “dilacerar, sublinhar e criticar o real” (Ibid., 68). Ela é cuidadosa a ponto de sublinhar que não afirma que na década anterior não houvesse obras realizadas com essa estratégia, mas que diagnosticava ali uma **mudança em termos de predominância** (68), o que indica uma tendência crescente de interesse no emprego de representações não miméticas, utilizadas em especial com o fim de construir posicionamentos políticos.

Nesse mesmo texto, a autora também identifica brevemente alguns momentos em que esse *realismo sob rasura* é associado ao humor, como na conjugação entre “distopia e carnaval” (72) de *Batguano* (2014) e no “efeito irônico” (73) de *Branco Sai, Preto Fica*

⁵⁹ É esse interesse pela contemplação que justifica a associação desse cinema não somente ao documentário, mas também às artes visuais, algo que se traduz também pelo aumento da duração dos planos e pelo interesse na plasticidade dos enquadramentos.

⁶⁰ O realismo está presente mesmo nos raros filmes que convocam elementos do imaginário e da iconografia da ficção especulativa, como no disco voador de *Estrada para Ythaca* (2010), ou no poder de atravessar paredes de *A Alegria* (2010). Esses elementos, embora presentes, não disturbam o interesse dos filmes na exploração de dramaturgias calcadas na materialidade do real. Os elementos da ficção especulativa aparecem apenas pontualmente e operam fricções a partir das quais as diferentes camadas de negociação do real se evidenciam. Algo que o próprio Felipe Bragança, um dos diretores de *A Alegria*, chamou de “economia imagética da fantasia” (Bragança 2011), que não propõe uma fuga incontornável da realidade, mas o uso de elementos do sobrenatural como forma de desestabilizar suas construções, permanecendo — fora esses momentos pontuais de ruptura — essencialmente calcadas em representações miméticas.

(2014). Essa associação é apenas mencionada, já que ela não é central ao argumento do texto. No entanto, se mantivermos o foco nas tendências de mudança do cinema brasileiro (em termos de *preponderância*, como sugere a própria Prysthon), a leva de filmes produzidos a partir de meados de 2010 não apenas começa a romper com a primazia do real, mas indica também um interesse crescente pelo tom *lúdico-carnavalesco*.

Esse interesse não faz com que os filmes finquem sua representação inteiramente na qualidade tonal do humor. O que ocorre é a paulatina abertura para as possibilidades de contaminação entre os registros *sério-dramático* e *lúdico-carnavalesco*, possibilitando o surgimento de imbricações bastante improváveis até alguns anos antes, em especial no cinema autoral. O progressivo interesse em representações não miméticas, somado a essa abertura também gradativa das contaminações entre os registros *sério-dramático* e *lúdico-carnavalesco*, começa a indicar uma mudança bastante radical no cinema brasileiro contemporâneo, que funda as bases para a emergência e para a consolidação do *humor especulativo* como uma tendência expressiva na produção cinematográfica recente.

Um dos primeiros textos culturais em que é possível identificar elementos bastante visíveis do *humor especulativo* é o curta-metragem *Recife Frio* (2009), de Kleber Mendonça Filho. O filme é uma mistura de *mockumentary* e distopia climática acerca de um fenômeno que faz com que a cidade praiana de Recife passe a ter temperaturas substancialmente baixas. Estruturado como um falso programa de jornalismo, *Recife Frio* tem um interesse evidente de exploração cômica de sua premissa distópica. Essa exploração é sustentada numa constante comparação entre materiais de arquivo (que mostram a cidade ainda quente) e as diferentes entrevistas feitas pela equipe do programa de jornalismo, abordando como as pessoas lidam com o frio.

As entrevistas exploram situações insólitas, como as mudanças nos artesanatos locais (que passam a figurar pessoas agasalhadas e não mais nuas ou com roupas de banho), a história do fracasso de um empreendedor francês (que havia comprado uma pousada em frente à praia, imaginando uma oferta de sol e calor no ano inteiro), ou a felicidade de um senhor que antes sofria por trabalhar como Papai Noel profissional e, desde a chegada do frio, havia encontrado melhores condições de trabalho, em especial para usar as roupas e o gorro característicos do personagem que interpreta. O relato explora a comparação entre o antes e o depois do frio, que acaba por ser uma forma de

confrontar comicamente a realidade (do momento específico de produção do curta-metragem) e a distopia ali desenhada.

Em mais da metade da duração da obra, essa comparação entre o quente (de antes) e o frio (do presente especulativo) não tem um tom especificamente crítico, nem uma mensagem política clara. Uma exceção está quase no final do filme, em que é apresentada uma família de classe média alta que vive em um apartamento de luxo na beira da praia e passa a enfrentar problemas em razão do frio excessivo trazido pela brisa do mar. Esse frio gera uma queda drástica no valor do metro quadrado da região e também impulsiona um rearranjo na distribuição do apartamento, uma vez que o filho da família decide mudar-se para o quarto da empregada (a peça mais quente do imóvel, já que tem apenas uma janela pequena). Nessa operação, o relato satiriza o papel da especulação imobiliária nas cidades brasileiras e também questiona a atualização da herança colonial e escravocrata, evidenciada nos vínculos empregatícios desiguais entre patrões e empregados. Essa crítica tem um alvo específico: a classe média brasileira, uma classe que vinha sendo forçada a abdicar de um conjunto de privilégios históricos em face da ascensão das classes C e D, tornada possível ao longo da primeira década dos anos 2000.

A conjugação entre o humor e a ficção especulativa como estratégia de questionamento da classe média brasileira é retomada em outras obras do mesmo período. Um exemplo notório é *Trabalhar Cansa* (2011), um filme de horror que recorre a elementos do humor para compor uma “figuração multifacetada dos medos contemporâneos da classe média brasileira” (Souto 2012, 45). No relato, um homem de meia idade fica desempregado e sua esposa decide abrir um minimercado na tentativa de manter a antiga renda da família. Isso faz com que a mulher precise contratar uma empregada doméstica (para, entre outras coisas, cuidar de sua filha pequena) e também alguns funcionários para o minimercado. O contato com esse conjunto de pessoas de outras classes vai aos poucos nutrindo uma série de medos na protagonista, tanto de perder o seu lugar como mãe (e ser substituída pela empregada doméstica nos afetos da filha) quanto o de sofrer algum tipo de sabotagem ou roubo por parte dos funcionários de sua pequena empresa. Esses medos estão envolvidos num temor de alteridade, isto é, numa repulsa ao que Mariana Souto chama de “outro de classe” (Ibid., 50).

É essa repulsa que move a constituição do horror de *Trabalhar Cansa*, como, por exemplo, na descoberta de um esqueleto do que parece ser um lobisomem, isto é, de um ser diferente, um *outro*, tratado como monstro. Mas essa repulsa também é evidenciada a

partir de operações cômicas. Nesse sentido, é ilustrativa a ironia presente na cena em que vários alunos brancos fazem uma representação da libertação dos escravos com o rosto pintado de preto, numa clara referência à conexão entre herança colonial, o conjunto de privilégios da classe média e também descaso com o racismo estrutural, evidenciado pelo uso do *blackface*, uma forma violenta e ofensiva de representação racial (Thompson 2021). Uma outra cena em que há um uso notório do humor é a apresentação de uma dinâmica de grupo em que o marido da protagonista é o mais velho dos integrantes e não consegue interagir com os presentes, claramente deslocado pelo etarismo. Em ambos os casos, o humor gera uma sensação de embaraço, sublinhando a inadequação dos personagens e também as diferentes dinâmicas de manutenção de poder.

Nesse sentido, o “suspense e o humor concorrem, em todo o filme, para a instalação de uma atmosfera generalizada de constrangimento” (Ibid., 46), o que é mais um indício de sua aproximação com o tipo de entrelaçamento e retroalimentação presente no *humor especulativo*. Algo similar pode ser identificado nas aproximações entre o humor e o horror propostas como forma de sublinhar impasses urbanos e sociopolíticos em outros filmes do mesmo período, como a gentrificação e a especulação imobiliária em *Sinfonia da Necrópole* (2014) e a paranoia das classes médias e altas em torno da violência em *Mate-me Por Favor* (2015).

Esses filmes transpõem dramaturgicamente um conjunto de tensões e impasses que marcaram a arena sociopolítica brasileira na primeira metade da década de 2010. Concordo com o argumento de Cánepa de que, naquele momento, o interesse de uma parte expressiva da produção de horror nacional voltava-se para “as relações pessoais, sociais e de trabalho no país, ainda muito próximas de suas origens atrasadas e escravistas” (Cánepa 2016, 137). Segundo a autora, esse interesse reflete “uma percepção ansiosa das mudanças sociais do país” (Ibid., 138), entre as quais Cánepa inclui “a universalização da educação básica, a redução da miséria através de programas de renda mínima e a ascensão do subproletariado à classe trabalhadora” (Ibid., 138).

Os filmes sublinham as respostas da classe média frente a um processo profundo de transformação de seu conjunto de privilégios históricos, que chegava à sua culminância no início daquela década, depois de oito anos de governo do Partido dos Trabalhadores. Ilustrativo dessa transformação é a mudança no poder de barganha das classes mais baixas que, longe do desespero da miséria, já não aceitavam trabalhar sem



Figura 11. *Recife Frio*, Kleber Mendonça Filho, 2009, 24 min.



Figura 12. *Trabalhar Cansa*, Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011, 99 min.

condições dignas, fazendo com que a classe média perdesse o acesso a um conjunto de serviços até então extremamente baratos e precarizados (Prosperi e Frias 2020). Um outro exemplo é a discussão em torno de ações afirmativas no ingresso às Universidades Públicas, uma política que altera drasticamente o perfil de estudantes das melhores instituições de ensino do país — reduzindo a oferta de vagas para as classes mais abastadas. Esses e outros fatores geram uma série de questionamentos tanto na esfera privada quanto na pública. Torna-se lugar comum nesse período a reclamação sobre uma suposta falta de etiqueta de um conjunto de pessoas que agora passava a poder ocupar espaços antes exclusivamente utilizados pela classe média (como, por exemplo, os aeroportos), ou então a associação de programas de combate à miséria a um hipotético desinteresse generalizado pelo trabalho. Esses questionamentos evidenciam o **temor de alteridade** da classe média que, como vimos, inspira uma leva significativa desses filmes.

O tratamento da classe média como antagonista dos processos de redistribuição de renda e de reparação de desigualdades históricas não se resume somente a textos culturais que congregam o humor e a ficção especulativa. Ela é igualmente colocada em xeque num conjunto expressivo de obras produzidas nesse mesmo período, incluindo documentários — como *Um Lugar ao Sol* (2009), *Pacific* (2009) e *Doméstica* (2012) — e também ficções — *Casa Grande* (2014) e *Que Horas ela Volta?* (2015)⁶¹. Em todos esses filmes é possível identificar diferentes usos da qualidade tonal do humor, empregada para satirizar os impasses da classe média frente às mudanças da sociedade brasileira, seu desejo de ascensão social e seus preconceitos estruturais. A diferença desses filmes em relação àqueles em que há também elementos da ficção especulativa é que, nos últimos, o conjunto de desigualdades que marcam a relação de classes no Brasil passa a ser também associado à “ameaça de uma explosão mortal de violência” (Cánepa 2016, 137). Essa ameaça transpõe para as narrativas um conjunto emergente de medos e ansiedades da classe média brasileira, que viriam a ser instrumentalizados poucos anos depois, nas diferentes dinâmicas de catalisação de pânico moral (Miskolci e Campana 2017) instauradas pelas guerras culturais. O interessante aqui é perceber como a junção entre o humor e a ficção especulativa começa a se firmar, já a partir do início da década

⁶¹ Para mais detalhes sobre o interesse de problematização das classes médias e altas presentes no cinema brasileiro deste período, cf. Souto, *Infiltrados e invasores – uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro*, 2016.

de 2010, como uma maneira de satirizar e ao mesmo tempo evidenciar o conjunto de medos e ansiedades coletivas presentes na sociedade brasileira.

Nessa mesma época, há também alguns filmes que flertam com o imaginário e com a iconografia da ficção científica e os associam à qualidade tonal do humor como forma de apresentar modos de vida dissidentes⁶². *Batguano* (2014) é ilustrativo dessa tendência, em sua representação dos super-heróis Batman e Robin como um casal envelhecido de homens gays, sobreviventes na periferia de um mundo pós-apocalíptico e devastado por uma peste. Um outro exemplo é *A Seita* (2015), distopia que apresenta Recife num futuro próximo como uma cidade praticamente abandonada após uma migração em massa de sua população para colônias espaciais. A cidade, registrada em suas paisagens reais sem grandes mudanças, é construída como um espaço tomado por práticas de *cruising* gay. Nesses textos culturais⁶³, o temor da alteridade não é transposto para situações conflitivas dentro dos relatos (como ocorre nas convergências entre o humor e o horror), mas inspira a representação de corpos, posturas e vivências não enquadráveis na lógica conservadora da tradicional família brasileira. Assim, em vez de evidenciar a intolerância da classe média face ao diferente, esses textos escancaram *outras* existências, de modo a convocar o próprio público a encarar qualquer temor de alteridade que eventualmente tenha. Esse escancaramento é potencializado pelo artifício da representação, que recorre ao falso e ao excessivo para se aproximar da ficção científica. Trata-se de uma espécie de pastiche *queer* do universo da distopia, construído a partir de uma apropriação essencialmente *camp* de seus códigos genéricos.

Além disso, questões públicas (como os impasses urbanos ou o desrespeito às minorias) são abordadas narrativamente através de experiências que ocorrem na esfera privada, e não de conflitos entre os protagonistas e alguma força externa que os coaja (como normalmente ocorre nas distopias). Esse foco na vida privada conduz a uma exposição de dilemas singulares e individuais⁶⁴, e não a uma tentativa de transposição de um conjunto mais abrangente de impasses ou controvérsias coletivas. Embora não de

⁶² Para mais informações sobre a emergência da ficção científica no cinema brasileiro contemporâneo ver: Lins, Arthur, *Ficção científica em estado de invenção: cinema brasileiro 2010 e suas múltiplas relações com o gênero* (2022)

⁶³ Embora talvez mais próximo da fantasia do que da ficção científica, *Doce Amianto* (2013) é outro filme também próximo dessa tendência, em seu relato estranho sobre as desilusões e novas paixões de uma mulher (não se sabe ao certo se cis ou transgênero) e sua amiga, que é ao mesmo tempo um fantasma e uma fada.

⁶⁴ Essa problematização específica possibilita a abordagem de questões mais densas, como o “desamparo, a degradação do corpo e a precarização da experiência urbana em contextos periféricos” (Ramalho 2020, 137) em *Batguano* e a conjugação entre ócio e frivolidade radical, entendida “como uma potência que corrói os sagrados valores burgueses” (Barbosa 2017, 54-55), em *A Seita*.

forma coincidente, os filmes em que há uma convergência entre o humor e o horror lançados nesse período focam-se igualmente em micro-conflitos privados. Neles, há um conjunto de atritos cotidianos, que, apesar de refletirem condicionantes históricas, ocorrem numa escala reduzida e têm consequências especialmente nas relações interpessoais entre as personagens, e não num combate mais amplo e generalizado entre classes, diferentes convicções político-ideológicas ou entre um conjunto de indivíduos e o estado.

Uma obra do mesmo período que escapa dessa tendência de deslocamento dos conflitos para a esfera privada é *Branco Sai Preto Fica* (2015). Misto de ficção científica e documentário, o filme usa o tema da viagem no tempo para revisitar um fato real ocorrido em 1986, quando forças policiais invadiram um baile de *black music* que ocorria na periferia de Brasília e agrediram violentamente jovens que estavam no evento. Para apresentar essa situação, a narrativa é ambientada num futuro próximo, em que a segregação racial e a separação entre centro e periferia são intensificadas. Marquim e Shokito, dois sobreviventes do conflito com a polícia em 1986, vivem nesse contexto distópico, num regime de restrição de liberdades civis, excluídos da capital do país e submetidos a toques de recolher que reiteram constantemente o controle do estado. O filme concatena o depoimento dos dois sobre o ocorrido com cenas em que eles planejam instalar uma bomba no Plano Piloto de Brasília, como vingança pelo que lhes ocorrera. Em paralelo, apresenta a viagem no tempo de um homem que vem de um futuro distante para tentar desvendar quem são os responsáveis pela tragédia, de forma a tentar algum tipo de justiça futura (o que se conecta com a ideia de reparação histórica).

Branco Sai Preto Fica é um “*cyberpunk* do Terceiro Mundo, do hemisfério sul, (...) um ‘*tupinipunk*’”, escreve Suppia (2017), em referência ao termo criado pelo escritor Roberto de Sousa Causo. O aspecto *tupinipunk* do filme revela-se não somente por sua localização geográfica, mas também pela apropriação voluntariamente precária e *lo-fi* (Ibid. 2017) dos códigos da ficção científica, que o alinham às tradições paródica e antropofágica. Apesar desse alinhamento, a representação não mimética é utilizada como uma operação ao mesmo tempo cômica e crítica, uma adesão distanciada que faz com que a ficção científica ajude a construir um estranhamento frente ao mundo histórico, e não com que ela seja apropriada pelo relato cômico (como ocorre com frequência na tradição paródica). Esse estranhamento ocorre notoriamente na esfera pública, ou seja, no conjunto de conflitos entre protagonistas e o Estado. A imensa repercussão de *Branco Sai*



Figura 13. *Branco sai Preto Fica*, Adirley Queiróz, 2014, 93 min.



Figura 14. *Branco sai Preto Fica*, Adirley Queiróz, 2014, 93 min.

Preto Fica entre a crítica já apontava, então, um interesse crescente pela interação entre a denúncia satírica do contexto sociopolítico nacional e as operações de questionamento do real possibilitadas pela representação não mimética, algo que se consolidaria como uma tendência significativa anos depois. Nesse sentido, o filme é singular em comparação com as demais obras produzidas no mesmo período, que se focam em situações privadas como forma de ataque à classe média (e não ao Estado, ou a um conjunto mais amplo de adversários políticos).

Esse ataque à classe média deixa de ser um procedimento prevalente a partir da metade da década, quando o *humor especulativo* de fato se consolida como uma tendência expressiva da produção nacional, contabilizando mais da metade dos filmes brasileiros selecionados nas mostras competitivas dos principais festivais de cinema do mundo, entre eles Cannes, Berlim e Sundance. Nesse momento, o enfoque na dimensão privada é substituído (como já antecipava *Branco Sai Preto Fica*) por um interesse na esfera pública, com frequência associado a uma problematização do papel das políticas de estado na manutenção da desigualdade social e na perpetuação de preconceitos estruturais, como o racismo, o machismo e a lgbtqia+fobia.

Essa mudança de foco é uma característica fundamental dos textos culturais que compõem o corpus da tese. Ela torna-se preponderante a partir de 2016, mesmo ano em que ocorre o *impeachment* de Dilma Rousseff: um marco importante na história recente brasileira em razão das diferentes camadas de ruptura institucional ali envolvidas. Esse conjunto de rupturas, acredito, constrói um impulso para o início de uma transformação no tipo de abordagem preponderante entre os textos culturais brasileiros. O interesse na representação do desequilíbrio de poder a partir de práticas sutis das classes mais abastadas deixa de ser prevalente e é aos poucos substituído por narrativas de confronto e alarme frente a uma ameaça crescente de quebra democrática. Essas narrativas deixam ainda mais explícito o discurso político de cada filme, fortalecendo tanto o seu potencial de mobilização de medos e ansiedades quanto a sua carga satírica.

Ao mesmo tempo, os filmes tomam partido em meio a dilemas e controvérsias do cenário sociopolítico nacional, assumindo um posicionamento claro em meio a um espectro político cada vez mais polarizado pelas guerras culturais. Esse conjunto de transformações internaliza nas narrativas o imaginário social conflitivo instalado no Brasil, fruto de um conjunto de transformações sociais, políticas e ideológicas que se materializaram não somente no *impeachment*, mas também no período que o sucedeu e

que tornou possível a ascensão da extrema direita ao poder. Ao longo dos próximos capítulos, discuto e analiso como esse conjunto de transformações é internalizado por mecanismos e procedimentos específicos do *humor especulativo*, e como essa convergência insólita entre humor, horror e ficção científica tornou-se uma forma de transposição narrativa dos tempos conflituosos que se instauraram no país.

Características do *humor especulativo*

Nos capítulos anteriores, propus uma definição do conceito de *humor especulativo* e na sequência confrontei-a com as aproximações entre o humor, o horror e a ficção científica identificadas no cinema brasileiro antes do recorte histórico do corpus. Essa confrontação visava verificar se as especificidades das convergências contemporâneas entre o humor e a ficção especulativa eram distintas das presentes em obras produzidas anteriormente. A comparação entre diferentes momentos históricos e suas respostas culturais está encadeada com o debate sobre as conexões entre a emergência do *humor especulativo* em anos recentes e o alastramento na esfera pública brasileira tanto de estratégias de mobilização do medo quanto de ridicularização do campo oponente. Em outras palavras, os dois últimos capítulos abordam **o que é o humor especulativo** e traçam pistas que podem ajudar a compreender **por que** ele ganhou proeminência no cinema brasileiro ao longo dos últimos anos. Em paralelo a essas duas questões-chave, há também uma outra que me parece fundamental, ligada às características deste tipo de resposta cultural, isto é, ao modo **como** ela opera. É sobre esse conjunto de características que me debruço neste capítulo.

A própria definição de *humor especulativo* já antecipa algumas dessas características, em especial em seu diagnóstico de um entrelaçamento e de uma retroalimentação entre o humor e a ficção especulativa e também de uma emulação do conjunto de conflitos materiais e simbólicos de seu contexto de produção. Esses aspectos desdobram-se num conjunto de procedimentos que identifiquei, em maior ou em menor medida, em todos os textos culturais que compõem o corpus.

Ao estabelecer essas características, meu objetivo não é o de estipular um conjunto estanque de procedimentos estéticos, nem o de tentar estruturar um subgênero narrativo.

A variabilidade das possibilidades de expressão, formalização estética e mesmo de posicionamento político do *humor especulativo* ficará clara nas análises que compõem os três próximos capítulos. Nelas será possível compreender como cada texto cultural tensiona os limites entre a ficção especulativa e a qualidade tonal do humor para discutir e se posicionar frente a dilemas da sociedade brasileira contemporânea. Apesar dessa diversidade, identifiquei alguns traços comuns em todas as obras do corpus. A repetição desses procedimentos não me parece algo a ser desprezado, mas, pelo contrário, um fator importante na compreensão de como o *humor especulativo* “seduz” (Webber 2019, 3) um contingente de pessoas e repele outro, num jogo de assimetrias bastante próximo ao das guerras culturais e ao da polarização.

Neste capítulo, apresento e discuto três características que identifiquei em todos os textos culturais que compõem o corpus: (1) uma tendência de retorno às alegorias nacionais; (2) a constituição de vinganças simbólicas através de comichões perversas; e (3) a junção entre representação não mimética e situações cotidianas. A discussão sobre essas características pode ajudar a mapear procedimentos formais e discursivos do *humor especulativo*. A ideia é discutir esses procedimentos antes de sua identificação na análise dos filmes. Isso torna possível primeiro dissecá-los, para depois percebê-los em operação, nos capítulos que se seguem.

5.1. O retorno às alegorias nacionais

A alegoria pode ser esquematicamente definida como uma “ficção contada de tal forma a indicar, por semelhança devidamente sugestiva, uma estrutura clara de ideias não ficcionais” (Teskey, 2006, p. 300). Trata-se de uma estratégia de representação em que se constrói narrativamente uma determinada situação com o propósito de abordar outra. O termo é derivado da expressão grega *allēgoria*, que significa “falar de outra maneira” (junção entre *allos*, “outro”, e *agoreuein*, “falar em público”). A alegoria estrutura-se através da construção ficcional de microcosmos que representam e sintetizam aspectos ou conjuntos de forças de determinado cenário sociopolítico, sempre de maneira indireta e não raro através de metáforas e/ou analogias.

A escola de *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro*, a pequena cidade de *Bacurau*, as distintas esferas do poder público de *Divino Amor* e a igreja de *Medusa* são todos universos ficcionais que sintetizam dilemas do Brasil contemporâneo. Nos filmes, a trama, os conflitos e as personagens não estampam diretamente o contexto

sociopolítico nacional, mas o **transpõem** para um recorte dramatúrgico que espelha o aspecto específico da realidade que cada texto cultural escolhe sublinhar e problematizar.

A alegoria foi utilizada algumas vezes como um conceito-chave para sistematizar conjuntos de textos bastante heterogêneos, o que pode conduzir a uma generalização perigosa. Jameson, por exemplo, argumenta que “*todos* os textos do terceiro mundo⁶⁵ são *necessariamente* alegóricos (...) e devem ser lidos como alegorias nacionais” (1986, 69, grifos meus). Em sua linha de raciocínio, Jameson identifica nas ficções do Norte Global uma “divisão radical entre o privado e o público” (1986, 69), algo que não detecta nas narrativas do Sul. A herança do colonialismo e do imperialismo, segundo o autor, forçaria as ficções do Sul Global a *terem inexoravelmente uma dimensão política*.

Há uma série de problemas nesse argumento, mas acredito que o principal seja o imenso reducionismo presente na ideia de que seria possível associar *todos* os textos culturais de um conjunto tão vasto quanto a literatura do “terceiro mundo”⁶⁶ *necessariamente* a uma determinada categoria ou estratégia de representação, como a alegoria. Além disso, é uma suposta contaminação entre o individual e o comum, ou entre o “poético e o político” (Jameson 1986, 69) que embasa o que o autor entende por alegoria. Ora, essa conexão também está presente num contingente bastante expressivo de textos culturais produzidos no Norte Global. Basta pensarmos na importância do realismo na literatura e no cinema europeus, e em como essa estética estabelece imbricações entre as narrativas individuais e as experiências coletivas. Isso não nos permite afirmar de antemão que em todos esses textos existem operações alegóricas. Ao expandir a compreensão de alegoria para além de sua definição formal, o argumento de Jameson parece esvaziar a possibilidade de sua utilização na discussão das especificidades dos textos culturais em que ela de fato se configura. Isso porque na base de seu generalismo está um gesto de *alegorização* de textos que não foram concebidos originalmente como alegorias. Considero esse ponto importante, pois quando afirmo que

⁶⁵ As expressões *primeiro* e *terceiro* mundo foram mantidas aqui já que são as que Jameson utiliza no texto a que faço referência. Neste trabalho, refiro-me a uma divisão similar utilizando as expressões *Norte* e *Sul Global*. Esses termos fogem de um suposto *mérito* no acúmulo de poder e riquezas do Norte Global, evidenciando processos históricos de exploração, opressão e marginalização impostos ao conjunto de nações e povos do Sul.

⁶⁶ Em sua crítica ao texto de Jameson, Aijaz Ahmad afirma que “não existe tal coisa como ‘uma literatura do terceiro mundo’, que possa ser construída como um objeto internamente coerente de conhecimento teórico” (Ahmad 1987, 4), o que torna a proposta inicial “epistemologicamente impossível” (Ibid., 5). O autor questiona também a nomenclatura empregada e o fato de que o binômio “primeiro” e “terceiro mundo” pressupõe uma coerência homogeneizante em cada um dos espaços, que evidentemente inexistente.

todos os filmes do corpus recorrem a construções alegóricas, faço-o com base na definição formal de alegoria e não numa visão expandida do termo.

Essa compreensão *stricto sensu* da alegoria vem sendo há algum tempo apontada como uma estratégia de representação de destaque na produção cultural latino-americana em geral (Shohat e Stam, 2006; Avelar, 2003) e no cinema brasileiro em específico (Xavier, 2013). As reflexões que sublinham essa tendência diagnosticam um alastramento do recurso alegórico especialmente em momentos de crise e de instabilidade sociopolítica. É isso que defende Ismail Xavier (2013) quando propõe a alegoria como conceito unificador para uma produção bastante heterogênea surgida no Brasil no final da década de 1960, como resposta cultural ao cenário turbulento da ditadura civil-militar. Os filmes incluídos em sua análise foram produzidos principalmente a partir de 1968, quando o Congresso Nacional brasileiro foi dissolvido, a antiga Constituição, abandonada e as liberdades civis, suprimidas. A hipótese de Xavier é de que esse conjunto de profundas transformações políticas foi internalizado na construção formal dos filmes e mobilizou “estratégias alegóricas marcadas pelo senso da história como catástrofe” (2013, p. 14). Ele investiga uma constelação bastante diversa de textos culturais, todos produzidos aproximadamente na mesma época, e identifica em todos diferentes mecanismos de construção alegórica. Suas conclusões indicam uma relação entre o uso preferencial da alegoria como ferramenta de representação e o sentimento coletivo de crise, presente naquele momento em particular⁶⁷.

O subdesenvolvimento é considerado um tema central nos textos culturais produzidos nesse período, algo que já aparece indicado no próprio título do livro de Xavier, *Alegorias do Subdesenvolvimento*. Nas palavras do autor, trata-se do reconhecimento de uma “condição dramática” (2013, p. 16) que se opõe ao “imperativo da industrialização tal como conduzido nos termos da modernização conservadora consolidada a partir do golpe de 1964” (2013, 17). A aposta do governo militar na industrialização é vista como o desejo de ser o que não se é. O *terceiro mundo* que almeja converter-se em *primeiro*. Em contrapartida, o termo “alegorias do subdesenvolvimento” sistematiza uma discussão sobre traços particulares do Brasil, algo que remonta com frequência — muitas vezes como uma das chaves interpretativas dos textos — ao

⁶⁷ Idelber Avelar parte de um argumento semelhante sobre o luto e o fracasso para compor o que compreende como “alegorias da derrota” na ficção pós-ditatorial latino-americana (2003). Também não muito distante está ideia de “alegorias da impotência”, de Ella Shohat e Robert Stam (2006).

histórico da colonização. Trata-se de um conceito bastante próximo ao de “alegorias nacionais” proposto por Jameson (1986), inclusive no que concerne à relação entre alegoria e as especificidades culturais dos países periféricos. A diferença é que o teórico americano traça uma associação entre o *terceiro mundo* e uma ideia vaga de alegoria, ao passo que Xavier propõe uma relação entre um momento específico da história do Brasil e o emprego da alegoria *stricto sensu*, como resposta.

Após o final do regime militar, o recurso alegórico continuou a ser utilizado no cinema brasileiro. Ivana Bentes (2007) identifica a construção de microcosmos alegóricos do país nos espaços tanto do sertão quanto da favela, ambos representados em profusão no cinema da década de 1990. Essa ideia é similar ao que propõe Katia Maciel (2009) sobre a imagem do sertão em *Lisbela e o Prisioneiro* (2003), mas é o contrário do que defende Adalberto Müller (2006) em sua análise sobre *Cinema, Aspirinas e Urubus* (2005). Segundo o autor, no filme o sertão deixa de ser “a alegoria de um país dilacerado social e politicamente [como na ficção do período ditatorial], para ser o cenário de troca de experiências, afetivas sobretudo” (Müller, 2006, p. 6). Já Angela Prysthon (2006) reconhece em *road movies* latino-americanos como *Terra Estrangeira* (1993), *Diários de Motocicleta* (2003) ou *Y tu Mamá También* (2001) tanto elementos que compõem uma espécie de “alegoria continental” quanto os que exploram “jornadas interiores” dos personagens similares às que Müller resalta em sua análise. Em todas essas investigações o foco central está no uso dos espaços (a favela, o sertão, os “entrelugares” dos deslocamentos) como sínteses alegóricas do país ou do continente; e não na relação entre a alegoria e as especificidades do momento sociopolítico de sua produção. Elas não indicam, portanto, nem uma articulação entre condicionantes históricas particulares, nem uma adesão coletiva ao emprego de recursos alegóricos, como propusera Xavier em relação ao período ditatorial.

Recentemente, uma nova articulação entre a emergência de construções alegóricas e o adensamento de um cenário sociopolítico turbulento começou a ser indicada novamente na academia brasileira (Hora, 2020; Setubal, 2018; Ferreira, 2017). Discussões frequentes no país, relacionadas ao lugar de fala, ao racismo estrutural, à diversidade sexual e à herança colonial vêm sendo transpostas para a composição de microcosmos ficcionais em diversas obras audiovisuais produzidas ao longo dos últimos anos. O interesse nas especificidades do subdesenvolvimento e sua transposição no estabelecimento de relações de poder (usados para caracterizar a produção cultural dos

anos 1960 e 1970) também podem ser estendidos a esse conjunto de obras, em que a alegoria volta a ser utilizada como recurso para se discutir (e problematizar) modos de operação *específicos* do país. Além disso, a colagem entre elementos e códigos de diferentes gêneros cinematográficos (detectada na análise de Xavier) também ocorre com frequência nos filmes dessa nova leva.

Nesses filmes, há em alguns casos uma junção entre horror, ficção científica e comédia romântica, como na série original do Netflix *Boca a Boca* (2020) (Prisco 2020). Em outros, a fusão ocorre entre ficção científica e faroeste, como em *Era uma Vez Brasília* (2017) (Hora, 2020), ou entre drama e horror, como em *Todos os Mortos* (2020) (Mourinha 2020). As aproximações entre o humor e a ficção especulativa, foco desta tese, podem ser encontradas em todos os filmes do corpus e também em diversos outros, como *As Boas Maneiras* (2017), *M 8* (2020) e *Medida Provisória* (2020), apenas para citar alguns. A centralidade do recurso alegórico em todas essas obras corrobora a ideia de que há um retorno às alegorias nacionais no cinema brasileiro contemporâneo (Hoefel e Aparício 2021, 313), algo que pode ser reconhecido num conjunto bastante heterogêneo de textos culturais recentes, de maneira semelhante ao que ocorrera no período ditatorial.

Uma explicação possível para essa retomada de importância das alegorias nacionais é o recente fortalecimento do conservadorismo no país, tendência que se evidenciou na ascensão de Bolsonaro ao poder e em suas diferentes ameaças de ruptura institucional, um conjunto de investidas que chegou a ser lido como uma tentativa de “nova virada autoritária” (Neiburg e Thomaz, 2020). Shohat e Stam identificam um **uso exagerado da alegoria em regimes repressivos**, motivado por um sentimento de obrigação das realizadoras e dos realizadores de “falar para e sobre a nação como um todo” (2006, p. 391). As alegorias seriam, assim, um recurso cultural especialmente proeminente em momentos de crise e de expressiva inquietação social e política, **dada a sua capacidade de sintetizar impasses nacionais**. Foi o que aconteceu durante a ditadura civil-militar, de acordo com a tese clássica de Xavier. E é também o que parece ocorrer agora, em resposta aos processos intensos de polarização e de moralização social que tomaram o país nos últimos anos, ambos diretamente conectados às guerras culturais.

Mas, apesar de emergirem como resposta a situações turbulentas, as construções alegóricas analisadas por Xavier possuem uma distinção importante em relação às que identifiquei nos textos culturais que compõem o corpus. Nas obras produzidas no período ditatorial latino-americano, em muitos casos a alegoria foi utilizada como um **recurso**

alusivo para se discutir problemas nacionais, uma espécie de “camuflagem protetora contra regimes censores” (Shohat e Stam 2006, 390). Esse tipo de operação conecta-se com uma longa tradição de discussões sobre a alegoria e sua relação com o papel interpretativo da/o espectadora/or (Bloomfield, 1972); o “jogo” (Teskey, 2006, p. 307) que se estabelece no processo de decodificação, ou de “reestruturação do texto” (Honig 2018, 29) ocorrido durante a recepção. Nessas construções, o público é convidado a destrinchar a mensagem para compreender a que exatamente ela se refere, como se o texto fosse uma espécie de *jogo* projetado pela/o autora/or para a sua audiência (Teskey 2006, 314). Decifrar o conteúdo seria vencer o jogo, reestruturar o texto para compreender exatamente como os elementos do microcosmo ficcional se relacionam com os do cenário macropolítico.

Na contramão dessa tendência, Teskey identifica no que chama de *alegorias satíricas* (Teskey 2006, 295-297) a presença de **construções deliberadamente claras**, ou seja, de mensagens pouco ou quase nada codificadas, criadas com o fim de gerar um **entendimento inequívoco de suas analogias**. Esse conceito parece-me bastante propício para descrever as obras do corpus, em que, inclusive por ecoar discussões já consolidadas em conflitos simbólicos recentes, a representação alegórica é construída de forma direta e simplória.

Não é nada complicado decodificar, por exemplo, as críticas que *O Clube dos Canibais* e *O Animal Cordial* fazem à desigualdade sistêmica, ou as que *Sol Alegria*, *Divino Amor* e *Medusa* fazem ao neoconservadorismo. As mensagens de cada um desses textos são patentes. Embora indiretas, o exercício hermenêutico que convocam é **propositalmente descomplicado**. Nessas obras, o que gera prazer não é a capacidade de decodificar a mensagem e conectá-la à realidade, mas “a oportunidade de *brincar* com os *termos de comparação*” (Ibid., 296, grifos meus). Esses termos são os que conectam os personagens da ficção aos seus análogos da realidade; os dilemas do microcosmo de cada filme ao conjunto de impasses e controvérsias do contexto sociopolítico brasileiro.

Esses *termos de comparação*, contudo, não são quaisquer. Nos filmes, os adversários de cada campo político são representados como psicopatas monstruosos com quem heroínas e heróis têm graves conflitos. E mais do que isso: a *brincadeira* (para retomar a própria expressão de Teskey) não raro é o extermínio ao mesmo tempo violento e risível desses adversários. O embate varia em cada texto: um grupo de caçadores de fantasmas que enfrenta uma assombração engajada cinicamente em discursos

progressistas (*Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro*); mulheres crentes que espancam as que consideram pecadoras (*Medusa*); um zelador negro que protege a própria vida do canibalismo dos patrões (*O Clube dos Canibais*); uma comunidade do nordeste brasileiro que se defende de um conjunto de atiradores do Norte Global, cujo hobby é assassinar pessoas como se estivessem em um videogame (*Bacurau*), apenas para citar alguns exemplos.

Por essa descrição sucinta já se pode perceber o quanto esses textos transpõem elementos específicos das guerras culturais (e. g. a vitimização, o ultraconservadorismo, o racismo, o imaginário colonial). Isso faz com que heroínas, heróis, vilãs e vilões sejam percebidos simultaneamente como personagens da narrativa e como **avatares** de um conjunto de atores políticos, associados a um ou a outro posicionamento. Assim, a vitória de uns e a perda ou a morte violenta de outros não são sentidas apenas como o término de uma ameaça no nível do relato, mas também como uma retribuição sarcástica, cruel e muitas vezes sangrenta para os inimigos de cada um dos lados. Isso faz com que essas obras sejam duplamente chocantes: primeiro por esbanjarem uma intensa violência gráfica no nível do relato, depois (e, talvez, principalmente) por essa violência ser **extensível alegoricamente** a determinados grupos ou atores sociais, constituindo com isso o gesto cômico de cada filme.

Isso ocorre pois em toda alegoria há duas linhas de desenvolvimento textual simultâneas: uma primária, expressada literal e figurativamente; e outra secundária, resultante de uma “construção de significado abstrato” (Bloom 1951, 164). A primeira é uma narrativa “direcionada para o olho, enquanto a outra (...) é ‘embrulhada’ ou implícita por analogias direcionadas à mente” (Teskey 2006, 314). No caso das vilãs e dos vilões que acabo de descrever, eles existem primária e superficialmente como personagens do relato, mas evocam simultaneamente sua correlação não ficcional, que ocorre na camada secundária, quando são comparados aos conjunto de atores políticos que emulam.

Com a filiação aos gêneros cinematográficos ocorre algo similar. Em *Bacurau*, por exemplo, existem elementos tanto formais quanto materiais que permitem sua aproximação a gêneros como o horror, o *western*, ou a ficção científica. O desenho sonoro do filme e sua violência gráfica o aproximam do horror; o uso de planos gerais para construir sensações atmosféricas, ao *western*; a construção distópica e a inserção pontual de inovações tecnológicas, à ficção científica. Esses elementos permeiam o relato com um imaginário já estabelecido por esses gêneros, algo que se traduz na iconografia, na

decupagem, no desenho de som etc. Esse conjunto compõe a camada primária da alegoria, sua *diegese feita para o olho*. Na camada secundária, ocorre a decodificação *mental* do texto e o conseqüente reconhecimento de suas analogias. A partir dessa segunda leitura, as operações do filme são ressignificadas, o que evidencia uma série de gestos cômicos na tradução de impasses, questões e dilemas nacionais. Isso faz com que o filme opere simultaneamente como um híbrido entre os seus gêneros mais aparentes (horror, *western*, ficção científica), e também como uma espécie estranha e perversa de comédia, em que o público vibra pela morte não apenas de vilãs e vilões da narrativa, mas também pelo sofrimento simbólico de seus antagonistas políticos, projetados alegoricamente nesses personagens.

5.2. Vinganças simbólicas, comichidades perversas

O uso de construções alegóricas possibilita a internalização de um conjunto significativo de conflitos materiais e simbólicos na dramaturgia dos filmes do corpus. Através dessas construções, as guerras culturais são traduzidas para o que aparece narrativamente também como uma guerra, um conjunto de embates entre dois lados antagonistas. No entanto, esses embates são encenados não como conflitos retóricos (como os que ocorrem nas guerras culturais), mas como batalhas *de fato*. Nos filmes, as personagens rivais não se opõem somente no campo das ideias; elas efetivamente lutam umas contra as outras em disputas violentas, de vida ou morte.

Em vários desses combates, o conjunto de perdas coletivas ocorrido no contexto sociopolítico nacional é revertido ficcionalmente. Isso ocorre no triunfo final dos habitantes de *Bacurau*, no tiro certeiro do zelador de *O Clube dos Canibais*, no corte da carne do dono do restaurante de *O Animal Cordial*. Em todos esses casos, não se trata apenas da extinção alegórica de um inimigo do campo político; os filmes traduzem os dilemas de um país atravessado por guerras culturais em combates metafóricos, transformando a perda, a dor e a morte daqueles que representam os antagonistas de cada lado em uma mistura de zombaria, alívio do medo e entretenimento sádico, com direito a muito sangue, explosões e cabeças cortadas.

A violência gráfica desses textos serve como vingança simbólica contra o conjunto de atores sociais, políticas públicas, ações e discursos que cada filme elege como rival. Esse tipo de procedimento pode ser associado ao conceito de *fantasias de vingança* (em inglês *revenge fantasies*). O termo foi proposto inicialmente na psicologia e se refere

à retaliação imaginária concebida por uma vítima contra seu agressor, após alguma injustiça, humilhação ou lesão injustificada (Horowitz 2007). Apesar de não chegar a se concretizar, o ato de imaginar uma vingança pode ajudar a “reequilibrar as perdas e os ganhos causadas por uma agressão” (Goldner, Lev-Wiesel e Simon 2019, 1), facilitando a superação do trauma (Haen e Weber 2009). Trata-se de uma fabulação punitiva que emerge associada ao prazer sádico de virtualmente infligir sofrimento ao agressor (Haen e Weber 2009), como uma espécie de ajuste de contas imaginário.

O conceito foi reapropriado na sociologia e nos estudos de mídia para definir também produtos culturais que retratam algum tipo de punição simbólica contra responsáveis por atos cruéis e injustos. Ele é utilizado para nomear um conjunto diverso de narrativas de retaliação, que inclui reencenações do holocausto (Magilow 2013), narrativas de represália colonial (Rieder 2011), revanches pós-violência sexual (Heller-Nicholas 2011) e filmes de vampiras lésbicas, em seu combate ao patriarcado (Thompson 2016). Em todos esses casos, o público acompanha não somente a perpetuação de uma ação brutal, mas é convidado também a se deleitar com a resposta violenta a essa ação. Essa resposta é a concretização imagética de uma *fantasia de vingança*, envolvendo sempre a representação do sofrimento do agressor e, por vezes, sua morte.

Tanto para a psicologia quanto para os estudos de mídia, as *fantasias de vingança* sustentam-se na desmoralização simbólica do agressor. A diferença é que no fenômeno descrito pela psicologia essa desmoralização ocorre apenas na imaginação da vítima, ao passo que na instância das representações (e em especial nas representações audiovisuais) ela é transformada numa experiência social, que pode ser partilhada coletivamente. Além disso, nas *fantasias de vingança* secretas e imaginárias, a teoria psicológica indica um isolamento da energia punitiva contra o agressor, e não contra o contexto em que ocorre a violência (Horowitz 2007, Haen e Weber 2009). Já nos textos culturais que encenam essas fantasias, as análises indicam justamente o contrário, de forma que a punição simbólica não fica restrita apenas ao vilão da narrativa, mas (inclusive através dos mecanismos alegóricos abordados anteriormente) estende-se também para “as estruturas institucionais de poder que comandam, apoiam e legitimam as suas ações” (Rieder 2011, 42).

Em sua análise de *Avatar*, *Distrito 9* e *Bastardos Inglórios*, John Rieder defende que *fantasias de vingança* audiovisuais não podem ser explicadas apenas por um desejo do público por espetáculos violentos. Os filmes analisados por Rieder associam a

violência gráfica a uma represália frente ao que o autor define como um “profundo reservatório popular de ressentimentos” (Rieder 2011, 43). Esse reservatório está associado às consequências sociais e políticas das atrocidades históricas abordadas pelos filmes, como o extrativismo colonialista, o *apartheid* sul-africano e o antissemitismo nazista. Segundo Rieder, as *fantasias de vingança* operam uma reparação simbólica e nesse sentido “aludem ou ressoam a uma forte sede de justiça política” (Rieder 2011, 42). Essa justiça é direcionada contra o racismo que embasa a ação de “homens brancos, hiper-masculinizados e em posições de poder” (Dias Jr. 2019), algo também identificado no combate ao machismo e ao patriarcado das *rape-revenge fantasies* (Heller-Nicholas 2011) e dos filmes de vampiras lésbicas (Thompson 2016).

Homens brancos, cisgênero, heterossexuais, ricos e poderosos são também o alvo preferencial das vinganças simbólicas dos filmes do corpus. Neles, o *reservatório de ressentimentos* pode ser sintetizado por um repúdio à trivialização das violências de raça, gênero e sexualidade, presente nos discursos da extrema-direita. Em paralelo, esses *ressentimentos* são também alimentados por uma recusa ao conjunto de anomalias institucionais verificado em anos recentes (no *impeachment* de Rouseff, na prisão de Lula, nas ameaças de golpe de estado de Bolsonaro). A retaliação perpetrada por esses filmes é em muitos casos feita através da encenação de uma resposta sangrenta de populações oprimidas contra agentes e estruturas de poder responsáveis por sua exploração e marginalização, o que reitera sua conexão com a polarização política e com as guerras culturais.

O prazer sádico de virtualmente infligir dor ao causador de um trauma individual ou coletivo motiva um longo histórico de críticas, em sua maioria sustentadas no argumento de que a representação do oprimido como um agente violento tem o risco de igualar a sua ação à do opressor. Essas críticas defendem, em outras palavras, que aqueles que sofrem uma agressão perdem sua condição de vítima quando são representados como pessoas tão ou até mais cruéis que seus agressores. Um dos riscos desse tipo de operação seria a eventual articulação das *fantasias de vingança* a discursos de inversão histórica, que atribuem a culpa de situações conflituosas a populações oprimidas (Magilow 2013, 91). Um outro risco seria o da banalização da violência (Rosenbaum 2019, Escorel 2019), por vezes lida, inclusive, como um chamado à resistência armada.

É esse o argumento de Eduardo Escorel para associar *Bacurau* a uma “celebração da barbárie” (Escorel 2019), num texto crítico que ganhou notoriedade no Brasil (e que

discuto em mais detalhes no capítulo 8, em que analiso o filme). A banalização da violência é também um argumento comum nas críticas a *Bastardos Inglórios*, uma das mais conhecidas e também mais polêmicas *fantasias de vingança* produzidas nos últimos anos — e, por isso, sempre um exemplo citado quando o assunto é discutido. *Bastardos Inglórios* chegou a ser chamado de uma “alegre celebração da selvageria” (Rosenbaum 2019), uma denominação praticamente equivalente à que Escorel atribui a *Bacurau*.

Ben Waters e Daniel Magilow questionam esse entendimento ao sublinhar o fato de que *fantasias de vingança* como as de *Bastardos Inglórios* não devem ser entendidas como *textos sérios*, mas como construções satíricas que “citam, invertem e exageram” (Magilow 2013, 92) representações de populações oprimidas, de modo a usar a violência extrema não como um convite a que se repita o mesmo fora das salas de cinema, mas como uma construção **essencialmente cômica** (Walters 2009, 21-22, grifo meu). Esse tipo de construção visa a ridicularização de agentes e instâncias de poder opressoras, o que se evidencia nas reações que *Bastardos Inglórios* gera nas salas de cinema. Segundo Walters, nas duas vezes em que assistiu ao filme, “o público riu das cenas de violência, todas consistentemente enquadradas como comédia, o que incluía desde ataques com bastões de baseball e cenas de tortura até tiroteios e escarpelamentos” (Walters 2009, 22). Esse tipo de resposta prazenteira também é descrita na recepção das cenas de extrema violência gráfica de *Bacurau* (Dias Jr. 2019), que geram não somente aplausos e gritos nas salas de cinema, mas também risos e gargalhadas.

Esse argumento dialoga com o histórico de discussões sobre a relação entre o humor e a dor, cujo reconhecimento remonta aos primórdios da comédia (Platão 2012, 151). Essa junção é revisitada por Schopenhauer (2001, 126) e por Kant (2016, 97-98) em discussões sobre os limites morais de se divertir às custas do sofrimento de alguém. Quando aborda essas aproximações entre prazer e dor, Schopenhauer (2001) utiliza a palavra alemã *schadenfreude*, que literalmente significa sentir alegria (*freude*) no prejuízo ou no dano (*schaden*) de outra pessoa. Esse prazer na dor do outro é tratado por Schopenhauer não apenas como imoral, mas também como desumano. “Sentir inveja é humano”, ele escreve, “mas gozar alegria maligna [como o termo foi traduzido para o português] é diabólico” (126). Esse julgamento moral em torno da dor aplica-se especialmente quando se trata de um sofrimento efetivo e não virtual, como é o caso das *fantasias de vingança*. No entanto, um repúdio similar ao de Schopenhauer motiva

algumas críticas, que questionam eticamente o que entendem como uma banalização da violência.

Independente do estabelecimento desses limites, é provável que todos, quando ainda crianças, já tenham rido — como bem descreve Louise Peacock (2014) — de “um colega que errou sua cadeira e aterrissou sem qualquer cerimônia no chão” (1). É a esse tipo de situação patética que Mark Twain faz referência quando escreve que “a fonte secreta do humor não é a alegria, mas sim o desgosto” (1989, 228). E aqui talvez seja interessante adicionar que geralmente não se trata do desgosto próprio — afinal é raro fazermos graça de nossa própria dor —, mas o do outro. Isso é notório no caso da comédia *slapstick*, em que a dor da/do protagonista é explorada como fonte de divertimento (como é o caso do clássico deslize em casca de banana). Segundo Peacock (2014, 74-75), para que o divertimento em resposta à dor do outro seja estimulado, é importante que se reconheça que existe, na representação, um enquadramento cômico — em inglês um *comic frame*. Esse reconhecimento sinaliza que “não precisamos responder com empatia, o que nos liberta para rir da performance da dor” (Ibid., 66), algo que explica bem o tipo de reação do público frente às *fantasias de vingança* de um filme como *Bacurau*. O humor, assim, conduz a uma espécie de desengajamento em relação ao bem-estar físico e mental dos personagens, o que faz com que as representações da dor e da morte também percam potencialmente o seu peso.

Essa capacidade de produzir representações não empáticas da dor é o que torna possível o deleite coletivo frente à extrema violência gráfica das *fantasias de vingança* cinematográficas. Caso o extermínio, a tortura ou a punição de adversários fossem representados com seriedade, os filmes tenderiam a gerar no público questionamentos morais, o que dificultaria o seu engajamento. Portanto, o prazer sádico da revanche demanda que a representação tangencie a qualidade tonal do humor. Sem algum tipo de enquadramento cômico, os filmes seriam de fato celebrações da barbárie ou equiparações entre oprimidos e opressores, como indicam alguns de seus críticos. Para escapar disso, os textos congregam elementos da ficção especulativa com um tipo de representação do sofrimento alheio próprio do humor. Assim, o estabelecimento e o devido funcionamento do prazer sádico das *fantasias de vingança* demanda que se recorra a um entrelaçamento como o do *humor especulativo*.

A configuração de um acerto de contas simbólico não precisa estar restrita à representação do sofrimento físico, ela pode também abarcar o sofrimento moral (do

desconforto e da humilhação, por exemplo). Além disso, a ridicularização dos adversários não demanda que os antagonistas políticos de cada filme (ali emulados alegoricamente) sofram necessariamente punições. A revanche de *Divino Amor*, por exemplo, não se constrói pela representação de qualquer tipo de sanção ao conjunto de lideranças evangélicas que, no filme, comanda o Brasil num futuro próximo. Há, no entanto, um deleite simbólico em associar um estado evangélico hipotético com a incorporação de clubes de *swing* como política pública. Esse deleite vem da combinação insólita entre discursos neoconservadores e práticas de trocas de casal, uma clara construção satírica em torno da hipocrisia presente nas pautas de moralização dos costumes. Apesar de distinto do gozo sádico de alegoricamente exterminar antagonistas políticos, o prazer desse tipo de operação também emerge de um *reservatório de ressentimentos* e tenta reequilibrar perdas e ganhos do contexto sociopolítico por meio da ridicularização de determinados atores e/ou ideologias. Embora não se enquadre totalmente no conceito de *fantasias de vingança* (que pressupõe a encenação de ataques violentos), o tipo de retaliação presente em *Divino Amor* não deixa de operar como um acerto de contas, feito na instância da representação, mas direcionado para um conjunto de discursos e de atores sociais fincados na realidade. Por essa razão, prefiro o termo *vingança simbólica* para definir os diferentes procedimentos de retaliação do *humor especulativo*, já que ele inclui as *fantasias de vingança* sem necessariamente restringir-se a essa categoria específica de represália figurativa.

A *vingança simbólica*, tal qual defende Rieder em sua definição sobre as *fantasias de vingança*, “alude à questão social fundamental da distribuição do direito à violência” (Rieder 2011, 42). Essa violência, contudo, não precisa ser representada necessariamente de forma concreta, como uma resistência bélica às estruturas de poder político e econômico que garantem os privilégios de uma minoria às custas da opressão dos demais. Ela pode também ser alusiva, de maneira a ridicularizar as bases ideológicas do discurso do campo oponente. Em ambos os casos, a *vingança simbólica* possibilita “a satisfação emocional de atacar o poder diabólico sem nenhuma das consequências objetivas, positivas ou negativas, de realmente fazê-lo no mundo real” (Hong 2010, 57).

Essa ausência de consequências é fundamental em situações de quebra ou mesmo de ameaça democrática. Em sua análise sobre o humor produzido durante a ocupação nazista da Dinamarca, Hong (2010) associa o uso de comichadas perversas a mecanismos de coesão social e crítica que possibilitam a construção de uma sensação coletiva de não

submissão ao nazismo, sem que para isso fosse necessário enfrentar os riscos de uma efetiva tentativa de resistência ou contra-ataque armado. Nesse sentido, apesar de sublinhar um potencial de escapismo nas *vinganças simbólicas*, Hong também reitera a associação de uma satisfação emocional na produção de respostas ao mesmo tempo cômicas e perversas a contextos sociopolíticos conflituosos, violentos e opressivos.

Há algumas categorias de gênero cômico cuja configuração também evoca essa junção entre humor e perversidade. Essas categorias são importantes, pois são o tipo de humor normalmente utilizado para compor *vinganças simbólicas*. A primeira e mais conhecida dessas categorias é o humor negro⁶⁸, definido por André Breton como o “inimigo mortal da sentimentalidade” (2009, 24). A origem do termo é atribuída ao próprio Breton, que, em 1940, lançou a primeira edição de sua *Antologia do Humor Negro*, em francês *Antologie de l'humour noir*. Na época, a junção entre os termos *humor* e *negro* “não fazia qualquer sentido” (Ibid., 16) — o que era parte do interesse do escritor, uma das principais vozes do movimento surrealista. Essa compreensão inicial, no entanto, não se manteve. O termo foi rapidamente tomado como referência a um tipo de humor transgressivo, controverso e provocativo, cujo impacto se sustenta na construção de estranhamentos através da quebra de tabus sociais. Um desses principais tabus é a zombaria acerca da morte, que é apontada por alguns autores como o tema central do humor negro (LeClair 2013).

A construção de comicidade a partir de temas fúnebres é também considerada parte fundamental do chamado humor doentio (em inglês *sick humor*). Uma de suas definições clássicas caracteriza-o como o tipo de humor que “faz graça da morte, da doença, da deformidade e da deficiência” (Mindess, et al. 1985). Ele advém, nas palavras de Alan Dundes, do fracasso social de uma “discussão aberta sobre doença e morte” (2017, 3), que acaba por se traduzir num humor mobilizado pela abjeção e pela repugnância (Oppliger e Zillmann 1997). Não há, na literatura, uma distinção clara entre o humor doentio e o humor negro. Ursula Beermann parte de uma definição do humor negro como a “apresentação de situações trágicas ou angustiantes em termos cômicos” para sugerir intersecções entre as duas categorias (2014, 692). Essas situações trágicas ou angustiantes são percebidas socialmente enquanto ameaças relativamente incontroláveis,

⁶⁸ Reconheço a dificuldade do emprego do termo “humor negro” pela utilização da palavra “negro” como algo insultuoso ou depreciativo. No entanto, o “humor negro” é um conceito cunhado na história dos estudos de humor e conjuga uma já considerável bagagem de discussões. Na falta de uma melhor tradução, mantenho a referência a essas discussões, contudo pontuo a necessidade de se repensar e problematizar a nomenclatura.

como é o caso da morte ou da doença. De acordo com alguns teóricos (Dundes 2017, Mindess, et al. 1985), a função do humor doentio — e aqui, provavelmente, pode-se dizer o mesmo do humor negro — é permitir que se possa lidar com o estresse causado por essas ameaças.

Um alívio similar é identificado por Freud no que ele nomeia de humor de cadafalso. O termo *cadafalso* é sinônimo de patíbulo, nome técnico da estrutura utilizada para a execução de condenados à morte, geralmente por enforcamento. Em sua concepção original, esse humor é definido como um tipo de comicidade produzida na imediação da morte. É caso da *blague*, citada por Freud, de um condenado no caminho da forca que “pede um cachecol para seu pescoço nu, para não ficar resfriado” (Ibid., 331). Um outro exemplo é o de um homem que irá ter sua execução em uma segunda-feira, mas antes exclama: “A semana está começando bem!” (Ibid., 331). Esse tipo de construção, na compreensão de Freud, facilitaria a “liberação de afetos dolorosos” (Ibid., 329) através de sua substituição por um prazer sádico ou mesmo masoquista, no caso do humor autodepreciativo.

Com apoio na definição psicanalítica, Antonin Obrdlik propõe o uso do termo humor de cadafalso como referência ao tipo de humor produzido por aqueles que, de maneira figurativa, “esperam a sua *execução* como vítimas inocentes da agressão de ditadores” (1942, 710). Trata-se de uma expansão do termo originalmente discutido por Freud para nomear a produção cômica presente em nações oprimidas, feita de maneira a fomentar a resistência através do dano à moral dos governantes (Ibid., 713).

Se no caso citado por Freud esse tipo de humor é proposto como um gesto de cinismo e negação da morte, na compreensão de Obrdlik ele tem um potencial subversivo, de esperança e reafirmação da vida, nem que seja como uma espécie de otimismo ingênuo (em inglês *wishful thinking*) (Ibid., 710). Em sua análise sobre o humor produzido na Noruega durante a ocupação alemã, Kathleen Stokker concorda com Obrdlik e chega a afirmar que, por fomentar um sentimento de comunidade, o humor de cadafalso induzia à percepção de que a resistência era maior e mais pervasiva do que efetivamente era (1997, 208-209), um aspecto fundamental para minimizar o medo e aumentar a adesão pública no repúdio coletivo ao governo nazista. Hong concorda com Obrdlik na compreensão da camada de *wishful thinking* e escapismo presente no humor produzido como estratégia de *vingança simbólica* contra regimes repressivos. No entanto, sublinha

também sua importância em termos de construção de um senso de comunidade (Hong 2010, 57), similar ao identificado por Stokker.

A centralidade da morte nos três gêneros cômicos faz com que suas fronteiras sejam nebulosas. Para alguns teóricos, o humor de cadafalso é um “pequeno subconjunto da categoria mais ampla de humor negro” (Lewis 1993, 55). Para outros, algo similar pode ser dito de sua relação com o humor doentio, com a diferença de que o humor de cadafalso faria referência exclusivamente “a ameaças reais e grandes perigos, ao passo que o humor doentio pode ser tanto baseado em situações fictícias, quanto em eventos que realmente aconteceram” (Beermann 2014, 692). Em português, ainda existe a expressão *piada de mau gosto*, que no senso comum remonta a um misto de transgressão e vulgaridade, também presente em todas essas categorias, em maior ou menor escala.

Independente da definição ou da distinção precisa de uma categoria em comparação à outra, as três podem ser resumidas a **operações cômicas que convocam um prazer sádico em resposta a situações terríveis**. Nesse sentido, elas estão diretamente relacionadas às *vinganças simbólicas* que, como vimos, também mobilizam um tipo de entretenimento sádico no público. Essa relação é simples. As operações cômicas que constituem as *vinganças simbólicas* são feitas em sua maioria a partir dos recursos perversos do humor negro, doentio e de cadafalso. Apesar de essas três categorias existirem de forma independente da constituição de *vinganças simbólicas*, sua forma específica de mobilização do sadismo é a mais comumente convocada nos textos culturais que visam retaliar agentes ou estruturas de poder.

O sadismo desses textos culturais não se restringe apenas ao âmbito narrativo, mas se desdobra também como uma forma de intervenção política através dos vínculos alegóricos que cada narrativa estabelece com a realidade. Isso fica claro na imensa reação pública que alguns dos filmes do corpus causaram quando de seu lançamento. Trata-se, conforme propõe Freud, de uma técnica de insulto que retrata os adversários como pessoas pequenas, inferiores, desprezíveis, a quem o público, caso se alinhe ideologicamente ao filme, tem satisfação de sobrepujar, mesmo que por via indireta (2017, 149). É a ficcionalização dessa vitória potencial, seja ela um “*wishfull thinking*” (Obrdlík 1942, 710) ou não, que permite a conversão simbólica “da impotência em poder, da vítima em predador” (Lewis 1997, 276).

5.3. Atritos entre a ficção e o real

Os códigos do horror e da ficção científica servem como metáforas para a tradução alegórica do contexto sociopolítico brasileiro e ao mesmo tempo como um conjunto iconográfico que permite a encenação de *vinganças simbólicas*. Mas sua realização impõe grandes desafios orçamentários, em especial se pensada como uma reprodução dos cânones produzidos pelo cinema *hollywoodiano*. Em análises sobre outros momentos históricos, esses desafios são tomados como uma das principais razões impeditivas do florescimento da ficção especulativa no Brasil, uma vez que sua execução “demandaria cenários elaborados e efeitos especiais” (Suppia 2013, 101), algo muitas vezes impossível no cinema nacional. Como vimos no capítulo anterior, o impulso paródico presente em parte expressiva da história da ficção especulativa brasileira sustenta-se numa subversão criativa e antropofágica frente às impossibilidades orçamentárias de compor encenações similares às dos grandes estúdios norte-americanos. Embora resolvam em parte esses desafios operacionais, as construções paródicas fincam-se predominantemente no humor, usando os códigos e iconografias da ficção especulativa apenas como temas ou motivos dramáticos, e não como qualidades tonais. Assim, elas procedem não a um entrelaçamento (como no *humor especulativo*), mas apenas a uma utilização do horror e da ficção científica como tema de fundo para construções essencialmente cômicas. Isso faz com que a paródia não seja o recurso ideal nem para compor alegorias de um país conflitivo e nem para encenar *vinganças simbólicas*.

Na história do cinema nacional, há algumas ficções especulativas que não recorrem a esse tipo de construção. A assimilação direta dos códigos do horror e/ou da ficção científica (e não metalinguística, como na paródia) repercute na demanda de uma maior credibilidade na configuração diegética dessas obras, o que retoma os desafios face a limitações técnicas e orçamentárias. Embora não constituam um conjunto homogêneo, esses filmes assemelham-se na utilização de estratégias (tanto de dramaturgia quanto de encenação) que permitem minimizar as exigências de intervenção no espaço e também de uso de efeitos especiais.

Essas estratégias ficam claras em alguns exemplos abordados no capítulo passado. Em *Quem é Beta* (1972), Nelson Pereira dos Santos encena os conflitos entre uma multidão de zumbis e alguns resistentes filmando terrenos baldios, estradas abandonadas, matas e algumas poucas casas. Não há praticamente nenhuma intervenção nos espaços. A ficção científica é apresentada através dos figurinos e de alguns objetos pontuais, como

um ‘*projedor de imagens do inconsciente*’, usado pelos resistentes para revisitar suas memórias passadas. Essa representação não mimética *minimalista* também pode ser identificada em diversos outros textos produzidos nas décadas de 1960 e 1970, como nas viagens no tempo de *O Homem das Estrelas* (filmadas prioritariamente em praias e em matas e cadenciadas por transformações restritas aos figurinos) e nos confrontos conspiracionistas de *O Quinto Poder* (em grande parte associados a uma especulação em torno de tecnologias já existentes quando de sua filmagem, como rádios e televisões).

Nos filmes em que há intervenções espaciais um pouco mais robustas, elas ainda assim mantêm-se restritas a algumas poucas locações. Em *Brasil Ano 2000*, apesar de ter sido construída uma plataforma para lançamento de um foguete e uma espécie de centro da cidade (misto de igreja, prisão, prefeitura e feira), a intervenção cenográfica no restante das locações do filme é bastante limitada. Essas locações incluem casas, igrejas, um arquivo público e diversos espaços exteriores. O filme faz uso da arquitetura colonial e das paisagens do interior do Brasil para compor um relato pós-apocalíptico, integrando uma cenografia futurista pontual a um conjunto de espaços que adentram a diegese como se fossem sobras do passado. Uma estratégia similar é também utilizada em *Abrigo Nuclear*, em que as demandas de construção cenográfica são restritas a uma única locação (o *bunker*). Todo o restante do mundo é apresentado como um espaço deserto e inabitável, inteiramente filmado em areais e em descampados.

Esses procedimentos formais e discursivos voltam a ser utilizados no *humor especulativo* produzido no cinema brasileiro contemporâneo. A repartição pública de *Divino Amor*, as casas de praia e apartamentos de *O Clube dos Canibais*, a pequena cidade de *Bacurau* e as vistas urbanas de *Medusa* são todos exemplos de locações reais que sofrem pequenas intervenções da direção de arte para a encenação de cada filme. O esforço de construção cenográfica dessas obras está focado em poucos espaços centrais para a narrativa: um clube de *swing* ou um drive thru de aconselhamento evangélico (*Divino Amor*), uma arena de sacrifícios (*O Clube dos Canibais*), um museu do cangaço (*Bacurau*) ou uma igreja pentecostal futurista e neon (*Medusa*). Nesse conjunto, as representações não miméticas são constituídas através do “estranhamento de situações e paisagens aparentemente ordinárias” (Suppia 2017, 6), o que ajuda a promover atritos entre ficção e realidade.

Suppia (2017) já havia identificado esse tipo de operação no cinema brasileiro contemporâneo em sua análise sobre *Preto Sai, Branco Fica*. No filme, espaços reais são

também utilizados para compor uma narrativa especulativa que, como já vimos, envolve viagens no tempo e a instauração de um estado opressor e ditatorial. Suppia recorre ao conceito de *lo-fi* para nomear esse conjunto de procedimentos formais e discursivos. *Lo-fi* é o curto de *low fidelity*, que originalmente faz referência a gravações musicais caseiras, feitas às margens dos grandes estúdios com recursos e equipamentos que, embora não ideais, são os disponíveis a seus autores. O termo “está relacionado tanto a gravações de baixo orçamento quanto a músicos que pretendem escapar ao mainstream da indústria fonográfica” (Suppia 2017, 17). Por analogia, uma ficção especulativa *lo-fi* seria aquela em que a construção estética precisa ser pensada em diálogo com as limitações próprias de seu modelo de produção, o que acaba por conduzir os textos a diferentes formas de internalização de cenários cotidianos nos seus relatos. Por essa razão, na ficção especulativa *lo-fi*, “a sensação de maravilhoso (*sense of wonder*) está baseada em desafios intelectuais que não raro dialogam de forma intrigante com o mundo histórico” (Suppia 2017, 17).

No caso do *humor especulativo*, esse diálogo com o mundo histórico compõe novas camadas de relação entre cada microcosmo e o contexto sociopolítico ali representado. Essas camadas somam-se e interagem com as já instauradas pela construção alegórica dos textos. Com isso, as narrativas horríficas e/ou distópicas dos filmes não somente fazem referência ou emulam a realidade. **Elas também são contaminadas pelo real**, na medida em que imprimem suas imagens muitas vezes sem grandes alterações, internalizando paisagens, espaços e corpos do Brasil contemporâneo e os associando a relatos não miméticos por meio de ferramentas narrativas e do uso de alguns elementos pontuais.

Não à toa, na maioria dos textos do corpus em que é possível identificar o uso de códigos ou de iconografias do horror, não há efetivamente maldições, fantasmagorias ou aberrações. O horror nesses filmes não está no sobrenatural; está no conjunto de atritos da vida em sociedade, um horror fincado no comum e no cotidiano. E também não é à toa que os textos do corpus que incorporam elementos da ficção científica o fazem sem especular sobre engenhocas tecnológicas, viagens espaciais ou sociedades longínquas, mas sustentando suas premissas em elucubrações sobre como os acontecimentos do presente podem se desdobrar em situações terríveis de opressão e controle coletivo muito mais breve do que se gostaria de imaginar. O *aviso sombrio* desses filmes não aponta para

os riscos genéricos da tecnologia, mas para fenômenos sociais e políticos do presente, num tipo construção que se sustenta também em eventos e situações comuns e cotidianas.

Isso não significa dizer que o ritmo desses filmes é composto na tentativa de simular o tempo do cotidiano. Tampouco significa que sua encenação procure inserir o público no “caos sensível” (Oliveira Jr 2014, 406) da contemplação do real. Esse tipo de construção, sustentado na diluição do drama (Ibid., 457) e na inércia (Ibid., 491), caracteriza, como vimos anteriormente, o que se convencionou chamar de *cinema de fluxo* (Bouquet 2002) ou de *slow cinema* (Çağlayan 2018, De Luca e Barradas 2016), um conjunto de procedimentos formais frequente no cinema produzido para o circuito *arthouse* na primeira década do século 21. A atração pelos silêncios, pelas banalidades e pelas sutilezas associada às obras deste período é radicalmente diferente da aposta nos conflitos, no excesso e na encenação da violência gráfica dos textos do corpus.

Nos dois conjuntos, no entanto, é possível identificar camadas de contágio entre encenação e realidade. A diferença é que no *humor especulativo* esse contágio com o real é menos ostensivo, pois não há um interesse na composição de uma “poética do cotidiano” (Lopes 2007), como no *slow cinema*. O foco, pelo contrário, está nas perturbações que podem ser geradas pelos atritos entre ficção e realidade. Essas perturbações, embora articuladas a mecanismos de representação não mimética, convocam o público para a “participação, para o envolvimento, para o compromisso” (Perniola 2004, 3) com o contexto sociopolítico discutido pelas obras, e não para o distanciamento ou para a negação do real.

Assim, as operações do *humor especulativo* estão muito mais próximas do que Perniola (2004) chama de o ‘*choque*’ do real, do que de qualquer tendência à separação, à distância, ou ao alívio de peso da realidade. O que argumento aqui é que essas conexões com o real ocorrem não somente através dos vínculos alegóricos estabelecidos entre cada microcosmo narrativo e o contexto sociopolítico nacional, mas também através de suas escolhas de elenco, ambientação, figurino, caracterização etc. Nesse sentido, o fato de serem ficções especulativas *lo-fi* corrobora o estabelecimento desses atritos entre narrativa e realidade, já que os corpos que habitam esses filmes são em sua maioria comuns e os espaços por onde passam, cotidianos.

A existência de vínculos entre narrativa e realidade não é algo novo nas discussões sobre a ficção especulativa. Segundo Carroll, por exemplo, a diferença entre o horror e o conto de fadas está no fato de que no horror o monstro é um “personagem extraordinário

no nosso mundo comum” (N. Carroll 1990, 16), ao passo que no conto de fadas (e também na fantasia como um todo) o monstro é “uma criatura comum em meio à lógica de um mundo extraordinário” (Ibid., 16), “parte do mobiliário cotidiano daquele universo” (Ibid., 16). Ao identificar a presença de *um mundo comum* no horror, Carroll não se refere às especificidades do contexto sociopolítico em que cada obra é produzida. Sua ideia de *mundo comum* é genérica. Trata-se de qualquer diegese que possa ser associável em algum nível à realidade. O que é fundamental para a configuração do horror, segundo ele, é que a ordem natural (estabelecida no *mundo comum*) sofra uma disrupção causada pela presença de monstros, uma violação das “normas ontológicas presumidas pelas personagens humanas” (Idem, 16). São essas criaturas que ocasionam essa quebra e, portanto, para Carroll não é possível configurar o horror sem monstros (Idem, p. 28-30).

Ao contrário do que preconiza essa definição clássica, Matt Hills defende que o horror seja pensado menos como uma experiência estética sustentada na presença de um determinado tipo de entidade (*entity-based*) e mais na de um determinado tipo de evento (*event-based*), em que se instaure “um *mood* ou uma ambiência de antecipação e medo que perdura ao longo do texto” (Hills 2003, 140). Trata-se de um entendimento do horror não necessariamente como uma fissura na percepção de *mundo comum*, mas como um conjunto de sensações de medo e asco que pode ocorrer mesmo que não ocorra essa fissura.

Essa definição torna possível tratar como horror a todo o conjunto de textos em que não há monstros propriamente ditos, mas apenas atitudes *monstruosas* de seres humanos. Esse é o caso de um conjunto significativo de obras do corpus. Os vilões de *O Clube dos Canibais*, *O Animal Cordial*, *Medusa* e *Bacurau* são seres humanos tais quais as demais personagens desses filmes. Sua presença não *viola* o conjunto de normas ontológicas presumidas por heroínas e heróis, apenas causa sérios riscos à vida e à integridade física das demais personagens. Sua monstruosidade não está associada a construções fantásticas, mas ao conjunto de privilégios detêm (pela diferença de classe, pela branquitude, pelo patriarcado, pela herança colonial etc.) e à vontade de fazer uso desses privilégios para torturar, matar ou até devorar outras pessoas. Esse tipo de apropriação do horror é mais um indício do interesse dessas obras em estabelecer camadas de contágio com o real. Nelas, o gênero não se instaura pela ruptura de uma sensação de *mundo comum* após a aparição de seres anômalos, repulsivos e assustadores. Pelo

contrário: o *mundo comum* é mantido e a ele se soma o horror da violência e da opressão que um grupo exerce sobre o outro, tanto na narrativa quanto na realidade.

Algo análogo ocorre entre os textos do corpus que se apropriam de códigos da ficção científica. Embora se apresentem como distopias, nenhum dos filmes chega a configurar completamente uma outra sociedade, o que normalmente é esperado numa construção distópica (Sargent 1994, 9). Suas narrativas sustentam-se em projeções do presente num futuro próximo, o que fortalece as conexões entre cada relato e a realidade. Esses vínculos fazem com que o *mundo comum* seja mantido como camada ativa de decodificação de cada construção alegórica. É o atrito entre narrativa e realidade que gera o humor de textos como *Medusa*, *Divino Amor* e *Sol Alegria*, um atrito tornado possível pela constante comparação entre a especulação de futuro ultraconservador desses filmes e sua semente que começa a desabrochar na realidade. Algo similar ocorre nas conexões entre o microcosmo dramático de *República* e a realidade de São Paulo durante a pandemia, e também nas conexões entre o imaginário retrofuturista de *Plano Controle* e sua ambientação na Belo Horizonte do presente. As camadas de contágio com o real impedem uma efetiva distância entre representação e realidade, vinculando os relatos ao conjunto de impasses sociopolíticos do presente. Isso ocorre por uma associação direta entre a memória do público sobre as situações em curso no país e o *aviso sombrio* que cada filme apresenta em sua especulação sobre um futuro próximo.

Em resumo, tanto nos textos mais próximos do horror quanto nos da ficção científica, há um interesse nos atritos entre representação não mimética e realidade. Essa operação soma-se às construções alegóricas e às *vinganças simbólicas* compondo o conjunto de procedimentos formais e discursivos característico do *humor especulativo*. Para facilitar as discussões, analisei neste capítulo cada um desses procedimentos em separado. Todos, no entanto, sustentam-se no estabelecimento de relações entre cada microcosmo ficcional e o contexto sociopolítico brasileiro, o que faz com que muito frequentemente suas operações sobreponham-se. Nos próximos capítulos, analiso com detalhes como cada filme apropria-se desses procedimentos e também de que forma joga com a junção insólita entre o risível e o temível, própria do *humor especulativo*.

Humor, horror e violência gráfica

A presença de uma acentuada e profusa violência gráfica é um traço comum a *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro* (2018), *O Clube dos Canibais* (2018) e *O Animal Cordial* (2017). Nos três filmes, a representação da morte não se restringe apenas a trocas de tiros; há também machadadas, golpes de serra elétrica, explosões de pedaços de corpos e muito sangue. Um conjunto de imagens mais comumente associados a um gênero *excessivo* como o horror (L. Williams 1991), não ao humor ou à comédia. No entanto, a representação da morte nessas obras não gera apenas acúmulo de tensão ao longo da narrativa; há também camadas de comicidade. O assassinato de vilãs e de vilões repercute simultaneamente no aumento da tensão dramática e num convite à zombaria, como se sua extinção fosse em algum nível engraçada ou até risível.

Esse curto-circuito entre a representação gráfica da morte e uma resposta prazenteira e festiva está conectado às associações do horror a um enquadramento cômico, em que a dor e a morte não são tomadas a sério. É esse *comic frame* que explica, por exemplo, a naturalidade da inclusão de desenhos animados como *Papa-léguas* (*Wile E. Coyote and the Road Runner*) ou *Tom & Jerry* na grade de programação infantil, apesar de seu *storyline* resumir-se a tentativas frustradas do personagem mais forte capturar o mais fraco, geralmente seguidas de caos, destruição e morte. Quando Tom, o gato de *Tom & Jerry*, fere-se seriamente; ou quando o Coiote de *Papa-léguas* cai uma e outra vez de distintos desfiladeiros, a audiência ri em vez de se preocupar com a integridade física das

personagens. E ri não somente por serem os vilões a morrer⁶⁹. Ri porque o enquadramento cômico não convida a uma mobilização de empatia acerca da dor alheia. Apesar da dor e da mortes ocorrerem, elas não são sentidas *exatamente* como tais, pois é como se acontecessem num “espaço de sonho” (Lahikainen 2015, 104).

Em todos os filmes que analiso neste capítulo, há uma ausência de peso e de seriedade na representação de situações de extermínio em massa. Mas, ao contrário dos desenhos animados, as mortes não são apenas sugeridas, elas são explicitamente representadas por meio do uso recorrente de violência gráfica. Essa materialidade é disruptiva no estabelecimento do “espaço de sonho” do humor e da comédia. Nesses filmes, pelo contrário, as mortes são percebidas *exatamente* como mortes. E não somente isso: são percebidas como extinções violentas, sangrentas, dolorosas. Ainda assim, não deixam de ser risíveis.

Isso ocorre graças às distintas operações de construção alegórica presente nos filme e ao seu tratamento amoral da dor e da morte. Em paralelo, o humor dessas obras aproxima-se da mobilização de medos, algo que é feito não somente a partir de mecanismos formais e temáticos do horror, mas também da utilização de procedimentos cômicos em que riso e ansiedade aproximam-se, utilizando com frequência o humor negro, doentio e o de cadafalso (Beermann 2014, Mindess, et al. 1985), analisados no capítulo anterior. Como cada texto cultural constrói essa estratégia, com que finalidade e de que maneira ela traduz-se em termos formais é algo que precisa ser analisado caso a caso. É o que farei nas análises a seguir.

6.1. Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro (2018)

Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro tem um interesse manifesto pelo humor politicamente incorreto. O filme filia-se ao subgênero horror-comédia⁷⁰, com características formais não muito distantes das descritas por Carroll (1999) em sua análise da produção oitentista norte-americana. Essa leva de produção, aliás, é uma inspiração explícita do texto cultural, algo que se evidencia nas diversas referências aos dois

⁶⁹ Um exemplo célebre de um não vilão cuja morte é composta como uma piada recorrente é Kenny McCormick, de *South Park*. Nas cinco primeiras temporadas da série, Kenny morre em praticamente todos os episódios, muitas vezes de forma extremamente violenta e gráfica; e depois reaparece vivo e bem no próximo episódio.

⁷⁰ Há uma extensa produção bibliográfica que analisa as características e especificidades do subgênero. Em grande parte das referências, ele aparece como horror-comédia, em inglês *horror-comedy* (Miller e Van Riper 2016, Dhusiya 2013). Alguns poucos autores invertem a ordem dos termos e o nomeiam de comédia-horror (Hallenbeck 2009), mas ainda assim referindo-se ao mesmo tipo de hibridismo entre os dois gêneros.

primeiros filmes da franquia *Ghostbusters* (1984; 1989). A narrativa revisita o *storyline* desses filmes originais, em que uma empresa de caça-fantasmas composta por personagens inábeis é convocada a enfrentar assombrações perigosas, o que os coloca em risco de vida. É a junção entre a risibilidade da inaptidão dos personagens e a tensão da ameaça mortal a que são expostos que cria a cadência entre a comédia e o horror tanto nos filmes da década de 1980 quanto em sua versão brasileira contemporânea.

Em *Ghostbusters*, embora já desde suas primeiras leituras tenha-se presumido um impulso de sátira política (Schickel 1984), e se tenha inclusive, especulado sobre seu possível ataque a populações minoritárias (Clark 2015), a construção dos discursos não é explícita como em *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro*. No filme brasileiro, a articulação entre o tema dos caçadores de fantasmas e a ode ao politicamente incorreto faz com que as assombrações sejam abertas e diretamente conectadas às guerras culturais. Há diversas piadas sobre o que tem sido nomeado de “cultura da vitimização” (Campbell e Manning 2018), termo muitas vezes evocado de maneira pejorativa para se referir às discussões sobre os direitos de populações minoritárias, que eclodiram nas redes sociais ao longo dos últimos anos. A lógica politicamente incorreta de Danilo Gentili (ator principal, produtor e um dos roteiristas do filme) constrói-se na afronta à expectativa de respeitabilidade coletiva. Isso traduz-se sob forma de um humor ao mesmo doentio e depreciativo, cujo ataque está na maior parte das vezes direcionado contra as mulheres, sejam elas cis ou transgênero.

O filme começa em um registro muito próximo do horror clássico. Seu prólogo é a invocação do fantasma da loira do banheiro⁷¹, feita por dois adolescentes em sua escola. Eles seguem passo a passo as etapas de um ritual: batem três vezes na madeira, dão três vezes a descarga da privada e chamam três vezes o nome da loira. Antes de sair do banheiro, um dos adolescentes ouve o barulho de uma torneira abrindo-se sozinha. Ele volta para fechá-la e quando se encara no espelho vê de relance a aparição da loira. Abruptamente, o adolescente cai por terra e acaba morto, com muito sangue escorrendo pelo chão. Uma trilha sonora tensa, um desenho de som que amplifica ruídos pontuais e

⁷¹ A loira do banheiro já foi definida como uma “brincadeira de assombro” (Knapp e Knapp 1976), como um “mito” (Langlois 1978), ou como um “ritual tradicional” (Dundes 1998). Ela aparece nos estudos de folclore norte-americanos associada à ansiedade pré-adolescente de meninas que estão prestes a ter sua primeira menstruação, o que explica que sua invocação ocorra no banheiro e que sua figura apareça envolta em sangue (Dundes 1998, 126). No Brasil, ela é tratada como uma lenda urbana. A brincadeira com sua invocação é mais comum entre os adolescentes homens, o que faz com que ela seja relacionada aos processos de descoberta sexual e de perda da virgindade (Prieto 2003).

uma iluminação com muitas áreas de sombra ajudam a maximizar o clima de perigo. Na decupagem, o tempo é distendido, e o espectro da loira surge de maneira brusca, por meio de um *shock cut*⁷². Todos esses elementos são utilizados com frequência em textos culturais de horror (Cherry 2009, 62, 68-70, 85-86), o que permite ao público o rápido reconhecimento dos códigos do gênero.

O tom tenso é transformado na cena seguinte, em que a tela é ocupada por um vídeo que emula as produções amadoras feitas para canais de compartilhamento de conteúdo audiovisual na internet, como o Youtube. Nele, são apresentados integrantes de uma empresa de exterminadores de fantasmas em ação contra uma pretensa aparição sobrenatural. Comparado ao horror da cena anterior, esse segundo momento é patético, uma encenação visivelmente farsesca que evidencia que a empresa nunca combateu nenhuma assombração de fato, mas apenas faz vídeos em que finge fazê-lo — e finge notoriamente mal. A cena é uma espécie de prova da inépcia das personagens, que a essa altura imagina-se (por justaposição) serem aquelas que terão de enfrentar o espírito da loira. A ênfase na simulação e na falsidade da ação dos exterminadores tem uma função nitidamente cômica, que se soma à presença de diversas piadas escrachadas. Com isso, o texto cultural deixa claro o seu intuito de não se manter restrito ao horror que introduzira ao longo de seu prólogo, mas a ele associar também elementos da comédia.

A alternância entre os gêneros parece próxima do que Noël Carroll descreve em seu texto sobre o horror e o humor. O autor associa essa intercalação à mobilização do medo, que é intensificada nos momentos de horror e atenuada ao máximo nos de comédia (N. Carroll, *Horror and Humor* 1999, 157). Isso fica claro nessas cenas iniciais, mas se repete ao longo de todo o relato. Quando, por exemplo, os exterminadores de fantasmas começam a operacionalizar a sua estratégia de encenar um falso exorcismo da loira (que seria representada por um dos caçadores de fantasmas usando um vestido e uma peruca), o filme intercala cenas cômicas em que a execução do plano desenrola-se, e outras em que o *verdadeiro* espírito da menina entra em ação. Assim, algumas cenas configuram-se como majoritariamente próximas da comédia; outras, do horror. Na passagem entre uma qualidade tonal e outra, ocorrem mudanças na decupagem, na trilha sonora, no desenho de som, na iluminação etc. Essas mudanças efetivamente conduzem a uma maior

⁷² O “*shock cut*” é o nome que se convencionou dar para um tipo de corte muito frequente no gênero do horror, que serve para gerar susto no público. Trata-se, na definição de Brigid Cherry, de um “dispositivo de edição projetado para emular a experiência física de um choque” (Cherry 2009, 85). Geralmente é associado a um aparecimento veloz e inesperado de um elemento, que pode fazer o espectador saltar da cadeira, ou dar um grito de espanto.

mobilização do medo nas cenas associadas ao horror, o que em parte confirma a hipótese de Carroll.

Há, no entanto, alguns fatores que emaranham essa aparente bipartição. O filme recorre com frequência a imagens repugnantes, que incluem cabeças explodindo, sangue escorrendo por todos os lados e muitos tipos diferentes de fluidos, que geralmente acabam por respingar no rosto dos personagens. Essa estratégia de sensibilização através do asco e do nojo foi extensivamente analisada nas mais diversas abordagens em relação ao horror (Gaut 1993, N. Carroll, Horror and Humor 1999, Cherry 2009). No filme, de fato o recurso aparece em momentos de intensa mobilização do medo, mas por vezes acaba por ter também uma função cômica. Um exemplo é a cena em que um dos exterminadores é envolto e quase asfíxiado pelo cordão umbilical de um feto de laboratório, que está incorporado pela loira do banheiro. Ao longo do embate, o feto masturba-se e ejacula no rosto do exterminador. O insólito da imagem evoca o imaginário do humor doentio⁷³ e a coloca na fronteira limítrofe entre o horror e a comédia. Em outra cena, o vigia da escola é atacado por suas próprias fezes, também incorporadas pela loira. Quando as percebe saindo do vaso sanitário e vindo em sua direção, ele reage instantaneamente com o trocadilho: “que merda é essa?”; uma evidente piada do roteiro, que irrompe em um momento de suposto horror.

Já nas cenas mais claramente dedicadas à comédia, também é possível identificar camadas de tensão. Isso porque o que permite aos personagens a descontração para zombar uns dos outros é a sua descrença na efetiva existência da loira do banheiro, que se estende até determinado ponto do filme. O público, por outro lado, presencia a invocação do fantasma da menina desde o prólogo, o que faz com que presuma o seu provável reaparecimento em um futuro próximo. A comédia é, portanto, permeada por uma constante expectativa de horror, produzida a partir de mecanismos de ironia dramática⁷⁴. Assim, embora seja possível distinguir os momentos mais próximos de um gênero ou do outro pela mobilização (ou não) do medo, no interior de cada cena ambos estão em operação em maior ou em menor medida, o que aponta para um entrelaçamento

⁷³ Nas discussões seminais sobre o humor doentio há referências frequentes a um ciclo de piadas sobre bebês e fetos mortos, geralmente em situações extremamente aversivas (e.g. “O que é algo vermelho e branco que depois vira inteiramente rosa? Um bebê num liquidificador” [Dundes 2017, 8]).

⁷⁴ A ironia dramática é um procedimento de construção narrativa que ocorre quando o público sabe mais do que um, ou do que todos os personagens do relato. Ela instaura uma “condição que impulsiona a atenção da audiência para o futuro, porque cria a antecipação sobre o que irá acontecer quando a verdade for revelada” (Gulino 2013, 9). No cinema de horror, é bastante comum o uso da ironia dramática para maximizar a tensão, dando aos espectadores o conhecimento sobre a existência e a periculosidade do monstro, enquanto os personagens ainda o ignoram.



Figura 15. *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro*, Fabrício Bittar, 2018, 103 min.



Figura 16. *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro*, Fabrício Bittar, 2018, 103 min.

e para uma retroalimentação mais do que para uma simples intercalação, como sugere Carroll.

O entrelaçamento e a retroalimentação entre comédia e horror almejam produzir um desconcerto ou uma “desorientação emocional” (Thomson 2018, 58) no público a partir de uma afronta voluntariamente patológica às convenções sociais; uma quebra acentuada de tabus que o aproxima das definições de humor doentio (Beermann 2014). Nesse tipo de humor, como já disse, é frequente a temática da morte (Dundes 2017, Mindess, et al. 1985) e o recurso à repugnância e à escatologia (Oppliger e Zillmann 1997). Esses dois aspectos tornam possível a sua aproximação com o horror, de onde surgem termos como “piadas de horror” (Tsur 1989), “humor mórbido” (Casemiro e Martinez 2018) ou “humor do terror” (Lahikainen 2015). Todas as análises em que esses termos são evocados abordam construções cômicas que se fundam em representações violentas de seus contextos sociopolíticos. Algo similar ao que ocorre na conexão entre *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro* e o conjunto de impasses e problematizações coletivas das guerras culturais.

Essa abordagem das guerras culturais como uma espécie de tema de fundo da narrativa revela-se, entre outros elementos, na escolha dos assuntos das piadas. Um exemplo nítido ocorre ainda no início do filme, quando dois dos exterminadores de fantasmas discutem quem terá a companhia de uma das professoras do colégio (que ambos consideram bonita) durante a execução de seu plano. Nessa disputa, um alerta o outro sobre a possibilidade de ser processado por assédio sexual, ao que ele responde: “*quem nunca!*”. Em outra cena, num momento já mais avançado do filme, esses mesmos dois exterminadores conversam sobre o fato de um deles ter tido relações sexuais com uma professora mais velha enquanto se escondiam do fantasma da loira. O homem diz que depois de certo tempo descobriu que não era a mulher mais velha com quem ele estava tendo relações, mas o corpo dela incarnado pela loira. Ele, então, sugere que se faça uma média aritmética da idade das duas de forma a escapar do fato (que trata como vexatório) de se ter relacionado com uma mulher idosa. Nessas duas cenas salienta-se o propósito do filme de alicerçar uma parte de sua comicidade na banalização da agressão às mulheres.

Esse ataque não pode ser desvinculado do conjunto de discussões sobre o machismo e a cultura do estupro que tiveram uma intensa visibilidade nos anos que antecederam a realização do filme e estão na base da articulação de movimentos com uma

profunda permeabilidade social, como o #metoo e o #meuamigosecreto. No Brasil, há diversas análises que indicam uma profusão dessas discussões a partir de 2015, especialmente por meio da internet (M. M. Almeida 2016, Rost e Vieira 2015, Campos, et al. 2017), mas também na articulação de movimentos sociais e na organização de protestos, como a *Marcha das Vadias* (Gomes e Sorj 2014). No sentido contrário do que se defende nesses debates e manifestações, o humor incorreto de *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro* constrói-se essencialmente através de piadas sexistas e etaristas, em que o corpo da mulher jovem é voluntária e expressamente objetificado, e o da idosa, repudiado.

Um segundo foco de piadas é direcionado contra um dos integrantes da empresa que, ao contrário dos demais, aparenta ser um homem sensível. Ele é tratado como alguém inferior, constantemente passado para trás pelos outros. Esse personagem é forçado a usar vestido e peruca para se fazer passar pelo espírito da loira quando o plano farsesco do grupo ainda está em operação. Ele desmaia antes do que havia sido programado para sua *aparição* ao presenciar a morte de Caroline — a única mulher que integrava o time de exterminadores de fantasmas e que acaba tendo sua cabeça explodida pelo fantasma da loira nos primeiros minutos do segundo ato. Quando o restante dos integrantes chega ao local depois de relatar ao diretor da escola o que ocorrera com Caroline, não há qualquer rastro do corpo da mulher, apenas o do homem desmaiado no chão, usando vestido e peruca. O diretor da escola reage e diz: “isso aí é um bárbaro, um marmanjo, mas *se ele se entende como Caroline*, vou fazer o que, né? Vou ter que aceitar, porque se não ele vai na secretaria de educação e me processa por preconceito”. Nessa piada, é a luta do movimento transgênero que é tratada de maneira depreciativa, o que indica mais um ponto de assimilação das discussões presentes nas guerras culturais por parte do filme.

Todas essas operações cômicas evidenciam o posicionamento notoriamente conservador do texto cultural, claramente alinhado a ações de repúdio ao movimento feminista e à luta pelos direitos LGBTQIA+. Esse antagonismo une os mais diferentes movimentos alinhados ao campo da direita ao longo dos últimos anos no Brasil em torno da pauta de defesa dos costumes (Ferreira 2016, R. Almeida 2019). No filme, ele traduz-se sob a forma de um humor doentio, instrumentalizado com o objetivo de ridicularizar seus antagonistas políticos.

Uma cena que sintetiza essa instrumentalização ocorre no clímax da narrativa, quando a história pregressa da loira do banheiro é revelada. Algumas cenas antes, os



Figura 17. *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro*, Fabrício Bittar, 2018, 103 min.



Figura 18. *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro*, Fabrício Bittar, 2018, 103 min.

personagens haviam encontrado um jornal antigo, em que constava que Catarina, a menina que depois transformou-se no fantasma da loira, havia sofrido maus tratos por parte de suas colegas antes de cometer suicídio. Isso faz com que a professora que acompanha os exterminadores conclua que a origem da raiva da menina é um histórico de preconceito, algo que claramente aproxima o fantasma da loira à luta das populações minoritárias contra um conjunto de violências sistêmicas que as oprime. Quando, no clímax, os exterminadores estão prestes a dar fim ao fantasma da loira, a professora impede que seu tiro a acerte e se aproxima da menina gritando que ela pode abandonar seu instinto assassino, mas que precisa de “*reparação*”⁷⁵ para poder ser curada. Nesse momento um outro jornal voa até o rosto de um dos exterminadores, em que se descobre a história verdadeira: Catarina não havia sofrido preconceito, era ela a autora dos maus tratos às outras colegas, no que se revelou na época como um ritual satanista. Quando o caçador de fantasmas percebe isso, já é tarde para salvar a professora, que acaba também assassinada pela loira. O exterminador prepara novamente sua arma e dispara agora um tiro certo sobre a menina. Na sequência, ele conclui: “às vezes uma pessoa má é só uma pessoa má”, uma clara estratégia alegórica para rotular as discussões em torno de políticas identitárias como ilegítimas e manipulatórias.

O filme, em suma, opera uma heroicização do masculino hegemônico, representado pelos exterminadores e por suas piadas politicamente incorretas. A incursão pelo horror sublinha uma ameaça a esse masculino, que se manifesta através de um pastiche da militância feminista e *queer* — que a narrativa transforma numa aparição assustadora e perigosa a ser rápida e violentamente erradicada, custe o que custar. O que move essa aparição, na lógica do relato, é a cultura da vitimização, algo que ecoa diversos discursos conservadores contemporâneos.

Coincidência ou não, dois anos antes do lançamento do filme, uma outra versão de *Ghostbusters* (2016) havia estreado nos cinemas. O *remake*, produzido nos Estados Unidos, substituíra os quatro homens que ocupavam a posição de caça-fantasmas por quatro mulheres. Logo após o início de sua divulgação, ele tornou-se o trailer com mais *dislikes* da história do Youtube (Proctor 2017) até então⁷⁶, movendo uma imensa

⁷⁵ O conceito de *reparação* é bastante importante nos estudos decoloniais (Winbush 2003, Chambers-Letson 2006). O termo foi incorporado em discussões progressistas que se espalharam nas redes sociais ao longo dos últimos anos (Borges e Fernandes 2018), o que popularizou uma discussão já substancialmente desenvolvida no meio acadêmico. O uso desse termo não me parece portanto fortuito, mas sim mais uma escolha intencional do roteiro.

⁷⁶ Esse marco de trailer com maior número de *dislikes* foi substituído recentemente pelo lançamento de uma versão de *A Pequena Sereia* (2022) em que a protagonista é uma mulher negra (Heritage 2022).

resistência dos fãs. Essa resistência repercutiu em ataques virtuais de demonstração de ódio às atrizes, ao diretor do filme e ao seu estúdio de produção, em sua imensa maioria movidos pelo repúdio à substituição dos heróis originais por mulheres. Esse conjunto de reações está conectado ao que alguns estudos recentes nomeiam de *masculinidade geek* (Salter e Blodgett 2017, Blodgett e Salter 2018), uma subdivisão de uma discussão mais antiga sobre masculinidade tóxica (Banet-Weiser e Miltner 2016), que hoje aponta para o fato de que a tradicional fragilidade associada à cultura *geek* não impede os homens de se oporem à luta das mulheres. Pelo contrário: esse nicho tem-se articulado e promovido uma série de ações contra o que entende como narrativas de vitimização, nas quais mulheres (cis ou transgênero) são consideradas ameaças ao seu “*way of life*” (Levendusky 2013), fomentando uma lógica do tipo “nós contra elas” (Massanari 2017). Essa defesa faz parte de um processo mais amplo de “misoginia virtual” (Banet-Weiser e Miltner 2016), um conjunto de ataques estruturado como forma de combate ao fortalecimento do feminismo. Ele constitui-se como parte importante do discurso da chamada *alt-right*, o termo comumente usado nos Estados Unidos para se referir às frações da extrema-direita ligadas a movimentos supramacistas e ultranacionalistas, cuja articulação dá-se notadamente através de meios digitais.

Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro foi provavelmente realizado com consciência desse conjunto de controvérsias. Em resposta, o texto cultural toma a direção contrária do *remake* polêmico e estrutura-se abertamente em defesa dos discursos da *masculinidade geek* e da *misoginia virtual*. Não à toa, todas as personagens femininas do filme acabam violentamente assassinadas. Se não bastasse, quando saem vitoriosos da escola, os exterminadores ainda trocam algumas últimas palavras. Um deles diz: “Tem uma coisa que vai ser difícil de superar...”. O outro responde: “A morte da Caroline? [sua companheira de equipe, também exterminadora, que morrera por ação do fantasma da loira]”. “Não, não”, diz o primeiro, “ter perdido as imagens que fizemos”. Ao que o outro responde que eles não haviam perdido tudo, pois ele conseguira um *pendrive* com as imagens das câmeras de segurança e com isso poderiam comprovar a aventura em seu canal do Youtube. O diálogo acaba. Os homens comemoram. A vida de Caroline fica relegada pelo filme a um segundo plano. A dela, e, por extensão, a de todas as outras mulheres.

6.2. *O Clube dos Canibais* (2018)

O Clube dos Canibais teve sua estreia no festival de Roterdã, numa mostra paralela dedicada — segundo a definição de uma de suas curadoras — às “dobras, misturas ou adesões” (Demir 2018) de filmes contemporâneos ao cinema de gênero. Esse recorte — e sua inserção no quadro maior de um festival tradicionalmente dedicado ao cinema *arthouse* — parece-me um ponto de partida interessante para a análise. Isso porque no filme é possível identificar códigos tanto do horror quanto da comédia, contudo trabalhados através de recursos narrativos e formais incomuns na tradição clássica de ambos. Esse tipo de abordagem tem-se tornado frequente no cinema contemporâneo e tende, no entendimento de Stacey Abbott, “a desestabilizar de maneira disruptiva as expectativas dos gêneros cinematográficos a partir das ambiguidades e das fissuras estéticas” (2020, 696) do que a autora nomeia de “cinema de arte”. O termo é controverso, assim como a própria tentativa de demarcar de limites entre o cinema comercial e o autoral, ou entre o cinema industrial e o pós-industrial (Migliorin 2011), como se propôs há alguns anos. De toda maneira, Abbott assinala um fenômeno em seu texto que parece ecoar a proposta da sessão em que *O Clube dos Canibais* teve a sua estreia: o fato de que, em anos recentes, tornou-se cada vez mais usual o interesse de realizadoras e realizadores com uma carreira já consolidada em festivais por uma apropriação autoral dos códigos do cinema de gênero.

Esse parece ser o caso de *O Clube dos Canibais*. Seu realizador, Guto Parente, integrou por vários anos a Alumbramento, coletivo responsável por uma produção notoriamente marcada por uma radicalidade formal e pelo desejo de fazer cinema a partir de outros modelos de produção, nos quais a amizade entre os integrantes das equipes de cada filme era tratada ao mesmo tempo como um gesto político e como um elemento-chave para o processo criativo (Lopes 2017). Esse experimentalismo manteve-se presente na obra de Parente mesmo depois de seu afastamento do grupo. Em seus filmes mais recentes, ele investe nas possibilidades de reinvenção do cinema de gênero, seja em sua aproximação com o horror, como em *A Misteriosa Morte de Pérola* (2014) e *O Estranho Caso de Ezequiel* (2016), ou com o melodrama, caso de *Inferninho* (2018). Todos esses filmes são independentes, feitos com orçamentos baixíssimos e equipes pequenas, às vezes de menos de dez pessoas. *O Clube dos Canibais* é sua primeira aproximação da comédia, o que Parente faz sem abandonar alguns elementos significativos do imaginário

do horror. É também seu primeiro filme com um orçamento e com uma equipe de médio porte.

O filme começa com um plano do mar e, em um *zoom out*, revela a presença de um segurança munido com um fuzil a vigiar a entrada de uma casa luxuosa. Na sequência, vê-se uma mulher à beira de uma piscina, deitada em uma espreguiçadeira e com um *drink* na mão. Ela observa o trabalho de um caseiro, que limpa a piscina com uma peneira. O olhar da mulher expressa desejo sexual. A situação remonta a um imaginário pornográfico, mas atravessado por relações de classe e de raça. A mulher é branca e rica; o homem, pardo e muito provavelmente pobre, uma junção próxima da descrita por Anne McClintock como uma erotização “porno-tropical” (McClintock 1995, 22) do corpo negro ou indígena. Corte contínuo e vê-se a patroa a ter sexo com o caseiro. A erotização porno-tropical é reestabelecida pelo olhar do marido (também branco) que se masturba ao observá-los secretamente. Quando a respiração do caseiro começa a ficar mais ofegante e ele aparenta estar próximo de ejacular, o marido entra de súbito no quarto e acerta a cabeça do homem com um golpe de machado. O sangue espirra por todos lados, o que leva os dois, marido e esposa, ao êxtase. O insólito da situação parece aumentar na cena seguinte, quando eles cortam a carne do homem com uma máquina de açougue. A mulher se aproxima do marido e pergunta “foi bom pra você, meu amor?”, ao que ele responde (com o corpo do caseiro à sua frente): “tá perguntando pra mim ou pra ele?”.

A piada não chega a fazer rir. Ela está fundada num desconforto entre os personagens que instaura uma sensação de incongruência, o que faz com que seja percebida como uma operação cômica, que, no entanto, não se conclui. Ela funciona como uma espécie de piada sem *punch line*, i. e., sem a deixa final. É como se tudo estivesse armado para que a incongruência fosse resolvida, mas ainda faltasse uma última etapa. Isso faz com que o chiste fique suspenso, tal qual uma bola de vôlei colocada na posição perfeita pelo levantador, mas que ainda carece de um corte do atacante para marcar o ponto. O corte geraria o alívio e com isso possivelmente o riso (Freud 2017, 215, Billig 2005, 99). Mas a bola — assim como a piada — mantém-se no ar por um tempo anormal, antes de cair por si só, desfazendo estranhamente a situação instaurada.

Esse tipo de operação volta a ocorrer em vários outros momentos ao longo do filme. Um exemplo é a cena em que a esposa convida o vigia da casa a se sentar na mesa de jantar com ela e com seu marido. O vigia recusa, constrangido. O marido encara a esposa, desencorajando-a. Ela responde o olhar desafiando o marido e insiste para o vigia:

“eu tô *mandando* você sentar”. Os três ficam em silêncio e trocam olhares por alguns segundos, como que paralisados pelo embaraço da circunstância. O vigia não sabe se responde à ordem da mulher, pois não encontra aprovação no olhar de seu chefe. Há aqui também camadas de um machismo que se evidencia pela tensão do não dito. A situação desfaz-se quando o marido dispensa o segurança e diz que sua esposa estava brincando. Esse tipo de comicidade aproxima-se em alguns aspectos do que Holm chama de humor desconfortável, em que, em vez de uma incongruência ser construída e depois rapidamente desfeita pela conclusão da piada, aposta-se na manutenção e, se possível, na ampliação da tensão, “prolongando o conflito ao não permitir que uma única interpretação emerja imediatamente como correta e dominante” (Holm 2017, 112).

A premissa central de construção cômica do filme, no entanto, não me parece totalmente alinhada a essa ideia de humor desconfortável. A definição foi proposta por Holm na análise de textos culturais como a série *The Office* (2001-2003) e o longa-metragem *Borat* (2006), ambos fundamentalmente ancorados em operações de “ameaça às fronteiras estabelecidas do gosto, da moral e do comportamento aceitável, de forma a criar um potencial de ansiedade, constrangimento e sofrimento empático por parte dos espectadores” (Holm, 91). Em outras palavras, trata-se de um tipo de comicidade embasada no sentimento chamado coloquialmente de *vergonha alheia*: uma projeção pessoal da aflição e do sofrimento do outro ao passar por uma experiência “horriavelmente constrangedora” (Page 2008). Embora esse tipo de sentimento seja mobilizado em alguns momentos do filme, como na cena do convite do vigia para a mesa de jantar, há sempre um outro mecanismo em operação: uma espécie de convocação a que o público não simpatize com os personagens principais, mas questione o conteúdo do humor que os dois mobilizam. O imaginário do horror, e em especial a banalização do canibalismo, exercem um papel importante na instauração desse procedimento. O público sabe, desde a morte violenta do primeiro caseiro, que o casal protagonista do filme é condenável, o que convida a uma repulsa de suas ideias. Essa repulsa está presente em todas as operações cômicas do filme, essencialmente construídas a partir de um convite à observação analítica e questionadora de uma representação caricatural do comportamento da elite brasileira.

Esse tipo de operação impacta na relação tríplice instaurada pelo humor, isto é, no vínculo que se forma entre emissor (aquele que conta a piada) e receptor (aquele que a escuta) às custas de um terceiro (o alvo da zombaria ou da chacota). Como já abordei em



Figura 19. *O Clube dos Canibais*, Guto Parente, 2018, 81 min.



Figura 20. *O Clube dos Canibais*, Guto Parente, 2018, 81 min.

capítulos anteriores, uma das consequências dessa tríade é o estreitamento de laços entre um lado (o do emissor e do receptor), criado a partir da percepção de suas diferenças em relação ao outro (o do alvo). Contudo, existe o risco de esse mecanismo falhar, de a piada não ser tomada como válida pelo receptor, mas, pelo contrário, parecer-lhe de algum modo equivocada ou problemática. Essa falha “tende a desestabilizar e redesenhar as relações na tríade” (Simpson 2003, 8). Por consequência, o receptor distancia-se do emissor e aproxima-se do alvo da piada. Isso faz com que a “potente junção de subjetividade” (Purdie 1993, 5) e o sentimento de pertença ou de “comunidade” (Gillespie 2004, 93) estabeleça-se entre receptor e alvo, agora do mesmo lado e unidos contra o emissor.

Em *O Clube dos Canibais*, essa falha na adesão ao emissor é um gesto claramente proposital. Isso fica evidente, por exemplo, quando os protagonistas estão em uma festa conversando com um outro casal que acabou de chegar da Europa. Eles falam frases como: “ah, eu adoro o primeiro mundo, muito melhor do que o terceiro”, referindo-se ao Brasil. Ou “eu odeio flanelinha, por mim morriam todos”. Nos dois casos, o casal de amigos reage positivamente, sem qualquer ponderação ou questionamento. Ou seja, o constrangimento não ocorre na situação em si, e nem entre os personagens, mas no julgamento do público sobre o que está sendo dito. Isso evidencia a diferença em relação ao humor desconfortável, em que o foco é a vergonha que passam os personagens durante a encenação. Aqui, não é a vergonha o central, mas o contrário: o descaramento ou, na linguagem popular, a *sem-vergonhice* com que os personagens expõem suas opiniões absurdas.

A comicidade, portanto, não está construída diretamente no que é dito ou feito em cena, mas no convite a um julgamento da insensatez e da falta de razoabilidade dos personagens. Nesse sentido, trata-se de uma mudança bastante radical no emprego do humor politicamente incorreto se comparado a *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro*. Lá, esse tipo de humor é emitido pelos protagonistas que, embora inábeis, são os combatentes possíveis na luta contra uma assombração maligna. O horror ajuda a fortalecer uma dicotomia, em que o lado heroicizado é também o politicamente incorreto. Em *O Clube dos Canibais* ocorre o oposto. O politicamente incorreto vem de pessoas condenáveis, assassinos canibais que comem carne humana por divertimento e fetiche sexual. Assim, esse tipo de humor é deslocado para o lado que o filme encara como o da monstruosidade e, com isso, passa a ser tratado ao mesmo tempo como algo terrível e

potencialmente cômico. Esses dois polos, aliás, estão constantemente presentes no retrato que o texto cultural faz da alta sociedade. Eles são *serial killers* frios e calculistas e, simultaneamente, dotados de um evidente mau gosto. Gente que ostenta sua riqueza no que parece um plágio mal feito de um imaginário da aristocracia, com suas mesas retangulares gigantescas, seus retratos de tinta à óleo e suas festas pomposas com direito a peças de canto lírico.

Essa maneira de apresentação da elite articula-se com um projeto conceitual mais amplo: o da construção de uma alegoria nacional que discute as relações de exploração histórica entre classes e entre raças. Essa alegoria é sintetizada em torno do Clube dos Canibais, uma associação formada por integrantes da alta sociedade, todos homens e brancos. Eles encontram-se periodicamente para uma cerimônia secreta, em que assistem desde um camarote ao que parece à primeira vista um show de sexo ao vivo, performado por um casal negro. Aqui, de novo, o texto cultural evoca o imaginário porno-tropical⁷⁷. No andar de baixo, na arena, os corpos negros estão nus, são hiperssexualizados e tratados como *selvagens*. Em cima, no camarote, os homens brancos encarnam os procedimentos de *polidez* e de *elegância* da civilização ocidental, usam *black-tie* como se estivessem em uma ópera. Em um dado momento, o líder do clube aperta um botão, que faz entrar um carrasco na arena. Rapidamente, e para o deleite dos sócios, ele executa o casal. Corte contínuo: todos os homens aparecem sentados em volta de uma mesa, à espera da carne que irão comer juntos.

O canibalismo é tratado como um gesto de manutenção dos privilégios da elite brasileira, que se entretém ao saborear a carne das classes menos favorecidas. É difícil desassociar essa imagem da referência ao Manifesto Antropófago (Andrade 1928), marco fundamental do modernismo brasileiro. Lá, como vimos no capítulo 4 (ver página 110), o texto de Oswald de Andrade propunha a antropofagia enquanto “absorção do inimigo sacro” (i. e., do legado cultural europeu) para que se pudesse conceber uma arte tipicamente brasileira, e, portanto, livre dos antigos vínculos coloniais. Em *O Clube dos Canibais*, a antropofagia significa o oposto: a banalização de uma prática exploratória

⁷⁷ O estabelecimento de um imaginário porno-tropical, segundo Anne McClintock, não pode ser desvinculado do período colonial, em que se firmou uma “longa tradição de associação das viagens dos homens a um erotismo da violação” (1995, 22, grifo meu). Nessa época, os contos dos viajantes eram os únicos elementos a compor a fabulação europeia sobre as terras longínquas. Esses contos estavam repletos de “visões de uma sexualidade monstruosa” (1995, 22), que retratavam “homens ostentando pênis gigantescos, mulheres amantes de macacos, homens com seios femininos que jorravam leite, e mulheres perigosas, capazes de decaptá-los” (1995, 22). Segundo a autora, esse conjunto de lendas ajuda a fundar o porno-tropicalismo na imaginação europeia, “uma fantástica lanterna mágica mental na qual a Europa projetou seus desejos e medos sexuais proibidos” (1995, 22).

que reitera os privilégios históricos de uma classe e de uma raça, que não somente despreza o seu “terceiro mundo”, mas se imagina ilusoriamente integrante do “primeiro”, numa celebração do legado cultural europeu que se evidencia em seus costumes pretensamente aristocráticos. Além disso, é interessante que os membros do clube ocupam o lugar privilegiado dos brancos/colonizadores, ao mesmo tempo em que praticam o canibalismo, um costume típico de algumas populações pré-cabralinas.

Entretanto, embora se possa associar uma parte da construção alegórica de *O Clube dos Canibais* com o conjunto de discussões que a antropofagia adquiriu na história da arte e do cinema brasileiro⁷⁸, ela parece-me ter também um vínculo com as transformações do contexto sociopolítico brasileiro que marcaram os anos sucessivos ao *impeachment* de Dilma Rousseff. Já no início do governo provisório de Michel Temer, um corpo ministerial composto por vinte e três homens brancos, em sua maioria descendentes de famílias oligárquicas, gerou um intenso questionamento de setores da sociedade civil (Schreiber 2016, K. Gomes 2016) e chegou a ser chamado por setores mais irreverentes da imprensa de “Esplanada do aiatolá Temer” (Weber 2016). Esse clube restrito do primeiro escalão do governo empenhou parte considerável de seus esforços na aprovação de uma reforma trabalhista que possibilitou a fragilização dos vínculos laborais e o reconhecimento de formas de emprego precárias (Krein e Oliveira 2019). Em simultâneo, cresciam no Brasil ações conservadoras de ataque a produções culturais que defendessem a diversidade. Foi o caso do fechamento da exposição *Queer Museum* (Landini 2018), do ataque à performance *La Bête*, de Wagner Schwartz (Silva 2019), e da censura de uma revista em quadrinhos na Feira do Livro do Rio de Janeiro, por estampar na capa um beijo entre dois homens (Sacramento e Santos 2020). Os responsáveis por essas investidas conservadoras também são abertamente contrários às políticas de ação afirmativa (Quadros 2019), e não raro demonstram publicamente posicionamentos racistas contra populações negras e indígenas (Menna Barreto e Ferraz 2020). Todas essas ações estão articuladas com processos de fortalecimento da onda conservadora (R. Almeida 2019), amplamente discutidos em capítulos anteriores.

⁷⁸ Em sua crítica a *O Clube dos Canibais*, Thiago Mendonça enumera outros textos culturais da história do cinema brasileiro em que também há representações de canibalismo: “pensemos no instigante episódio ‘Ideologia’, parte de *O estranho mundo de Zé do Caixão* (1968), de José Mojica Marins, na feijoada antropofágica com carne humana de *Macunaima* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, no rito antropófago Tupinambá de *Como era gostoso meu francês* (1971), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, ou ainda o episódio “O pasteleiro”, dirigido por David Cardoso na pornochanchada *Aqui tarados* (1980)” (Mendonça 2019).



Figura 21. *O Clube dos Canibais*, Guto Parente, 2018, 81 min.



Figura 22. *O Clube dos Canibais*, Guto Parente, 2018, 81 min.

Esse contexto é transposto para *O Clube dos Canibais* na caracterização de uma elite que se alimenta de corpos oprimidos, e com isso mantém seus privilégios. A antropofagia torna-se uma metáfora da exploração irrestrita, o que inclui desde aspectos laborais até o conjunto de preconceitos sexuais e raciais. Isso fica patente no discurso que o líder do clube faz antes que os homens comam a carne do casal que viram ser assassinado. Ele diz: “enquanto nos mantivermos leais uns aos outros e aos nossos ideais seremos eternamente mercedores da posição privilegiada que ocupamos no mundo”. E um pouco depois define seus inimigos como “aqueles que lutam pela degradação dos valores da família, da fé, do trabalho”, e como “aqueles que querem transformar o nosso país num país de miseráveis, de delinquentes, de pederastas”. O discurso segue. É longo. Os homens o observam atentamente e ao final brindam todos juntos às suas palavras. A cena tem aspectos cômicos, embora não haja graça no que o homem diz. Isso porque o humor opera não no nível do relato, mas na leitura que o público é convidado a fazer a partir dos vínculos alegóricos que a cena evoca. Nessa leitura, a zombaria pode se misturar com sentimentos de aversão, de repulsa ou até de medo pelo que está sendo dito — em especial porque ressoa um discurso que de fato existe. Esses sentimentos são normalmente vinculados ao horror. A convergência entre comédia e horror dá-se, então, não na cena em si, mas em sua decodificação. É a realidade brasileira que confere as tintas ao mesmo tempo cômicas e assustadoras ao relato. Isso faz com que o país também — e não somente o texto cultural — seja apresentado como um híbrido entre comédia e filme de terror.

O que desestabiliza a aparente solidez dos mecanismos de dominação da alta sociedade é sua hipocrisia. O líder do clube dos canibais é acidentalmente flagrado pela protagonista ao ter sexo com o vigia de sua casa, durante uma festa. Esse testemunho instaura uma crise e faz com que o casal de protagonistas comece a temer por sua própria vida. Eles aventam a possibilidade de matar o líder, mas ponderam: “nós não somos assassinos”, diz o marido — uma frase que contrasta com todos os homicídios que o público sabe que o casal cometeu ao longo do filme. Mas a morte de um dos seus é a única que gera ponderação, não a morte de todas as pessoas pobres e racializadas que o filme exhibe desde o seu início. A situação escala e leva ambos para um conflito final, bastante sanguinário, em que aparentemente tudo se resolve, à base de muitos tiros e machadadas.

No fim, para se safar, os dois decidem repetir seu procedimento padrão com o novo caseiro. Ele seria comido e depois levaria a culpa pela morte do líder do clube e de todos os seus capangas. Mas o caseiro é mais astuto do que esperava o patrão, foge do seu golpe de machado, que acaba por acertar a sua esposa. O caseiro, por fim, dispara um tiro no homem, finalizando a carnificina e, de certa, forma constituindo uma espécie estranha de acerto de contas. No fim, é o corpo negro que sobrevive, mesmo que sem grandes esperanças do que se desenrolará em sua vida dali para frente.

6.3. *O Animal Cordial* (2017)

O Animal Cordial foi dirigido e roteirizado por Gabriela Amaral Almeida, realizadora com uma pesquisa consolidada nas articulações entre o horror e a abordagem de temas sociais. O fato de demandar apenas uma locação (o restaurante onde a história se desenrola), tornou o filme exequível sem a necessidade de um grande orçamento. Ele foi produzido por Rodrigo Teixeira, que conta com uma carreira expressiva tanto no Brasil quanto no exterior. Teixeira coproduziu filmes como *Frances Ha* (2012, Noah Baumbach), *Night Moves* (2013, Kelly Reichardt) e *Call me by Your Name* (2017, Luca Guadagnino), apenas para citar alguns — todos anteriores à realização de *O Animal Cordial*. Sua experiência possibilitou ao filme congregar um elenco de nomes conhecidos na teledramaturgia nacional, como Murilo Benício, Irandhir Santos, Camila Morgado, Luciana Paes e Humberto Carrão. Esse conjunto de atores aproxima o filme de uma estratégia tradicional de atração de público para os cinemas, baseada no *star system* televisivo. Essa estratégia favoreceu sua divulgação para além dos nichos do cinema de arte, possibilitando por exemplo sua inclusão na lista de filmes enviados para uma possível indicação ao Oscar. Assim, apesar do baixo orçamento, a obra acabou por ocupar uma posição normalmente resguardada para filmes com um porte consideravelmente maior.

À primeira vista, *O Animal Cordial* não parece ser um texto cultural em que as construções cômicas têm grande destaque. Em sua dramaturgia, não é notório o uso de piadas, trocadilhos, humor físico ou de recursos escatológicos (como em *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro*) e nem o estabelecimento de situações de desconforto cômico (como em *O Clube dos Canibais*). O tom é majoritariamente construído por uma mistura de elementos do suspense e do horror, com um claro interesse pela exploração da violência gráfica de um conjunto de assassinatos em série, o que fez

com que o filme fosse caracterizado em diversas análises acadêmicas como um *slasher* (Soares e Rossini 2020, Marra 2019, Falcão e Guerra 2021).

Apesar de se sustentar especialmente no diálogo com os gêneros associados à mobilização do medo, uma parte significativa da construção de *O Animal Cordial* nutre-se de operações satíricas. É através do humor e da sátira que o filme se posiciona frente a um conjunto expressivo de preconceitos raciais, sexuais e regionais presentes na sociedade brasileira. Não à toa, seus dois principais rivais são, de um lado, um homem branco, cisgênero, heterossexual, rico e sudestino e, de outro, uma pessoa racializada, que oscila entre pronomes femininos e masculinos, pobre e nordestina. Esses dois lados evidenciam que o confronto do filme não é apenas entre *serial killer* e alguém que tenta resistir, entre vilão e heroína/herói, mas também (e principalmente) entre dois modos de vida: um detentor de um conjunto significativo de privilégios históricos, outro não. O desencaixe entre esses modos de vida é evidenciado por um humor pontual, que por vezes aparece numa frase, no uso de uma determinada entonação ou mesmo num gesto ou num olhar. Embora sutis, são esses elementos cômicos que fazem com que o relato não se resume à história do dono de um restaurante que se torna um assassino em série, mas instaure também um microcosmo alegórico que discute e problematiza as relações de poder no Brasil contemporâneo. Portanto, *O Animal Cordial* não é apenas um *slasher*; é um ***slasher satírico***, que embasa sua chave conceitual principal em convergências e retroalimentações entre o humor e o horror.

No início do filme, vemos o que parece ser a movimentação cotidiana de um restaurante em final de noite. No salão, um único cliente espera a chegada de seu prato. As paredes escuras, os arranjos de flores e a música clássica que soa como trilha ambiente concedem um certo ar de sofisticação ao espaço, embora não excessiva. Uma sofisticação talvez beirando o início da decadência. Também no salão, um homem com gel no cabelo e camisa social, notoriamente o dono do restaurante, conta notas de dinheiro ao lado de uma garçonete. Eles comentam sobre o único cliente da noite, um homem mais velho, que bebe whisky sozinho enquanto espera o seu prato. Na cozinha, os funcionários também falam sobre o cliente. O chef, com sobranceiras feitas e sotaque nordestino, questiona sua escolha por um coelho. “*É muito homem pra pouca carne*”, ele diz. Depois dessa frase entra a cartela com o título “*O Animal Cordial*”. Essa junção evidencia o interesse do filme em sublinhar o lado animal também presente no ser humano, um tema que reaparece em diversos momentos do relato.

O clima de aparente normalidade é quebrado com a chegada tardia de um casal para jantar. Quando o dono do restaurante anuncia essa chegada na cozinha, há uma clara resistência. Os funcionários já estavam se preparando para ir embora, mas o argumento do dono é de que ainda faltam 15 minutos para a cozinha fechar. Sem poder divergir, o chef aceita ficar além do seu horário e preparar o prato para os dois novos clientes. Uma vitória para o dono, e uma perda para o chef. A cena, contudo, não termina aí. Logo depois, o dono emenda que na quarta-feira seguinte eles irão receber a visita de um jornalista. “Eu quero um cardápio especial, vem um crítico aqui, daqueles que dão estrelinha”, ele diz. “Especial como?”, pergunta o chef. “Você não é o cozinheiro?”, o dono responde, o que evidencia que os pratos do restaurante são autoria exclusiva do chef de cozinha. Antes de voltar para o salão, o dono ainda diz: “Gente, não é todo dia que uma revista como essa aparece na nossa porta, hein?”. Um dos ajudantes de cozinha então pergunta: “Qual é a revista?”. O dono hesita. “Qual o nome da revista?”, insiste o ajudante. E aqui a tensão transforma-se numa troca de olhares claramente cômica. O dono não sabe a resposta, o que gera um triunfo simbólico para o chef. Ele perdera a batalha sobre ficar ou não no restaurante, mas ganha esse novo embate. Antes de sair, o dono responde sem jeito: “Me pegou”.

Esses conflitos sublinham uma desarmonia entre o dono do restaurante e o chef de cozinha que emula a relação difícil e opressiva entre diferentes extratos da sociedade brasileira (ricos e pobres), entre diferentes regiões do país (Sul-Sudeste e Norte-Nordeste) e entre diferentes registros de performance de gênero e/ou de orientação sexual (cis e transgênero, hétero e homossexual). Esses tensionamentos acumulam-se ao longo do resto da narrativa, de modo que o dono do restaurante e o chef de cozinha assumem paulatinamente a posição de arquirrivais.

Mas esse antagonismo não é o único do filme. Ao longo do relato, diversos outros tensionamentos vão sendo estabelecidos entre as personagens. Quando volta para o salão, o dono do restaurante aproxima-se da mesa em que está o casal recém chegado e pergunta se eles querem alguma sugestão para escolher o vinho. A garçonete está ao seu lado. O marido, que então encarava o cardápio levanta o olhar e pergunta: “Você é o dono?”. Um pouco depois sua esposa emenda, em referência à garçonete: “Qual foi o vinho que a menina falou, Bruno, que que ela falou? *Chardonnay Rouge*?”. Nessa brincadeira, o casal ridiculariza tanto a confusão da garçonete quanto o próprio restaurante. Seu humor é claramente derogatório; uma forma de demonstrar superioridade e de estabelecer uma

oposição entre um lado (o do casal que conhece vinhos) e outro (o do restaurante e de seus funcionários, que tentam *performar* uma sofisticação, mas cometem equívocos ao fazê-lo). A superioridade construída pelo humor da cena é principalmente de classe, o que fica claro no fato de que o conselho sobre o vinho interessaria ao casal somente se viesse do *dono* do restaurante (daí a primeira pergunta), ou seja, não de um outro de classe, mas apenas de alguém que encarassem como um par.

Poucas cenas depois, uma medição de força similar é mais vez encenada quando os dois ajudantes da cozinha aparecem no salão segurando sacos de lixo. A porta dos fundos estava fechada e ambos precisavam ir embora. Mas atravessar o salão com o lixo é algo que parece inadmissível para a imagem de sofisticação que o dono do restaurante tenta manter. “A gente precisa mesmo ir”, diz um dos ajudantes. “Pode ir”, responde o dono, “só não precisa voltar, nem amanhã, nem nunca”. Os dois deixam então os sacos de lixo no chão do salão, uma clara afronta à autoridade do patrão. A garçonete corre para levar o lixo para fora, mas antes que ela volte o chef da cozinha aparece e diz que ele e o dono precisam conversar. Isso tudo acontece em pleno salão, com os clientes presenciando mais uma desmoralização. O dono do restaurante pede para que o chef o aguarde na cozinha, mas o chef diz que não, que vai ficar ali mesmo. E na sequência solta o seu cabelo longo, reiterando sua performance de pessoa não binária, algo que claramente perturba seu patrão.

Em meio ao auge da tensão, o filme sofre uma mudança repentina e drástica. Dois assaltantes entram no restaurante, um armado e outro com uma faca em mãos. Eles pedem o dinheiro do caixa. Como o dono demora a entregar, um deles toma a mulher do casal como refém (a mesma que fizera a piada sobre o *Chardonnay Rouge*). Ele coloca a arma em sua cabeça e começa a beijar o seu pescoço. O outro assaltante aproxima-se e rasga uma parte da roupa da cliente. Ela fica com os seios expostos, e o assaltante começa a apalpá-la, até que coloca a mão por dentro de sua saia. Todos ali presentes observam a cena sem reação, com as mãos para o alto. “Ela tá molhadinha”, diz o assaltante. Seu comparsa começa a ficar incomodado pela situação e pede que ele pare. Eles deixam a refém de lado, mas o assaltante que cometera a violência sexual parte então na direção da garçonete e começa a beijar o seu pescoço. O outro assaltante o confronta, e eles começam a discutir. Nesse momento, o dono do restaurante move discretamente sua mão, pega uma arma que ficava escondida embaixo do balcão e atira no primeiro assaltante. Na sequência, aponta sua arma para o outro assaltante e exige que ele se renda. Eles apontam



Figura 23. *O Animal Cordial*, Gabriela Amaral Almeida, 2017, 98 min.



Figura 24. *O Animal Cordial*, Gabriela Amaral Almeida, 2017, 98 min.

armas um para o outro por alguns segundos, até que finalmente o assaltante decide deixar o seu revólver no chão.

Com a arma ainda em punho, o dono do restaurante pede ajuda da garçonete para buscar uma corda que ficava guardada no depósito. Ele quer amarrar os dois assaltantes e prendê-los na cozinha. No meio tempo, a cliente que sofrera a violência sexual levanta-se e começa a chutar o assaltante que havia sido baleado. Um pouco depois, o dono diz que não pretende chamar a polícia, pois ela acaba espantando futuros clientes. A mulher reclama indignada: “nego mete a mão na minha buceta e você não quer chamar a polícia?”. Ela começa a chantagear o dono do restaurante pedindo dinheiro. Todos estão muito tensos e o chef questiona como o restaurante vai sobreviver a uma situação como aquela, especialmente se o assaltante baleado morrer ali, em pleno salão. Diante da escalada de tensão, o dono decide amarrar não somente os assaltantes, mas também todos os demais presentes. Ele ainda não tem um plano, mas entende que não pode simplesmente deixar os clientes e o chef de cozinha saírem dali, pois quer zelar pela reputação do restaurante. O homem, portanto, prioriza acima de tudo a manutenção do status e de sua aparência de sucesso, sustentada na prosperidade (real ou ao menos simulada) de seu restaurante. Desse ponto do filme para frente, ele passa a assassinar cada um dos reféns, deixando o chef de cozinha para o final. A única que não é amarrada nem tratada como vítima em potencial é a garçonete, que antes já se colocava claramente na posição de puxa-saco e permanece aparentemente fiel ao dono do restaurante em sua espiral de enlouquecimento.

A primeira pessoa a morrer é a mulher que sofrera violência sexual de um dos assaltantes. Sua personagem corporifica as discussões sobre feminismo e também sobre assédio sexual que tomaram o mundo a partir de 2017, já abordadas na análise de *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro*. Em *O Animal Cordial*, a violência não é tratada como uma manipulação (como na comédia-horror conservadora), mas como um catalisador de uma profunda desestabilização emocional na personagem da cliente. De toda a forma, essa desestabilização não faz com que ela desenvolva qualquer empatia pela garçonete, a única outra mulher também ali presente. Há, pelo contrário, uma clara oposição entre essas duas personagens. Essa oposição se inicia na cena de escolha do vinho descrita anteriormente, mas se mantém mesmo após a chegada dos assaltantes. Quando a cliente está desestabilizada, chuta o seu agressor e depois tenta fazer chantagem, a garçonete tenta ajudá-la e oferece um copo de água. A cliente reage

agressivamente: “Cala a boca, eu não tô falando com você, sua *nada*”. Essa forma pouco comum de ofender alguém (chamando-a de *nada*) ressalta o interesse do filme numa discussão sobre as oposições entre sucesso e fracasso, entre ser alguém e não ser ninguém (ser nada). A assimetria entre as duas personagens é tratada no filme como algo mais forte do que qualquer possibilidade de identificação entre minorias. Em outras palavras, o fato de serem mulheres não é suficiente para aproximá-las, pois antes disso há um abismo de classe que as separa. Isso torna-se notório no momento em que, antes de ser amarrada e levada para a cozinha, mas depois de já ter sofrido a violência sexual por parte dos assaltantes, a cliente diz para a garçonete: “espero que te estuprem na cadeira”.

Esse conjunto de agressões gera uma relação de ódio entre essas duas mulheres. Quando tenta fugir, munida de um estilete que roubara de um assaltante, a cliente acaba encurralada contra uma parede e é morta pelo dono do restaurante. Um pouco depois, seu corpo morto é encarado de perto pela garçonete. Ela toca na cabeça da mulher, que balança sem vida. Depois retira um de seus cílios postiços e o posiciona de forma a simular um bigode centralizado no meio da boca, em referência à imagem de Hitler. Isso gera riso na garçonete, uma espécie de humor doentio misturado com vingança simbólica, em que a opressão sofrida pela garçonete materializa-se na conexão da cliente com uma figura que sintetiza um conjunto de atrocidades históricas. Ainda na mesma cena, a garçonete retira um dos brincos da cliente, que passará a utilizar desse ponto do relato em diante. Essa ação destoa da vingança simbólica realizada um pouco antes, já que, apesar da violência sofrida, a garçonete passa não a repudiar o tipo social da cliente, mas a querer mimetizá-lo. Essa operação complexifica as separações entre vítima e algoz, evidenciando a possibilidade de que esses papéis possam ser constantemente redistribuídos. Ao mesmo tempo, cria ruídos na compreensão de quem é a heroína e de quem é a vilã, e também no que é certo ou errado, bom ou ruim.

O gesto de transformar o cílio postiço numa referência à opressão histórica do nazismo é extremamente direto, sintético e ao mesmo tempo minimalista. Essa precisão caracteriza o humor do filme, configurado sempre de forma pontual, às vezes numa expressão, numa frase ou mesmo numa palavra. O olhar vitorioso do chef de cozinha após o dono do restaurante admitir não saber qual revista os visitaria é um exemplo dessa utilização do humor como um elemento sutil e mínimo. Uma justeza similar ocorre quando a garçonete, irritada pelo autoritarismo do dono, pergunta: “o *sinhozinho* vai querer mais alguma coisa?”. Aqui não existe qualquer piada. Não há *punchline*, nem

incongruência. O que existe é uma palavra pouco usual, pinçada e colocada com precisão em meio a uma frase trivial. Essa palavra faz referência às relações coloniais entre casa grande e senzala e, por isso, opera de forma essencialmente irônica e satírica. Ela sublinha as relações de poder estabelecidas no relato, sem que para isso seja necessário criar um impasse ou uma discussão no nível da narrativa. O humor, portanto, serve como uma forma de acentuar as desarmonias entre as personagens que, enquanto emulações do contexto sociopolítico brasileiro, representam também tipos sociais em conflito.

Uma parte considerável desses conflitos ocorre em torno do sucesso, ou melhor, da *imagem* de sucesso. É a defesa dessa imagem que impulsiona o dono do restaurante a iniciar o seu conjunto de assassinatos em série na tentativa de manter a reputação de seu estabelecimento. Essa tentativa está claramente conectada a uma ideia de prestígio e de distinção, associada a um tipo de restaurante pretensamente sofisticado como o apresentado no filme. A última fala da cliente antes de ser morta evidencia o interesse por essa problematização do sucesso. “Você não é homem para me matar”, ela grita, “*é muita pose pra pouca merda*”. A ânsia pelo reconhecimento e pelo status também é nítida na cena em que o dono ensaia, em frente ao espelho do banheiro, respostas hipotéticas para uma entrevista sobre seu restaurante. “Comida é arte, receita de família”, ele diz para si mesmo, como se criasse os pratos ali servidos (algo que sabemos não ser o caso desde o primeiro conflito com o chef de cozinha). Depois emenda: “minha equipe é entrosada, sim”, mais uma mentira que pretende defender numa eventual entrevista. Essas mentiras indicam que o importante não é a realidade, mas a construção de uma imagem de harmonia e perfeição, que possa impulsionar a notoriedade daquele estabelecimento.

A defesa de uma imagem de sucesso e o medo do fracasso explicam também a tensão principal do filme, entre dono do restaurante e chef de cozinha. Essa tensão não está resumida apenas a uma dissonância entre dois modos de vida diferentes. Existe um outro problema ali, essencialmente estético e conectado com a imagem e com a performance de gênero do chef de cozinha, em sua diversidade radical. É essa diversidade que assombra o dono do restaurante quando o chef decide soltar o seu cabelo longo em meio ao salão. Mais tarde, esse impasse é exposto pelo chef. “Teu problema comigo é meu cabelo grande, minha sobrelha bem feita, meus perfumes de rosa. *Tua cisma é meu cu*”. Essa não aceitação de um “outro”, tido como inadequado por sua diversidade é o mote de *A Arte Queer do Fracasso* (2011). No livro, Jack Halberstam discute como a imagem do sucesso está intimamente associada a construções heteronormativas, seja pela

manutenção da família tradicional ou pelo lugar de destaque historicamente ocupado por homens brancos, cisgênero e heterossexuais no mercado de trabalho. O interesse do autor é o de compreender de que forma a cultura de massa apresenta ações de resistência que possam questionar esses ideais de sucesso e ao mesmo tempo apresentar outros modos de vida. Os personagens em foco nos filmes analisados por Halberstam são todos estranhos, *losers*, não encaixados, vivem trajetórias em que se distanciam do que seria uma atuação socialmente desejada. É a inadequação enquanto potência que está no centro da análise e como ela se alinha com as formações políticas alternativas, no sentido de “oferecer modelos de contestação, ruptura e descontinuidade do momento político presente” (Halberstam 2011, 19). Nesse sentido, o chef de cozinha de *O Animal Cordial* funciona como uma espécie de oposto do ideal de aprovação e sucesso representado pelo dono do restaurante, o que explica o desafeto e a rivalidade entre os dois.

O auge desse conflito ocorre na cena em que o dono do restaurante corta os cabelos do chef de cozinha com uma faca. Momentos antes, ele havia degolado um dos assaltantes, que estava amarrado ao lado do chef. Quando se coloca atrás de seu antagonista, é sugerido que irá repetir a mesma ação, algo que é reforçado pela trilha sonora. Mas em vez de cortar a garganta de seu rival, ele prefere decepar os seus cabelos, numa espécie de poda das possibilidades de performance do feminino e/ou de correção do que Halberstam chama de *arte do fracasso*, conectada ao desejo voluntário de não adequação à lógica heteronormativa do sucesso, seja ele profissional ou pessoal.

A discussão em torno da lógica do sucesso pode ser também identificada nas cenas em que o dono do restaurante se encara no espelho do banheiro. Essas cenas pontuam uma intensa transformação na trajetória do protagonista. A primeira delas é aquela (já descrita anteriormente) em que o dono ensaia suas respostas para uma eventual entrevista, forjando que é um homem bem-querido por sua equipe e com um papel criativo no restaurante. Na metade do filme, ele volta a se encarar no espelho, já com uma ferida no rosto causada pelo embate com a cliente em sua tentativa de fuga. Nesse segundo momento, o homem se observa comendo o próprio sangue e com isso de certa forma internalizando o seu poder, que cresce à medida que ele passa a decidir quem vive e quem morre dentro de seu estabelecimento. Por fim, na última cena em que se encara no espelho, ele já está completamente sujo do sangue de suas vítimas. O homem tem uma discussão com sua esposa, se irrita e joga o celular na direção do espelho. Quando se encara nessa última vez, a reflexão de seu rosto é vista através do espelho quebrado, numa



Figura 25. *O Animal Cordial*, Gabriela Amaral Almeida, 2017, 98 min.



Figura 26. *O Animal Cordial*, Gabriela Amaral Almeida, 2017, 98 min.

miríade de deformações que refletem seu processo de monstrificação vivido ao longo do relato. Nesse momento, o *animal cordial* a que se refere o título do filme parece ter sido substituído por um outro ser, uma espécie de aberração que, figurativamente, perde sua forma humana na reflexão do espelho.

Pensar o ser humano como um *animal cordial* é uma forma de sublinhar todo o conjunto de regras de conduta que balizam a vida em sociedade. A cordialidade, nesse caso, opera como um disfarce para uma animalidade latente, daí a proposta do título como uma junção entre essas duas palavras. Para compreender essa discussão, é interessante pensar o momento específico em que o filme foi produzido e lançado no circuito comercial. Em 2017, o Brasil recém tinha passado pelo período turbulento do *impeachment* de Dilma Rousseff. Nesse período, a onda conservadora iniciava sua curva crescente. Um conjunto de autoproclamados “cidadãos de bem” sentiam-se no direito de questionar exposições que tratassem de questões *queer*, ou mesmo de censurar capas de revista em que figurassem beijos gay, como já menciono na análise de *O Clube dos Canibais*. Tudo isso ocorria em nome da preservação da inocência das crianças, num conjunto de episódios que, somados, são atualmente compreendidos como parte de um fenômeno de pânico moral (Miguel e Jaremtchuk 2021, Miskolci e Campana 2017), que, entre outras coisas, facilitou a chegada de Bolsonaro ao poder — daí a insistência da extrema direita em questionar o que chama de ideologia de gênero. Como bem colocam Soares e Rosini, os cidadãos de bem “fiscalizam as práticas sexuais e os desejos alheios de modo a enquadrá-los em práticas regulatórias de acordo com seus próprios dogmas” (2020, 140-141). A ideia de *cordialidade* discutida pelo filme pode ser conectada a esse tipo de postura, que disfarça seu conjunto de violências contra qualquer modo de vida que destoe do padrão, em nome de uma pretensa defesa do imaginário social infantil.

Esse tipo de discussão foi central no momento de transição entre o *impeachment* de Dilma Rousseff e a ascensão da extrema direita ao poder. Assim, *O Animal Cordial* constrói uma alegoria desse Brasil pré-Bolsonaro: um país em que já havia muita polarização, mas em que ela não havia ainda sido levada ao extremo, como ocorreria a partir de 2018. Antes disso, ainda nesse momento de transição, parecia ser possível uma maior complexificação dos papéis sociais, isto é, uma menor estigmatização dos personagens em sua emulação de tipos específicos da sociedade brasileira. Essa menor estigmatização parece-me um diferencial entre esse filme e outros lançados a partir de

2018, quando a cisão social sofreu uma forte intensificação e a radicalização atingiu níveis inéditos em anos recentes.

Isso fica claro se compararmos *O Animal Cordial* com *O Clube dos Canibais*, dois filmes que partem de uma premissa não muito distinta. Em ambos, a representação da violência é utilizada como estratégia de problematização das dinâmicas excludentes do Brasil contemporâneo. Nos dois, a morte é tratada com banalidade, o que estabelece uma espécie de regime de exceção, em que a possibilidade de extermínio do *outro* é tratada como se fizesse parte das prerrogativas já profundamente desiguais presentes nas relações de poder do país. Mas há uma diferença significativa entre o tratamento dessa premissa num filme e noutro. *O Clube dos Canibais* associa as classes mais abastadas a um protagonismo em dinâmicas de extermínio coletivo das classes menos favorecidas. Com isso, faz um espelhamento direto da luta de classes, em que ricos e brancos assumem o papel de caçadores, ao passo que pobres e racializados, o de caça. Em *O Animal Cordial* essas dinâmicas são menos separadas. Tanto as classes mais abastadas quanto as mais pobres acabam ameaçadas pelo impulso assassinato de um homem rico, branco, cisgênero e heterossexual que, no entanto, conta com o apoio de uma mulher que vem das classes populares: a garçanete. Com isso, o filme quebra o didatismo das oposições de um lado contra o outro, *nós* contra *eles*, de forma a discutir como interesses e fatores individuais podem atravessar e desestabilizar lutas e demandas coletivas. Essa complexificação também é diferente do tipo de construção alegórica presente em *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro*. Lá os lados opostos estão claramente delineados, não são nem um pouco permeáveis e operam como forma de encenar o discurso defendido pelo filme frente ao conjunto de impasses sociopolíticos do Brasil contemporâneo.

De toda a maneira, assim como os demais filmes deste capítulo, *O Animal Cordial* reencena conflitos simbólicos presentes nas guerras culturais e os incorpora em seu microcosmo ficcional. O conflito central entre um *cidadão de bem* e uma pessoa LGBTQIA+ é levado às vias de fato na narrativa. Esse conflito, que como vimos já ocorria no contexto sociopolítico nacional e vinha motivando uma sequência de episódios de pânico moral, é transformado num conjunto de enfrentamentos concretos, efetivos. Isso também acontece nos embates entre homens *geek* e feministas (de *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro*) e entre pessoas brancas e pessoas racializadas (de *O Clube dos Canibais*). Todos esses conflitos são encenados sob forma de matanças coletivas, com direito a muita violência gráfica. Em suma, esse tipo de emulação traduz

narrativamente as guerras culturais como batalhas verdadeiras, confrontos de vida e morte. Essa junção é feita por uma aproximação entre humor e o horror, de forma que as narrativas mobilizam medos e ansiedades coletivas e ao mesmo tempo convocam a uma comparação entre realidade nacional e microcosmo ficcional, num tipo de operação claramente satírica.

A diversidade entre essas três obras, bastante singulares no que tange às suas estratégias de distribuição e aos seus modelos de produção, sugere que as junções entre o humor e o horror não estão restritas a um determinado nicho, mas podem ser identificadas num contingente expressivo de obras, desde as produzidas para consumo prioritário em plataformas digitais (como *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro*), até as pensadas para o circuito de festivais de cinema de arte (como *O Clube dos Canibais*) ou mesmo as mais próximas de estratégias tradicionais de distribuição comercial cinematográfica (como *O Animal Cordial*).

Os entrelaçamentos e retroalimentações entre o humor e o horror tornaram-se, portanto, uma chave importante de emulação e problematização da realidade nacional no cinema brasileiro produzido nos últimos anos. Essas junções são utilizadas como forma de questionar as guerras culturais, ao internalizá-las alegoricamente no relato de cada um dos filmes. Ao mesmo tempo, essa operação está instaurada a partir da lógica da polarização que mobiliza as próprias guerras culturais. Assim, os filmes não somente discutem o contexto social belicoso do Brasil contemporâneo, mas passam também a contribuir como mais uma peça de instauração e fortalecimento de conflitos simbólicos, alinhando-se a um ou a outro lado do espectro político. Algo similar ocorre também nas junções entre humor e ficção científica, como veremos no próximo capítulo.

Narrativas cômicas de um futuro distópico

Divino Amor (2019), *Sol Alegria* (2018) e *Plano Controle* (2018) são filmes que especulam sobre como determinadas tendências do presente podem se desdobrar num futuro próximo. Os três têm, em maior ou em menor medida, o objetivo de “chamar a atenção para a expansão do presente em direção ao futuro, para a redução de expectativa e o consequente esgotamento das energias utópicas que moveram o século XX” (Figueiredo e Silva 2020, 7). Para isso, utilizam-se da distopia como forma de questionar os rumos do país, especulando sobre uma eventual ruptura democrática, sobre uma ainda maior escalada do neoconservadorismo e/ou sobre a atuação e o controle de um suposto Estado totalitário.

Distopia é uma derivação negativa da palavra utopia. Ambas têm como radical *topos*, que em grego significa lugar. Na utopia, a preposição “u” significa “não”, o que tanto possibilita sua leitura como um lugar *ainda* inexistente; quanto como um espaço idealizado e portanto irrealizável, um *não* lugar. O termo foi cunhado por Thomas More, que em *Utopia* (1516) descreve uma comunidade que lhe parecia ter um funcionamento ideal. No senso comum, a palavra é geralmente associada a leituras que enfatizam a sua inviabilidade. O adjetivo *utópico* é utilizado como sinônimo de algo fantasioso, um ideal longínquo e inatingível.

Essa concepção relaciona a discussão sobre as utopias a um esforço ao mesmo tempo ingênuo e inútil. Ela despreza o papel do pensamento utópico na criação de “sonhos sociais” (Sargent 1994, 3) e o quanto esses futuros imaginários podem fomentar ou inspirar transformações no presente. Assim, uma utopia não somente descreve as regras e especificidades de um não lugar; ela também convida a que se discutam as condições objetivas para que esse *sonho social* venha a se realizar um dia. A operação da

distopia não é muito diferente. O que muda é que em vez do sonho tem-se um *pesadelo social*, e a discussão oscila para o sentido contrário, salientando as formas de se resistir ou de se evitar a configuração de determinado cenário.

Quando discute o *cyberpunk*, Jameson conecta novas leituras da ficção científica ao que percebe como um “colapso final do historicismo, em que já não se pode imaginar o futuro” (1990, 286). Segundo o autor, a ficção científica teria deixado de lado o seu impulso futurológico para se transformar numa “representação direta do nosso presente” (Jameson 1990, 286). Esse argumento conecta o imaginário distópico a uma percepção do contexto sociopolítico integrada à história, uma espécie de conjunção entre o momento presente e as ameaças do futuro, algo que Jameson associa aos diversos avanços do neoliberalismo e do conservadorismo ao longo da década de 1980.

Hoje, um processo similar está a ocorrer pelo mundo, e a distopia voltou a atravessar um momento de crescimento. Ao analisar a produção audiovisual da década de 2010, Riven Barton diagnostica uma “obsessão *millenial* com o apocalipse” (2016, 5), algo não muito distante do que Louisa Demerjian chama de “a era da distopia” (2016). Essas leituras associam o conjunto recente de construções distópicas ao que Barton sintetiza como um “espelho dos medos coletivos” (Barton, 2016, p. 17) e, portanto, as compreendem como algo que versa mais sobre o aqui e o agora do que sobre o futuro.

O meu interesse específico nessa discussão está no fato de que, em diversas ficções científicas produzidas no cinema brasileiro contemporâneo, as construções distópicas são propostas não somente para *espelhar* medos coletivos (usando a expressão de Barton), mas também para ridicularizar tendências, discursos e posturas do presente. Nesses filmes, embora o país do futuro seja encenado como um *topos* sombrio, essa encenação não serve apenas como um aviso para que se evite o *pesadelo social* que, eventualmente, pode se concretizar. Ela é também utilizada como uma estratégia de desfamiliarização e reestruturação da experiência do presente, feita a partir dos potenciais disruptivos e questionadores do humor.

Neste capítulo, aprofundo essa discussão através da análise de *Divino Amor*, *Sol Alegria* e *Plano Controle*. Nos três filmes, há uma articulação entre construções distópicas e diferentes usos do humor. Nas análises a seguir, abordo como cada um desses textos constrói essa articulação, a que tipo de comicidade recorre e como relaciona sua encenação de um futuro distópico a distintas problematizações do presente.

7.1. *Divino Amor* (2019)

Num futuro de grandes *raves* evangélicas, orgias ritualísticas e um intenso alastramento do cristianismo neopentecostal, uma mulher religiosa usa seu trabalho burocrático para convencer casais a não se divorciarem, ao mesmo tempo em que tenta engravidar de seu marido. Essa é a premissa inicial de *Divino Amor*, uma ficção científica ambientada num futuro próximo em que o Brasil passa a ser uma nação governada por um Estado evangélico.

O filme é o sétimo longa-metragem de Gabriel Mascaro, mas integra esse conjunto como uma obra singular, distinta de seus trabalhos anteriores. Mascaro iniciou sua carreira por volta do início da década de 2010, quando a adesão ao real era a tendência majoritária do cinema brasileiro autoral. Essa adesão marca significativamente seus primeiros trabalhos, como *Um Lugar ao Sol* (2009), *Avenida Brasília Formosa* (2010), *Doméstica* (2012) e *Ventos de Agosto* (2014), todos de alguma forma interessados nos atritos entre encenação e realidade. Em *Divino Amor*, Mascaro radicaliza a exploração da representação ficcional da libido que já iniciara em *Boi Neon* (2015), mas rompe definitivamente com qualquer possibilidade de mimese realista, uma vez que adere à ficção científica.

No filme, de toda a maneira, o diretor segue fortemente interessado nas fricções entre narrativa e realidade. Embora se passe num futuro imaginário, *Divino Amor* sustenta sua narrativa num prolongamento do estado das coisas no Brasil de 2019, quando foi lançado. O governo de maioria evangélica do filme é um espelho exagerado do que já ocorria então no país, com a disseminação do discurso neoconservador e a ascensão de Bolsonaro ao poder. Assim, a realidade é constantemente evocada pelo relato, num convite a que se compare o Brasil do presente com sua promessa sombria de amanhã. Esse atrito entre o real e o especulativo embasa tanto o estranhamento cognitivo de *Divino Amor* quanto sua comicidade.

O filme abre com uma festa de música eletrônica. Luzes estroboscópicas e lasers iluminam uma multidão de corpos. Todos dançam. Estão livres, fervorosos, alguns têm as mãos para cima. Uma mulher balança o cabelo, salta, está animada. Nessas primeiras imagens, tudo faz lembrar um festival de música ou mesmo uma *rave*: um tipo de festa não muito distinto dos que ocorrem hoje em grandes cidades do mundo. A voz de uma criança sobrepõe-se às imagens, e anuncia em off: “Era 2027. O Brasil tinha mudado. A festa mais importante do país não era mais o carnaval. Era a festa do amor supremo. A

grande espera pela volta do Messias”. O que até então evocava uma celebração bastante distinta do que se imagina de um ritual neopentecostal é reconfigurado pela narração. Já nessa primeira cena, entende-se que o tempo passou, o Brasil tornou-se um país evangélico e costumes antes pagãos foram incorporados pela igreja. Esses costumes agora compõem um novo tipo de liturgia, já não mais restrita aos templos, mas espalhada pelos mais diversos espaços e experiências sociais.

No 2027 de *Divino Amor*, o Brasil não mudou muito. Joana, a protagonista do filme, vive com o marido num condomínio de casas que poderia existir em qualquer cidade brasileira da atualidade. A repartição pública em que trabalha também não é muito diferente de um cartório de hoje. É pelos detalhes que se percebe a passagem do tempo. Na praia, os homens usam sunga e as mulheres, um traje completo de banho que as cobre por inteiro. Para entrar em seu trabalho, Joana atravessa uma espécie de *raio-x*, que identifica seu nome, seu estado civil e se ela está ou não grávida. Ao registrar crianças, não se arquiva apenas o nome do bebê, mas também o seu código genético.

Esses detalhes evidenciam “uma mescla entre estado, técnica e religião” (J. Gomes 2019), que traduz em política pública a lógica do controle dos corpos presente na agenda moral contemporânea. Eles sublinham também os riscos do acesso cada vez amplo de regimes políticos a dados pessoais de seus cidadãos, que podem ser utilizados não somente para a vigilância coletiva, mas também para “potentes e incontroláveis manipulações” (Gonçalo 2019).

Contudo, apesar do caráter assustador desse cenário, a protagonista de *Divino Amor* não luta contra o sistema. Pelo contrário, ela o defende. No início do filme, Joana vive no Brasil de 2027 como se estivesse numa utopia. Ela usa voluntariamente o seu papel de funcionária pública para tentar persuadir casais a não prosseguirem com seus processos de divórcio. E o faz não por orientação de ninguém, mas por convicção própria. Como anuncia a voz em *off* do filme: “O Estado brasileiro ainda se dizia laico, mas Joana queria transformar o Estado num lugar de fé. Trabalhava à serviço de Deus, servindo ao próximo. A burocracia era sua esperança”.

No choque entre o que as personagens do relato percebem como uma sociedade ideal e o que o público compreende como uma distopia existe uma incongruência que dá sustento ao humor do filme. Trata-se de um humor estranho, que não chega a motivar nem riso nem incômodo; e por isso um humor que “nunca explode” (Gomes e Guimarães 2019). Segundo o próprio Mascaro, seu interesse está em “inverter as ideias, mudar a

chave do humor” (Ibid.). Essa mudança é feita pelo uso de uma comicidade seca, que não recorre a *punchlines* ou ao *comic timing* para motivar riso.

Um exemplo é a cena da praia, em que Joana sai do mar com um traje completo de banho e senta-se ao lado de seu marido, que toma sol apenas de sunga. Ao fundo, no restante da praia, todas as mulheres também estão completamente cobertas e os homens, seminus. A carga satírica da imagem é evidente, mas não há qualquer comentário que frise o contraste entre os trajes de banho femininos e masculinos. O plano geral também ajuda a criar uma sensação de paisagem no conjunto, voluntariamente evitando sublinhar a carga simbólica da diferença entre as indumentárias, o que dá a sensação de que aquela cena é tratada como algo natural não apenas no nível da narrativa, mas também no da encenação. Esse distanciamento funciona como uma espécie de humor *deadpan*, aparentemente não intencional, que se fortalece pela naturalidade com que tanto o relato quanto a encenação apresentam as especificidades daquela sociedade.

O humor *deadpan* é caracterizado pela entrega seca de comentários cômicos, com uma cara sem expressão, daí a origem do termo (*dead*, de morto; *pan*, de panela, uma referência ao rosto neutro da/o comediante). Esse tipo de humor é muitas vezes proferido num tom sério ou factual, com a comicidade baseada na ironia, no absurdo, ou em reviravoltas inesperadas. Ele não é acompanhado de quaisquer sugestões físicas ou inflexões vocais exageradas, o que faz com que seja sutil, inesperado e muitas vezes contraintuitivo. Embora o termo seja geralmente utilizado para se referir a um tipo de comicidade que visa o riso, mesmo que um riso incomodado (como é o caso de textos como *The Office*), ele também parece-me aplicável à estratégia de construção cômica de *Divino Amor*, uma estratégia que mescla a lógica da trivialização própria do *deadpan* a um convite para a compreensão de sua carga satírica, feito na decodificação das camadas alegóricas do texto.

Isso fica claro se voltarmos à definição de Teskey das camadas primária e secundária das alegorias, abordada no capítulo 5 (ver página 152). Na camada primária, em que se desenrola o relato, *Divino Amor* é uma utopia, ao menos até o início de seu terceiro ato. O filme rompe com o padrão mais comum da distopia, em que uma pessoa (ou uma comunidade) luta contra um estado totalitário e repressor. Ao contrário disso, temos uma protagonista feliz e adaptada, que não somente vive bem, mas que também corre riscos para defender as normas da sociedade; alguém que realmente luta a favor e não contra o sistema. Esse quadro é atritado na camada secundária, em que o relato é

decodificado e comparado com o mundo externo. Nela, a sociedade feliz com a hipervigilância neopentecostal é compreendida como uma distopia, uma ampliação especulativa de uma realidade já assustadora de expansão do neoconservadorismo nacional e também global. Essa defasagem entre utopia e distopia é parte central do gesto satírico do filme, um gesto que em sua essência combina o humor, o estranhamento cognitivo da ficção científica e a mobilização do medo em relação às perspectivas de futuro do país.

Esse humor seco passa com frequência despercebido, ou nem chega a ser entendido como uma operação cômica. Isso se evidencia pela ausência de menções ao humor na maioria das análises e críticas sobre o filme (Gonçalo 2019, Spyer 2019, Figueiredo e Silva 2020, E. M. Silva 2022). Nesses textos, *Divino Amor* é tratado apenas como uma distopia de futuro próximo, que usa os recursos da ficção científica para problematizar o neoconservadorismo no Brasil contemporâneo. Fora a entrevista feita com o próprio Mascaro para a Revista Cinética, em que o diretor é claro sobre sua intenção de investigar o “humor, o riso, a brincadeira” (Gomes e Guimarães 2019) desde *Boi Neon* e, especialmente, em *Divino Amor*, as únicas outras menções que encontrei sobre o uso do humor no filme estão na crítica de Juliano Gomes (2019) e na análise de Alfredo Suppia (2020). Essas menções são ainda assim discretas, feitas especialmente a partir de um vocabulário dos estudos do humor que os autores utilizam para definir por exemplo a cena da praia como uma *gag* (J. Gomes 2019) ou a do *drive thru* como uma encenação que beira um *sketch* cômico (Suppia 2020, 89).

Uma possível razão para a omissão de todas as demais análises é o fato de que o humor do filme não chega a produzir riso, mas novas camadas de estranhamento que se somam às já geradas pela ficção científica. Além disso, o tom sério pode dificultar que o enquadramento cômico seja percebido, algo comum no humor *deadpan*. Um exemplo é o momento em que, em meio a uma discussão, uma das clientes do cartório diz que quer falar com o *superior* de Joana. A esse pedido, a protagonista apenas responde, com seriedade: “Meu *superior* não é desse mundo, senhora”. E a discussão continua. A frase tem uma *punchline* perfeita. É inesperada e incongruente. Teria tudo para gerar riso, mas é rapidamente contestada e se perde no meio da discussão. Sem o *comic timing*, ela não se destaca como uma proposição cômica, parece antes de tudo parte do estranhamento do filme.



Figura 27. *Divino Amor*, Gabriel Mascaro, 2019, 101 min.



Figura 28. *Divino Amor*, Gabriel Mascaro, 2019, 101 min.

Um outro exemplo é a cena em que Joana sobe num mini-elevador industrial para colocar uma pasta dentro de um arquivo gigantesco, em que estão empilhadas milhares e milhares de outras pastas. O humor visual da cena é claro, direto em sua ironia sobre a burocracia brasileira. Mas é justo quando vemos essa imagem que ouvimos o final do *off* citado alguns parágrafos acima, quando o narrador diz: “*A burocracia era sua esperança*”. Essa frase, sobreposta à imagem, cria uma camada de comicidade que se choca com a primeira, já que é exatamente o seu oposto. Dita além disso de forma séria, a frase não chega a ser engraçada. Ela produz uma espécie de curto-circuito entre a leveza e a felicidade com que Joana navega pelos resquícios monumentais da burocracia brasileira (uma sensação reforçada pelo *off*) e o conhecimento do público dos entraves e dificuldades que essa mesma burocracia desencadeia na esfera pública nacional. A graça da cena é produzida pelo choque entre a camada primária e a secundária da alegoria, um atrito entre narrativa e realidade, similar ao que ocorre em diversos outros momentos do filme.

O ponto máximo desse atrito cômico está nas cenas em que são revelados os rituais e a liturgia da Igreja do Divino Amor. Lá, além de leituras de trechos da Bíblia, casais são convidados a fazer exercícios corporais que vão aos poucos os aproximando de outros fiéis. Os exercícios variam em cada sessão. Em todos, os casais revezam posições diferentes, ora um casal dançando e sendo abraçado pelo outro, ora um membro do casal simulando uma queda para ser sustentado pelos demais, ora todos dispostos no chão para uma das mulheres rolar sobre os outros corpos. Esses exercícios, claramente sensuais, preparam os fiéis para o ritual principal da noite: o momento em que ocorre um *swing* religioso, isto é, uma prática sexual em que dois casais trocam de parceiros num mesmo ambiente, praticando sexo grupal. No filme, essa seria uma forma de proporcionar experiências ao casal sem ameaçar seu matrimônio, e, portanto, respeitando as leis da Igreja.

“Quem ama não trai, quem ama divide”, diz a pastora da Igreja do Divino Amor durante um dos exercícios. A frase evidencia a intenção cômica da encenação do culto. Como no restante do filme, essa comicidade surge do choque entre o relato e a realidade. No nível da narrativa, o *swing* religioso é tratado como algo normal, uma prática corriqueira que serve para a defesa da família, já que une os casais e ajuda a minimizar as taxas de divórcio. Mas quando se choca com a realidade, a ideia de uma igreja neopentecostal que promove a troca de casais em seus cultos beira o absurdo. Isso não só

porque é pouco plausível, mas especialmente porque a comunidade evangélica tem um papel fundamental na disseminação da agenda neoconservadora.

No período anterior ao lançamento de *Divino Amor*, nos anos em que o filme foi desenvolvido e realizado, pulularam os mais diversos episódios de intolerância religiosa movidos por essa agenda, envolvendo desde a perseguição a artistas até manifestações pelo fechamento de exposições e pela censura de capas de revista, que a comunidade neopentecostal considerava imprópria, na imensa maioria das vezes por questões ligadas a sexualidade. A defesa da família tradicional de um lado e o combate ao aborto e à homossexualidade do outro evidenciam que o sexo é um tabu para as essas igrejas. Ao encená-las num futuro próximo incorporando em seus cultos algo que lhes parece obscuro e impuro, o texto transgride comicamente esse tabu. E essa transgressão não é pontual. Ela se desdobra em várias cenas, ocorre em todos os atos do filme e explora o ritual “em suas práticas, limites e sensações” (J. Gomes 2019).

A criação desse misto de igreja e *clube de swing* opera também uma vingança simbólica. No contexto belicoso da polarização e das guerras culturais, as pautas morais fomentam o fortalecimento dos discursos de extrema-direita, que opõem tradição, família e propriedade a qualquer outro modo de vida, dissonante ou diverso. Isso gera uma conjunto de violências sociais, tanto materiais quanto simbólicas e também um “reservatório de ressentimentos” (Rieder 2011, 43), que conclama por uma retribuição simbólica frente aos ataques sofridos.

No capítulo anterior, abordei algumas formas de vingança simbólica associadas à encenação da violência de populações minoritários contra seus opressores. Em *Divino Amor*, não há esse tipo de encenação. O filme recorre a um outro tipo de grafismo, o do sexo que beira o explícito, utilizado como forma de retaliação. Esse sexo surge depois de toda uma sequência de exercícios, em que fiéis interagem em trocas também sensuais. Em todas essas trocas, as personagens aparecem trajando figurinos que as remetem diretamente ao imaginário evangélico: saias longas e blusas sem decote para as mulheres, camisas fechadas até o último botão para os homens.

São essas personagens, com essas indumentárias, que são retratadas fazendo esses exercícios, rolando uns sobre os outros, tocando-se, preparando-se para o que vem logo depois. Essa encenação aproxima a iconografia neopentecostal de um imaginário herdado da pornochanchada, um encontro insólito entre dois repertórios de imagens completamente discrepantes. Essa aproximação é tamanha que mesmo uma cena de

batismo acaba contaminada pelo imaginário sexual. Nessa cena, quando um plano revela todos os fiéis boiando dentro d'água depois da iniciação, seus corpos juntos parecem remontar a uma espécie de sexo grupal ainda vindouro.

A incorporação de práticas sexuais coletivas como política de estado é um traço bastante singular de *Divino Amor*. Nas distopias, o mais comum é que os encontros sexuais sejam limitados por um estado totalitário, que visa reprimir a liberdade individual e manter o controle sobre a vida dos cidadãos. Esse controle é feito pela limitação das práticas sexuais, vistas como uma ameaça à ordem social e, portanto, geralmente restritas a fins reprodutivos (e.g. *1984*, *The Handmaid's Tale*). O tema é tão importante nas distopias que Thomas Horan chegou a afirmar que o desejo sexual é, nesses textos, uma “força potencial para a regeneração moral dos que estão submissos a um estado totalitário” (Horan 2018, 1). Isso porque o sexo “funciona como um portal através do qual o cidadão no centro do mundo distópico vislumbra a ideia tanto da libertação política como de uma dignidade humana transcendente” (Ibid., 1).

Em *Divino Amor*, o sexo não tem essa função. Ele não é proibido, mas incentivado, desde que dentro dos parâmetros determinados pela igreja. Com isso, o sexo não abre nenhuma possibilidade de vislumbre ou quebra de paradigmas. Ele é mais uma das ferramentas de dominação e controle do estado. O desejo potencial de viver experiências extraconjugais deixa assim de ser uma ameaça ao matrimônio, uma vez que passa a fazer parte da liturgia neopentecostal. Em vez de lutar contra o adultério, a igreja o incorpora em seus rituais. Nessa incorporação, reproduz rotinas e convenções praticadas nas infraestruturas para trocas de casal, como os *clubes de swing*. Com isso, o espaço do culto também se transforma, de maneira a poder acomodar as novas práticas ali realizadas. Em vez de dispostas num altar, as cadeiras estão em círculo, para que todos se vejam. O espaço livre é facilmente transformável para os exercícios e totalmente integrado com os quartos, onde ocorre o *swing* religioso.

Uma outra infraestrutura de fé apresentada pelo filme é um *drive thru* de oração. Nela, um pastor espera sozinho pela chegada dos carros, ladeado apenas por coroas de flores e por caixas de som. Joana costuma ir a esse *drive thru* para compartilhar suas angústias. Apesar de estar feliz em seu casamento, em seu trabalho e também em sua prática na Igreja do Divino Amor, ela tem dificuldade para engravidar. Isso a motiva a buscar tratamentos junto com seu marido e também apoio emocional no *drive thru*.

Suppia descreve essas cenas como particularmente intrigantes, já que o pastor responde às dúvidas de Joana “como um prestidigitador ou cartomante, com evasivas ou palavras de efeito” (Suppia 2020, 89). Não há uma efetiva interlocução, apenas um conjunto de palavras vazias. Coisas do tipo: “Deus é tão sábio que responde em silêncio”. Ou: “Se você quer uma resposta, Deus vai lhe dar uma pergunta”. Isso cria um “engodo de manipulação encenado”, como define Suppia (Ibid., 89).

Além da manipulação, há também um outro momento que me parece bastante intrigante na primeira cena do *drive thru*, tanto em seu uso do humor, quanto no diálogo que o filme estabelece entre religião e cultura pop. Depois de uma breve conversa entre Joana e o pastor, ele pergunta se ela teria tempo de escutar uma música de louvor. Ela concorda. O pastor se levanta, vai até o aparelho de som e dá play numa música pop. Uma fumaça branca começa a ocupar o plano. O pastor volta para perto do carro, onde Joana segue sentada, no banco do motorista. Na cadeira ao lado do carro, ele repete versos da música com uma voz rouca, como se revelasse ensinamentos profundos. Joana reza, de olhos fechados. O carro, a fumaça, as luzes neon iluminando o *drive thru*, as grandes caixa de som, as coroas de flores, a camisa e gravata do pastor, a Bíblia em sua mão, tudo se soma numa mistura estranha entre o pop e o neopentecostal.

Essa mistura constitui uma chave conceitual importante da crítica de *Divino Amor* ao neoconservadorismo. Na especulação do filme sobre o Brasil do futuro, a igreja evangélica não impõe uma nova cultura, impedindo os costumes, as manifestações culturais ou mesmo as práticas sexuais de antes. Ela, pelo contrário, fagocita todo esse caldo social, associando-o a seu discurso ideológico. Com isso, as festas *rave*, os *clubes de swing* e os *drive thrus* não deixam de existir. Eles são incorporados pela igreja e se transformam em infraestruturas de fé.

Nesse futuro próximo, as práticas de consumo são similares às que temos hoje, o que reitera os vínculos entre o capitalismo cognitivo e as pautas morais, entre o neoliberalismo e o neoconservadorismo. Esses mesmos vínculos são os que elegeram Bolsonaro em 2018, numa aliança entre “liberalismo econômico e conservadorismo moral” (R. Almeida 2019, 208). No caso específico de Bolsonaro, como o discurso neoliberal não tem um grande apelo popular no Brasil, a campanha sustentou-se majoritariamente nas pautas morais, securitárias e no combate à corrupção, deixando a discussão sobre políticas socioeconômicas em segundo plano. Com isso, o

neoconservadorismo acaba por alimentar manchetes e serve como uma cortina de fumaça⁷⁹ que permite a manutenção e até a ampliação do neoliberalismo.

Em *Divino Amor*, essa associação é transposta alegoricamente pela manutenção de práticas de consumo contemporâneas, apenas reconfiguradas pela roupagem ideológica neopentecostal. Isso se evidencia igualmente na paisagem sonora do filme, marcada por constantes *hits* de louvor, todos sugados de um pop feito para tocar em rádios e ocupar as primeiras posições da *Billboard*, apenas transpostos para um contexto de maioria evangélica.

A integração de infraestruturas e hábitos de consumo pela igreja é a peça-chave da especulação de futuro próximo de *Divino Amor*. Nessa especulação, os elementos que geram um estranhamento cognitivo próprio da ficção científica não são muito distintos de um conjunto de práticas, de espaços e de convenções já existentes no mundo contemporâneo. Essa existência prévia gera um curto-circuito na relação do filme com a própria ficção científica, já que por definição o gênero apresenta uma ideia, objeto ou tecnologia que não existe no mundo real ou que não é comumente aceita na sociedade. Aqui é especialmente interessante resgatar o conceito de *novum*, cunhado pelo crítico literário Darko Suvin (2016) para descrever a ideia de que a ficção científica apresenta elementos que são radicalmente novos em relação ao mundo real, e que desafiam a compreensão convencional do leitor/espectador. O *novum* é uma das principais características da ficção científica e pode ser qualquer elemento fictício, como uma tecnologia avançada, uma espécie alienígena, ou um sistema político diferente, que altera as regras do mundo ficcional e apresenta um desafio cognitivo ao público.

Em *Divino Amor*, “essa ‘novidade’ ou estranhamento não é radical” (Suppia 2020, 88). Isso porque, embora o texto apresente um sistema político diferente do instaurado no Brasil hoje, esse sistema está baseado “numa extrapolação relativamente simples” (Ibid., 88), em especial se considerarmos o que o Brasil estava a atravessar em 2019, ano de lançamento do filme, quando a pauta neoconservadora atingia um imenso destaque

⁷⁹ Cortina de fumaça é uma expressão que se refere a uma tática de distração ou desvio de atenção utilizada para encobrir algo que possa ser considerado negativo ou incômodo. A expressão pode ser usada em diversos contextos, como na política, na mídia, nos negócios e até mesmo nas relações pessoais. Em geral, a cortina de fumaça é criada por meio de informações ou acontecimentos irrelevantes, mas que são apresentados de forma dramática ou sensacionalista, com o objetivo de desviar a atenção do público de um fato mais importante ou incômodo. Assim, a pessoa ou grupo que cria a cortina de fumaça pode evitar ou minimizar a repercussão de um problema, enquanto o público fica distraído com o que está sendo apresentado como o assunto principal.



Figura 29. *Divino Amor*, Gabriel Mascaro, 2019, 101 min.



Figura 30. *Divino Amor*, Gabriel Mascaro, 2019, 101 min.

no país tanto pela voz de Bolsonaro, quanto pela ampliação da bancada evangélica no Congresso Nacional, algo até então inédito.

Ao somar essa extrapolação relativamente simples sobre uma eventual tomada de poder da população evangélica ao remix neopentecostal de uma paisagem de consumo já familiar, *Divino Amor* cria vínculos diretos entre o presente e sua especulação de futuro. Nesse sentido, a operação conceitual do filme é próxima da que Michel Houllebecq apresenta em seu polêmico *Submissão* (2015). Para além da discussão sobre as tensões entre o secularismo e o fundamentalismo religioso, a premissa central de *Submissão* é direta: se a taxa de natalidade da população muçulmana na França é muito maior do que a da população não muçulmana, existiria uma tendência natural de islamização do país. O livro tenta imaginar o que seria um governo islâmico num futuro próximo, e com isso discute as relações entre religião e política numa sociedade como a francesa. A lógica que embasa a narrativa de *Divino Amor* é similar à de *Submissão*. Se, ano após ano, eleição após eleição, percebe-se um aumento da população evangélica no Brasil e também um crescimento de sua influência política, em algum momento essa população passaria a ser tão numerosa que tomaria o poder e converteria o país numa nação neopentecostal.

Ao abordar essa premissa e imaginar essa sociedade, *Divino Amor* foge, no entanto, de uma transposição direta da forma como o conservadorismo dos costumes opera no Brasil contemporâneo, propagado sobretudo pelo evangelismo. Já hoje, esse conservadorismo não pretende se limitar aos fiéis da igreja evangélica, mas “alcançar a sociedade como um todo, disputando no plano da norma jurídica os conteúdos da moralidade pública” (R. Almeida 2019, 208). Por lógica, se o Brasil viesse a se tornar uma sociedade dominada pelos defensores dessas ideias, esse conjunto de normas viria a ser implementado, o que aumentaria o controle do estado sobre os corpos e sobre a libido coletiva. O caminho natural para transpor esse cenário seria compor uma distopia nos moldes clássicos, em que um estado totalitário restringe a agência de seus cidadãos e impõe um código de conduta rigoroso e opressivo.

Divino Amor, no entanto, não segue essa cartilha. Em vez de apostar na mobilização do medo gerada pelos atritos entre estado e resistência, o filme favorece uma abordagem das camadas de hipocrisia do neoconservadorismo. Essa abordagem permite um tratamento bastante único dos fiéis de igrejas evangélicas, aqui retratados não como uma massa de manobra de pessoas alucinadas por sua crença, mas como um conjunto complexo de personagens, que tem dúvidas, medos e angústias e que tenta aprender ao

longo do filme como implementar sua convicção religiosa nos desafios que lhes são apresentados. Isso é tratado não pela chave do drama, mas pela do humor. Esse tratamento tensiona constantemente essas discussões e, somado a uma encenação controlada e feita por planos fixos extremamente bem compostos, acaba por produzir “uma combinação de solenidade e comicidade que coloca o espectador numa corda bamba de alto risco moral” (J. Gomes 2019).

Esses riscos morais não são exatamente novos para Mascaro. Em obras anteriores, como *Um Lugar ao Sol* e *Boi Neon*, o realizador também escolhe voluntariamente tensionar discussões sobre privilégio ou sobre sexualidade. Em *Divino Amor*, esse tensionamento é utilizado para compor uma crônica satírica do Brasil num futuro próximo. O filme termina sem grandes esperanças, com a protagonista finalmente engravidando, mas sem conseguir saber quem é o pai de seu filho. O mistério questiona a própria base da sociedade ali apresentada, inteiramente organizada pela espera da volta do Messias. O filme não chega a revelar se o filho de Joana cumpre mesmo essa profecia. De novo, o interesse do relato é menos o de resolver questões, e mais o de satirizar a impossibilidade daquela sociedade de lidar com o mistério, já que totalmente tomada por uma lógica burocrática e pós-industrial.

Perto do final, o filme revela sua última camada. A voz que até então narrava a história é na verdade a do filho de Joana. Uma vez revelado, o narrador faz com que toda a história passe a soar como um flashback. A passagem da voz em *off* para o *on* transforma a narrativa num relato do menino sobre o contexto anterior ao seu nascimento, uma espécie de coleção de memórias, provavelmente contadas pela mãe. Esse menino, ali ainda retratado como um bebê, acaba não sendo registrado e nem recebendo um nome: uma reviravolta frente à antiga devoção de sua mãe ao Estado e sua burocracia.

Joana, depois de repudiada por ter se tornado uma mãe solo, parece interessada nos espaços de inadequação, nas fissuras e nos pontos cegos do sistema. Ao não registrar seu filho, ela escolhe para ele um futuro alternativo, longe das amarras daquela sociedade, afinal, como o próprio narrador/menino conclui, “quem nasce sem nome, cresce sem medo”.

7.2. *Sol Alegria* (2018)

Em *Sol Alegria*, Tavinho Teixeira e Mariah Teixeira conjugam referências da cultura de massa a um imaginário iconoclasta e *queer* para narrar histórias de uma falange

de oposição que se instaura num Brasil distópico. No relato, enquanto o governo federal está tomado por uma junta militar e por padres corruptos, uma família excêntrica percorre o interior do país e encontra diferentes vozes e espaços de resistência. Em todos esses encontros, o desejo é tratado como uma força fundamental para a superação do regime ditatorial e opressivo que rege a nação. Na lógica do filme, quando a contenção e o refreamento da libido tornam-se políticas de estado, a resistência conclama o desbunde, o excesso, o carnaval.

Sol Alegria compõe uma distopia de futuro próximo para problematizar o avanço do neoconservadorismo e das pautas morais no país. Em linhas gerais, seu uso da ficção científica não é muito distinto do de *Divino Amor*. Ambos especulam sobre a instauração de um estado evangélico que tentaria controlar a vida sexual de seus cidadãos. Mas o foco dos dois filmes é oposto. Enquanto *Divino Amor* ocupa-se dos que aderem ao governo ultraconservador, *Sol Alegria* investiga a vida dos que estão na resistência. Para isso, explora não as hipocrisias de uma eventual sociedade neopentecostal, mas as práticas, os impasses e as contradições de um grupo de pessoas que está às margens e não se submete ao controle tirânico do regime.

Esse protagonismo da resistência é um traço comum entre distopias, mas geralmente está associado a narrativas que se sustentam nos enfrentamentos entre rebeldes e estado, ou nas tentativas de fuga de um conjunto de pessoas de uma situação opressiva e violenta. Isso não ocorre em *Sol Alegria*. O governo fascista que tomou o país é majoritariamente deslocado para o extracampo narrativo, algo a que se referem os personagens, mas que mal chega a ser apresentado. Isso porque o que interessa não é o atrito entre opressores e resistentes, mas o cotidiano dos que não se adequam, com suas distintas camadas performativas. A narrativa constrói um cenário hipotético em que corpos dissonantes são obrigados a estar na clandestinidade para que possam continuar a viver seus desejos e a fruir a vida. Com isso, o filme funciona como uma espécie de **ensaio para uma resistência queer** no caso de uma eventual tomada do Brasil por um governo fundamentalista.

Lançado no início de 2018, no Festival de Roterdã, *Sol Alegria* é uma crítica à expansão das pautas morais no país. Na época, a disseminação do neoconservadorismo já havia motivado uma série de controvérsias públicas, em sua maioria sustentadas por conflitos entre moralidade e libido. Como já mencionei anteriormente, esses conflitos vinham incitando diferentes episódios de pânico moral no país (Miguel e Jaremtchuk

2021, Miskolci e Campana 2017), muitos deles construídos por uma associação falaciosa entre discursos progressistas e o que extrema-direita convencionou chamar de “*ideologia de gênero*” (Miskolci e Campana 2017). No combate a essa *ideologia*, a agenda neoconservadora defendia (e ainda defende) o apagamento de qualquer representação de diversidade, em especial de diversidade sexual. Sua justificativa é a manutenção da família e de seus valores tradicionais.

Em resposta, *Sol Alegria* opta não somente por dar visibilidade a corpos historicamente não representados, mas também por esbanjar imagens de alto teor sexual. Com isso, atrita justamente o conjunto de medos e ansiedades coletivas que vinham motivando episódios de pânico moral no país. Ao filmar freiras que fumam maconha, irmãos que se beijam de língua e um pai sendo penetrado por um artefato para prazer anal, o filme encena um conjunto significativo de tabus, numa clara provocação ao conservadorismo crescente da sociedade brasileira.

Sol Alegria começa com um conjunto de situações aparentemente desconexas. No porto, um capitão acompanha a embarcação de um grupo de mulheres cis e transgênero num navio, todas altamente maquiadas e vestidas com roupas curtas e brilhantes. Sua caracterização, somada à informação de que as mulheres “*cantam, dançam, performam, fazem de tudo*”, sugere que elas sejam profissionais do sexo. Elas partem para Dubai, onde, segundo dizem, haverá mais esperança e sua sorte vai mudar. Num corte, vemos um rapaz jovem a caminhar por uma mata onde vários outros homens fazem *cruising*. Ele tem o cabelo rosa-choque e usa uma jaqueta de couro com a inscrição *No Future*. No meio da mata encontra dois outros rapazes, com quem engata numa atividade sexual. Mais um corte e vemos o capitão da primeira cena agora a dirigir seu carro e a escutar a entrevista de um pastor chamado Tirésias, apresentado como o favorito na corrida eleitoral daquele ano. Ele fala da iminência do apocalipse, mas diz que, apesar disso, o país caminha para o rumo certo, agora que a comunidade evangélica tem a maioria da bancada na Câmara de Deputados e no Senado. Do lado de fora do carro, vê-se um desfile militar. Nele, dança uma menina toda vestida de rosa. Ao fim do desfile, ela é avisada que alguém a espera e corre até entrar no carro do capitão. Os dois terminam juntos de escutar a emissão de rádio. O locutor informa que a pena de morte passou a se tornar política de estado, como forma de lidar com a iminência do apocalipse. Mais um corte e vemos uma mulher a caminhar ao lado de um pastor vestido com um terno preto, que depois saberemos ser o mesmo pastor que concedera a entrevista de rádio escutada na

cena anterior. O pastor recebe uma mala de dinheiro, depois entra num carro e se despede da mulher. Ela caminha até um outro automóvel, parado ali perto. Dentro do automóvel estão o capitão da primeira cena, o jovem com a jaqueta *No Future* e a menina do desfile militar. A mulher entra no carro e entendemos que os quatro são na verdade uma família. Essa junção faz com que as cenas desconexas vistas até ali façam sentido. Existe uma união entre os quatro protagonistas até ali apresentados. Eles são pai, mãe, filho e filha.

Os quatro dirigem por uma estrada e chegam até um hangar onde o pastor que havia coletado a mala de dinheiro acaba de embarcar num jatinho. A mulher se aproxima do avião com as mãos para cima e pede para ele não decolar. Ao fundo, uma música de sopro sublinha a intenção cômica da cena. A porta do avião é aberta e o pastor encara a mulher. Ela diz: “Pastor Tirésias!”, e sorri antes de retirar de sua bolsa uma arma e atingi-lo com dois tiros. Mais um corte, e a tela agora apresenta o título do filme: *Sol Alegria*. O título aparece em letras amarelas e vermelhas sobre um fundo azul. Um título feliz e leve, apresentado em cores vivas, surgindo logo depois da imagem de um homicídio. Essa junção, somada à trilha sonora, revela o enquadramento cômico com qual o filme apresenta esse ato terrorista.

Terminado o prólogo, o público já conhece algumas informações sobre o mundo do relato. Nele, há um novo regime no poder, comandado pelo pastor que acaba de ser assassinado. Esse regime ameaça a vida das profissionais do sexo, e por isso as força a procurar refúgio em outros países. Ameaça também a vida de pessoas LGBTQIA+, forçando o deslocamento de suas práticas para espaços desabitados, daí a andança do filho à procura de engates sexuais pela mata. E ameaça também quaisquer inimigos do estado, o que se evidencia pela legalização da pena de morte, defendida na locução de rádio.

A família que se une ao fim do prólogo para assassinar o ditador, tenta encontrar uma forma de resistir a todas essas ameaças. Sua ação terrorista, embora tratada de forma cômica, aparece ao fim do prólogo também como um gesto de insubmissão. Se, como indica o *off* que se inicia logo ao fim da sequência do assassinato, “a humanidade envenenou a humanidade”, essa família não aceita submeter-se ao novo regime. Entendendo, também como frisa o *off*, que será necessário “esperar por um novo ciclo antes que tudo vire cinza”, eles decidem fugir daquela realidade e procurar espaços em que a resistência esteja a experimentar outras maneiras de sobreviver num período de opressão e controle como o que se instaurara no país.

O assassinato da principal liderança do regime pelos membros de uma família guerrilheira poderia ser o detonador dramático ideal para transformá-los em fugitivos, uma condição bastante comum entre protagonistas de relatos distópicos. Se tomarmos algumas das distopias mais célebres, como *1984*, *Admirável Mundo Novo*, *Fahrenheit 451* ou *The Handmaid's Tale*, todas contêm personagens que se rebelam contra o sistema e se tornam fugitivos em busca de sua liberdade. Isso também ocorre em *Sol Alegria*, mas com uma diferença significativa. No filme, o Estado não chega a se materializar como um empecilho para esse projeto de fuga e nem como uma ameaça crescente para a vida ou para a integridade física dos insurgentes. Uma vez morto o pastor, a família toma o controle do avião e se dirige para uma região onde está uma comunidade de freiras rebeldes. Dali para frente, o estado neopentecostal será somente evocado como um inimigo distante e o interesse do filme volta-se para a apresentação ao mesmo tempo cômica e performativa das especificidades da resistência.

Esse interesse cômico-performativo evidencia-se já na primeira parada da família em sua rota de fuga. Quando caem de paraquedas, os quatro são recebidos por freiras que fumam maconha, beijam-se na boca e carregam escopetas mesmo quando estão seminuas. Numa colagem iconoclasta de referências que inclui desde *Maus Hábitos* de Almodóvar até os registros de performance de Valie Export, *Sol Alegria* encena o cotidiano da resistência não num registro realista, mas teatral.

As cantorias na piscina de plástico, a conversa com o *toureiro-poeta*, o banho de sol das personagens (com freiras a fazer topless), a grande cena musical à beira de um piano, são todos exemplos de construções não realistas que convertem as experiências vividas pelos protagonistas em ações performáticas. A direção de arte e o figurino ajudam a configurar essas ações pelo uso de adereços e elementos cênicos que constantemente atritam as imagens do filme com o imaginário do carnaval. Isso faz com que, por exemplo, mesmo o hábito das freiras por vezes pareça mais uma fantasia do que um figurino. Essa aproximação com o registro performático constantemente reconfigura o que se vê, evidenciando um distanciamento do relato de qualquer lógica realista e colocando o filme numa espécie de mundo alternativo, regido pelo desbunde e pelo excesso.

Diferente tanto da chave *deadpan* (presente em *Divino Amor*) quanto da violência alegórica (identificada nas aproximações entre humor e horror do capítulo 6), o filme propõe uma revisita contracultural e carnavalesca de imaginários da cultura de massa. Nessa revisita, incorpora a ficção científica e a distopia prioritariamente a partir de

construções paródicas. Isso que faz com que se aproxime do Cinema Marginal, igualmente caracterizado pelo uso performativo da paródia. Esse uso é revisitado em *Sol Alegria*, mas com algumas especificidades. No Cinema Marginal, como exploro em detalhes no capítulo 4, as dramaturgias não operam na lógica de causa e efeito e não estabelecem um *continuum* narrativo. Além disso, as construções alegóricas são codificadas como estratégia para burlar a censura, o que demanda um esforço hermenêutico do público para as associar às instituições e/ou atores sociais a que fazem referência. Essas características não se aplicam a *Sol Alegria*. Mesmo que de forma anárquica e não realista, o texto respeita uma lógica de causa e efeito, o que faz com que sua compreensão de início, meio e fim seja mantida ao longo de todo o relato. Suas alegorias, além disso, são explícitas. O pastor com um projeto político representa a bancada evangélica, a parada militar, o exército, a família protagonista, a família brasileira e assim sucessivamente. Esse somatório de procedimentos cria diferenças importantes no filme em relação ao Cinema Marginal. São essas diferenças que me parecem aproximá-lo do *humor especulativo*.

Quando imagina uma nação distópica comandada por um governo neopentecostal e militar, *Sol Alegria* elucubra sobre o eventual agravamento de um cenário já perigoso de expansão do neoconservadorismo no Brasil. Esse cenário começava a se delinear quando o filme foi lançado, no início de 2018. O que não se poderia imaginar é que sua premissa distópica poderia se concretizar tão rapidamente. Isso porque a formação de um governo de coalização entre a bancada evangélica e as forças militares soava ainda nesse momento apenas como uma distopia: um exercício futurológico que poderia alertar sobre os perigos do presente, embora sua concretização parecesse ainda pouco provável.

Alguns meses depois, no final de 2018, a eleição de Bolsonaro transformou radicalmente as possibilidades de leitura de *Sol Alegria*. Sua construção alegórica tornou-se gritante, quase óbvia nos vínculos entre o microcosmo narrativo e o real. O que antes parecia um ensaio sobre uma possível resistência *queer*, passou a ter vínculos explícitos com a realidade. A partir desse momento, o filme transformou-se numa convocação para que corpos dissonantes encontrassem espaços alternativos de partilha e cuidado mútuo, para sua própria sobrevivência.

Essa convocação ocorre por um misto entre humor e mobilização do medo, tal qual nos demais filmes do *humor especulativo*. No entanto, como o filme foca-se prioritariamente no cotidiano da resistência e não em seus embates com o regime, há

poucos elementos narrativos que contribuam para a mobilização do medo. Isso faz com que, no nível do relato, o filme explore prioritariamente a qualidade tonal do humor e incorpore apenas os temas, imaginários e iconografias da ficção científica. No entanto, sua relação sombria com a realidade carrega as imagens de um potencial sombrio. Ao assistir o filme, o público não é convidado apenas a imaginar uma possível resistência, mas também a elucubrar como seria (ou como, eventualmente, será?) um país governado por uma maioria neoconservadora. Com isso, *Sol Alegria* constrói uma articulação entre humor e mobilização do medo não no nível da narrativa, mas nos atritos entre sua camada primária (em que se especula comicadamente sobre um governo intolerante) e sua camada secundária (em que o público observa o crescimento de uma intolerância similar no país).

Isso é possível pela clareza com que é estabelecido o “furor alegórico” (Guimarães 2018) do texto, um furor que “se espalhará por todo o filme e se transformará a cada novo ato” (Ibid.), reestabelecendo constantemente os vínculos entre a narrativa e o real. Com isso, apesar de *Sol Alegria* apresentar-se à primeira vista como uma comédia, o filme tem também um dissabor, algo que a crítica identifica como uma “inquietação” (Tuoto 2018) ou como “um tom saturnino” (Guimarães 2018). Esse tom emerge do curto-circuito entre o relato e o real, um curto-circuito que não é apenas cômico, mas também assustador, já que o público sabe que existem riscos reais de uma efetiva materialização do cenário distópico especulado pelo filme.

Já no Brasil de 2019, quando inicia o governo Bolsonaro, o aviso sombrio de *Sol Alegria* começa a se concretizar com uma mudança significativa nas políticas públicas de defesa das populações minoritárias. Além disso, a instauração de um governo afeito à pauta neoconservadora impossibilita a própria circulação da obra. Antes de ser lançado comercialmente, o filme foi classificado como pornográfico pelo governo federal (Kozá 2020). Com isso, tornou-se inelegível para concorrer a editais de distribuição, o que impossibilitou sua circulação em salas de cinema. O *pesadelo social* de um governo intolerante ali se concretizava com todas as suas nuances. A instrumentalização da burocracia criava uma ferramenta sutil de censura. O mesmo neoconservadorismo que militava pelo fechamento de exposições, agora encontrava formas de tornar impossível a circulação de um texto cultural que não lhe interessava, justamente por ser demasiadamente provocador.

Algumas cenas do filme são utilizadas para justificar sua classificação como pornográfico. Uma delas é a da interação sexual do filho com dois homens na mata, ainda

no prólogo. A outra é de mais um encontro sexual do filho, agora com um dos funcionários do convento. Em ambas, o sexo é retratado não como tática comercial de atração de público (como ocorria na pornochanchada), mas como estratégia de visibilidade de outros modos de lidar com a sexualidade. Assim como em *Divino Amor*, *Sol Alegria* estrutura sua vingança simbólica não através da violência gráfica, mas do sexo explícito.

Isso é bastante nítido na cena em que o pai da família é desafiado a experimentar uma máquina de penetração anal. Trata-se, segundo explica uma das freiras, do que o Marquês de Sade chamou de “arrefecedor do cio”. A máquina é uma espécie de sela, em que o usuário se deita para ser penetrado por um consolo. A freira que dá explicações pondera, no entanto, que a função daquele mecanismo não é o “prazer pelo prazer e sim o equilíbrio do mistério das coisas vivas. O viço, o cio, a febre. E claro, o uso do ânus para o arrefecimento do prazer”. Quando escuta essa explicação, a filha reage. Diz que acredita que o prazer pelo prazer é uma das forças mais libertadoras que existe. E completa: “o meu cu é ainda mais potente que setenta mil rifles e cem mil canhões”. Todos ali aplaudem, concordando com a filha. Ela, então, se vira e desafia o pai, perguntando se ele quer experimentar. O homem concorda, sorrindo. As pessoas presentes entoam a marcha nupcial enquanto ele desce as escadas e se posiciona sobre a máquina. A filha, então, toma o comando do dispositivo e passa a penetrar o pai, que reage com prazer. A imagem de um pai sendo penetrado é uma vingança simbólica diante dos discursos de preservação da família tradicional. Nesses discursos, o homem é tratado como figura central, alguém que deve ser auxiliado por uma esposa submissa e subserviente. Em *Sol Alegria*, a figura do pai é subvertida e carnalizada. Ele não somente participa do movimento rebelde, mas também sente prazer em ser penetrado, evidenciando um mundo ideal e utópico, em que o desejo suplanta a ordem.

Essa primazia do desejo soma-se à direção de arte e aos figurinos como mais um indício da internalização da lógica do carnaval na narrativa de *Sol Alegria*. Segundo Bakhtin (1987), o carnaval é um período de inversão em que regras e normas sociais são temporariamente revogadas. Durante esse período, o rei pode ser ridicularizado, os pobres podem se vestir como nobres, mulheres e homens podem se travestir. Esse conjunto de inversões permite que as pessoas vivenciem uma sensação de liberdade e igualdade, e também que desafiem as normas sociais que as regem no resto do ano, o que concede um profundo significado político à festa. Para Bakhtin, o carnaval é uma forma de resistência



Figura 31. *Sol Alegria*, Tavinho Teixeira e Mariah Teixeira, 2018, 90 min.



Figura 32. *Sol Alegria*, Tavinho Teixeira e Mariah Teixeira, 2018, 90 min.

cultural que se sustenta num questionamento das normas e da moralidade impostas pelo estado e pela religião. Por essa razão, o autor considera a festa como uma fonte importante de inspiração para diferentes produtos culturais, que se valem da linguagem e dos símbolos do carnaval na criação obras que desafiam estruturas de poder. Esse é o caso de *Sol Alegria*. No filme, além disso, há uma oposição entre o mundo utópico da resistência e o mundo distópico da moralidade, que igualmente remonta às discussões sobre os vínculos entre carnaval e utopia (Gardiner 2021).

A lógica do carnaval também permeia a própria estrutura do texto, que funciona como o que Victor Guimarães chamou de *filme-cortejo*, “ao qual novas figuras vão se agregando à medida que as que permanecem se alteram a cada nova peripécia” (Guimarães 2018). Essa sensação de filme-cortejo fica especialmente perceptível depois que a família sai do convento e inicia sua travessia por outros espaços. Como alas de um bloco triste de carnaval, cada um dos encontros introduz uma nova população, sempre composta por vozes e corpos minoritários: transexuais que fazem uma procissão ao mesmo tempo católica e profana, indígenas que usam substâncias alucinógenas em rituais de cura, homens gays envelhecidos, prontos para uma eutanásia que os leve deste para outro plano.

Ao fim, a família é reunida num espetáculo de circo. O capitão-pai agora converte-se no apresentador do espetáculo nesta espécie de *grand finale*, em que os próprios protagonistas são colocados em xeque. O pai confessa ser um ex-neoliberal. A mãe revela seu elitismo ao falar com os filhos em francês. O filho é apresentado como o “futuro industrial de um mundo não mais industrial”. E a filha, quando entra em cena, problematiza a ação de cada um deles no mundo. Ela canta uma paródia de *História de uma Gata*, d’Os Saltimbancos, e troca a letra para “*Nós brancos, já nascemos brancos... Nós brancos, já nascemos vermes... Nós brancos, já nascemos deuses*”.

Nesse estranho final, a família-protagonista revela-se como uma instituição à beira do fracasso. Mesmo na resistência, mesmo tentando correr contra a tendência de controle da libido tornada política de estado, a própria instituição da família mantém os lastros de suas limitações morais e conservadoras, associadas ao padrão cisheteronormativo. É então que “percebemos que o fascismo não é um inimigo comum ou um alvo fácil situado lá fora, e sim algo que corrói as entranhas, penetra os focos de resistência, reproduz-se em filigrana nos gestos mais bem-intencionados” (Guimarães 2018). Diante disso, só resta ao filme posicionar seus protagonistas na simbólica imagem final. Juntos, dentro do



Figura 33. *Sol Alegria*, Tavinho Teixeira e Mariah Teixeira, 2018, 90 min.



Figura 34. *Sol Alegria*, Tavinho Teixeira e Mariah Teixeira, 2018, 90 min.

carro que os movera por todos os lugares até ali visitados, eles olham para trás. Encaram a perspectiva de um carro que, como o país, agora começava a se mover na marcha ré da história.

Sol Alegria é um filme muito singular entre as obras que compõem o corpus. Apresentado como uma comédia, seu humor é antes de tudo satírico: constrói-se num atrito por vezes sombrio com a realidade ali emulada. Mas essa sombra não está na camada primária do filme. Nela, pelo contrário, encena-se um Brasil livre, desejan-te, pleno de libido. Um Brasil que não pode ser controlado, nem que se tente. E que justo por isso coloca-se na resistência contra a tomada de poder normatizante e restritora que constitui a camada distópica do relato.

Esse atrito entre dois modos de pensar o país também ocorria e ocorre fora do filme, no próprio país. Mas em vez de reencená-lo, *Sol Alegria* prefere colocar em cena os tabus que motivam esses conflitos. Com isso, transforma a encenação de imagens proibidas em sua vingança simbólica: um pai sendo penetrado, uma procissão de travestis, a eutanásia de artistas já cansados e sem perspectiva. Todas essas imagens conduzem o filme não ao humor solar a que seu título e suas cores parecem convidar, mas a uma faceta soturna, que ao mesmo tempo convoca à resistência e avisa sobre os riscos do porvir.

7.3. Plano Controle (2018)

Plano Controle é um curta-metragem que circulou por festivais internacionais importantes, como a *Vienalle*, o *New York Film Festival* e o *IndieLisboa*. Ele é o segundo filme de Juliana Antunes, depois de sua estreia com o longa-metragem documental *Baronesa*, que venceu a mostra Aurora do Festival de Tiradentes em 2016. Em *Plano Controle*, Antunes abandona qualquer resquício de *mise-en-scène* documental ou mesmo híbrida (como a que experimenta em *Baronesa*) e se finca definitivamente no campo da ficção. O texto mescla a qualidade tonal do humor a um conjunto de elementos da ficção científica para discutir as relações entre a cultura de massa e a disseminação estrutural do machismo na sociedade brasileira.

A narrativa de *Plano Controle* está situada no ano de 2016. Esse é justamente o ano em que ocorreu o *impeachment* de Dilma Rousseff, num processo questionado não somente por sua parca fundamentação jurídica, mas também por sua sinergia com ações e posturas abertamente misóginas contra a então presidente, muitas delas inclusive pela via do humor (Wink 2018, Gambarato e Komesu 2018, Carniel, Ruggi e Oliveira 2018).

No 2016 de *Plano Controle*, no entanto, o país retratado não é exatamente igual ao da realidade. Embora não ocorram grandes interferências da direção de arte nos espaços filmados, o filme introduz uma nova tecnologia: o teletransporte. Essa tecnologia é implementada por operadoras de telefonia celular, o que fortalece vínculos entre uma demanda simbólica de escapismo pós-trauma coletivo do *impeachment* (via teletransporte) à lógica pervasiva das comunicações (numa conjunção entre telefonia celular e veículos de mídia, que irrompe nos momentos em que o teletransporte falha).

O filme começa de forma enigmática. Uma menina andrógina espera um elevador e bate na porte gritando “vinte e oito”, o número de seu andar. Depois de alguma insistência, o elevador chega, e se entende que nem sempre ele fica disponível para todos os andares em que é chamado. Num outro dia, a mesma menina tenta de novo gritar pelo elevador, mas em vão. Cansada, ela tira seu celular do bolso e acessa um aplicativo de teletransporte. Entre as opções, escolhe Nova York. A tela do filme é invadida por fragmentos de imagens televisivas, numa espécie de curto-circuito. Entre as imagens, o discurso de Dilma Rousseff após a confirmação do *impeachment* aparece ao lado de uma briga de família num *talk show* vespertino e também da nave do Xou da Xuxa a pegar fogo, em meio a gritos histéricos. Essas duas últimas imagens fazem parte de um conjunto de conteúdos cômicos que viralizaram em anos recentes, nas constantes revisitas que a cultura online faz ao acervo de imagens estranhas da televisão do passado.

Depois dessa interferência, a menina reaparece, contudo não em Nova York, mas numa periferia de Belo Horizonte. Ela olha em volta e tenta se localizar. Anda um pouco por ali. Depois, liga para a operadora e reclama do insucesso do serviço requisitado. Do outro lado da linha, o atendente a informa que, como seu plano é *controle* (um tipo de plano comum no Brasil), ela não pode fazer deslocamentos internacionais sem recarregar e que, por isso, eles a haviam teletransportado não para local requisitado, mas para o bairro homônimo, em sua cidade. Num corte, vemos a protagonista andando em meio a dois ônibus que estampam em seus letreiros o destino *Nova York*.

Esse primeiro conjunto de cenas já sintetiza uma parte considerável do discurso do filme. No nível mais direto, é possível identificar estratégias claras de construção cômica. Os *inserts* de virais da internet, a sátira às centrais de atendimento ao cliente das teleoperadoras, o uso insólito da imagem da protagonista entre ônibus intermunicipais destinados ao bairro *Nova York* são exemplos desse flerte com o humor. Ao mesmo tempo, num nível não tão evidente, o texto atrita e questiona suas próprias imagens. Seus

inserts figuram mulheres em diferentes situações, todas beirando o trágico. O discurso de Rousseff após o *impeachment* sublinha essa tragicidade. Colocado ao lado das demais imagens, o fragmento do discurso indica um tratamento histórico dado às mulheres pela televisão brasileira, que as associa a performances de histeria e loucura (como as figuradas tanto no *talk show* quanto no Xou da Xuxa). Esse mesmo tipo de atuação foi constantemente atribuído a Rousseff ao longo de seu julgamento (Rodrigues 2018, Wink 2018).

Essa crítica soma-se ao despropósito com que a protagonista é tratada pelo atendimento da operadora de teletransporte. Ela está perdida num bairro distante, mas que fora substituído por seu destino para que o serviço não deixasse de ser feito, mesmo que de forma errônea. O absurdo da situação comenta sobre o estado atual do capitalismo e simultaneamente situa o relato distópico numa espécie estranha de presente, em que o mundo todo permanece inalterado (com suas mesmas favelas, seus mesmos ônibus, suas mesmas vendinhas de esquina), porém ressignificado pelo teletransporte, esse *novum* que acaba por levar a personagem para um local indesejado. Com isso, o filme associa a distopia não a um outro espaço-tempo, mas a um presente exagerado, em que, já que tudo se mantém praticamente como está, o aqui-agora passa a ser tratado como um tempo assustador e perigoso.

Os riscos do presente são especialmente atribuídos a uma opressão masculina e cisheteronormativa. Isso fica claro não só nas interferências televisivas já comentadas, mas também nas que marcam as novas tentativas da protagonista de usar o recurso do teletransporte. As imagens dessas interferências congregam diversos momentos de objetificação do corpo feminino, incluindo uma personagem de anime sem blusa a piscar para o público, uma dança sensual entre o ator Jean-Claude Van Damme e a cantora Gretchen (conhecida, na década de 1990, como a “rainha do rebolado”) e fragmentos de um programa de entretenimento em que celebridades se digladiavam para tentar encontrar um sabonete ao fundo de uma banheira, usando roupas de banho minúsculas. Todos esses conteúdos têm uma carga ao mesmo tempo cômica e opressora. Eles usam a qualidade tonal do humor como justificativa para expor registros sexuais do corpo feminino, muitas vezes em horário de classificação livre.

Esses usos do humor como estratégia de dissimulação do machismo são também revisitados nas situações vividas pela protagonista ao tentar sair do bairro de *Nova York*. Enquanto caminha pela estrada, ela é abordada por dois homens num carro que lhe

oferecem carona e fazem piadas para tentar atraí-la, num tom claramente sexual. Assustada, ela faz mais um teletransporte e aparece em meio a uma partida de futebol: a única mulher circulada por um conjunto de homens que reclamam de sua presença ali. Pelo atrito dessas situações com o conjunto de imagens extraídas da televisão aberta, Antunes pontua uma trivialização do machismo no imaginário coletivo da sociedade brasileira, indica sua disseminação estrutural e também aponta uma tendência de espetacularização do desrespeito às mulheres, tratadas ou como objeto sexual, ou como alvo de acusações de histeria e de loucura.

Ao tentar escapar mais uma vez dessas situações, a personagem acaba por viajar não somente no espaço, mas também no tempo. Ela é conduzida de volta aos anos 1990, onde conhece uma pessoa não binária, também perdida ali após uma experiência malsucedida de teletransporte. Essa pessoa veio do ano de 1972, quando o Brasil ainda vivia o auge da ditadura civil-militar. Juntas, perdidas nesse meio tempo que é o futuro de uma e o passado da outra, conversam sobre o estranhamento de todas as épocas, enquanto (re)assistem à comoção pública pela morte dos *Mamonas Assassinas* ou à investigação sobre o paradeiro do *ET de Varginha*. As duas vêm de tempos de opressão crescente e escolhem o teletransporte para tentar fugir ou da ditadura ou do cenário de avanço do neoconservadorismo do pós-*impeachment*. Juntas, encontram uma espécie de refúgio, em que podem se apoiar e fazer graça da cultura de massa que se revela pela televisão dos anos 1990.

Neste encontro de corpos dissidentes, a “marginalidade de gerações distintas se une através do recurso poético da viagem no tempo” (Carmelo 2019). Ao contrário dos contornos distópicos de 2016, o *entrelugar* dos anos 1990 (reforçado no filme por uma alteração na textura da imagem, que agora passa a ser realizada em VHS) constitui-se como um espaço em que é possível ser feliz e se divertir.

Ali, as duas amigas tomam banhos de cachoeira, assistem televisão, falam sobre o futuro. Em uma dessas conversas, a menina revela que Lula um dia vai ser presidente. “Sabia, esse gato arrasa”, responde a amiga. “Depois dele uma mulher vai ser presidenta, só que um golpe da direita vai tirar ela do poder”, continua a menina. E conclui: “ainda bem que eu saí de 2016, que ano ridículo”. Aqui, o filme explicita o seu posicionamento em relação ao processo de afastamento de Rousseff. Além disso, sublinha o uso do teletransporte como uma metáfora para o desejo de fuga de uma realidade que se tornava



Figura 35. *Plano Controle*, Juliana Antunes, 2018, 15 min.



Figura 36. *Plano Controle*, Juliana Antunes, 2018, 15 min.

cada vez mais assustadora e imprevisível, em especial após a ruptura institucional ocorrida durante o *impeachment*.

Nesse outro espaço-tempo, as personagens constroem finalmente um senso de pertencimento. O encontro dessas duas pessoas *queer*, uma andrógina e outra não binária, instaura na narrativa uma espécie de utopia. Essa utopia não está associada a um espaço idealizado, mas à possibilidade de se sentir parte de uma comunidade não regida por discursos machistas. Nesse espaço, as duas personagens revisitam o espetáculo midiático dos anos 1990 como fonte de riso e de ridicularização.

O filme institui o encontro *queer* como um lugar seguro, de partilha e de cuidado mútuo, e ao mesmo tempo como uma perspectiva distinta da construída no acervo de produtos culturais até ali satirizado. Se esse acervo molda o inconsciente coletivo e ajuda a manter a cisheteronormatividade, a vingança simbólica de *Plano Controle* sustenta-se na exposição de seu mau gosto, feita por uma junção de subjetividades minoritárias. Seu foco no hiato entre o conservadorismo da ditadura e o neoconservadorismo contemporâneo não é à toa: é justamente nesse momento de menor controle moral que a violência contra corpos feminino torna-se evidente (seja pela via do insulto ou da objetificação). O filme confronta sua cosmovisão *queer* com as diferentes camadas de hipocrisia e falso moralismo da sociedade brasileira e convida o público a rir dos imaginários ali apresentados. Com isso, transforma a década de 1990 num oásis *nonsense*, em que as duas personagens conseguem se embriagar juntas e celebrar sua inadequação e seu desencalxe como um gesto de radicalidade, e não como uma frustração.

Essa celebração do desencalxe fica evidente perto do final do curta-metragem, quando a menina que vem do futuro volta a ter sinal em seu celular. Ela e sua amiga fazem um último teletransporte, que agora sofre interferências de imagens da militância de Lula nos sindicatos do ABC Paulista. Somada à celebração do encontro e da amizade *queer*, essas imagens conferem um tom utópico a esse último teletransporte, que se confirma com o plano final, em que as duas seguem juntas de cavalo em direção ao horizonte. No fundo, toca *Um Sonhador*, de Leandro e Leonardo, música sertaneja que pontua uma ironia derradeira do filme em relação à cultura de massa, ao mesmo tempo que reitera seu interesse pelas potências da inadequação e do fracasso. “*Eu não sei pra onde vou, pode até não dar em nada*”, diz a letra, e as duas seguem em direção a um futuro incerto, contudo protegido das violências do passado e dos perigos do futuro. Ali, as duas amigas são como os vaga-lumes da análise de Didi-Huberman, luzes pequenas

fugindo aos clarões, “tentando reformar em outro lugar sua comunidade, sua minoria, seu desejo partilhado” (Didi-Huberman 2011, 160).

Em *Plano Controle*, assim como em *Sol Alegria* e em *Divino Amor*, a distopia é utilizada como estratégia para problematizar o presente por meio da especulação sobre o futuro. Os três textos, embora de forma distinta dos analisados no capítulo 6, também internalizam questões e controvérsias públicas do contexto sociopolítico nacional através da articulação entre alegoria, vingança simbólica e reapropriação especulativa de corpos e espaços cotidianos. O resultado, no entanto, é bastante distinto. Nos filmes em que há uma aproximação entre o humor e o horror, a vingança simbólica sustenta-se na eliminação alegórica de adversários do campo político. Já nas convergências entre o humor e a ficção científica, a revanche dá-se pela encenação do tabu, o que aproxima esses filmes de um interesse por imagens eróticas, utilizadas para sublinhar a hipocrisia e a falsa moral do campo oponente (*Divino Amor*), para chocar e convocar a resistência (*Sol Alegria*), ou para denunciar um procedimento sistêmico de desrespeito a corpos minoritários (*Plano Controle*). Essa diferença pode ser relacionada aos imaginários e iconografias próprios do horror e da ficção científica, que conduzem à exploração de medos e ansiedades coletivas relacionados à dor e à morte, no caso do horror, ou a manipulação e ao controle coletivo, no caso da ficção científica.

As construções distópicas, além disso, muito frequentemente associam o sexo a um poder libertador. Para Lyman Tower Sargent e Lucy Sargisson, esse poder é tamanho que “as distopias clássicas tendem a sugerir que o sexo é mais poderoso que o estado” (2014, 305). Esse é certamente o discurso de um texto libertino e carnavalesco como *Sol Alegria*, mas se pensarmos em *Divino Amor* e mesmo na denúncia do machismo de *Plano Controle*, embora o sexo não seja celebrado por si só, ele tampouco é refutado. O que ocorre é um questionamento do conjunto de preceitos morais que tentam limitar a prática sexual ao modelo único da família tradicional e cisheteronormativa. De formas diferentes, os dois filmes militam pela liberdade de corpos e de práticas dissidentes e defendem que o “valor ético do desejo sexual pode orientar corretamente *para onde queremos ir*” (Horan 2018, 4), ou seja, que ele pode agir como um motor de resistência e de transformação social.

Em suma, a violência gráfica dos filmes que aproximam o humor e o horror é substituída aqui por distintas encenações do sexo. Essas encenações fomentam uma desmoralização do campo oponente e ao mesmo tempo convocam a um questionamento

das distintas camadas de hipocrisia envoltas no discurso neoconservador. No próximo capítulo, analiso textos que aproximam a qualidade tonal do humor a uma conjunção de elementos tanto do horror quanto da ficção científica. Essa junção é interessante para que possa compreender de que forma os filmes reúnem essas diferentes iconografias e como isso impacta em seu uso específico do *humor especulativo*.

Convergências e intersecções: humor, horror e ficção científica

A divisão do corpus entre filmes que aproximam humor e horror (*capítulo 6*) e humor e ficção científica (*capítulo 7*) não pressupõe qualquer purismo ou fronteira estanque entre qualidades tonais e gêneros narrativos. O próprio conceito de *humor especulativo* pressupõe o contrário disso, ao indicar entrelaçamentos e retroalimentações contemporâneas entre códigos, iconografias e procedimentos narrativos historicamente distintos. Ao dividir o corpus nesses dois capítulos anteriores, meu objetivo é desenvolver argumentos analíticos que permitam delinear as particularidades das interações entre o humor e o horror, ou entre o humor e a ficção científica. Essa separação tem fins didáticos, já que facilita uma apresentação mais clara e objetiva dessas especificidades. Contudo, faço essa proposição sem deixar de ter em conta que há uma porosidade nas diferentes manifestações da ficção especulativa (Oziewicz 2017, E. E. Thomas 2019, Donawerth 2003), possibilitando articulações entre imaginários do horror e da ficção científica, ambos fascinados pelo estranho e pelo desconhecido (Bogost 2012). Assim, o que embasa a separação do corpus nos dois capítulos anteriores não é um critério tipológico, apenas uma percepção de *predominância e protagonismo na estruturação narrativa e cênica* de elementos do horror num conjunto, e da ficção científica, no outro.

Neste capítulo, analiso três filmes em que esse tipo de *predominância* não pode ser facilmente determinado. *Bacurau*, *Medusa* e *República* partem de construções distópicas. A cartela inicial de *Bacurau* já sublinha esse afastamento do Brasil contemporâneo ao indicar que o relato ocorre “*daqui a alguns anos*”, um período que se revela mais adverso do que o atual. Em *Medusa*, também há um descolamento do presente na composição de uma sociedade de maioria evangélica num futuro próximo. Já em *República*, a própria existência do Brasil é questionada, como se o país não existisse para

além de um sonho coletivo. Apesar dessas diferentes aproximações com a ficção científica, os filmes apropriam-se também de códigos e iconografias do cinema de horror, seja na composição de um massacre (*Bacurau*), na exploração de figuras monstruosas (*Medusa*), ou na criação de um horror subjetivo, pontuado pelo encontro da protagonista com sua *doppelgänger* (*República*). Além disso, há neles um uso sistemático do humor, que serve tanto para intensificar suas construções alegóricas, quanto para fomentar suas diferentes camadas de vingança simbólica.

Os três textos culturais estão num terreno enredado, de atravessamento e reapropriação dos códigos e qualidades tonais do humor, do horror e da ficção científica. A análise desses filmes é interessante não somente para que se possa entender sua forma específica de trabalho político, mas também para que fique claro que essas características tendem a ser cada vez mais embaralhadas no contexto contemporâneo. As análises, além disso, podem permitir a compreensão de um tipo específico de retroalimentação, em que humor, horror e ficção científica intensificam-se mutuamente para traduzir os dilemas e impasses de um cenário agitado e potencialmente bélico, como o do Brasil na atualidade.

8.1. *Bacurau* (2019)

Bacurau estreou na mostra oficial do Festival de Cannes em maio de 2019, alguns meses depois que Jair Bolsonaro assumiu a presidência do Brasil. Na imprensa, a expectativa era de que ocorresse um protesto contrário ao governo durante o lançamento do filme. Alguns anos antes, na estreia de *Aquarius* (2016), Kleber Mendonça Filho e sua equipe usaram o tapete vermelho do Festival de Cannes para se manifestar contra o processo de *impeachment* de Dilma Rousseff, na época recém aprovado na Câmara dos Deputados. Antes de entrar na sala de cinema, eles pararam em frente às câmeras segurando cartazes com frases como “*ocorreu um golpe de estado no Brasil*”, ou “*o mundo não pode aceitar um governo ilegítimo*”.

Depois desse protesto, vários outros ocorreram antes da projeção de filmes brasileiros em eventos nacionais e internacionais. A estratégia de transformar os festivais de cinema numa plataforma de visibilidade para a militância política foi revisitada por diferentes realizadoras e realizadores. Mas com *Bacurau* essa tradição não se repetiu. Mesmo num ano de profunda indefinição, a equipe do filme (quase a mesma de *Aquarius*) escolheu não fazer uso do tapete vermelho para divulgar qualquer mensagem política.

Essa escolha, acredito, está ancorada na convicção de que o próprio filme já funcionaria como um chamado à resistência.

No Brasil, *Bacurau* teve um sucesso estrondoso. Ficou mais de dez semanas em cartaz e levou cerca de 730 mil espectadores às salas de cinema. Esse número é bastante superior ao esperado no circuito *arthouse* nacional, em que normalmente são incluídas as obras que estreiam no Festival de Cannes. Mas *Bacurau* não ficou restrito a esse circuito. Foi projetado tanto nas telas gigantes das multiplexes quanto em salas de pequenos centros culturais.

Nas reações ao filme, era notório o empoderamento coletivo desencadeado pela narrativa, uma espécie de “fortalecimento da moral” (Obrdlik 1942, 716) daqueles que se colocavam no espectro político oposto ao do governo. Esse empoderamento está conectado a um fenômeno descrito por vários comentaristas acerca da recepção do filme: o fato de que ele provocava um conjunto de reações de exaltação (incluindo gritos, aplausos, gargalhadas etc.) durante a sua sequência mais violenta e brutal (Dias Jr. 2019, Bernardes 2019, Magnoli 2019). Enquanto na tela os vilões do Norte Global eram assassinados de forma sangrenta, nas salas o público comemorava, vibrava, ria.

Uma parte considerável das discussões sobre o filme centra-se justamente nessas cenas, em que há uma intensa violência gráfica (Teixeira 2019, Muniz 2019). Na imprensa, a opinião dos críticos ficou dividida entre os que defenderam esses procedimentos estético-políticos (Bentes 2019, Araújo 2019) e os que apresentaram ressalvas importantes a esse tipo de construção (Escorel 2019, Boscov 2019, Magnoli 2019). Entre essas ressalvas, destaca-se principalmente uma preocupação com a belicosidade potencial do momento em que o país estava imerso. Uma das críticas célebres deste período foi a de Eduardo Escorel (2019), publicada na Revista Piauí. Em seu texto, Escorel associa a violência gráfica do filme a uma “celebração da barbárie”. Para o crítico, o perigo desse tipo de *celebração* seria convocar a utilização de meios violentos para resistir ao crescimento da extrema-direita no país, potencializando eventuais conflitos entre os defensores de cada um dos extremos do espectro político.

Essa preocupação gira em torno das articulações entre narrativa e realidade, estabelecidas no filme através de mecanismos alegóricos. Assim como nas obras discutidas no capítulo 6, a vingança simbólica de *Bacurau* também se sustenta no extermínio alegórico de personagens associados a um polo do espectro político. Esses personagens são tratados como antagonistas hediondos, contra quem não parece haver

outra alternativa que não o extermínio ao mesmo tempo sangrento, cruel e ridicularizante. A encenação desse extermínio tem o potencial de fortalecer a moral dos que, juntos, estavam sem saber o que esperar do futuro da nação. Daí a ideia de *celebração da barbárie*. A morte dos antagonistas não é apresentada pelo filme apenas como um mal necessário. Ela é transformada num banho de sangue divertido e envolvente. Um momento catártico em que os que haviam perdido a eleição e se amedrontavam pelo avanço do neoconservadorismo poderiam finalmente voltar a *vencer*, nem que fosse uma vitória apenas simbólica. Em *Bacurau*, essa operação sustenta-se numa associação entre sátira, distopia e um tipo de entretenimento sádico, característico das aproximações entre a comédia e o horror.

Em seu início, o filme apresenta o povoado de Bacurau e configura algumas dinâmicas formais da obra, em especial o seu jogo com a iconografia e o imaginário de diferentes gêneros cinematográficos. Há elementos da ficção científica, como o plano inicial (uma vista da Terra desde o espaço), a cartela que indica que o relato se passa “daqui a alguns anos”, o aparecimento de um *drone* no formato de disco voador e o uso cotidiano de uma substância psicotrópica, que surge na narrativa sem muita explicação (como se fizesse parte dos costumes da época). Há também elementos do *western*, como o emprego de amplos planos gerais tanto da paisagem quanto da cidade; e a evocação do universo da pistolagem e dos assassinos de aluguel. Esses elementos compõem uma espécie de colcha de retalhos iconográficos, a que se somam, ao longo do filme, também elementos do horror e um uso constante de construções satíricas.

Ao encenar o conflito entre os habitantes de uma cidade do interior do Brasil e um conjunto de estrangeiros que tenta exterminá-los por entretenimento pessoal, *Bacurau* internaliza satiricamente discussões sobre como a herança colonial relaciona-se com ações “necropolíticas” (Mbembe 2008) direcionadas a populações marginalizadas do mundo. O espelhamento entre essas discussões e o relato é essencialmente satírico. Isso faz com que, desde sua premissa, o filme já se aproxime de uma lógica própria do humor. Essa aproximação está entrelaçada tanto com o horror quanto com a ficção científica. Seu entrelaçamento com o horror é nítido nas cenas finais do filme, em que a matança aos forasteiros converte-se num conjunto de “piadas de matar” (Lewis 1997). Já com a ficção científica, o entrelaçamento dá-se pela própria forma de configuração do relato distópico, em seu comentário indireto sobre o presente. Um exemplo é a cena em que a médica da cidade apresenta aos habitantes um remédio doado pelo prefeito que aparenta ser um

analgésico, mas que opera de fato como um inibidor de humor. Ela desaconselha as pessoas a tomarem a substância, diz que ela é distribuída pelo governo no país inteiro e complementa, em tom jocoso, que sua versão mais procurada é a no formato *supositório*. Aqui há uma mistura entre humor e distopia. Ao mesmo tempo que o comentário gera riso, também apresenta condições específicas do momento em que a narrativa se passa: um futuro próximo em que o governo manipula seus cidadãos fazendo uso de substâncias psicoativas, que os mantêm desmobilizados diante de qualquer possibilidade de resistência.

Além disso, o humor serve também como forma de construção de sensações de inadequação e desconforto. Isso fica claro na cena em que um casal de motoqueiros aparece na cidade e entra num pequeno mercado, para beber algo. Sua chegada é recebida com desconfiança, o que repercute em cenas marcadas por um incômodo tanto da parte do casal, quanto dos que trabalham no mercado: uma senhora e seu filho. Há nessas cenas um humor incômodo, em alguns aspectos próximo das definições de humor desconfortável (Holm, 2017, 89-118) e constrangedor (Page 2008). “Aquilo é o que?”, pergunta o forasteiro. “É um refrigerante local, quer provar?”, responde a senhora que trabalha no mercado. “Não”, diz o homem, depois de alguma hesitação. Aqui fica marcado um conflito de mundos. De um lado, o Brasil do Sul-Sudeste, representado pelos dois motoqueiros, onde a industrialização avançada garante o acesso a todo o tipo de bens de consumo, nacionais ou internacionais. De outro, o Brasil do Norte-Nordeste, muito mais pobre e agrícola, com seus hábitos específicos de consumo que são traduzidos na cena pelo refrigerante local. Um pouco depois, o mesmo homem pergunta: “quem nasce em Bacurau é o que, hein?”. “É gente”, o filho da dona do mercado responde, ao que se segue um silêncio ao mesmo tempo constrangedor e cômico.

Ao saírem, os dois motoqueiros são interceptados por um tocador de música popular, que os segue até as motos fazendo um repente. Os dois ficam sem saber como reagir. Ele continua seguindo o casal. Mais inadequação. A mulher oferece dinheiro ao tocador, como se ele fosse um músico de rua. Ele não aceita a esmola e responde que está cantando “*de gaiato*”, ou seja, por mera galhofa. Os dois forasteiros supõem que o homem canta em troca de dinheiro, como se todas as relações fossem necessariamente mercantilizadas. Esse conjunto de cenas sustenta uma comicidade na inadequação de pessoas do Sul-Sudeste frente às particularidades das outras regiões do país. Sua inflexibilidade é tida como risível, uma cosmovisão autocentrada, que não tem interesse

em nada que destoe de si, e, portanto, ignora toda e qualquer particularidade de outras regiões num país continental como o Brasil.

Algumas cenas depois, o público entende que o casal de motoqueiros havia sido contratado por um grupo de estrangeiros brancos. O grupo chegara à região para se *entreter* com um jogo que envolvia matar o máximo possível de pessoas entre os habitantes da cidade de Bacurau. Cada morte seria contabilizada e, na contagem geral, valeria um ponto. Ocorre que o casal de motoqueiros havia assassinado dois homens em sua retirada da cidade. Isso gera questionamentos por parte dos forasteiros (afinal as mortes deveriam ser resguardadas para o jogo que estava prestes a iniciar). Eles perguntam como o casal pode ter assassinado compatriotas seus. A resposta evidencia a crença numa distinção das regiões Sul-Sudeste em relação ao restante do país. “Nós viemos do sul do Brasil”, diz o homem. “É uma região muito rica, com colônias alemãs e italianas. *Nós somos mais como vocês*”. Os forasteiros reagem. “*Como nós?*” “Mas eles não são brancos, são?”, pergunta um deles para o restante do grupo. “Eles parecem brancos, mas não são. Seus lábios e narizes entregam”, outro responde. E completa: “eles parecem mais mexicanos brancos, na verdade”.

A tortura do grupo termina com todos sacando armas rapidamente, numa espécie de competição interna para saber quem mataria o casal primeiro. Dois deles conseguem e ganham os pontos. Os corpos caem no chão e dão fim a uma cena em que se evidencia o uso de um humor negro ou doentio, construído a partir da morte do casal, e não das piadas étnicas e depreciativas dos estrangeiros. O espectador não é convidado a compactuar com essas piadas⁸⁰, mas a se divertir com a morte dos dois personagens, que representam a petulância de uma cosmovisão do centro rico do país em relação às demais regiões. Essas mortes dão início à vingança simbólica do filme, o que se evidencia pela ausência de gravidade com que são tratadas no nível do relato. O assassinato do casal não desencadeia um aumento de tensão, mas um alívio, que surge de um misto entre catarse e efeito cômico.

Sob este aspecto, acusar de didatismo uma cena como aquela em que os estrangeiros humilham os paulistas que os levam à Bacurau é não entender a piada. O esquematismo e a falta de sutileza não estão ali a serviço da mensagem, mas do efeito catártico que a cena proporciona: a vingança é um prato que se come lambuzando-se. (Nunes 2019).

⁸⁰ O humor depreciativo dos personagens norte-americanos opera como um convite a que o espectador distancie-se do emissor e aproxime-se do alvo da zombaria. Trata-se de um tipo de construção cômica bastante próximo ao que identifiquei em *O Clube dos Canibais*.

Mas essa é apenas a primeira de um conjunto muito mais amplo de *piadas de matar* utilizadas como vingança simbólica. A sequência final, em que os moradores da cidade enfrentam os estrangeiros, é toda marcada por uma junção entre recursos catárticos e cômicos a partir de representações violentas da morte. A comicidade torna-se possível pois a construção dos personagens é voluntariamente maniqueísta e superficial. De um lado, os estrangeiros são representados como figuras profundamente desumanas, que encarnam uma experiência tipo *videogame* e em praticamente nenhum momento problematizam o fato de estarem planejando um massacre por diversão. De outro, a resistência organizada pela comunidade de *Bacurau* é uma síntese das potências da alteridade e da diversidade. Liderada por uma matadora não binária, essa comunidade é composta por uma junção desierarquizada dos mais distintos extratos da sociedade, de professores a feirantes, de prostitutas a médicos. Corpos negros, brancos, indígenas. Travestis, gays, lésbicas, heterossexuais. Todos juntos em oposição ao que percebem como um genocídio iminente.

Em 2019, quando *Bacurau* foi lançado, a ameaça de um recrudescimento dos ataques às populações minoritárias estava no radar dos setores progressistas da sociedade brasileira, em especial devido aos discursos contrários aos direitos humanos que vinham de diversos representantes do governo Bolsonaro. Essa conexão entre a narrativa e o momento sociopolítico nacional confere ao texto cultural uma forte carga alegórica. A cidade de *Bacurau* é um microcosmo do país dentro da narrativa. Seus habitantes, peças-chave na composição de um discurso de resistência que se substancia nas mais diversas discussões empreendidas no contexto das guerras culturais ao longo dos últimos anos. Isso pode ser constatado na abrangência das representações identitárias construídas entre os personagens da cidade, a começar pela líder Lunga, parte homem, parte mulher, com suas pulseiras e unhas pintadas. O destaque à questão *queer* ocorre num momento em que ações conservadoras contrárias aos espaços de visibilidade LGBTQIA+ vinham motivando, como já disse, inúmeros episódios de pânico moral no país (Sacramento e Santos 2020). O filme responde a esses conflitos e elege simbolicamente um corpo alheio às construções hegemônicas de gênero como liderança de uma comunidade que também contempla, em meio aos seus integrantes, diversas outras populações minoritárias.



Figura 37. *Bacurau*, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019, 131 min.



Figura 38. *Bacurau*, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019, 131 min.

Além disso, a discussão sobre a importância da violência como forma de resistência também foi evocada com frequência em anos recentes, em especial pela ação dos *black blocks* nos protestos iniciados no país a partir de 2013 (Matheus 2013, Capeller 2014) e também por reverberação de um interesse cada vez maior do campo teórico pelas teorias pós-coloniais e decoloniais. Leituras da obra de Frantz Fanon, em alguns casos simplificadoras, começaram a pulular nas redes sociais e sugeriam que setores progressistas da sociedade brasileira talvez precisassem pegar em armas para conter os avanços do ultraconservadorismo. Essa imagem é materializada ficcionalmente em *Bacurau*, de forma muito mais abrangente do que ocorrera nos recortes temáticos de *O Clube dos Canibais*, *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro* ou *O Animal Cordial*. No relato, a pluralidade do vilarejo potencializa a alegoria de uma resistência progressista e plural aos avanços da extrema-direita. Com isso, o confronto entre os dois polos transpõe um conjunto de discursos profundamente disseminados no Brasil contemporâneo e torna possível uma inversão simbólica das perdas que o campo progressista vinha experimentando naquele período.

Na estrutura do filme, isso é traduzido também por uma inversão, mas de ponto-de-vista. Quando os forasteiros finalmente iniciam o seu ataque à cidade de *Bacurau*, o público não acompanha a resistência de seus habitantes, mas a ofensiva dos invasores e as consequências fatais de seu fracasso. Essa mudança de ponto-de-vista é bastante próxima à estrutura de comédias sádicas, como, por exemplo, *Esqueceram de Mim* (*Home Alone*, 1990). Lá, o clímax é composto pela concretização das emboscadas montadas por um jovem herói, mas vistas essencialmente pelo lado dos vilões, que sofrem as consequências físicas de cada armadilha⁸¹. Nesse tipo de construção, a perspectiva de uma possível dor não causa medo, mas júbilo, porque acomete os adversários, e não o herói. Em *Bacurau*, ocorre o mesmo. A alteração de perspectiva possibilita que o medo seja sentido pelos agressores, e não pelas vítimas. Se voltarmos aos elementos do horror, é como se os próprios monstros ficassem apavorados⁸². Mas como o espectador está mobilizado na direção contrária, esse medo não o contamina. Isso faz com que a

⁸¹ A partir dessa estrutura e da utilização de castigos físicos nos vilões como forma de construção de comicidade, *Home Alone* chegou a ser definido como uma “comédia de humor negro para crianças” (Kincheloe 2011).

⁸² Noël Carroll discute a possibilidade de se fragilizar a figura do monstro como uma das maneiras de construí-lo como um ser risível. Segundo o autor, “uma vez que o potencial de gerar medo [dos monstros] é colocado fora da equação, o que resta é seu status como erros de categoria, o que, é claro, os torna objetos ou alvos adequados para o humor incongruente” (Carroll 1999).



Figura 39. *Bacurau*, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019, 131 min.



Figura 40. *Bacurau*, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019, 131 min.

sequência de assassinatos seja sentida sem qualquer peso ou seriedade, pelo contrário: com fervor e torcida.

A comicidade associada à morte serve especialmente como um ataque simbólico à moral daqueles que *Bacurau* define como inimigos tanto no nível do relato, quanto fora dele. Essa “desmoralização dos oponentes” (Obrdlik 1942), em especial quando frente a um regime potencialmente opressivo, é bastante próxima das definições clássicas de humor de cadafalso. Se, como sugere Paul Lewis, o contexto é fundamental para que se possa definir esse tipo de humor (1993, 49), a situação sociopolítica brasileira conferia um cenário favorável para essa configuração — especialmente em 2019, quando o governo Bolsonaro acabara de começar. Independente da nomenclatura (já que os limites entre humor negro, doentio e de cadafalso são pouco claros), o que me parece central é identificação de uma aproximação de *Bacurau* com o humor.

Essa é uma chave conceitual praticamente ignorada nas leituras sobre o filme, apesar de me parecer um de seus procedimentos centrais. Acredito que isso ocorra pois *Bacurau* transita entre diversos gêneros, toma de empréstimo iconografias não frequentemente cômicas, como a do *western*, da ficção científica e do horror. As formas de representação da violência e da morte próprias do humor, no entanto, são as que me parecem mais propícias para que se possa discutir e repensar a polêmica acerca de uma possível “celebração da barbárie” (Escorel 2019) feita em sua sequência final. Nesse quesito em específico, o filme não é muito diferente de *Esqueceram de Mim*. Ele tem, é claro, muito mais tinta e belicosidade, mas ainda assim está amparado numa representação não séria da dor e da morte do outro. Mais do que uma chamada às armas, *Bacurau* convoca a uma união de um lado para zombar o campo político adversário. O filme traduz os dilemas de uma sociedade polarizada e os transforma em uma batalha *ipsis literis*, fazendo com que a morte do campo oposto seja antes de tudo cômica, o que explica os gritos, palmas e risadas nas salas de cinema.

8.2. República (2020)

República é um curta-metragem produzido na primeira onda da pandemia de COVID-19, em 2020. Ele foi comissionado pelo Instituto Moreira Salles como parte de suas ações remotas durante a quarentena. Grace Passô, sua protagonista, também escreveu e dirigiu o filme. A única outra integrante da equipe é Wilssa Esser, a companheira de Passô, que fez a direção de fotografia, o som e a montagem.

Apesar de ser literalmente uma produção *caseira*, *República* transpõe com tenacidade a sensação de desespero em relação aos rumos do Brasil em meio a um cenário pervasivo de negacionismo, teorias da conspiração e *fake news*. No relato, uma mulher negra lida com a informação de que o Brasil não existe. O país, segundo descobre, é o sonho de alguém, que poderá acordar a qualquer momento, fazendo com que toda a nação desapareça. Essa informação não lhe gera angústia, nem temor. Ela respira aliviada, sorri, diz para si mesma: “*que bom, que bom*”. Frente ao tamanho descalabro social e político, ao racismo estrutural e ao histórico de opressões a populações minoritárias, a perspectiva de um fim parecia uma espécie de luz no fim do túnel. O despertador de um pesadelo coletivo.

O filme começa com um ruído de fogo sobreposto a um conjunto de imagens desfocadas. A silhueta de uma mulher parece olhar para a câmera. Essa silhueta é fusionada à imagem de uma fogueira, criando um efeito onírico. Na banda sonora, um conjunto de vozes começa a entoar um canto que remonta a uma cerimônia religiosa de matriz afrodescendente. Alguém sussurra para a silhueta desfocada: *Oi, colonizadora*. Num corte, entendemos que esse conjunto de imagens compunha o sonho de uma mulher negra, que acorda atordoada com o toque insistente de um telefone celular.

Do outro lado da linha está alguém aparentemente muito tenso. Não se ouve o que essa pessoa diz, apenas as reações da protagonista a tentar acalmá-la: “Por que você tá gritando?”, “espera”, “o quê?”. Mesmo sem compreender exatamente do que se trata, os diálogos permitem saber que a mulher foi informada sobre algo grave. Ela reage com descrença, como se aquilo fosse uma notícia falsa. “Você acredita em tudo”, diz, enquanto abre o computador para checar o que acabou de ouvir. Na sequência, seus olhos enchem-se d’água à medida que, atônita, ela confirma o que a pessoa do outro lado da linha lhe havia dito.

Até aqui o filme é um enigma. Sabemos que algo grave aconteceu. Algo que coloca o corpo da protagonista num estado de alerta, e que, na sequência, a faz abrir a janela do apartamento e gritar, a plenos pulmões. Do lado de fora, os cães reagem ao grito com latidos e uma pessoa sustentada por um cajado começa a balançar uma espécie de chocalho. Essa imagem é vista a partir de uma subjetiva da janela. Ao longe, a pessoa com o cajado também grita, como se respondesse ao berro da protagonista.

O enigma começa a se desfazer um pouco depois, quando ela liga para a sua mãe e revela o que descobrira. “O Brasil não existe. Você não existe, eu não existo. É tudo um

sonho”. E depois segue, frisa que a ciência concorda, diz que o resto do mundo existe, e que apenas o Brasil é uma ilusão, a fabulação de alguém que pode acordar a qualquer momento. O país seria uma realidade efêmera, fadada a um fim repentino e provavelmente próximo.

Todos os filmes que se aproximam da ficção científica analisados na tese conjecturam em torno de eventuais desdobramentos do contexto sociopolítico de sua produção. Seu exercício especulativo, apesar de não mimético, não está totalmente desconectado da realidade. Para questionar tendências do presente, as narrativas esboçam futuros distópicos como forma de alerta para que os rumos atuais sejam reorientados, enquanto ainda há tempo. Em *República*, a narrativa não segue essa mesma lógica. Grace Passô, em sua ampla experiência como dramaturga teatral, propõe uma premissa antes de tudo poética, já que sem qualquer lastro no real. Essa ausência de lastro funciona no teatro, uma caixa preta com regras distintas da realidade, em que o falso é instaurado por convenção de linguagem.

Como escreve Bresson em relação à linguagem teatral, “o falso quando é homogêneo pode gerar o verdadeiro” (Bresson 2008, 28). Mas essa homogeneidade do falso é impossível no cinema, que não está descolado da realidade, mas imerso nela, já que não a filma de um lugar por excelência da representação (como o palco), mas no mundo, *in loco*, colocando os corpos em espaços reais. E quando há uma mistura do verdadeiro e do falso, como é o caso de *República*, o risco, alerta Bresson, é de que o verdadeiro ressalte o falso e de que o falso impeça que se acredite no verdadeiro (Ibid., 28). Isso em alguma medida ocorre no filme, que não chega completamente a gerar tensão dramática a partir de sua premissa. Nesse sentido, a revelação de que o Brasil é um sonho instaura antes de tudo um jogo entre microcosmo e realidade, e nesse jogo flerta com o humor.

Esse flerte evidencia-se já no próprio absurdo da premissa de que o Brasil seria um sonho. Tratada no filme com dramaticidade, essa premissa é, contudo, apresentada sem qualquer articulação com mecanismos clássicos de construção de comicidade. Ela gera na personagem principal uma série de reações emocionais, que se evidenciam em micromovimentos faciais, gestos mínimos que reiteram a carga afetiva envolvida na assimilação da ideia. De toda a forma, sua inverossimilhança faz com que a encenação ganhe uma carga essencialmente simbólica. Diferente das demais narrativas distópicas até aqui analisadas, o público compreende que não há qualquer risco de materialização



Figura 41. *República*, Grace Passô, 2020, 15 min.

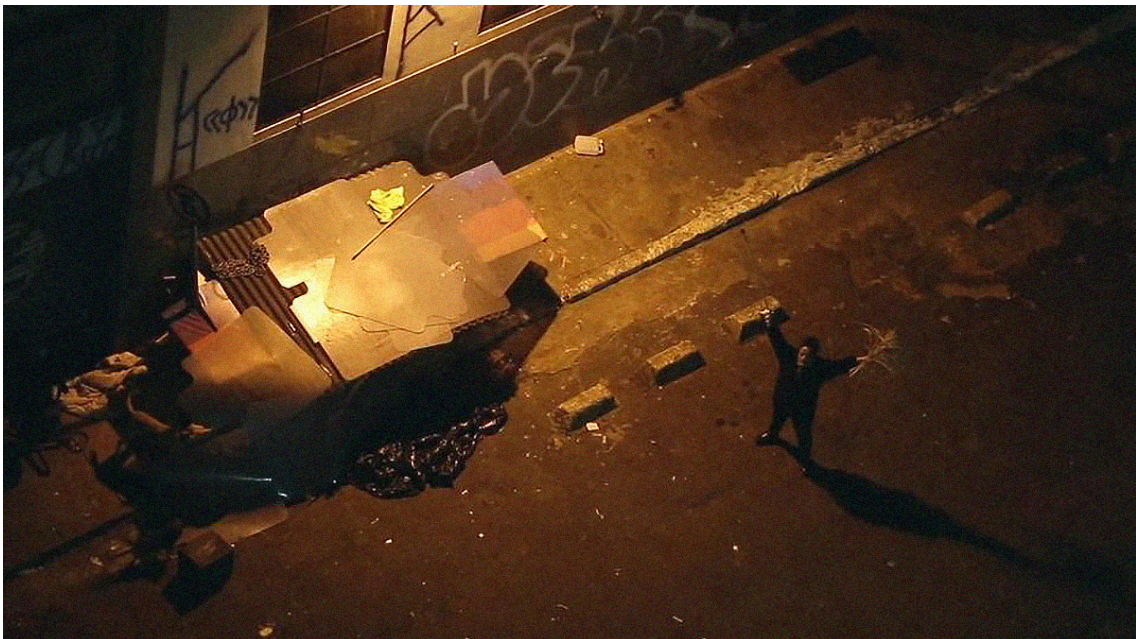


Figura 42. *República*, Grace Passô, 2020, 15 min.

do que está colocado em cena. Isso faz com que a premissa não seja assimilada pelo viés do estranhamento cognitivo (próprio da ficção científica), mas pelo de seu desconcerto cômico.

Essa operação é potencializada pela reação final da protagonista, depois que desliga o telefone com sua mãe. Uma vez totalmente revelado o enigma do filme, quando sabemos que tudo está prestes a desaparecer, a personagem demonstra um misto de alívio e de felicidade. “*Graças a Deus*”, ela diz para si mesma, e depois dá leves tapas em seu rosto, como que confirmando que ainda lhe resta alguma existência, ainda que breve. A satisfação inesperada da personagem é uma ação que foge do registro dramático até ali instaurado, numa lógica próxima do que a teoria da incongruência define como própria do humor (ver página 43). O efeito dessa quebra de expectativa é a evidência de que a perspectiva de futuro da nação era tão sombria, que parecia uma dádiva divina (daí o “*Graças a Deus*”) que o próprio país não passasse de um sonho. Isso porque a ausência de porvir — garantida pelo iminente despertar de quem sonhava o Brasil — é compreendida pela protagonista como melhor do qualquer possibilidade de futuro.

Nesse gesto cômico (já que incongruente) está também a principal camada distópica do filme. Uma camada que não se resume a uma especulação sobre o que vem pela frente. Mais que isso, ela é a evidência de um desespero, no sentido etimológico de perder a esperança⁸³, isto é, de não esperar nada do futuro. O humor e a distopia são amalgamados neste movimento narrativo. Não se trata de um ou de outro, mas de uma mistura dos dois: um humor distópico, uma distopia cômica. E, justamente por isso, não um humor engraçado, mas incômodo, estranho, mórbido e profundamente pessimista.

Esse humor é sustentado por algum tempo, até que a personagem olha para a câmera, a imagem começa aos poucos a tremer mais que antes e vai paulatinamente perdendo o foco. A duração permite que se perceba um estranhamento que não se limita à encenação, mas atinge também o registro do filme. De repente, uma voz do fora de campo se direciona não à protagonista, mas à atriz: “cara, foi bem difícil o foco”. “É?”, ela pergunta. “É, porque eu tô com o diafragma muito aberto...”, e as duas seguem conversando sobre a cena anterior. Falam da luz, de suas impressões sobre a atuação, do que faltou nos diálogos. A metalinguagem gera mais uma quebra de expectativa, mais

⁸³ Desespero, do latim DESPERARE, formado por DE-, “sem”, mais SPERARE, “ter fé, ter esperança”.

uma incongruência que se sobrepõe e ressignifica comicamente toda a encenação até ali construída.

As duas combinam uma pausa antes de mais um *take*. Uma quer um copo d'água, a outra um cigarro. A câmera segue rodando e passeia pela casa nas mãos da diretora de fotografia. Ao chegar na cozinha, ela deixa a câmera sobre uma mesa, apontada para uma imagem dos olhos de Marielle Franco. Não à toa, o quadro estampa justamente o rosto de uma outra mulher negra, assassinada por sua militância pelos direitos de corpos minoritários.

Permanecemos nesta imagem e ouvimos o barulho da água sendo colocada no copo, depois o ruído de uma campainha, uma porta que se abre e por fim gritos. “O teu Brasil acabou e o meu nunca existiu”. A mesma voz insiste: “nunca existiu”. A câmera é pega de novo na mão e navega da cozinha até chegar à sala, onde reencontra a protagonista, pedindo calma à voz que repete com insistência a mesma frase. Seus olhos enchem-se mais uma vez de lágrimas. Na sua frente, está a pessoa que ela antes havia visto desde a janela, com seu cajado numa mão e o chocalho na outra. Ela usa uma máscara improvisada com um pedaço de pano, um gorro e óculos escuros. Depois de deixar cair o cajado e o chocalho no chão, a moradora de rua se aproxima de uma mesa, onde está uma garrafa de bebida alcoólica. Ela abaixa a máscara e dá um gole, depois risca um fósforo e coloca fogo num pedaço de papel. Na sequência, tira os óculos e revela que, na verdade, é um duplo da protagonista, uma *doppelgänger* que provavelmente não teve as mesmas oportunidades e acabou por viver na rua.

Nesta cena, as camadas narrativas do filme voltam a se embaralhar. O corte metalinguístico é interrompido por um horror que irrompe do mundo. Uma entrada inesperada de um corpo estranho em meio à quarentena. Um corpo que, ao mesmo tempo, é igual ao da protagonista. O registro volta subitamente ao domínio da ficção, agora atritado pela monstruosidade da *doppelgänger*, uma figura cara às narrativas de horror. Nesta última cena do filme, há uma “busca por incômodos diversos, qualquer um que movimente e remova do lugar as estruturas dolorosas de apagamento em que ainda permanece envolto este país, *que nunca foi um sonho*” (Magalhães, Maia e Maia 2021). No encontro entre as duas mulheres, o desespero de uma é confrontado pelo desalento da outra.

Esse encontro não é um encontro qualquer. É um encontro de duas mulheres negras, uma historicamente invisibilizada e outra que sofre somente agora pelos rumos

da nação sem perceber os seus próprios privilégios. Ao encontrar seu duplo, a protagonista é forçada a reavaliar o sofrimento até então discutido pelo filme: o de uma mulher de classe média, que se vê frustrada pela ascensão da extrema direita ao poder, com seu negacionismo, seu desprezo pela ciência, pela cultura, pela diferença. Mas a nação passou a lhe parecer não ter futuro somente naquele momento, pois finalmente a atingiu. Do outro lado, o seu duplo já sofria há muito. Elas são iguais fisicamente, mas profundamente diferentes em sua experiência de mundo. “É nesta narrativa quase *afrofuturista* em sua distopia, que pulsa intensamente a busca contínua por estéticas negro-brasileiras” (Magalhães, Maia e Maia 2021). Estéticas que constroem uma sensação de comunidade e de pertença para todos os corpos igualmente abalados pelo histórico de violência colonial. Neste sentido, a cena final remonta à mensagem sutil presente no sonho que abre o filme. Se lá uma voz desconhecida saudava uma mulher negra com um estranho “*Oi, colonizadora*”, aqui esse *oi* pode ser ressignificado como um chamado para que nunca se ocupe o lugar do colonizador, mesmo que se transite pelas mais diferentes esferas de poder.

Ao mesmo tempo, o filme também problematiza as retóricas que sustentam percepções de verdade num momento específico de expansão do negacionismo, das teorias da conspiração e das *fake news*. Sua narrativa propõe essas discussões não somente na assimilação de uma notícia absurda e obviamente falsa (*a inexistência do Brasil*), mas também na própria relação do público com o relato. Como não há qualquer possibilidade de crença na premissa dramática, seu descolamento da realidade faz com que ela não sirva como um aviso sombrio, mas como um *comentário* sobre o que compreendemos como verdade. Com isso, sua operação é prioritariamente satírica. Ela sublinha a inviabilidade de alguns discursos contemporâneos num momento de quase enlouquecimento coletivo, em que um remédio ineficaz estava sendo transformado em política pública, e em que pessoas voluntariamente refutavam a vacinação, por medo de ter um chip inserido em seus corpos.

Todas essas crenças tangenciam o universo da ficção científica, e *República* também o faz. Mas não só isso. O filme congrega o humor, o horror e a ficção científica como forma de traduzir os dilemas e impasses de um momento de profunda desestabilização coletiva. E mais, discute esses dilemas e impasses a partir da ótica da população negra brasileira, historicamente excluída das esferas de poder republicanas. Por isso, o curta parece-me uma síntese brilhante do potencial do *humor especulativo* não

somente como forma de discussão de temas contemporâneos, mas também como estratégia de mobilização de sensações diversas, que vão do desconcerto ao insólito, do estranhamento ao medo.

8.3. *Medusa* (2021)

Uma gangue de mulheres perambula pelas ruas de um Rio de Janeiro distópico, de maioria evangélica. Elas atacam e espancam outras mulheres, que consideram muito pecaminosas. Essa é a sinopse de *Medusa*, segundo longa-metragem de Anita Rocha da Silveira. O filme estreou em 2021 na *Quinzena dos Realizadores* do Festival de Cannes. Como em seu primeiro longa, *Mate-me Por Favor*, Silveira aborda narrativas de horror pela perspectiva de protagonistas mulheres. Mas se no filme anterior o foco estava num horror subjetivo próprio dos corpos e dos espaços da classe média, em *Medusa* esse horror é transposto para uma série de confrontos entre mulheres religiosas e não religiosas, submissas e não submissas aos discursos neopentecostais. Esses discursos defendem uma subserviência feminina ao desejo, ao domínio e à exploração dos homens. No Brasil, eles são abraçados com frequência por lideranças ultraconservadoras, muitas delas, inclusive, mulheres, como é o caso da ex-ministra Damares Alves e também da ex-primeira-dama Michele Bolsonaro. *Medusa* destrincha diferentes camadas de misoginia feminina ao compor sua narrativa de ruptura, insubordinação e sororidade.

O filme começa com uma jovem sendo perseguida por um grupo de mulheres mascaradas. Elas andam por avenidas largas e vazias, iluminadas por luzes neon e repletas de cartazes que avisam sobre o apocalipse e sobre a volta iminente do Messias. À medida que se aproximam, as mulheres gritam para a jovem. “Volta aqui, pecadora”, “Jezebel”, “Você vai morrer na cruz”. A referência às Igrejas evangélicas é evidente já nessas primeiras falas. A jovem tenta fugir, mas é alcançada pelo grupo. Entre solavancos, socos, chutes e tapas, ela cai no chão e é cercada pelas mulheres, que perguntam se a menina acredita que merece ser punida. Ela diz que não, motivando novas reações violentas. Finalmente a jovem parece render-se. Uma das mulheres mascaradas saca um celular. Visto em close, o aparelho é protegido por uma capa transparente, com um grafismo da palavra *fé*. Ela filma o rosto da menina, já transfigurado pelos ataques. Uma outra mulher pergunta: “Você promete aceitar Jesus no seu coração e se tornar uma mulher devota, recatada e submissa ao senhor?”. A menina hesita, mas concorda. Num corte, vemos o andar triunfante das mulheres mascaradas ocupando lentamente o quadro ao som de uma

música feliz. Ficamos com elas, e não com a vítima. Uma das mulheres se destaca do grupo e vem até o primeiro plano, já sem máscara. É a protagonista da história, Mariana.

Mariana esforça-se por manter uma aparência impecável. Alisa seu cabelo diariamente, usa maquiagem discreta, veste roupas em tons pastéis, sempre sem decotes. Divide seu tempo entre o trabalho numa clínica de estética e as diferentes atividades de sua Igreja. Nos cultos, integra um coro de mulheres chamado “*As Preciosas do Altar*”. O coro é liderado por Michele, sua melhor amiga. Além de principal vocalista, Michele é também líder das atividades *corretivas* do grupo, uma missão extraoficial, que é conduzida como forma de punir mulheres que não se ajustam aos preceitos morais perpetrados pela Igreja. Mariana integra essas atividades e defende sua finalidade. É ela a dona do celular com o grafismo *fé*, usado para filmar a jovem espancada na cena inicial do filme.

Esse tipo de ação não foi inventado pelo grupo. Numa cena à beira da piscina, Michele explica para uma novata que o primeiro ataque ocorreu há muitos anos. “Eram outros tempos mesmo”, ela diz, “tempos obscuros, pecaminosos. E aqui era cheio de bares, de boates, de artistas... Então a Melissa reinava”. Melissa foi essa primeira vítima. Ela era uma atriz famosa, que saía cada dia com uma pessoa diferente. Segundo Michele, “ela era a mulher mais devassa, mais pecadora de todos os tempos, pior que Messalina, pior que as filhas de Ló”. Num dia de carnaval, uma mulher que usava uma máscara branca aproximou-se da atriz com um copo de querosene numa mão e um isqueiro na outra. Ela colocou fogo no rosto de Melissa, que “ficou toda deformada, desfigurada, virou um monstro”. Depois do ataque, nunca se soube quem era essa mulher e nem o que aconteceu com a atriz. Mas a ação virou um marco para o grupo e é por isso que elas também corrigem a conduta das outras mulheres da cidade, honrando a memória daquele dia.

Essa cena resume algumas operações centrais de *Medusa*. Embora não seja tão evidente como em *Divino Amor*, há no filme também a configuração de um futuro distópico, em que é possível a atuação irrestrita desse grupo de mulheres pelas ruas da cidade sem qualquer temor de uma reprimenda policial. Essa configuração fica evidente na separação entre a diegese e um passado descrito como remoto, em que ainda havia no Rio de Janeiro *bares, boates, artistas*. Como essas coisas já não existem no momento em que a história ocorre, fica evidente que ela se passa em outro tempo. Há também



Figura 43. *Medusa*, Anita Rocha da Silveira, 2021, 128 min.



Figura 44. *Medusa*, Anita Rocha da Silveira, 2021, 128 min.

referências a um Brasil do passado em outros momentos da narrativa, um país libertino em que, como define o pastor numa das cenas de culto, “*se achava que se podia tudo*”.

No relato, esse Brasil deixou de existir e foi substituído por um regime que, embora não explorado em detalhes pelo filme, está claramente associado a uma ampliação no poderio neoconservador. Na cena da piscina, somada a essa camada distópica, há também um enfoque no horror, que se traduz tanto na descrição de ataques contra mulheres, quanto na própria *monstrificação* de Melissa, uma vez que ela tem seu rosto desfigurado. A isso, soma-se uma terceira camada, essencialmente satírica, que é a da associação dessa atrocidade a um processo bonito, de limpeza e de purificação. A novata, que ouve o relato de Michele, é a única que reage com espanto à história. Todas as demais mulheres parecem serenas e compreendem esse ataque pioneiro como um ato abençoado e inspirador, que deve ser repetido sempre que possível.

No próximo ataque, contudo, Mariana envolve-se numa briga com uma nova vítima e tem o seu rosto cortado. É um corte grande, visível, uma marca que rapidamente transforma-se numa cicatriz. Com isso, seu ideal de beleza é comprometido. Ela é demitida da clínica de estética onde trabalhava, pois destoa do padrão ali esperado. Na igreja, também perde influência, e passa a ser tratada como provavelmente fadada à solidão, já que não mais capaz de atrair um possível marido. Impactada por essas mudanças, Mariana reorienta sua vida para tentar encontrar Melissa, a atriz que tivera seu rosto queimado anos antes. Para isso, começa a trabalhar num hospital para pacientes em coma, onde provavelmente Melissa está escondida. A busca de Mariana pela atriz sinaliza sua curiosidade pela monstruosidade da mulher. Mariana quer ver o rosto de Melissa, quer fotografá-la, quer expor o quão desfigurada ela ficou depois do ataque. Esse interesse cruel está associado ao processo de elaboração de sua própria cicatriz. Ao procura-la, é como se Mariana buscasse a si mesma.

Essa jornada sustenta-se numa combinação intrínseca entre humor, horror e ficção científica. Essa combinação envolve não somente uma mistura de códigos e iconografias, mas também de qualidades tonais. Embora à primeira vista *Medusa* pareça afiliar-se ao horror, a história somente poderia se configurar caso ocorresse num futuro próximo. Com isso, a narrativa parte de um amálgama entre horror e distopia. A esse amálgama, soma-se uma incursão frequente pelo humor, um desejo de que as imagens não sejam somente atemorizantes, mas problematizem também o momento sociopolítico do país através de suas construções satíricas. Essas construções não são pontuais, elas acontecem em

praticamente em todas as cenas de *Medusa* e modulam sua forma específica de especulação sobre um eventual regime neopentecostal.

Na própria premissa do filme, a de que um grupo de mulheres devotas poderia se organizar para punir aquelas que consideram pecadoras, é possível identificar essa junção entre humor, horror e ficção científica. A composição de um grupo de vingadoras da fé satiriza a visão sobre a mulher presente nos discursos ultraconservadores (humor). Ao mesmo tempo, a expectativa gerada pela perseguição e a violência presente na punição instauram climas ameaçadores (horror). Por fim, a própria viabilidade da ação depende de um regime afeito a esse tipo de procedimento (ficção científica).

Além da carga satírica de sua premissa narrativa, há em *Medusa* algumas cenas que servem essencialmente à exploração da qualidade tonal do humor. Esse humor sublinha determinadas condutas ou posturas, não raro evidenciando uma espécie de deselegância ou mau gosto das personagens. O coro de que fazem parte Mariana, Michele e suas amigas é um exemplo. Embora cantem mensagens violentas de submissão feminina, as apresentações das *Preciosas do Altar* não são levadas à sério pelo filme. Suas músicas de baixa qualidade, suas coreografias claudicantes e seus figurinos caricatos denotam um enquadramento cômico frente a essas performances. Algo similar acontece com o registro dos treinos dos *Vigilantes de Sião*, uma milícia paramilitar associada à Igreja, espécie de versão masculina das *Preciosas do Altar*. No filme, esses treinos são apresentados também de forma caricata. Os homens executam uma sequência cadenciada de movimentos, enquanto repetem frases de louvor. Ao fundo, no local onde treinam, um imenso painel congrega uma colagem brega de imagens da natureza sobreposta pelo lema *Ordem, Deus e Progresso*.

Um humor similar, também sustentado no realce do mau gosto ultraconservador, aparece em diversas cenas da Igreja, como quando o pastor abandona um ritual de exorcismo que fazia em Mariana, a protagonista da história, para atender uma ligação telefônica sobre sua campanha política. Um outro exemplo notório é a cena em que Michele, a melhor amiga de Mariana, grava um vídeo para o seu canal no Youtube em que apresenta “dez maneiras de tirar uma selfie para a glória de Deus”.

Embora sejam apresentadas através de um enquadramento cômico, essas cenas discutem e problematizam diferentes camadas de opressão às mulheres. Essa opressão pode ser perpetrada por homens, como na cena em que os *Vigilantes de Sião* organizam uma dinâmica de *speed dating*, em que cada participante tem uma quantidade

cronometrada de minutos para conversar com uma menina diferente, revelando inúmeros comentários machistas. Em paralelo, as mulheres da congregação também implementam dinâmicas de controle social e repressão coletiva. Essas dinâmicas podem ser explicitamente violentas (como nas ações *corretivas* do grupo), ou assumir facetas mais sutis e cotidianas. A centralidade da beleza física é um dos indícios dessas outras camadas opressivas. As *Preciosas do Altar* exigem umas às outras um rigor no cuidado de si que inclui a imposição de que se mantenham sempre maquiadas, penteadas, arrumadas. Com isso, resguardam desde dentro de seu grupo a manutenção de um ideal de perfeição e juventude, elaborado para satisfazer o desejo sexual masculino.

Esse ideal emula as discussões sobre o lugar da mulher na sociedade, que se tornaram pervasivas ao longo dos últimos anos no Brasil, em especial durante o governo Bolsonaro. Assim que assumiu a presidência, uma das primeiras ações do líder de extrema-direita foi a criação de um ministério que congregava as pautas de defesa das mulheres, da família e dos Direitos Humanos. Esse ministério foi assumido pela pastora evangélica Damares Alves, que se envolveu numa série de polêmicas, não raro assumindo posições misóginas, machistas, homofóbicas e transfóbicas (Alegretti 2018, U. Machado 2023). Além da famosa declaração de que “menino usa azul, menina usa rosa” (Boghossian 2019), Alves militou ativamente pela proibição de qualquer possibilidade de abortamento legal, mesmo em casos de estupro ou de má formação cerebral do feto (Abreu 2020). Ela também afirmou mais de uma vez que “a mulher deve ser submissa ao homem no casamento” (Barbiéri 2019). A submissão feminina vinha sendo amplamente debatida no país desde que a Revista Veja publicou, em 2016, uma matéria sobre a então primeira-dama, Marcela Temer, definindo-a como “*bela, recatada e do lar*” (Linhares 2016). O título da matéria gerou revolta nas redes sociais e motivou a criação de uma série de memes, que associavam ironicamente as três palavras a imagens de mulheres libertas sexualmente ou em alguma posição de rebeldia.

Medusa transpõe alegoricamente esse conjunto de discussões ao estabelecer suas protagonistas como defensoras de discursos ultraconservadores a respeito do papel da mulher na sociedade. Isso está presente em diversas operações do filme. O próprio jargão da Revista Veja é internalizado num dos números musicais das *Preciosas do Altar*, que cantam “*Sonhei com uma casa com um jardim, pra eu poder cuidar / Não vou nunca mais me preocupar / Serei bela, recatada e do lar*”. Em paralelo, não parece ser à toa que a líder do coro e melhor amiga da protagonista chame-se Michele. Esse nome é frisado pelo

filme em diversos momentos, e aparece escrito em letras garrafais no quarto cor-de-rosa da personagem. Michele é também o nome da esposa de Bolsonaro, que se tornou um ícone de personificação da mulher como uma figura serenamente submissa e coadjuvante na relação cisheteropatriarcal, alinhada à moral neopentecostal e ultraconservadora. Além disso, os ideais de beleza, perfeição e juventude que movem mecanismos opressivos entre as mulheres do relato estão associados ao que se espera socialmente de uma mulher conservadora. Por isso, a cicatriz de Mariana é tão importante na história. Ela desestabiliza esses ideais e torna impossível a completa readequação da personagem ao grupo. Uma vez que tem o seu rosto marcado, Mariana inicia um processo metafórico de *monstrificação*.

Esse processo é acelerado quando ela começa a trabalhar no hospital onde Melissa possivelmente está escondida. Lá, Mariana conhece um enfermeiro. Os dois passam a conviver e vão aproximando-se paulatinamente. No meio tempo, Mariana segue em busca da atriz mutilada. Encontrá-la seria satisfazer o desejo coletivo de seu grupo de amigas: o de ver o rosto deformado da mulher e expor publicamente as suas chagas. Quando finalmente encontra Melissa nos porões do hospital, ela parece estar em coma. Mariana se aproxima lentamente e retira a máscara branca que cobre o rosto da atriz. Ela empunha o celular para tirar uma fotografia, mas o ruído do flash desperta Melissa, que se ergue da cama e solta um grito estremecedor. O grito faz com que Mariana desmaie. No outro dia, ela acorda na floresta ao lado do hospital, nua e com uma outra cicatriz no rosto.

Depois desse encontro e do grito de Melissa, Mariana muda repentinamente. Ela deixa de tentar esconder suas cicatrizes, para de fazer chapinha no cabelo e passa a andar de cara lavada, sem maquiagem. Por diversas vezes, suas amigas a acusam de estar *descuidada*⁸⁴, mas Mariana já não parece se importar com essas críticas. Uma noite no hospital, ela se entrega ao desejo e transa com o enfermeiro com quem vinha convivendo. Quando participa de um novo ataque corretivo a uma mulher pelas ruas da cidade, tenta

⁸⁴ Esse choque entre o cuidado e o *descuido* relaciona-se com um problema que atravessa todo o filme, uma oposição entre ordem e desordem. Quando tudo está no lugar e Mariana ainda não deu início à sua jornada, a ordem impera. Ela revela-se não somente no perfeccionismo da aparência das mulheres, mas também na precisão de suas coreografias e na sincronização dos gestos dos Vigilantes de Sião. Do outro lado, a desordem da dança da médica do hospital (em uma de suas primeiras cenas) abre no filme uma fenda de possibilidades caóticas. É essa fenda que aos poucos permite a libertação das personagens do filme. Com isso, Medusa estabelece uma dicotomia entre ordem e desordem, associando a desordem à ruptura das estruturas que mantêm as personagens imóveis e cativas.

escapar de feri-la, mas é colocada contra a parede por Michele, que constata a mudança nas atitudes da amiga.

Mariana percebe todo esse conjunto de transformações e começa a desconfiar que esteja incorporada pelo espírito de Melissa. Nessa altura do filme, uma cena a apresenta se remexendo na cama enquanto dorme. Essa cena corrobora a hipótese da incorporação. Apesar disso, não há consequências negativas para a protagonista. Pelo contrário, depois do encontro com a figura monstruosa de Melissa e da transformação dessa figura numa espécie de espírito obsessivo, Mariana parece finalmente estar rompendo com as amarras de opressão que até então a mantinham cativa. Um dos principais temores da Igreja Evangélica, o da incorporação, é transformado assim numa potência ao tempo transgressora e curativa, o que me parece um elemento central da vingança simbólica de *Medusa*.

Essa vingança configura-se plenamente algumas cenas depois, quando Michele decide passar a frequentar o hospital onde Mariana trabalha, pois desconfia que a amiga não esteja focada em sua missão de encontrar Melissa. Ao fim do primeiro dia, Michele coloca Mariana contra a parede e ameaça denunciar seu flerte com o enfermeiro para toda a congregação. Acuada, Mariana dá um grito similar ao que Melissa dera quando as duas se encontraram. Mais uma vez, o grito gera um desmaio. Agora, é Michele quem despenca no chão.

Quando acorda, Michele também parece outra. Ela sorri para a amiga e a beija na boca. Depois levanta, tira a blusa e corre pela floresta atrás do som do que ser uma festa clandestina. As duas chegam juntas até o local. Elas dançam uma com a outra, provavelmente incorporadas pelo espírito de Melissa, mas finalmente livres das convenções que as oprimiam. Essa ressignificação positiva da incorporação (ao mesmo tempo um temor-chave neopentecostal e uma imagem por excelência do horror) é uma operação central da vingança simbólica do filme. Se até aquele momento Michele fora a maior defensora das pautas morais, agora, tomada por esse espírito, ela parece finalmente bem.

Com isso, o filme encena e ressignifica o tabu da incorporação demoníaca. Ele associa esse tabu justamente a corpos até então figurados como devotos à Igreja. Corpos que não só defendiam valores cristãos, mas que também puniam material e simbolicamente mulheres que não seguiam esses preceitos. A líder desse movimento e

sua melhor amiga sofrem uma transformação quando interagem com Melissa. Mas a incorporação não as demoniza, apenas as torna sensíveis aos seus próprios desejos.

Essa ressignificação é radicalmente distinta da vingança simbólica feita pela via da violência alegórica. Ao contrário do que ocorre em *Bacurau* e em todos os filmes analisados no capítulo 6, a violência em *Medusa* não é celebrada, mas problematizada. Isso ocorre tanto nos ataques corretivos das *Preciosas do Altar*, quanto no dos *Vigilantes de Sião*, que chegam na festa onde estão Mariana e Michele e espancam impiedosamente todos ali presentes. Escondidas, as duas meninas presenciam o ataque, e o compreendem como truculento e desnecessário. Por outro lado, embora o sexo esteja incluído no conjunto de encenações de tabus do filme (como quando Mariana transa com seu colega de trabalho, ou quando Michele a beija na boca), a vingança simbólica não se dá por meio da representação gráfica do sexo, como no ocorre nos filmes analisados no capítulo 7. *Medusa* propõe um outro modelo de retaliação. Um modelo construído a partir de uma subversão do imaginário do horror, em que o monstruoso e o fantasmagórico deixam de ser associados a representações do mal, e passam a ser tratados como símbolos da alteridade.

Essa operação fica clara na última apresentação das *Preciosas do Altar*. Depois de incorporada pelo grito de Melissa, Michele não consegue cantar. Ela se separa do coro e começa a girar, numa dança estranha e inesperada. Uma a uma, as *Preciosas* desmaiam em pleno palco. Caem por terra como se também tomadas pelo espírito incorporado em suas amigas. Terminada a performance, o público não sabe como reagir. Depois de alguns poucos aplausos indecisos, o palco é tomado pelo namorado de Michele, que reencena um *grand gesture* típico de comédias românticas. Ele se ajoelha, abre uma caixa com alianças e pede a mão de Michele em casamento. Mas a demonstração pública de afeto não comove a menina. Ela nega o pedido, o que revolta toda a congregação. A agitação a perturba a tal ponto que Michele não aguenta, e grita.

Uma a uma, as mulheres ali presentes aderem a seu berro. O grito de uma contamina o da outra e gera uma comoção coletiva. A imagem da histeria feminina, presente no imaginário coletivo do país desde o *impeachment* de Rousseff, é aqui revisitada e ressignificada. O grito passa a ser uma ação de ruptura, um gesto de insubordinação, um basta à dominação perpetrada contra todas aquelas mulheres. Depois dessa sequência de gritos, elas se libertam e correm pela cidade. Juntas, todas



Figura 45. *Medusa*, Anita Rocha da Silveira, 2021, 128 min.



Figura 46. *Medusa*, Anita Rocha da Silveira, 2021, 128 min.

incorporadas pelo espírito de Melissa, todas de alguma maneira *monstrificadas*, elas finalmente conseguem romper com a moralidade que as detinha.

Nesse final, *Medusa* repensa a monstrosidade como um lugar de libertação. Inadequados, estranhos e marginais, os corpos monstruosos são tratados pelo filme como insubmissos e livres. O grito original de Melissa contamina toda a comunidade e é um convite a que se repense o pânico moral em relação a outros modos de vida, um pânico que havia se alastrado pelo país em paralelo ao crescimento em influência da extrema-direita, e também à disseminação sistemática de notícias falsas. Essas notícias ajudam a instaurar dinâmicas polarizadas, mimetizadas pelo filme na separação entre mulheres puras e impuras, castas e pecadoras.

A *monstrificação* do outro, do diverso, é transposta alegoricamente através da materialização de uma monstrosidade associada ao corpo de Melissa, a vítima da primeira ação corretiva pela defesa da moralidade. Na última cena do filme, Mariana e Melissa se encaram. Ambas carregam no corpo as marcas e cicatrizes de um contexto sociopolítico belicoso e intolerante, um contexto em que se acredita e defende que alguém deve ser punido por não se adequar a determinados preceitos morais. Mas a jornada de Mariana a *monstrifica* a tal ponto que ela e Melissa agora não somente se encaram, mas conseguem finalmente se ver.

Medusa, *Bacurau* e *República* são exemplos de entrelaçamentos possíveis entre o humor, o horror e a ficção científica. Nos três, há uma mistura entre códigos, imaginários e iconografias tradicionalmente distantes, que se aproximam para tornar possível a assimilação de um conjunto de dilemas e impasses coletivos que, por vezes, beiram o absurdo — seja por sua faceta cômica, ou horrenda. O interessante desses filmes é justamente a porosidade entre essas facetas. Essa porosidade é própria do *humor especulativo*, na congregação de elementos de diferentes gêneros narrativos para problematizar o contexto social e político do Brasil contemporâneo.

Conclusão

Nesta tese, investiguei a hipótese de que o trabalho político de um conjunto considerável de obras especulativas produzidas no cinema brasileiro contemporâneo não se restringe apenas à mobilização de medos e de ansiedades coletivas, mas abarca também as potencialidades questionadoras e disruptivas do humor. Essa hipótese foi comprovada em todas as análises, o que demonstra a sua aplicabilidade mesmo num corpus abrangente e heterogêneo. Trata-se de um fenômeno novo se comparado às convergências entre o humor e a ficção especulativa descritas em outras fases da história do cinema brasileiro (Cánepa 2008, Suppia 2008, Lyra 2006). Diante dessa novidade, propus o modelo teórico do *humor especulativo* como forma de sublinhar a especificidade do entrelaçamento e da retroalimentação entre o humor, o horror e/ou a ficção científica presente nesses textos culturais. Argumentei também que esses textos emergem neste momento específico pois são uma resposta cultural a um cenário sociopolítico instável e belicoso. Além disso, identifiquei em todas as obras o objetivo de intervir simbolicamente no campo político. Essa intervenção ocorre através de uma emulação de impasses e controvérsias da esfera pública, feita seja ridicularizando antagonistas políticos, seja tratando-os como monstros, ou alertando sobre os riscos potenciais de sua ação contribuir para um futuro distópico. Não raro, essas construções somam-se e formam uma operação conjunta, em que o humor fomenta o estabelecimento do medo (pelos vínculos satíricos entre ficção e realidade) e o relato especulativo empresta seu imaginário e iconografia à construção de comicidade.

Nos três últimos capítulos, descrevi o tom, as características, os efeitos e os procedimentos de construção de comicidade de cada filme. Identifiquei uma notória variabilidade nos tipos de humor, do *deadpan* ao desconforto, do humor verbal ao físico, de construções sutis ao quase pastelão. Apesar dessa variabilidade, as convergências entre

o humor e a ficção especulativa são utilizadas como estratégia para a internalização narrativa de dilemas e controvérsias públicas em todos os filmes do corpus. Essa operação não está restrita apenas ao tema das obras, ela envolve também a maneira *como* discussões sociais e políticas são transpostas formalmente. Com frequência, o tema e o discurso dos filmes não têm uma relação aparente com o humor. Um massacre, como em *Bacurau*, a violência de gangues religiosas, como em *Medusa*, ou a história de um dono de restaurante que enlouquece e passa a assassinar seus clientes e funcionários, como em *O Animal Cordial*, não parecem relatos em que o humor teria tipicamente um papel-chave. Mas é na encenação, nos diálogos, nas escolhas de montagem ou mesmo em elementos mais sutis, como em trocas de olhares, que os enquadramentos cômicos são revelados. Nas análises, descrevi essas operações e também discuti como elas interagem com os procedimentos específicos do horror e/ou da ficção científica para o estabelecimento do discurso crítico de cada filme.

Durante a investigação, mapeei uma parte significativa das análises teóricas e das reflexões críticas acerca de cada uma das obras que compõem o corpus. Não há qualquer menção ao humor na imensa maioria desses textos, o que faz com que os filmes sejam analisados apenas pela perspectiva da ficção especulativa. Essa lacuna talvez possa ser explicada pelo preconceito intelectual contra a comédia, o humor e a sátira — tratadas como linguagens menores, já que não sérias. Esse preconceito conduz a uma dificuldade de identificar a presença do humor quando não em suas manifestações mais evidentes. Diante disso, acredito que o principal contributo da tese é o desenvolvimento de um modelo teórico que permite identificar características e especificidades das interações contemporâneas entre o humor e a ficção especulativa. Esse modelo supera limitações importantes de estudos anteriores (Combe 2021, Dischinger 2017), que associam o trabalho político de obras ao mesmo tempo cômicas e especulativas prioritariamente à mobilização de medos e ansiedades coletivas.

Como vimos nas análises, o humor tem um papel-chave no estabelecimento do discurso político de cada obra ao estreitar suas relações com a esfera pública. Além disso, contribui para a construção de um senso de comunidade que pode fomentar a militância e a resistência política. Ao sublinhar as convergências e retroalimentações entre o humor e a ficção especulativa, o modelo teórico aqui proposto não somente reinsere o humor como parte do trabalho político das obras analisadas, mas também destaca a dificuldade de desagregar suas operações das do horror e da ficção científica. Em outras palavras, o

humor especulativo pressupõe um contágio mútuo e uma constante interação entre a comicidade e a mobilização de medos e ansiedades coletivas, que repercute não apenas esteticamente, mas também politicamente.

Além disso, um outro contributo da tese é a identificação do emprego de alegorias nacionais e de vinganças simbólicas como estratégias de tradução das guerras culturais e da polarização social. Na tese, esses conceitos foram abordados em sua relação com o *humor especulativo* e no quadro específico do cinema brasileiro contemporâneo, mas acredito que eles podem e devem ser estudados com mais detalhamento em trabalhos futuros, que possam discutir suas interações com outras qualidades tonais e também identifica-los em outras cinematografias.

De fato, todos os textos culturais analisados compõem alegorias nacionais, cada um à sua maneira. Em *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro*, por exemplo, o colégio é um espaço em disputa. De um lado, há uma assombração que encarna discursos de vitimização para despertar a indulgência alheia, do outro, um conjunto de homens ao mesmo tempo brutos e desencaixados, que aparecem para dar fim à *balbúrdia* ali instalada. Essa é, em linhas gerais, uma descrição muito próxima da que a extrema-direita fazia do Brasil antes e também durante a campanha eleitoral de Jair Bolsonaro. Os vínculos alegóricos do texto cultural parecem bastante explícitos: o fantasma da loira é uma espécie de fusão do conjunto de atores sociais do campo progressista; os homens que aparecem para exterminar a assombração são o que se convencionou chamar de “nova política”⁸⁵; e o colégio, uma transposição do Brasil.

Esse uso de determinados espaços como microcosmos sintéticos do país também pode ser identificado nos demais textos analisados na tese. O clube secreto de alta sociedade, de *O Clube dos Canibais*, o restaurante de luxo, de *O Animal Cordial*, o convento de freiras revolucionárias e o circo, de *Sol Alegria*, a pequena cidade de interior, de *Bacurau*, e as igrejas, de *Divino Amor* e *Medusa*, são universos que contêm versões simplificadas de um conjunto de impasses e dilemas da esfera pública nacional. Mesmo em narrativas curtas, como *Plano Controle* e *República*, o discurso não se resume ao universo diegético, mas serve como estratégia para a abordagem de temas nacionais, seja pela via do teletransporte como meio de fuga pós-*impeachment* (*Plano Controle*), ou da

⁸⁵ A “nova política” é um termo utilizado no Brasil prioritariamente por movimentos conservadores para designar um conjunto de atores sociais que passaram a intervir no campo político e que defendem discursos comumente anti-institucionais e moralizantes. Há, entre seus quadros de maior relevo, uma ênfase na “retórica *outsider* e anti-establishment como forma de diferenciação político-ideológica” (Soares 2019, 65).

especulação sobre o fim de qualquer possibilidade de futuro para o país, que parecia um sonho fadado ao fim no período mais sombrio da pandemia de Covid-19 (*República*). *O Clube dos Canibais*, *O Animal Cordial*, *Divino Amor* e *Medeia* traduzem o Brasil a partir dos mecanismos exploratórios da elite, seja ela uma elite financeira ou religiosa. *Sol Alegria*, *Bacurau*, *Plano Controle* e *República* também traduzem inquietações nacionais, mas a partir da resistência do povo. Eles são, de certa maneira, duas faces de uma mesma moeda.

Transpor a complexidade da dimensão macro de um país para um microcosmo ficcional é, no entanto, um gesto que acarreta necessariamente algum tipo de simplificação. A alegoria pressupõe essa transmutação, esse “falar de outra maneira”. O todo é estilizado e transposto na forma de ações, conflitos, ou personagens-síntese. Se voltarmos às leituras críticas de *Terra em Transe* (1967), o filme que centraliza diversas das discussões sobre alegoria no final dos anos 1960 no Brasil, essa tradução simplificada do país já fora ali identificada. As personagens do filme, segundo Ismail Xavier, condensam “atributos variados, encarnando numa unidade singular um conjunto de segmentos da sociedade, uma convergência de posição política e inclinação psicológica” (Xavier 2013, 153). O autor não chega a criticar essa fusão, mas a compreende como parte da estratégia de problematização da realidade nacional proposta pelo filme. Já Gilda de Mello e Souza descreve essa operação como uma despersonalização da personagem, que a reduz “a porta-voz de uma expressão coletiva” (Mello e Souza 1967, 143). Essa perda quase absoluta de complexidade faz com que as personagens passem a ser apenas o que representam. “Não há mais pessoas, nem tipos; cada figura se transforma numa espécie de *amostra significativa*” (Mello e Souza, 143). Nos filmes que compõem o corpus, esse reducionismo não somente se configura, mas é produzido em associação com metáforas que evocam diretamente discussões acerca das políticas identitárias, um tema central no país ao longo dos últimos anos.

Essa associação entre alegoria e representatividade abre um terreno complexo de discussões, em que as possibilidades de construção de um senso de comunidade — pelo viés, por exemplo, do humor de cada falso — precisam ser medidas também em relação à possível pasteurização de lutas, e transformação de existências marcadas por um conjunto de traumas coletivos numa espécie de pastiche do que seria a imagem de um revolucionário contemporâneo, como é o caso da personagem de Lunga, a heroína transgênero de *Bacurau*. No filme, aliás, não somente a resistência é liderada por

personagens *queer*, mas há também, no tecido social, outras figuras que mantêm vínculos não heteronormativos: a médica tem uma esposa, o casal que vigia a entrada da cidade é composto por um homem cisgênero e uma mulher trans, um dos profissionais do sexo é um homem gay etc. Na narrativa, a sexualidade dessas personagens é pontuada explicitamente, mas não desencadeia qualquer repercussão para além de constituir o traço fundamental que os define socialmente. É justamente essa redução, somada a uma idealização heroicizada, que me parece contraditória com a perspectiva das pautas identitárias, que inclui a defesa de uma complexificação dos atores sociais e não de sua síntese ou abreviação, resumida a uma inclusão em determinado grupo minoritário.

Construções alegóricas em torno da sexualidade também podem ser identificadas em outros textos culturais do corpus. Em *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro*, a cena abertamente transfóbica do diretor da escola questionando a possibilidade — mesmo que por engano — de um dos personagens reconhecer-se como mulher marca um posicionamento fincado no conservadorismo. Esse posicionamento está alinhado com os ataques ao que a extrema-direita convencionou chamar de “ideologia de gênero” (Miskolci e Campana 2017). Em *O Clube dos Canibais*, é a sexualidade que detona o principal conflito do filme, quando a protagonista depara-se com o chefe do clube fazendo sexo com um outro homem. A necessidade de manter a família tradicional — mesmo que apenas em aparência, e mesmo que seja uma família tradicional *canibal* — leva o chefe a decidir assassinar o casal protagonista, o que conduz ao sangrento embate final do filme. Além disso, a hipocrisia da alta sociedade traduz-se nos posicionamentos claramente homofóbicos do chefe em seu discurso para os demais membros do clube, a despeito de seu próprio desejo e experiência. A homofobia também é abordada diretamente no conflito entre o dono do restaurante e o chef de cozinha de *O Animal Cordial*. A fluidez de gênero do chef incomoda o dono do restaurante desde o início do relato e modula os conflitos entre esses dois principais antagonistas ao longo de todo o filme. Em *Sol Alegria*, a sexualidade é também um ponto-chave. Ela é apresentada em diversas formas e sempre associada a um ato revolucionário, de liberdade e resistência. Menções à sexualidade também são claras tanto na protagonista andrógina e na amiga não binária de *Plano Controle*, quanto no beijo lésbico de *Medusa*.

Já o racismo, tema central de *O Clube dos Canibais*, é também muito relevante em outros textos culturais. Em *Bacurau*, ele evidencia-se no humor derogatório dos forasteiros frente à ilusão de branquitude dos brasileiros do Sul-Sudeste. Além disso, a

multiplicidade de raças presente na composição da cidade de Bacurau marca um desejo similar ao da internalização alegórica da pauta LGBTQIA+, no sentido de estampar na colcha-de-retalhos identitários da população da cidade a imagem-síntese de uma resistência composta por corpos diversos. Em *República*, o encontro final de uma mulher negra com sua *doppelgänger* questiona as diferentes camadas de racismo estrutural presentes no Brasil contemporâneo, e alerta para a necessidade de se ter empatia em relação a todas as vítimas do projeto colonial, muitas delas herdeiras de condições extremamente desiguais de acesso à educação e ao mercado de trabalho.

Algo semelhante pode ser dito sobre a luta feminista. Ela é central em *Medusa*, *Plano Controle* e *Divino Amor*, todos filmes que narram histórias de resistência de mulheres frente à opressão masculina. *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro* também tem a luta feminista como pauta, mas pelo viés do ataque. No filme, isso se dá por uma inversão, em que os heróis são todos homens e a vilã, uma mulher. Além disso, a discussão sobre o feminismo também está presente em *Bacurau* (pelo lógica da colcha-de-retalhos identitária), em *Sol Alegria* (nas diferentes representações de mulheres livres e empoderadas), em *O Animal Cordial* (nos conflitos entre as duas mulheres da trama, uma cliente do restaurante e uma garçonete) e em *O Clube dos Canibais* (nos mecanismos de exposição da hipocrisia das elites, algo que fica evidente na cena em que a esposa ordena que o vigia sente à mesa, mas ele não a obedece por não ter a autorização do patrão).

Nomeio e aponto como essas pautas estão traduzidas nos filmes, pois acredito que não é por coincidência que sua abordagem seja feita através do *humor especulativo*. Em meio às guerras culturais e a episódios recorrentes de pânico moral, discussões sobre feminismo, racismo e sobre identidade e orientação sexual tornaram-se pervasivas na cultura online contemporânea. Esses temas são debatidos e problematizados em fóruns virtuais, onde também articulam-se com as mais distintas estratégias combativas (como, por exemplo, através da *cultura do cancelamento*). Sua discussão mobiliza a participação popular e a luta por transformações políticas, mas é também instrumentalizada pelo capitalismo neoliberal, gerando modismos e novas demandas de consumo. Isso faz não somente com que esses temas estejam no *espírito do tempo* da contemporaneidade (e por isso tenham sido internalizados em todos os filmes), mas sejam também propulsores de medos e ansiedades coletivas — por sua carga essencialmente bélica e disruptiva. Essa

mobilização, no entanto, não impede a sua articulação com o humor cruel, que — nas culturas online — evidencia as fragilidades do campo oponente ao ridicularizá-lo.

Nos filmes do corpus, a internalização dessas diferentes pautas é realizada por meio de sínteses ou condensações representativas. Em *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro*, essas condensações são utilizadas com o fim de realizar um ataque alegórico às pautas identitárias. Nos demais filmes ocorre o oposto, ou seja, um contra-ataque àqueles que questionam essas pautas na esfera pública nacional. Na obra afiliada com a perspectiva do ataque, a estilização ou o reducionismo das questões identitárias é tratada através de um humor derogatório e politicamente incorreto. Nas obras que estão no campo oposto, no contra-ataque a essas investidas, a questão torna-se mais complexa. Por um lado, é preciso considerar as potências do humor enquanto desqualificação da força e do poderio dos oponentes (Obrdlik 1942) e estímulo para a continuidade da luta (Stokker 1997, 209). Por outro, a associação entre as políticas identitárias, o humor e o recurso alegórico tem o risco de acentuar um reducionismo histórico dos mais diversos atores sociais envolvidos na luta pelos direitos das minorias. Isso, além de tudo, ocorre justamente no cinema, um espaço em que há possibilidade de aprofundamento das personagens, ao contrário das representações de resistência cômica feitas através de memes, vídeo-esquetes, ou conteúdos de áudio, cujo formato exige uma duração consideravelmente mais sucinta.

Uma possibilidade de leitura — ou mesmo de defesa — dessa simplificação dos personagens pode ser pensada a partir das discussões sobre o essencialismo estratégico (Spivak 1996, 214), um conceito-chave da teoria pós-colonial que defende uma inicial e temporária homogeneização de lutas particulares e específicas, até que se possa atingir alguns objetivos comuns. Tenho dúvidas sobre a aplicabilidade do conceito, em especial porque ele se dirige normalmente à junção entre grupos minoritários — mantida por razões táticas e feita em simultâneo à continuidade dos debates no interior dos grupos. Esse não é o caso desses textos culturais, que tendem geralmente a apenas nublar as especificidades das existências singulares, sem deixar muitas questões em aberto, ou problemas no ar. Aqui parece-me mais indicado fazer o contrário. Deixar essa discussão por ora sem solução, em parte porque ela não está diretamente conectada ao problema da tese, e em parte porque acredito que ela pode ser melhor abordada num diálogo que também inclua os grupos minoritários em foco. De toda maneira, parece-me pertinente indicar o surgimento dessa dimensão como uma consequência da operação conceitual dos

filmes: sua junção específica do humor com o horror e/ou a ficção científica para compor alegorias nacionais de um país em meio a um conjunto pervasivo de guerras culturais.

A alegoria é também uma chave interpretativa importante para se entender o que motiva ou inspira uma alteração nas relações entre o humor, o horror e a ficção científica ao longo dos últimos anos, em especial quando essas relações são comparadas às mapeadas em outras fases da história do cinema brasileiro. Como vimos em detalhes no capítulo 4, o mais comum nessas outras fases é a separação entre representações especulativas *sério-dramáticas* e *lúdico-carnavalescas*. O *humor especulativo* aproxima essas duas tradições ao abordar temas sérios, sem abdicar do uso do humor. O resultado são construções ao mesmo tempo perturbadoras e cômicas. Essa junção está associada a um trabalho político que se sustenta na articulação entre a comicidade e a mobilização do medo (via ficção especulativa). Como vimos em diversos exemplos das análises, ocorre um espelhamento alegórico entre o cenário macropolítico e cada microcosmo narrativo. Mas essa forma indireta de emulação da realidade não me parece apenas restrita a uma tradução factual dos dilemas sociopolíticos contemporâneos. A própria escolha de uma aproximação entre o humor, o horror e a ficção científica também reflete convergências entre a ridicularização e a mobilização do medo já presentes na esfera pública contemporânea.

Fenômenos importantes da história brasileira recente são nutridos por um misto de humor e mobilização do medo. Um exemplo nítido são os episódios de pânico moral contrários à população LGBTQIA+, que foram e ainda são amplamente disseminados por vozes ultraconservadoras nacionais. Provavelmente a polêmica mais célebre associada a esses episódios é a notícia falsa de que o governo de Dilma Rousseff iria distribuir mamadeiras com o formato de pênis nas escolas, para que as crianças *desconstruíssem* suas noções de gênero. A imagem-síntese da famosa *mamadeira de piroca*⁸⁶ carrega por si só uma junção entre humor e horror. Ela é também, assim como o *humor especulativo*, perturbadora e cômica, engraçada e horrífica (em sua relação com a pedofilia). Um outro exemplo é o dos jogos produzidos pelas campanhas de Jair Bolsonaro e de Luís Inácio

⁸⁶ A *mamadeira de piroca* foi uma estratégia de desinformação deliberada que circulou massivamente no período eleitoral de 2018, quando Jair Bolsonaro concorreu contra Fernando Haddad. Ela alegava que o Partido dos Trabalhadores pretendia distribuir mamadeiras com bicos em formato de pênis nas creches públicas do país, para iniciar a educação sexual das crianças nas escolas. Essa notícia está conectada com o questionamento que Jair Bolsonaro fazia a qualquer estratégia de discussão sobre diversidade sexual ou de gênero nas escolas do país. Conferir: Vencato, Anna Paula e Regina Vieira, *Uma Virada Conservadora: pânico moral, mídias digitais, (des)ilusões e (des)afetos no Brasil dos anos 2010* (2021)

Lula da Silva nas eleições de 2022 (Arcanjo 2022). Em vários desses jogos, cada um dos candidatos recebia a missão de exterminar de forma sangrenta seus oponentes, usando artilharia pesada. Em *Bolsonaro x Zumbis*⁸⁷, por exemplo, uma caricatura do ex-presidente deveria assassinar o maior número possível de deputados até chegar em Lula, que ocupava uma posição central no jogo, como se fosse uma espécie de monstro principal a ser combatido. Embora essencialmente violentos, esses jogos “funcionam mais como memes” (Arcanjo 2022), segundo análise de Ivan Mussa. “Você não manda esse jogo para alguém ter uma experiência no estilo da Nintendo, mas como um vídeo engraçado do Twitter ou do Tiktok. A pessoa joga um pouquinho, dá risada, manda para o outro e vai espalhando” (Ibid.), conclui Mussa.

A *mamadeira de piroca* e os jogos eleitorais são apenas dois exemplos num universo muito mais amplo de aproximações entre o humor e a ficção especulativa. Na própria lógica das teorias da conspiração e das *fake news*, ambas essencialmente sustentadas na mobilização do medo, há convergências com o humor (Stano 2020). O mesmo pode ser dito dos memes, que também frequentemente exploram as barreiras do horror (Taylor 2020) e da ficção científica (Höhne 2021). Todo esse cenário evidencia uma disseminação massiva das convergências entre o humor e a ficção especulativa na cultura de massa do Brasil contemporâneo. Essa disseminação parece-me associável ao interesse crescente do cinema brasileiro pelo *humor especulativo*, em sua forma específica de mobilização de estados afetivos similares aos experimentados nesse conjunto mais amplo de interações sociais. Os filmes, portanto, fazem uso da alegoria não somente para internalizar controvérsias públicas, mas também para construir narrativas que emulam e são coerentes com qualidades tonais características da cultura online contemporânea.

A presença de diferentes tipos de vingança simbólica em todos os filmes analisados na tese é mais um indício da emulação de estados afetivos difundidos na esfera pública nacional. A vingança simbólica, como vimos no capítulo 5, nutre-se de um “reservatório de ressentimentos” (Rieder 2011) e se concretiza na encenação (mental ou ficcional) de situações humilhantes para o opressor (Horowitz 2007, Haen e Weber 2009). Esse tipo de operação é bastante próximo da “cultura do cancelamento” (Ng 2020), que

⁸⁷ *Bolsonaro x Zumbis* é um jogo para computador e smartphone que circulou massivamente durante o período eleitoral de 2022. No jogo, uma réplica de Jair Bolsonaro assinava deputados e senadores de esquerda, antes de chegar até o embate final, contra Lula. Para mais detalhes, conferir: Arcanjo, Daniela. *Lula e Bolsonaro são heróis e vilões em games brasileiros* (2022).

se tornou, ao longo da última década, uma das principais ferramentas de resistência e contra-ataque simbólico de populações minoritárias contra violências e opressões historicamente perpetradas. Essa cultura, contudo, também mobiliza com frequência um tipo de humor sádico, que vibra com o cancelamento e se nutre das fofocas tornadas públicas em cada uma dessas controvérsias (Bouvier 2020). Ao encenar vinganças simbólicas, os filmes reproduzem uma lógica próxima a esse tipo de operação, criando uma sensação de pertença a partir do sadismo compartilhado por aqueles que se unem para rir da encenação do sofrimento e da dor de seus oponentes. Nesse gesto, há mais um espelhamento entre um tipo específico de sensação presente na esfera pública (o entretenimento sádico) e sua reprodução através de mecanismos de tradução alegórica.

Essa transposição de qualidades tonais da cultura online é realizada através de convergências entre o humor e a ficção especulativa. Como disse no início do capítulo, identifiquei essas convergências em todos os textos culturais analisados, o que me parece comprovar a hipótese central da tese. O que argumento aqui é que também parece haver uma relação entre a emergência deste tipo de humor e todo o conjunto de fenômenos que caracterizam a esfera pública brasileira nos últimos anos. Esse conjunto inclui as guerras culturais, a cultura do cancelamento e um adensamento extremo da polarização. Em todos esses fenômenos também é possível identificar convergências entre a ridicularização e a mobilização do medo, o que se evidencia pela pervasividade tanto de conteúdos cômicos quanto dos que instauram diferentes experiências de horror, desconfiança e/ou estranhamento cognitivo na cultura de massa contemporânea.

Mas a relação das obras com as guerras culturais não se limita a essas transposições narrativas e tonais. Ela também concretiza-se de fato, uma vez que os filmes foram distribuídos comercialmente e assim inseridos no conjunto de embates simbólicos em processo no país. Em outras palavras, as guerras culturais existem no interior dos filmes (enquanto operação alegórica) mas também são reabastecidas a partir deles (como consequência estético-política). Assim, os filmes também passam a servir como combustível para o conjunto de conflitos simbólicos, tanto por seu efeito coesivo (na criação de senso de comunidade), quanto pelo combativo (na encenação derogatória da humilhação de seus antagonistas políticos). Isso se reforça especialmente pelo fato de suas narrativas incluírem diferentes estratégias de vingança simbólica e também por funcionarem através de interações com elementos do humor negro, do humor doentio e

do humor de cada falso, todos notoriamente utilizados com o fim de chocar ou surpreender o espectador.

As piadas que “extraem o seu impacto da violação de tabus”, diz Paul Lewis, “são recebidas por muitas pessoas como ofensivas (...) e convidam a respostas extremas, ou de divertimento ou de ódio” (Lewis 1997, 254). De fato, esse extremismo parece ser uma boa forma de definir as possibilidades de adesão ou de repúdio desencadeadas por cada uma dessas narrativas, e também de pensar o quanto elas reiteram uma já existente polarização — sem efetivamente contribuir para sensibilizar o público que não concorda previamente com o posicionamento político de cada filme. Assim, as obras parecem insistir no que cada um dos polos das guerras culturais já defende e acredita. Elas apostam no adensamento dos conflitos, não em sua problematização ou eventual resolução. Esse adensamento ocorre não somente a partir das operações simbólicas dos filmes, mas também de sua própria inserção nas guerras culturais, como veículo articulado com os ataques de determinado campo político em relação a seus adversários.

Como já disse, a emergência contemporânea dessas narrativas parece-me justificada tanto como emulação de seu contexto de produção, quanto como resposta cultural e proposição de resistência, frente a um cenário sociopolítico extremamente conflituoso. Mas além disso, ela também me parece compatível com o *zeitgeist* de um Brasil que se deparou com a sombra de discursos ultraconservadores, que não raro beiram o fascismo. Tanto entre opositores desses discursos, quanto entre seus defensores, o lado oponente é visto como um misto de monstro e de palhaço. Assim, o cômico, o distópico e o horrível tornaram-se o **amalgama-síntese** de um período ao mesmo tempo surreal e assustador; bizarro e tenebroso.

Referências Bibliográficas

- Abott, Stacey. 2020. "Arthouse Cinema." Em *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic*, de Clive Bloom, 695-709. Cham: Palgrave MacMillan.
- Abreu, Allan. 2020. "A menina, o poder e o direito." *Revista Piauí*. 18 de agosto. Acedido em 09 de abril de 2023. <https://piaui.folha.uol.com.br/menina-o-poder-e-o-direito/>
- Adorno, Theodor W. 2011. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70.
- Ahmed, Sarah. 2004. "Affective Economies." *Social Text* 117-139.
- Aistrophe, Tim, e Stefanie Fishel. 2020. "Horror, apocalypse and world politics." *International Affairs* 631-648.
- Albuquerque, Afonso, e Rodrigo Quinan. 2019. "Crise epistemológica e teorias da conspiração: o discurso anti-ciência do canal 'professor terra plana'." *Mídia e Cotidiano* 83-104.
- Alegretti, Laís. 2018. "Vamos tratar meninas como princesas e meninos como príncipes, diz futura ministra." *Folha de São Paulo*. 11 de dezembro. Acedido em 09 de abril de 2023. <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/12/vamos-tratar-meninas-como-princesas-e-meninos-como-principes-diz-futura-ministra.shtml>.
- Almeida, Marlise Míriam de Matos. 2016. "A banalização da violência contra as mulheres e a 'cultura do estupro' no Brasil." *Revista Ágora: políticas públicas, comunicação e governança informacional* 1 n. 1: 121-126.
- Almeida, Ronaldo. 2019. "Bolsonaro presidente: conservadorismo, evangelismo e a crise brasileira." *Novos Estudos: Cebrap* 185-213.
- . 2020. "The broken wave: Evangelicals and conservatism in the Brazilian crisis" *HAU: Journal of Ethnographic Theory* 32-40.
- Alonso, Angela. 2017. "A política das ruas: protestos em São Paulo de Dilma a Temer" *Novos Estudos Cebrap* 49-58.
- Al-Rawi, Ahmed. 2021. "Political Memes and Fake News Discourses on Instagram" *Media and Communication* 276-290.
- Altman, Rick. 1984. "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre." *Cinema Journal* 6-18.
- Andrade, Hanrikkson. 2020. *Para driblar imprensa, Bolsonaro cria área vip de sua claue no Alvorada*. 11 de junho. Acedido em 28 de abril de 2021. <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2020/06/11/bolsonaro-dribla-imprensa-e-cria-area-vip-para-claue-no-alvorada.htm>.
- Andrade, Oswald. 1928. "Manifesto Antropófago" *Revista de Antropofagia*.
- Araújo, Inácio. 2019. "Réplica: Críticos dizem que 'Bacurau' é um filme de propaganda; e daí?" *Folha de São Paulo*. 16 de setembro. Acedido em 4 de outubro de 2020. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/criticos-dizem-que-bacurau-e-um-filme-de-propaganda-e-dai.shtml>.
- Arcanjo, Daniela. 2022. "Lula e Bolsonaro são heróis e vilões em games brasileiros." *Folha de São Paulo*. 20 de agosto. Acedido em 21 de abril de 2023. <https://www1.folha.uol.com.br/tec/2022/08/games-viram-arma-para-promover-e-criticar>

- presidenciaveis.shtml?utm_source=sharenativo&utm_medium=social&utm_campaign=sharenativo.
- Aristóteles. 2008. *Poética*. Editado por Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- . 2019. *Retórica*. São Paulo: Edipro.
- Arthuso, Raul. 2013. “De Pernas para o Ar 2, Carnaval Atlântida e a profissionalização dos conceitos.” *Cinética*. 16 de julho. Acedido em 16 de setembro de 2022. <http://revistacinetica.com.br/home/jean-claude-bernadet-e-as-comedias/>.
- Baccolini, Raffaella. 2000. “Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katharine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler” Em *Future Females, The Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*, de Marleen Barr, 13-34. Lanham: Roman & Littlefield.
- . 2019. “Margaret Atwood's 'The Handmaid's Tale' (2017-present): Women's Dystopian Science Fiction.” Em *Sci-Fi*, de Jack Fennell. Oxford: Peter Lang.
- Baccolini, Raffaella, e Tom Moylan. 2003. “Dystopia and Histories.” Em *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, de Raffaella Baccolini e Tom Moylan, 1-13. New York and London: Routledge.
- Bakhtin, Mikhail. 1996. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec Editora.
- . 2013. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense.
- Baltar, Mariana, e Érica Ramos Sarmet. 2015. “a fulminante : deboche, excesso e gênero no pós-pornô da América Latina.” *ArtCultura* 109-124.
- Banet-Weiser, Sarah, e Kate Miltner. 2016. “#MasculinitySoFragile: culture, structure, and networked misogyny.” *Feminist Media Studies* 16(1): 171-174.
- Barber, Benjamin. 2013. “The Efficient Jester Boris Johnson Of London.” Em *If Mayors Ruled the World: Dysfunctional Nations, Rising Cities*, de Benjamin Barber, 79-82. New Haven: Yale University Press.
- Barbiéri, Luiz Felipe. 2019. “Damares diz que na 'concepção cristã' mulher deve ser 'submissa' ao homem no casamento.” *GI*. 16 de abril. Acedido em 09 de abril de 2023. <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/04/16/damares-diz-que-em-sua-concepcao-crista-mulher-deve-ser-submissa-ao-homem-no-casamento.ghtml>.
- Barbon, Júlia, e Ana Luiza Albuquerque. 2019. “Sede do Porta dos Fundos é atacada com coquetéis molotov no Rio.” *Folha de São Paulo*. 24 de dezembro. Acedido em 20 de outubro de 2020. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/12/sede-do-porta-dos-fundos-sofre-ataque-a-bomba-na-vespera-do-natal.shtml?origin=folha>.
- Barnett, Rebecca. 2019. “On Get Out and the Problem of Racialized Aliveness.” *Studies in Gender and in Sexuality* 204-208.
- Barros, Laan Mendes, e Maicon José de Faria Milanezi. 2020. “Disputas simbólicas em memes das eleições presidenciais brasileiras de 2018.” *Lumina* 174-191.
- Baxter-Moore, Nick. 2019. ““(What’s So Funny ’Bout) Peace, Love, and Understanding””: Humor in Protest Music.” Em *The Routledge Companion to Popular Music and Humor*, de Thomas Kitts e Nick Baxter-More. New York: Routledge.
- Beermann, Ursula. 2014. “Sick Humor.” Em *Encyclopedia of Humor Studies*, de Salvatore Attardo, 691-693. Los Angeles: Sage.

- Benevides, Frederico. 2013. *Máquina, Fome, Trajeto: Cinema de Grupo Brasileiro Contemporâneo*. Dissertação de Mestrado, Niterói: Universidade Federal Fluminense.
- Bentes, Ivana. 2019. “Bacurau e a síntese do Brasil brutal.” *Revista Cult*. 29 de agosto. Acedido em 4 de outubro de 2020. [https://revistacult.uol.com.br/home/bacurau-
kleber-mendonca-filho](https://revistacult.uol.com.br/home/bacurau-kleber-mendonca-filho).
- . 2007. “Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome.” *Revista Alceu* 242-255.
- Bergson, Henri. 1983. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Berlant, Lauren. 2011. *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press.
- . 2008. *The female complaint: The unfinished business of sentimentality in American politics*. Durham: Duke University Press.
- Berlant, Lauren, e Sianne Ngai. 2017. “Comedy Has Issues.” *Critical Inquiry* 43 233-249.
- Bishop, Ryan. 2013. *Comedy and Cultural Critique in American Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bizzarri, Edoardo. 2018. “Introdução à Leitura de O Decamerão.” Em *O Decamerão*, de Giovanni Boccaccio, 14-24. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Blodgett, Bridget, e Anastasia Salter. 2018. “Ghostbusters is For Boys: Understanding Geek Masculinity’s Role in the Alt-right.” *Communication Culture & Critique* 11: 133-146.
- Bloom, Edward A. 1951. “The Allegorical Principle.” *ELH* 18: 163-190.
- Bloomfield, Morton. 1972. “Allegory as Interpretation.” *New Literary History* 301-317.
- Boghossian, Bruno. 2019. “Vídeo de ministra é o símbolo do atraso da 'nova era' .” *Folha de São Paulo*. 04 de janeiro. Acedido em 09 de abril de 2023. [https://www1.folha.uol.com.br/colunas/bruno-boghossian/2019/01/video-de-
ministra-e-o-simbolo-do-atraso-da-nova-era.shtml](https://www1.folha.uol.com.br/colunas/bruno-boghossian/2019/01/video-de-ministra-e-o-simbolo-do-atraso-da-nova-era.shtml).
- Bogost, Ian. 2012. *Alien Phenomenology, or What It’s Like to Be a Thing*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bonfim, Carolina, e Pedro Garcia. 2021. “Investigando a “Terra plana” no YouTube: contribuições para o ensino de Ciências.” *Rencima* 1-19.
- Boscov, Isabela. 2019. “Lógica de ‘Bacurau’ é tão desalentadora quanto a do extremo oposto.” *Veja*. 30 de agosto. Acedido em 19 de outubro de 2020. [https://veja.abril.com.br/blog/isabela-
boscov/bacurau/](https://veja.abril.com.br/blog/isabela-boscov/bacurau/).
- Bouquet, Stéphane. 2002. “Plan contre flux.” *Cahiers du Cinéma* 46-47.
- Bouvier, Gwen. 2020. “Racist call-outs and cancel culture on Twitter: The limitations of the platform’s ability to define issues of social justice.” *Discourse, Context & Media*.
- Bresson, Robert. 2008. *Notas sobre o Cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras.
- Breton, André. 2009. *Anthology of Black Humour*. San Francisco: Telegram.
- Cánepa, Laura. 2016. “Configurações do horror cinematográfico brasileiro nos anos 2000: continuidades e inovações.” Em *Miradas sobre o Cinema Ibero Latino-Americano*, de João Batista Freitas Cardoso e Roberto Elísio Santos, 121-144. São Caetano do Sul: USCS.

- . 2008. *Medo de que? Uma história do horror nos filmes brasileiros*. Tese de doutorado (Multimeios): Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP.
- . 2021. “Nosferatu no Brasil (1971): Vampiro Pop no Cinema Brasileiro.” *Animus: Revista Interamericana de Comunicação Midiática* 308-332.
- . 2020. “Os Jovens Baumann e o filme encontrado: estratégia singular na ficção de horror brasileira.” *Mídia e Cotidiano* 163-181.
- Caetano, Lucas Procópio. 2018. *Monstros gigantes, jaulas pequenas: O modo horrífico em filmes brasileiros contemporâneos*. Dissertação de Mestrado em Multimeios, Campinas: Unicamp.
- Caetano, Maria do Rosário. 2007. “Os anos 1990: Da Crise à Retomada.” *Alceu* 196-216.
- Callison, William, e Zachary (eds.) Manfredi. 2020. *Mutant Neoliberalism: Market Rule and Political Rupture*. New York: Fordham University Press.
- Calvin, Ritch. 2016. *Feminist Science Fiction and Feminist Epistemology*. Chem: Palgrave Macmillan.
- Campbell, Bradley, e Jason Manning. 2018. *The Rise of Victimhood Culture: Microaggressions, Safe Spaces, and the New Culture Wars*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Campos, Carmen, Lia Machado, Jordana Nunes, e Alexandra Silva. 2017. “Cultura do estupro ou cultura antiestupro?” *Revista Direito GV* 981-1006.
- Capeller, Ivan. 2014. “A dupla máscara da anarquia: Black Blocs, Anonymous e outros fenômenos.” *Liinc em Revista* 124-137.
- Cardoso, Ivan, e Rubens Luchetti. 1990. *IVampirismo: o cinema em pânico*. Rio de Janeiro: Fundação do Cinema Brasileiro.
- Carmelo, Bruno. 2019. “Plano Controle.” *Papo de Cinema*. 01 de novembro. Acedido em 08 de março de 2023. <https://www.papodecinema.com.br/filmes/plano-controle/>.
- Carniel, Fagner, Lennita Ruggi, e Júlia. Oliveira. 2018. “Gênero e humor nas redes sociais: a campanha contra Dilma Rousseff no Brasil.” *Opinião Pública* 523-546.
- Carréra, Guilherme. 2018. “Brasília amidst ruins: The sci-fi documentaries of Adirley Queirós and Ana Vaz.” *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* 351-377.
- Carrington, André. 2016. *Speculative Blackness: The Future of Race in Science Fiction*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Carroll, Noël. 1999. “Horror and Humor.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 145-160.
- . 1990. *The Philosophy of Horror: or Paradoxes of the Heart*. New York and London: Routledge.
- . 1999. *A filosofia do horror ou Paradoxos do coração*. Campinas: Papirus.
- . 2000. “Ethnicity, Race and Monstruosity.” Em *Beauty Matters*, de Peg Zeglin Brand, 37-56. Bloomington: Indiana University Press.
- Casemiro, Flavio César, e Viviana Martinez. 2018. “Humor mórbido: defesa e tradução do horror na Shoah.” *Arquivos Brasileiros de Psicologia* 70:1: 276-290.
- Cevasco, Maria Elisa. 2003. *Dez Lições sobre Estudos Culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- Chagas, Viktor, e Fernanda Freire. 2018. “Quando o Jornalismo Político é uma Piada: Análise de Conteúdo Político do Sensacionalista e sua Repercussão em Mídias Sociais.” *Rumores* 271-292.

- Cherry, Brigit. 2009. *Horror*. London and New York: Routledge.
- Christopher, David. 2016. "Zombieland and the inversion of the subaltern zombie." *Horror Studies* 111-124.
- Clark, Zoila. 2015. "Immigrants as aliens in the Ghostbusters films." *Australasian Journal of Popular Culture* 29-42.
- Clover, Carol. 1993. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton University Press.
- Cohen, Ted. 1999. *Jokes: philosophical thoughts on joking matters*. Chicago: University of Chicago Press.
- Combe, Kirk. 2021. *Speculative Satire in Contemporary Literature and Cinema: Rant against the Regime*. New York and London: Routledge.
- Comolli, Jean-Louis. 2008. "Sob o Risco do Real." Em *Ver e Poder*, editado por Cesar GUIMARÃES e Ruben CAIXETA, 169-178. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Condren, Conal. 2014. "Satire." Em *Encyclopedia of Humor Studies*, de Salvatore Attardo, 661-663. Los Angeles, London: Sage.
- . 2012. "Satire and definition." *Humor* 375-399.
- Condren, Conal, Jessica Milner Davis, Sally McClausland, e Robert Phiddian. 2008. "Defining parody and satire: Australian copyright law and its new exception: Part 2 - Advancing ordinary definitions." *Media and Arts Law Review* 401-421.
- Crigler, Robin. 2018. "No Laughing Matter? Humour and the performance of South Africa." *South African Theatre Journal* 155-171.
- Da Empoli, Giuliano. 2019. *Os engenheiros do caos: Como as fake news, as teorias da conspiração e os algoritmos estão sendo utilizados para disseminar ódio, medo e influenciar eleições*. São Paulo: Vestígio.
- Davies, Helen, e Sarah Ilott. 2018. *Comedy and the Politics of Representation: Mocking the Weak*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Davis, Jenny, Tony Love, e Gemma Killen. 2018. "Seriously funny: The political work of humor on social media." *New Media & Society* 3898-3916.
- Davis, Jessica Milner. 2014. "Genres and Styles of Comedy." Em *Encyclopedia of Humor Studies*, de Salvatore Attardo, 263-266. Los Angeles, London: Sage.
- De Luca, Tiago, e Nuno (eds.) Barradas. 2016. *Slow Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Demir, Müge. 2018. "Rotterdämmerung." *International Film Festival Rotterdam*. Acedido em 05 de novembro de 2020. <https://iffrr.com/en/rotterd%C3%A4mmerung>.
- Dias Jr., Jocimar. 2019. "Bacurau: Guerra Infinita (ou fantasias de vingança num nordestern sci-fi contemporâneo)." *Revista Moventes*. 24 de setembro. Acedido em 13 de janeiro de 2023. <https://revistamoventes.com/2019/09/24/bacurau-guerra-infinita-ou-fantasias-de-vinganca-num-nordestern-sci-fi-contemporaneo/>.
- . 2013. *Neochanchadas (?): As supostas novas chanchadas no cinema comercial da retomada*. Trabalho de Conclusão (Graduação em Cinema e Audiovisual), Niterói: Universidade Federal Fluminense.
- Dischinger, Matthew. 2017. "States of Possibility in Colson Whitehead's *The Underground Railroad*." *The Global South* 82-99.
- Dixon, Wheeler Winston. 2015. *Dark Humor in Films of the 1960s*. New York: Palgrave Macmillan.

- Donawerth, Jane. 2003. "Genre Blending and the Critical Dystopia." Em *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, de Raffaella Baccollini e Tom Moylan, 29-46. New York and London: Routledge.
- Doria, Kim. 2016. *O horror não está no horror: cinema de gênero, anos Lula e luta de classes no Brasil*. Dissertação de Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais, São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Dundes, Alan. 2017. *Cracking Jokes: Studies of Sick Humor Cycles & Stereotypes*. New Orleans: Quid Pro.
- Escorel, Eduardo. 2019. "Bacurau: celebração da barbárie." *Revista Piauí*. 28 de agosto. Acedido em 04 de outubro de 2020. <https://piaui.folha.uol.com.br/bacurau-celebracao-da-barbarie/>.
- Esquinazi, Jean Pierre. 2007. "Éléments de Sociologie du Film." 117-141.
- Ewans, Michael. 2014. "Ancient Greek Comedy." Em *Encyclopedia of Humor Studies*, de Salvatore Attardo, 31-34. Los Angeles, London: Sage Reference.
- Falcão, Filipe, e André Guerra. 2021. "Classe média e a representação de medo no cinema brasileiro de horror dos anos 2010." *Revista Insólita* 48-64.
- Fatima, Saba. 2017. "On the Edge of Knowing: Microaggression and Epistemic Uncertainty as a Woman of Color." Em *Surviving Sexism in Academia: Feminist Strategies for Leadership*, de Kirsti Cole e Holly Hassel, 147-157. New York and London: Routledge.
- Fechine, Yvanna, e Paolo Demuru. 2022. *Um Bufão no Poder*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento.
- Fernandez, Alexandre Agabiti. 2007. "Um arranjo prosaico e extravagante." Em *José Mojica Marins: 50 anos de cinema*, de Eugênio Puppo, 41-48. São Paulo: Heco produções/CCBB.
- Ferreira, Carolyn. 2017. "Refletindo sobre golpes duros e brandos: uma comparação de Aquarius de Kleber Mendonça Filho e Terra em Transe de Glauber Rocha." *Revista Brasileira de Estudos do Cinema e Audiovisual* 4-43.
- Ferreira, Guilherme. 2016. "Conservadorismo, fortalecimento da extrema-direita e a agenda da diversidade sexual e de gênero no Brasil contemporâneo." *Lutas Sociais* 20:36: 166-178.
- Ferreira, Jairo. 1986. *Cinema de Invenção*. São Paulo: Embrafilme.
- Fico, Carlos. 1997. *Reiventando o Otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.
- Figueiredo, Vera. 2010. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: 7letras.
- Figueiredo, Vera, e Eduardo Miranda. 2020. "Distopia e Gêneros Narrativos: a hipertrofia do presente." *XXIX Encontro Anual da Compós*. Universidade Federal do Mato Grosso do Sul: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação - Brasil.
- Fishel, Stefanie, e Lauren Wilcox. 2017. "Politics of the living dead: race and exceptionalism in the apocalypse." *Journal of International Studies* 335-355.
- Fonseca, Manuel. 2021. "De Jonathan Swift, o Som e o Cheiro." Em *Os Benefícios de Dar Peidos*, de Jonathan Swift, 13-23. Lisboa: Guerra e Paz.
- Fonseca, Rodrigo. 2012. "Neochanchada se firma como gênero mais rentável do cinema nacional." *Jornal O Globo*. 04 de novembro. Acedido em 15 de junho de 2020.

- <http://oglobo.globo.com/cultura/neochanchada-se-firma-como-genero-mais-rentavel-do-cinema-nacional-6628147>.
- Foot, Kirsten, e Steven Schneider. 2002. "Online Action in Campaign 2000: An Exploratory Analysis of the U.S. Political Web Sphere." *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 222-244.
- Fraser, Nancy. 2017. "From Progressive Neoliberalism to Trump — and Beyond." *American Affairs* 46-64.
- Freire, Fernanda. 2016. "Uma Breve Reflexão sobre Memes Políticos, Humor e Conversação Cotidiana Informal." *Em Debate* 34-40.
- Freitas, Kênia, e José Messias. 2018. "O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente." *Imagofabia* 402-424.
- Freud, Sigmund. 1905/2017. *O Chiste e sua Relação com o Inconsciente*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Frye, Northrop. 1990. *The Anatomy of Criticism*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Gallego, Esther Solano. 2018. *O Ódio como Política: a reinvenção das direitas no Brasil*. São Paulo: Boitempo.
- Gallego, Esther Solano, Pablo Ortellado, e Marcio Moretto Ribeiro. 2017. "Guerras culturais e populismo antipetista nas manifestações por apoio à Operação Lava Jato e contra a reforma de previdência." *Em Debate* 35-45.
- Gambarato, Renira Rampazzo, e Fabiana Komesu. 2018. "What Are You Laughing At? Former Brazilian President Dilma Rousseff's Internet Memes across Spreadable Media Contexts." *Journal of Creative Communications* 85-103.
- Garcia, Estevão. 2016. "A Violência em Família nos Filmes da Belair e da Cam." *Atas do V Encontro Anual da AIM*. Lisboa: AIM. 373-379.
- Gardiner, Michael. 2021. "Bakhtin's Carnival: Utopia as Critique." Em *Bakhtin: Carnival and Other Subjects*, de David Shepherd, 20-47. Leiden: Brill.
- Gardner, Gerald. 1994. *Campaign Comedy. Political Humour from Clinton to Kennedy*. Detroit: Wayne State University Press.
- Gaut, Berry. 1993. "The Paradox of Horror." *British Journal of Aesthetics* 33:4: 333-345.
- Ghamari-Tabrizi, Sharon. 2005. "Comedy of the Unspeakable." Em *The Worlds of Herman Kahn: the intuitive science of thermonuclear war*, de Sharon Ghamari-Tabrizi, 236-280. Cambridge/London: Harvard University Press.
- Gilbert, Jeremy. 2008. *Anticapitalism and Culture: Radical Theory and Popular Politics*. Oxford: Berg.
- Gillespie, Marie. 2004. "From Comic Asians to Asian Comics: Goodness Gracious Me, British Television Comedy and Representations of Ethnicity." Em *Group Identities on French and British Television*, de Michael Scriven e Emily Roberts, 93-108. Oxford: Berghahn Books.
- Gillota, David. 2023. *Dead Funny: the humor of American horror*. Rutgers University Press: London.
- Goldner, Limor, Rachel Lev-Wiesel, e Guy Simon. 2019. "Revenge Fantasies After Experiencing Traumatic Events: Sex Differences." *Frontiers in Psychology* 1-9.
- Goldstein, Ariel. 2019. "O Sucesso das "Guerras Culturais" na Campanha 2018: Bolsonaro no Facebook e Instagram." *Inter-Legere*.
- Gomes, Carla, e Bila Sorj. 2014. "Corpo, geração e identidade: a Marcha das vadias no Brasil." *Sociedade e Estado* 29:2: 433-447.

- Gomes, Juliano. 2019. “A chance para sonhar, a chance para nascer.” *Revista Cinética*. 16 de julho. Acedido em 16 de janeiro de 2023. <http://revistacinetica.com.br/nova/a-chance-para-sonhar-a-chance-para-nascer/>.
- Gomes, Juliano, e Victor Guimarães. 2019. “Arte adensa a dúvida – Entrevista com Gabriel Mascaro.” *Revista Cinética*. 17 de julho. Acedido em 16 de janeiro de 2023. <http://revistacinetica.com.br/nova/entrevista-gm-dv/>.
- Gomes, Kathleen. 2016. “O que mulheres brasileiras pensam sobre o governo masculino de Michel Temer .” *Jornal O Público*. 18 de maio. Acedido em 09 de novembro de 2020. <https://www.publico.pt/2016/05/18/mundo/noticia/o-que-mulheres-brasileiras-pensam-sobre-o-governo-masculino-de-michel-temer-1732394>.
- Gomes, Nilma, e Ana Laborne. 2018. “Pedagogia da Crueldade: Racismo e Extermínio da Juventude Negra.” *Educação em Revista* 1-26.
- Gonçalo, Pablo. 2019. “Divino amor: um corpo para a fé evangélica .” *Revista Cult*. 17 de julho. Acedido em 16 de janeiro de 2023. <https://revistacult.uol.com.br/home/divino-amor-gabriel-mascaro/>.
- Guimarães, Victor. 2018. “Notícias da Paraíba ou não acredito em paradoxos que não saibam dançar.” *Revista Cinética*. 04 de dezembro. Acedido em 03 de março de 2023. <http://revistacinetica.com.br/nova/noticias-da-paraiba-ou-nao-acredito-em-paradoxos-que-nao-saibam-dancar/>.
- Höhne, Stefan. 2021. “Beyond American Dystopia: On the Rise of Apocalyptic Visions in the Contemporary United States.” *American Studies* 271-277.
- Haen, Craig, e Anna Marie Weber. 2009. “Beyond retribution: working through revenge fantasies with traumatized young people.” *Arts Psychother* 84-93.
- Hart, Roderick. 1999. *Seducing America: How Television Charms the Modern Voter*. London: Sage.
- Harvey, David. 2005. *A Brief History of Neoliberalism*. Oxford: Oxford University Press.
- Heinlein, Robert. 1947. “On the writing of speculative fiction.” Em *Of worlds beyond: The science of science-fiction writing*, de Loyd Eshbach, 9-17. Reading: Fantasy Press.
- Heller-Nicholas, Alexandra. 2011. *Rape-revenge films: a critical study*. London: McFarland & Company.
- Hetherington, Marc, e Thomas Rudolph. 2015. *Why Washington won't work: Polarization, political trust and the governing crisis*. Chicago: Chicago University Press.
- Hills, Matt. 2003. “An Event-Based Definition of Art-Horror.” Em *Dark Thoughts: Philosophic Reflections on Cinematic Horror*, de Steven Schneider e Daniel Shaw, 138–57. Lanham: Scarecrow Press.
- Hockett, Charles. 1977. *The View from Language: Selected Essays*. Athens: The University of Georgia Press.
- Hoefel, Diego. 2021. “Comedy, Horror and Graphic Violence: Brazilian Allegories of the Culture Wars.” Em *The Politics of Laughter in the Social Media Age: Perspectives from the Global South*, de Shepherd Mpofu, 271-284. Chem: Palgrave McMillan.
- Hoefel, Diego, e Maria Irene Aparício. 2021. “Guerras culturais, batalhas alegóricas: entrelaçamentos do humor e do horror no cinema brasileiro contemporâneo.” *Revista Etopós* 310-332.

- Hoff, Rafael. 2018. "Um Olhar pela Porta dos Fundos: apontamentos sobre o humor político audiovisual no Youtube." *Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre.
- Holm, Nicholas. 2017. *Humour as Politics: The Political Aesthetics of Contemporary Comedy*. Basingstroke: Palgrave Macmillan.
- . 2017. "The Politics of Deadpan in Australasian Satire." Em *Satire and Politics: The Interplay of Heritage and Practice*, de Jessica Milner Davis, 103-124. Cham: Palgrave Macmillan.
- Hong, Nathaniel. 2010. "Mow 'em all down grandma: The "weapon" of humor in two Danish World War II occupation scrapbooks." *Humor* 27-64.
- Honig, Edwin. 2018. *Dark Conceit: The Making of Allegory*. Evanston: Northwestern University Press.
- Hora, Tatiana. 2020. *Corpos Interditos em Era um Vez Brasília*. Anais do XXIX Encontro Anual da Compós, Campo Grande: Compós: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação.
- Horan, Thomas. 2018. *Desire and Empathy in Twentieth-Century Dystopian Fiction*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Horowitz, Mardi. 2007. "Understanding and Ameliorating Revenge Fantasies in Psychotherapy." *The American Journal of Psychiatry* 24-27.
- Horton, Andrew (ed.). 1991. *Comedy / Cinema/ Theory*. Berkeley: University of California Press.
- Ilie, Cornelia. 2004. "Insulting as (un)parliamentary practice in the British and Swedish parliaments: A rhetorical approach." Em *Cross Cultural Perspectives on Parliamentary Discourse*, de Paul. Bayley, 45-86. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Iyengar, Shanto, e Sean Westwood. 2015. "Fear and loathing across party lines: New evidence on group polarization." *American Journal of Political Science* 690-707.
- Iyengar, Shanto, Gaurav Sood, e Yphtach Lelkes. 2012. "Affect, not ideology: A social identity perspective on polarization." *Public Opinion Quarterly* 405-431.
- Jameson, Fredric. 1982. "Progress versus Utopia; Or, Can We Imagine the Future?" *Science Fiction Studies* 147-158.
- . 1986. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism." *Social Text* 65-88.
- Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York: NYU Press.
- Kappelhoff, Hermann. 2016. "Genre and Sense of Community." *Mediaesthetics – Journal of Poetics of Audiovisual Images*.
- Kay, Kavyta. 2018. *New Indian Nuttaks: Comedy and Cultural Critique in Millennial India*. Cham: Palgrave MacMillan.
- Kersten, Holger. 2019. "America's faith in the laugh resistance – popular beliefs about political humor in the 2016 presidential elections." *Humor* 299-316.
- Kirk, Eugene. 1980. *Menippean Satire: an annotated catalogue of texts and criticism*. New York & London: Garland.
- Kohn, Eric. 2017. "Jordan Peele Challenges Golden Globes Classifying 'Get Out' As a Comedy: 'What Are You Laughing At?'" *IndieWire*. 15 de Nov. Acedido em 18

- de Nov de 2020. <https://www.indiewire.com/2017/11/jordan-peepe-response-get-out-golden-globes-comedy-1201897841/>.
- Koza, Roger. 2020. "'Sol Alegria': resistencia hedonista contra la censura en Brasil." *Clarín*. 09 de outubro. Acedido em 03 de março de 2023. https://www.clarin.com/revista-enic/escenarios/-sol-alegria-resistencia-hedonista-censura-brasil_0_0CoreD4O.html.
- Krein, José, e Roberto Oliveira. 2019. "Os impactos da Reforma nas condições de trabalho." Em *Reforma Trabalhista no Brasil: promessas e realidade*, de José Krein, Roberto Oliveira e Vitor Filgueiras, 127-154. Campinas: Curt Nimuendajú.
- Kuipers, Giseline. 2021. "Humor and Polarization." *Humor that Breaks the Rules*. Oakland, CA: International Society for Humor Studies Webinar.
- . 2008. "The sociology of Humour." Em *The Primer of Humour Research*, de Victor Raskin, 361-398. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- Lahikainen, Amanda. 2015. "'Some Species of Contrasts': British Graphic Satire, the French Revolution, and the Humor of Horror." *Humor (De Gruyter Mouton)* 28 (1): 93-117.
- Landini, Tatiana Savoia. 2018. "Pedofilia em museus: Quando o antigo conceito de pânico moral se faz presente." *DILEMAS: Revista de Estudos de Conflito e Controle Social* 512-532.
- LeClair, Thomas. 2013. "Death and Black Humor." *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 5-40.
- Levendusky, Matthew. 2013. "Partisan media exposure and attitudes toward the opposition." *Political Communication* 30(4): 565-581.
- Levin, Harry. 1994. *Playboys + Killjoys: An Essay in the Theory of Comedy*. New York: Oxford University Press.
- Levitsky, Steven, e Daniel Ziblatt. 2018. *Como as democracias morrem*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Lewis, Paul. 2006. *Cracking Up: American Humor in a Time of Conflict*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- . 1997. "The Killing Jokes of the American Eighties." *Humor* 251-283.
- . 1993. "Three Jews and a Blindfold: The Politics of Gallows Humour." Em *Semites and Stereotypes: Characteristics of Jewish Humor*, de Avner Ziv e Anat Zajdman, 47-58. Westport & London: Greenwood Press.
- Linhares, Juliana. 2016. "Marcela Temer: bela, recatada e "do lar" Leia mais em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>." *Revista Veja*. 28 de abril. Acedido em 09 de abril de 2023. <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>.
- Lockyer, Sharon. 2016. "Comedy matters: On the impact of comedy." *Humor* 1-3.
- Lockyer, Sharon, e Michael Pickering. 2009. *Beyond a Joke: The Limits of Humour*. London: Palgrave Macmillan.
- Lopes, Denilson. 2017. "Alumbramento, Friendship, and Failure: New Filmmaking in Brazil in the Twenty-First Century." Em *A Companion to Latin American Cinema*, de Maria Delgado, Stephen Hart e Randal Johnson, 294-306. Malden & Oxford: Wiley Blackwell.
- . 2012. *No Coração do Mundo: paisagens transculturais*. Rio de Janeiro: Rocco.
- . 2007. "Poética do Cotidiano." Em *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*, de Denilson Lopes, 83-100. Brasília: Editora UnB.

- Lothian, Alexis. 2018. *Old Futures: Speculative Fiction and Queer Possibility*. New York: New York University Press.
- Lyra, Bernardette. 2006. "Horror, Humor e Sexo no Cinema de Bordas." *Ilha do Desterro* 131-146.
- Müller, Adalberto. 2006. "Cinema (de) novo, estrada, sertão: notas para (se) pensar Cinema, aspirinas e urubus." *Logos* 24 1-7.
- Machado Jr, Rubens. 2011. "O inchaço do presente – Experimentalismo Super-8 nos anos 1970." *Revista Filme Cultura* 28-32.
- Machado, Uirá. 2023. "Guerra antifeminista e antitrans marca bolsonarismo dentro e fora do governo ." *Folha de São Paulo*. 25 de março. Acedido em 09 de abril de 2023. <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2023/03/guerra-antifeminista-e-antitrans-marca-bolsonarismo-dentro-e-fora-do-governo.shtml>.
- Maciel, Katia. 2009. "Beyond Stereotype and Comedy: the 'pop' and the 'modern' Brazil on screen." *Lusophonie* 27-40.
- Magalhães, Marcelo, Luiza Maia, e Mateus Maia. 2021. "República: um sonho que nunca existiu." *Biblioo*.
- Magilow, Daniel. 2013. "Jewish Revenge Fantasies in Contemporary Film." Em *Jewish Cultural Aspirations*, de Ruth (Ed.) Weisberg, 89-110. West Lafayette: Purdue University Press.
- Magnoli, Demétrio. 2019. "Tréplica: Em 'Bacurau', cinema deixa interesse público, segregando-se na bolha do Partido." *Folha de São Paulo. Opinião/Cinema.*, 17 de setembro.
- Maguire, Lori. 2020. "Laughing at the Early Cold War: Communism, the USSR, and the Dark Comedy of "Hail Caesar!" and "The Death of Stalin"." Em *Cold War II : Hollywood's renewed obsession with Russia*, de Tatiana Prorokova-Konrad, 140-158. Jackson: University Press of Mississippi.
- Manning, Adrian. 2020. "Incluir no cap. 3 a evolução dos gêneros – incluindo aí o gênero satírico: The Differing Shades of Redface: The Evolving Image of Native Americans in Hollywood Comedies." *Studies in American Humor* 301-322.
- Marra, Fernanda. 2019. "O animal cordial: uma rasura da razão ." *Revista Lusófona de Estudos Culturais* 189-199.
- Marsh, Huw. 2020. *The Comic Turn in Contemporary English Fiction: Who's Laughing Now*. London: Bloomsbury Academic.
- Martín-Barbero, Jesus. 2003. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Mascha, Efharris. 2008. "Political satire and hegemony: A case of "passive revolution" during Mussolini's ascendance to power 1919–1925." *Humor* 69-98.
- Massanari, Adrienne. 2017. "#Gamergate and the fapping: How Reddit's algorithm, governance, and culture support toxic technocultures." *New Media & Society* 19(3): 329–346.
- Mast, Gerald. 1979. *The Comic Mind*. Chicago: University of Chicago Press.
- Matheus, Vitor. 2013. "Black Blocs: uma discussão sobre violência performativa e cidadania insurgente Belo Horizonte." *Revista Três Pontos* 15-24.
- Mbembe, Achille. 2008. "Necropolitics." Em *Foucault in an Age of Terror*, de Stephen Morton e Stephen Bygrave, 152-182. Cham: Palgrave Macmillan.
- McClintock, Anne. 1995. *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York and London: Routledge.

- McDermott, Catherine. 2017. "Genres of Impasse: Postfeminism as a Relation of Cruel Optimism in Girls." Em *Reading Lena Dunham's Girls: Feminism, postfeminism, authenticity, and gendered performance in contemporary television*, de Meredith Nash e Imelda Whelehan, 45-59. Cham: Palgrave MacMillan.
- McFadden, George. 2014. *Discovering the Comic*. Princeton: Princeton University Press.
- McGraw, Peter, e Caleb Warren. 2010. "Benign Violations: Making Immoral Behavior Funny." *Psychological Science* 1141-1149.
- McIntyre, Lee. 2018. *Post-truth*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Mears, Kathryn, Eric Shouse, e Patrice Opplinger. 2020. "An Incongruous Blend of Tragedy and Comedy." Em *The Dark Side of Stand-Up Comedy*, de Patrice Opplinger e Eric Shouse, 173-194. Cham : Palgrave MacMillan.
- Meisel, Joseph. 2009. "Humour and Insult in the House of Commons: The Case of Palmerston and Disraeli." *Parliamentary History* 228-245.
- Mello e Souza, Gilda de. 1967. "Terra em Transe." *Teoria e Prática* n. 2: 140-145.
- Mello, Patrícia Campos. 2020. *A Máquina de Ódio: notas de uma repórter sobre fake news e violência digital*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Mendonça, Ricardo Fabrino, Viviane Freitas, Camilo Aggio, e Nina Santos. 2023. "Fake News e o Repertório Contemporâneo de Ação Política." *Dados* 1-33.
- Meneguello, Cristina. 1996. *Poeira de estrelas: O cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas: Unicamp.
- Menna Barreto, Ricardo, e Helena Ferraz. 2020. "Comunidades quilombolas, racismo e ideologia no discurso de Jair Bolsonaro: estudo crítico dos discursos político e judicial." *Revista Brasileira de Políticas Públicas* 10:2: 699-722.
- Mesquita, Claudia. 2015. "Memória contra Utopia: Branco sai, preto fica." *Encontro da Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação (Compós)*. Brasília.
- Miglierin, Cezar. 2011. "Por um cinema pós-industrial: notas para um debate." *Revista Cinética*. Fevereiro. Acedido em 2020 de novembro de 2005. <http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>.
- Miguel, Jorge Luiz, e Dária Gorete Jaremtchuk. 2021. "A campanha difamatória contra a exposição Queermuseu." *Revista Eco-Pós* 41-63.
- Miller, Carolyn. 1994. "Genre as Social Action." Em *Genre and the New Rethoric*, de Aviva Freedman e Peter Medway, 20-36. London: Taylor and Francis.
- Mindess, Harvey, Carolyn Miller, Joy Turek, Amanda Bender, e Suzanne Corbin. 1985. *The Antioch Sense of Humor Test: Making Sense of Humor*. New York: Avon Books.
- Miskolci, Richard, e Maximiliano Campana. 2017. "'Ideologia de gênero': notas para a genealogia de um pânico moral contemporâneo." *Sociedade e Estado* 32:3: 725-747.
- Momen, Mehnaaz. 2018. *Political Satire, Postmodern Reality, and the Trump Presidency: Who are We Laughing at?* Lanham: Lexington Books.
- Monbiot, George. 2016. *How did we get into this mess? Politics, equality, nature*. London / New York: Verso.
- Moraes, Lidianne Porto. 2017. "Nechochada: a comédia que faz o brasileiro sorrir." *Revista Livre de Cinema* 3-18.
- Morreall, John. 2009. *Comic Relief: a comprehensive philosophy of humor*. West Sussex: Wiley-blackwell.

- . 2014. “Philosophy of Humor.” Em *Encyclopedia of Humor Studies*, de Salvatore Attardo, 566-570. Los Angeles, London: Sage.
- . 1987. *The Philosophy of Laughter and Humor*. Albany: State University Press.
- Mourinha, Jorge. 2020. *Berlim e os fantasmas do passado (do Brasil, da Galiza e de todo o lado)*. 24 de fevereiro. Acedido em 26 de março de 2021. <https://www.publico.pt/2020/02/24/culturaipsilon/noticia/berlim-fantasmas-passado-brasil-galiza-lado-1905318>.
- Moylan, Tom. 2001. *Scraps of the Untained Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder: Westview.
- Moynagh, Maureen, e Lou Cornum. 2020. “Introduction: Decolonial (Re)Visions of Science Fiction, Fantasy, and Horror.” *Canadian Literature* 8-18.
- Mpofu, Shepherd (Ed.). 2021. *The politics of laughter in the Social Media Age: Perspectives from the global south*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Mulhall, Joe, e Safya Khan-Ruf. 2021. *State of Hate: Far-Right Extremism in Europe*. Mapeamento do avanço da Extrema-Direita na Europa, London: Hope not Hate.
- Mulkay, Michael. 1988. *On Humour: Its Nature and Its Place in Modern Society*. New York: Basil Blackwell.
- Muniz, Durval. 2019. “Bacurau: será mesmo resistência?” *Saiba Mais Agência de Reportagem*. 15 de setembro. Acedido em 20 de outubro de 2020. <https://www.saibamais.jor.br/bacurau-sera-mesmo-resistencia/>.
- Nagib, Lucia. 2014. “The Politics of Impurity.” Em *Impure Cinema*, de Lucia Nagib e Anne Jerslev. London: I.B. Tauris.
- Nagle, Angela. 2017. *Kill All Normies: Online Culture Wars from 4Chan and Tumblr to Trump and the Alt-Right*. Winchester and Washington: Zero Books.
- Nazário, Luiz. 1998. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência.
- Ng, Eve. 2020. “No Grand Pronouncements Here...: Reflections on Cancel Culture and Digital Media Participation.” *Television & New Media* 621-627.
- Nichols, Bill. 1991. *Representing Reality: issues and concepts in documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Niebuhr, Reinhold. 1945. “Our Relations to Japan.” *Christianity and Crisis*.
- Noland, Carey Marie, e Michael Hoppmann. 2020. “Stop! You’re Killing Me: Food Addiction and Comedy.” Em *The Dark Side of Stand-Up Comedy*, de Patrice Oppliger e Eric Shouse, 129-150. Cham: Palgrave Macmillan.
- Nunes, Rodrigo. 2019. “‘Bacurau’ não é sobre o presente, mas o futuro.” *El País Brasil*. 06 de outubro. Acedido em 14 de novembro de 2020. https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/05/cultura/1570306373_739263.html.
- Obrdlik, Antonin J. 1942. “‘Gallows Humor’-A Sociological Phenomenon.” *American Journal of Sociology* 709-716.
- O’Connell, Daniel, e Sabine Kowal. 2004. “Hillary Clinton’s laughter in media interviews.” *Pragmatics* 463-478.
- Oliveira Jr, Luiz Carlos. 2014. *A Mise en scène no cinema: Do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas: Papyrus.
- Oppliger, Patrice, e Dolf Zillmann. 1997. “Disgust in humor: Its appeal to adolescents.” *Humor* 421-438.
- Ormond, Andrea. 2021. “Glória e decadência das moneychanchadas – uma retrospectiva.” *Cinética*. 05 de maio. Acedido em 16 de setembro de 2022. <http://revistacinetica.com.br/nova/andrea-ormond-moneychanchadas-2021/>.

- Oziewicz, Marek. 2017. "Speculative Fiction." *Oxford Research Encyclopedia: Literature*, 29 de Março.
- Page, Edwin. 2008. *Horribly Awkward: The New Funny Bone*. London: Marion Boyers.
- Parkin, John, e Jessica Milner Davis. 2014. "Comedy." Em *Encyclopedia of Humor Studies*, de Salvatore Attardo, 140-144. Los Angeles, London: Sage.
- Patton, Elizabeth. 2019. "Get Out and the legacy of sundown suburbs in post-racial America." *New Review of Film and Television Studies* 349-363.
- Pearsall, Judy, Patrick Hanks, Catherine Soanes, e Angus Stevenson. 2010. *Oxford Dictionary of English*. Oxford: Oxford University Press.
- Pearson, Wendy. 2022. "Speculative Fiction and Queer Theory." Em *Oxford Research Encyclopedia - Communication*, de Matthew Powers. Oxford: Oxford University Press.
- Perera, Sasanka, e Dev Nath (Eds.) Pathak. 2022. *Humour and the Performance of Power in South Asia: Anxiety, Laughter and Politics in Unstable Times*. London: Routledge.
- Perez, Eliane. 2002. "O Cinema Brasileiro em Periódicos: 1896-1930." Em *Anais da Biblioteca Nacional*, 291-329. Rio de Janeiro: A Biblioteca.
- Perez, Raul. 2022. *The Souls of White Jokes: How Racist Humor Fuels White Supremacy*. Redwood City: Stanford University Press.
- Perniola, Mario. 2004. *Art and Its Shadow*. New York, London: Continuum.
- Peters, Chris, e Stuart Allan. 2021. "Weaponizing Memes: The Journalistic Mediation of Visual Politicization." *Digital Journalism* 217-229.
- Pethö, Ágnes. 2011. *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Petterson, Katarina, Jari Martikainen, Eemeli Hakoköngäs, e Inari Sakki. 2022. "Female Politicians as Climate Fools: Intertextual and Multimodal Constructions of Misogyny Disguised as Humor in Political Communication." *Political Psychology* 1-18.
- Platão. 2012. *A República*. Brasília: Editora Kiron.
- Platter, Charles. 2007. *Aristophanes and the Carnival of Genres*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Prisco, Luiz. 2020. "Boca a Boca é sobre o vírus do conservadorismo", diz diretor Esmir Filho. 28 de setembro. Acedido em 26 de março de 2021. <https://www.metropoles.com/entretenimento/televisao/boca-a-boca-e-sobre-o-virus-do-conservadorismo-diz-diretor-esmir-filho>.
- Proctor, William. 2017. "'Bitches Ain't Gonna Hunt No Ghosts': Totemic Nostalgia, Toxic Fandom and the Ghostbusters Platonic." *Palabra Clave* 20:4: 1105-1141.
- Prosperi, Luciene, e Lincoln Frias. 2020. "Os Benefícios do Programa Bolsa Família e o Mercado de Trabalho: uma análise sobre o "efeito preguiça"." *Sociais e Humanas* 78-94.
- Prython, Angela. 2006. "Da Alegoria Continental às Jornadas Interiores: o road-movie latino-americano contemporâneo." *Ícone* 113-124.
- . 2015. "Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo." *Revista Eco Pós* 66-74.
- Purdie, Susan. 1993. *Comedy: the mastery of discourse*. Toronto: University of Toronto Press.

- Quadros, Daiane. 2019. "A Abordagem do Discurso Conservador sobre Políticas de Ações Afirmativas para Negros nas Universidades por uma Perspectiva de Análise Bakhtiniana." *Revista X* 14:4: 41-64.
- Rajewsky, Irina. 2005. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality." *Intermedialités* 43-64.
- Ramos, Fernão. 1987. *Cinema marginal (1968-1973) e a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense.
- Rancière, Jacques. 2005. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. São Paulo: Ed. 34.
- Ratier, Rodrigo. 2020. *Com piada sem graça, cercadinho de Bolsonaro dá errado pela primeira vez*. 05 de março. Acedido em 28 de abril de 2021. <https://rodrigoratier.blogosfera.uol.com.br/2020/03/05/com-piada-sem-graca-cercadinho-de-bolsonaro-da-errado-pela-primeira-vez/>.
- Recuero, Raquel, e Priscila Soares. 2013. "Violência simbólica e redes sociais no facebook: o caso da fanpage "Diva Depressão"." *Galáxia* 239-254.
- Recuero, Raquel, Gabriela Zago, e Felipe Bonow. Soares. 2017. "Mídia Social e Filtros-bolha nas Conversações Políticas no Twitter." *Anais dos Encontros da Compós*. São Paulo: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação.
- Reichenbach, Anke. 2015. "Laughter in times of uncertainty: Negotiating gender and social distance in Bahraini women's humorous talk." *Humor* 511-539.
- Reiljan, Andres. 2019. "'Fear and loathing across party lines' (also) in Europe: Affective polarisation in European party systems." *European Journal of Political Research* 1-21.
- Remier. 2009. *Ivan Cardoso: o mestre do terror*. São Paulo: Imprensa Oficial.
- Rieder, John. 2011. "Race and revenge fantasies in Avatar, District 9 and Inglourious Basterds." *Science Fiction Film and Television* 41-56.
- Ritzer, Ivo, e Peter (ed.) Schulze. 2013. *Genre Hybridisation: Global Cinematic Flows*. Köln: Schüren.
- Rodrigues, Theófilo. 2018. "O papel da mídia nos processos de *impeachment* de Dilma Rousseff (2016) e Michel Temer (2017)." *Contracampo* 37-58.
- Rodriguez, Ashley. 2020. *Brazil now has more Netflix subscribers than pay-TV households*. 28 de agosto. Acedido em 07 de abril de 2021. <https://www.businessinsider.com/analysts-estimate-brazil-more-netflix-subscribers-than-pay-tv-2020-8?>
- Rosenbaum, Jonathan. 2019. "Recommended Reading: Daniel Mendelsohn on the New Tarantino." *Jonathan Rosenbaum*. 29 de julho. Acedido em 13 de janeiro de 2023. <https://jonathanrosenbaum.net/2019/07/29/>.
- Ross, Sherry. 2018. "POTUS Stand-Up: The White House Correspondents' Dinner." Em *Comedy and the Politics of Representation*, de Helen Davies e Sarah Illot, 241-256. Cham: Palgrave Macmillan.
- Rost, Mariana, e Miriam Steffen Vieira. 2015. "Convenções de Gênero e Violência Sexual: a cultura do estupro no ciberespaço." *Contemporanea: Revista de Comunicação e Cultura* (UFBA) 13, n. 2: 261-276.
- Rubenstein, Diane. 2019. "'An Actual Nightmare, but . . . Pretty Good TV': Horror-comedy in the Trump Era." Em *The Joke is on Us: Political Comedy in (Late) Neoliberal Times*, de Julie Webber, 267-292. Lanham: Lexington Books.

- . 2015. “Obama and the (Raced) Presidential Imaginary.” Em *Menne, Jeff; Long, Christian B.*, de *Film and the American Presidency*, 211-232. New York / London: Routledge.
- . 2008. *This Is Not a President: Sense, Nonsense, and the American Political Imaginary*. New York / London: New York University Press.
- Sá, Daniel Serravalle de. 2018. “Cultural Cannibalism: Gothic Parody in the Cinema of Ivan Cardoso.” Em *Latin American Gothic in Literature and Culture*, de Sandra Casanova-Vizcaino e Inés Ordiz, 222-234. New York; London: Routledge.
- Sacramento, Igor, e Allan Santos. 2020. “A revisão da noção de pânico moral nos Estudos Culturais: hegemonia, cultura midiática e representação.” *Parágrafo* 31-47.
- Salter, Anastasia, e Bridget Blodgett. 2017. *Toxic geek masculinity in media: Sexism, trolling, and identity policing*. Cham: Palgrave MacMillan.
- Santos, Alexandre Tadeu dos, e Lidianne Porto Moraes. 2019. “Neochanchada: Caminhos para a construção de uma comédia à brasileira.” *Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual* 238-253.
- Santos, João Guilherme, e Viktor Chagas. 2018. “Direta transante: enquadramentos pessoais e agenda ultraliberal do MBL.” *Matrizes* 189-214.
- Santos, Maria Stella Galvão. 2020. “‘Talky Shows’ e Imprensa: uma leitura baseada na análise crítica do discurso.” *PERcursos Linguísticos* 317-332.
- Sargent, Lyman Tower. 1994. “The Three Faces of Utopianism Revisited.” *Utopian Studies* 5:1: 1-37.
- Sargent, Lyman Tower, e Lucy Sargisson. 2014. “Sex in Utopia: Eutopian and Dystopian Sexual Relations.” *Utopian Studies* 299-320.
- Sarmet, Érica Ramos. 2015. *Sin Porno no Hay Posporno: corpo, excesso e ambivalência na América Latina*. Dissertação de Mestrado em Comunicação, Niterói: PPGCOM/ Universidade Federal Fluminense.
- Schickel, Richard. 1984. “Exercise for exorcists: Ghostbusters.” *Time Magazine*. 11 de junho. Acedido em 27 de outubro de 2020. http://www.gbfans.com/image.php?url=http://4.bp.blogspot.com/_of7mShM5N1g/S7Sw8JmXVI/AAAAAAAAABVE/NF9wjAOMwHo/s1600/st3_time_review.jpg.
- Schreiber, Mariana. 2016. “Todos os homens (e nenhuma mulher) do presidente interino.” *BBC News Brasil*. 12 de maio. Acedido em 9 de novembro de 2020. https://www.bbc.com/portuguese/brasil/2016/05/160511_aliados_temer_ms_cc.
- Segal, Erich. 2001. *The Death of Comedy*. Cambridge, Massachusetts; London: Harvard University Press.
- Seixas, Rodrigo. 2019. “Violência discursiva, argumentação e memória no cenário político brasileiro: a (des)virtuosidade do discurso público.” *Entrepalavras* 190-208.
- Serpe, Nick. 2019. “The New Tech Culture Wars.” *Dissent* 101-110.
- Setubal, Mariana. 2018. “Distopia e reparação política na Ceilândia de Adirley Queirós.” *Urbana* 570-591.
- Shaftesbury, Lord. 2000. *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Shifman, Limor. 2014. *Memes in Digital Culture*. London: MIT Press.

- Shohat, Ella, e Robert Stam. 2006. *Crítica da Imagem Eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify.
- Silva, Eduardo Miranda. 2022. “Gênero narrativo e distopia no filme *Divino amor*.” *Intexto* 1-15.
- Silva, Sara. 2019. “Reação e Rejeição: o grande público e a recepção da arte contemporânea.” *Proa - Revista de Antropologia e Arte* 9:1: 242-252.
- Simpson, Paul. 2003. *On the Discourse of Satire: towards a stylistic model of satirical humour*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Singer, André. 2018. *Lulismo em crise: um quebra-cabeça do período Dilma (2011-2016)*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Smet, Ingrid. 1996. *Menippean satire and the republic of letters, 1581–1655*. Geneva: Droz.
- Soares, Jessica, e Miriam Rossini. 2020. “O Animal Cordial: Cinema de horror brasileiro e a produção de afetos através de reflexos da sociedade.” Em *Políticas do sensível: corpos e marcadores de diferença na Comunicação*, de Jorge Cardoso Filho, Gabriela Almeida e Deivison Campos, 129-146. Belo Horizonte: UFMG.
- Souto, Mariana. 2012. “O que teme a classe média? Trabalhar cansa e o horror no cinema brasileiro contemporâneo.” *Contracampo* 44-60.
- Souza, Mailson Fernandes Cabral, e Nadia Pereira da Silva Gonçalves Azevedo. 2018. “Guerras Culturais e Formações Imaginárias da Polarização Política Brasileira: um estudo discursivo.” *Humanidades & Inovação* 209-226.
- Spencer, Herbert. 1963. “On the Physiology of Laughter.” Em *Essays on Education and Kindred Subjects*, de Herbert Spencer, 298-309. London: Everyman's Library.
- Spivak, Gayatri. 1996. *The Spivak Reader*. New York: Routledge.
- Spyer, Tereza. 2019. “Distopias à brasileira: 'Bacurau' e 'Divino Amor'.” *Revista Epistemologias do Sul* 92-109.
- Staigener, Janet. 1997. “Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History.” *Film Criticism* 5-20.
- Stam, Robert. 2000. *Film Theory*. Oxford: Blackwell.
- Stano, Simona. 2020. “The Internet and the Spread of Conspiracy Content.” Em *Routledge Handbook of Conspiracy Theories*, de Michael Butter e Peter (eds) Knight. London: Routledge.
- Stillman, Grant. 2008. “Two of the MADdest Scientists: Where Strangelove Meets Dr. No; or, Unexpected Roots for Kubrick's Cold War Classic.” *Film History* 487–500.
- Stokker, Kathleen. 1997. *Folklore Fights the Nazis: Humor in Occupied Norway, 1940-1945*. Madison & London: The University of Wisconsin Press.
- Stott, Andrew. 2005. *Comedy*. New York and London: Routledge.
- Suppia, Alfredo. 2014. “A Short History of Brazilian Science Fiction.” Em *The Liverpool Companion to World Science Fiction Film*, de Sonja Fritzsche, 225-243. Liverpool: Liverpool University Press.
- . 2017. “Acesso negado: circuit bending, borderlands science fiction e lo-fi sci-fi em Branco Sai, Preto Fica.” *Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia*.
- . 2013. “Aparições e reaparições da icção científica no cinema brasileiro: elementos para uma história.” *ALCEU* 92-106.
- . 2020. “Divino Amor.” *Zanzalá* 87-91.

- . 2008. “Science Fiction in the Brazilian Cinema: A Brief Overview.” *Film International* 6-13.
- Suvin, Darko. 1979/2016. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. Bern: Peter Lang.
- Swift, Jonathan. 2021. “Uma Proposta Modesta.” Em *Os Benefícios de Dar Peidos*, de Jonathan Swift, 55-72. Lisboa: Guerra e Paz.
- Szakolczai, Arpad. 2013. *Comedy and the Public Sphere: The Rebirth of Theatre as Comedy and the Genealogy of the Modern Public Arena*. New York: Routledge.
- Tatagiba, Luciana. 2018. “Entre as ruas e as instituições: os protestos e o *impeachment* de Dilma Rousseff.” *Lusotopie* 112-135.
- . 2018. “Os protestos e a crise brasileira: um inventário inicial das direitas em movimento (2012-2016).” Em *Conservadorismos, fascismos e fundamentalismos: análises conjunturais*, de Ronaldo Almeida e Rodrigo (orgs.) Toniol. Campinas: Ed. da Unicamp.
- Tavares, Joelmir. 2019. “Caso Danilo Gentili mobiliza humoristas e gera debate sobre liberdade de expressão.” *Folha de São Paulo*. 12 de abr. Acedido em 04 de setembro de 2021. <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/04/caso-danilo-gentili-mobiliza-humoristas-e-gera-debate-sobre-liberdade-de-expressao.shtml>.
- Tavares, Zulmira. 1976. “De Pernas pro Ar.” *Jornal Movimento* 5.
- Taylor, Tosha. 2020. “Horror Memes and Digital Culture .” Em *The Palgrave Handbook of Contemporary Gothic* , de Clive (ed.) Bloom, 995-1003. Cham: Palgrave McMillan.
- Teixeira, Jerônimo. 2019. “É contraditório que ‘Bacurau’ se contraponha a Bolsonaro com violência.” *Folha de São Paulo*. 24 de agosto. Acedido em 04 de outubro de 2020. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/08/e-contraditorio-que-bacurau-se-contraponha-a-bolsonaro-com-violencia.shtml>.
- Teskey, Gordon. 2006. “Allegory.” Em *The Spenser Encyclopaedia*, de Albert Charles. Hamilton, 300-362. London: Routledge.
- Thomas, Ebony Elizabeth. 2019. *The Dark Fantastic: Race and the Imagination from Harry Potter to the Hunger Games*. New York: NYU Press.
- Thompson, Ayanna. 2021. *Blackface*. London: Bloomsbury.
- Thompson, Jay. 2016. “Revenge is a Dish Best Served Sapphic: The Lesbian Vampire Film as Revenge Fantasy.” *Colloquy* 4-15.
- Tiburi, Marcia. 2020. “Els fonaments ideològics de la nova ultradreta: el cas de Bolsonaro.” *Eines per a l'esquerra nacional* 114-126.
- Torrinha, Francisco. 1942. *Dicionário Latino Português*. Porto: Editorial Domingos Barreira.
- Tosi, Giuseppe. 2019. “Democracia e direitos humanos: uma conquista civilizatória ameaçada no Brasil e no mundo.” *Revista Interdisciplinar de Direitos Humanos* 32-59.
- Townsend, Mary Lee. 1997. “Humour and the Public sphere in 19th century Germany.” Em *A Cultural History of Humour. From Antiquity to the Present Day*, de Jan Bremmer e Herman Roodenburg, 200-221. Cambridge: Polity Press.
- Trindade, Luiz Valerio. 2020. *No Laughing Matter: Race Joking and Resistance in Brazilian Social Media*. Wilmington: Vernon Press.
- Tsakona, Villy, e Diana Elena Popa. 2011. “Humour in politics and the politics of humour.” Em *Studies in Political Humour: In between political critique and*

- public entertainment*, de Villy Tsakona e Diana Elena Popa, 1-32. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Tsur, Reven. 1989. "Horror jokes, black humor, and cognitive poetics." *Humor* 2:3: 243-255.
- Tuoto, Arthur. 2018. "Sol Alegria: celebrar para resistir." *Arthur Tuoto*. 29 de Agosto. Acedido em 03 de Mar de 2023. <https://arthurtuoto.com/2018/08/29/sol-alegria/>.
- Tyrkko, Jukka, e Irina Frisk. 2020. "Crooked Hillary, Lyin'Ted and Failing New York Times: Nicknames in Donald Trump's Tweets." Em *Linguistic Inquiries into Donald Trump's Language: From 'Fake News' to 'Tremendous Success'*, de Ulrike Schneider e Matthias Eitelmann, 109-129. London / New York: Bloomsbury.
- Veatch, Thomas. 1998. "A Theory of Humor." *Humor* 161-215.
- Vieira, João Luiz. 2000. "Chanchada e a Estética do Lixo." *Revista Contracampo* 169-182.
- . 2003. "O Corpo Popular, a Chanchada Revisitada, ou a Comédia Carioca por Excelência." *Acervo* 45-62.
- Walters, Ben. 2009. "Debating Inglorious Basterds." *Film Quarterly* 19-22.
- Warren, Caleb, e Peter McGraw. 2014. "Appreciation of Humor." Em *Encyclopedia of Humor Studies*, de Salvatore Attardo, 52-54. Los Angeles, London: Sage.
- Weaver, Simon. 2019. "Brexit tricksters and the reconstruction of taboo: Populism, irony and satire in post-referendum Britain." *Comedy Studies* 154-166.
- Webb, Brandon. 2018. "Laughter Louder Than Bombs? Apocalyptic Graphic Satire in Cold War Cartooning, 1946–1959." *American Quarterly* 235-266.
- Webber, Julie. 2019. *The Joke Is on Us: Political Comedy in (Late) Neoliberal Times*. Lanham: Lexington Books.
- Weber, Luiz Alberto. 2016. "A Esplanada do aiatolá Temer." *Revista Época*. 13 de maio. Acedido em 09 de novembro de 2020. <https://epoca.globo.com/tempo/noticia/2016/05/esplanda-do-aitola-temer.html>.
- Weinbrot, Howard. 2005. *Menippean Satire Reconsidered: From Antiquity to the Eighteenth Century*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Werneck, Alexandre. 2019. "Política e ridicularização: uma sociologia pragmática da "graça" da crítica em cartazes das "Jornadas de Junho"." *Interseções* 1-40.
- Whitfield, Stephen. 1991. *The Culture of the Cold War*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.
- Wiggins, Bradley. 2019. *The Discursive Power of Memes in Digital Culture*. New York and London: Routledge.
- Williams, Linda. 1991. "Gender, Genre, and Excess." *Film Quarterly* 2-13.
- Williams, Raymond. 1959. "Critical Forum on Culture and Society." *Essays in Criticism* 425-440.
- . 1981/2000. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra.
- . 1958/2015. *Culture and Society: 1780-1950*. London: Vintage Classics.
- . 1977. *Marxism and Literature*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- . 1964/2013. *Modern Tragedy*. London: Vintage Classics.
- Wink, George. 2018. "Humor golpista: memes sobre Dilma Rousseff durante o "impeachment"." *Veredas* 123-140.
- Wittgenstein, Ludwig. 1991. *Investigações Filosóficas*. São Paulo: Nova Cultural.

- Wolf-Meyer, Matthew. 2019. *Theory for the World to Come: Speculative Fiction and Apocalyptic Anthropology*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Wright, William. 2010. "Fear and Humour in Frank O'Hara's Cold War Poetry." *PN Review* 77-84.
- Xavier, Ismail. 2013. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify.
- Young, Dannagal, e Russell Tisinger. 2006. "Dispelling Late-Night Myths: News Consumption among Late-Night Comedy Viewers and the Predictors of Exposure to Various Late-Night Shows." *Harvard International Journal of Press/Politics* 113-134.

Lista de Figuras

Figura 1. <i>Os Cosmonautas</i> , Victor Lima, 1962, 90 min.	107
Figura 2. <i>Os Cosmonautas</i> , Victor Lima, 1962, 90 min.	107
Figura 3. <i>O Trapalhão no Planeta dos Macacos</i> , J. Tanko, 1976, 86 min.	112
Figura 4. <i>Jeca contra o Capeta</i> , Amácio Mazzaropi, 1975, 94 min.	112
Figura 5. <i>Barão Olavo, o Horrível</i> , Júlio Bressane, 1970, 70 min.	116
Figura 6. <i>Cuidado Madame</i> , Júlio Bressane, 1970, 90 min.	116
Figura 7. <i>Nosferato no Brasil</i> , Ivan Cardoso, 1970, 27 min.	120
Figura 8. <i>O Segredo da Mímia</i> , Ivan Cardoso, 1982, 85 min.	120
Figura 9. <i>Brasil ano 2000</i> , Walter Lima Jr., 1969, 95 min.	129
Figura 10. <i>Brasil ano 2000</i> , Walter Lima Jr., 1969, 95 min.	129
Figura 11. <i>Recife Frio</i> , Kleber Mendonça Filho, 2009, 24 min.	137
Figura 12. <i>Trabalhar Cansa</i> , Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011, 99 min.	137
Figura 13. <i>Branco sai Preto Fica</i> , Adirley Queiróz, 2014, 93 min.	141
Figura 14. <i>Branco sai Preto Fica</i> , Adirley Queiróz, 2014, 93 min.	141
Figura 15. <i>Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro</i> , Fabrício Bittar, 2018, 103 min.	172
Figura 16. <i>Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro</i> , Fabrício Bittar, 2018, 103 min.	172
Figura 17. <i>Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro</i> , Fabrício Bittar, 2018, 103 min.	175
Figura 18. <i>Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro</i> , Fabrício Bittar, 2018, 103 min.	175
Figura 19. <i>O Clube dos Canibais</i> , Guto Parente, 2018, 81 min.	181
Figura 20. <i>O Clube dos Canibais</i> , Guto Parente, 2018, 81 min.	181
Figura 21. <i>O Clube dos Canibais</i> , Guto Parente, 2018, 81 min.	185
Figura 22. <i>O Clube dos Canibais</i> , Guto Parente, 2018, 81 min.	185
Figura 23. <i>O Animal Cordial</i> , Gabriela Amaral Almeida, 2017, 98 min.	191
Figura 24. <i>O Animal Cordial</i> , Gabriela Amaral Almeida, 2017, 98 min.	191
Figura 25. <i>O Animal Cordial</i> , Gabriela Amaral Almeida, 2017, 98 min.	196
Figura 26. <i>O Animal Cordial</i> , Gabriela Amaral Almeida, 2017, 98 min.	196
Figura 27. <i>Divino Amor</i> , Gabriel Mascaro, 2019, 101 min.	206
Figura 28. <i>Divino Amor</i> , Gabriel Mascaro, 2019, 101 min.	206
Figura 29. <i>Divino Amor</i> , Gabriel Mascaro, 2019, 101 min.	212
Figura 30. <i>Divino Amor</i> , Gabriel Mascaro, 2019, 101 min.	212
Figura 31. <i>Sol Alegria</i> , Tavinho Teixeira e Mariah Teixeira, 2018, 90 min.	222
Figura 32. <i>Sol Alegria</i> , Tavinho Teixeira e Mariah Teixeira, 2018, 90 min.	222
Figura 33. <i>Sol Alegria</i> , Tavinho Teixeira e Mariah Teixeira, 2018, 90 min.	224
Figura 34. <i>Sol Alegria</i> , Tavinho Teixeira e Mariah Teixeira, 2018, 90 min.	224
Figura 35. <i>Plano Controle</i> , Juliana Antunes, 2018, 15 min.	229
Figura 36. <i>Plano Controle</i> , Juliana Antunes, 2018, 15 min.	229
Figura 37. <i>Bacurau</i> , Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019, 131 min.	240
Figura 38. <i>Bacurau</i> , Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019, 131 min.	240
Figura 39. <i>Bacurau</i> , Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019, 131 min.	242
Figura 40. <i>Bacurau</i> , Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019, 131 min.	242
Figura 41. <i>República</i> , Grace Passô, 2020, 15 min.	246
Figura 42. <i>República</i> , Grace Passô, 2020, 15 min.	246
Figura 43. <i>Medusa</i> , Anita Rocha da Silveira, 2021, 128 min.	252
Figura 44. <i>Medusa</i> , Anita Rocha da Silveira, 2021, 128 min.	252
Figura 45. <i>Medusa</i> , Anita Rocha da Silveira, 2021, 128 min.	259
Figura 46. <i>Medusa</i> , Anita Rocha da Silveira, 2021, 128 min.	259