O medo que vem do interior: confrontos entre o tradicional e o moderno no longa de terror português *Coisa ruim*[1]

Tiago José Lemos Monteiro[2]
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ)

Resumo

Promovido à época de seu lançamento, no ano de 2006, como o "primeiro filme de terror português a sério", *Coisa ruim* é um drama familiar na qual o sobrenatural desempenha um importante papel catalisador. Aventando como hipótese de investigação que o medo, em *Coisa ruim*, nasce da ambivalência oriunda do confronto entre o tradicional e o moderno que também pauta outras áreas da cultura portuguesa contemporânea, efetuo um breve histórico das raras aproximações entre o cinema português de gênero e a gramática do horror. Tendo em vista a ambientação da trama do longa no universo das aldeias do "Portugal profundo", considero, ainda, os modos pelos quais a ruralidade tendeu a ser hegemonicamente concebida no âmbito político-cultural luso do último século.

Palavras-chave

Cinema português; cinema de horror; *Coisa ruim*

Interrogações preliminares acerca de um silêncio qualquer

"É a aldeia global" - explicam,
num júbilo imbecil, prontos a desfilar
o rosário de maravilhas dos novos tempos,
sem discernirem que aldeia sempre foi o sinónimo
de isolamento e conformismo,
de mesquinhez, aborrecimento e mexerico
e que, de qualquer modo, o que verdadeiramente importa
se mantém secreto ("Aldeia global", Mão Morta).

Cresci no seio de uma família portuguesa que emigrou para o Brasil em meados da década de 1950. Quando criança, lembro de ter por hábito escutar, com um misto de curiosidade e enfado, as histórias narradas pelos avós paternos e maternos a respeito do cotidiano das aldeias do interior de Portugal. Nestas narrativas, o que mais me fascinava eram os episódios envolvendo assombrações, seres fantásticos, e as "peças" que meus avós, então adolescentes, pregavam nos amigos mais novos para deixá-los amedrontados: espectros cobertos por mortalhas caminhando pelas ruas da cidade à noite, espantalhos que

[1] Trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas, XIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.
[2] Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. Professor do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro, onde coordena o Núcleo de Criação Audiovisual e o curso de Pós-Graduação Lato Sensu em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação. Contato: tjlmonteiro@yahoo.com.br.

adquiriam vida nos campos distantes, as figuras sinistras dos padres e freiras (por vezes envolvidos em diversos episódios de prevaricação), o miado dos gatos pretos nas madrugadas de lua anunciando a chegada das bruxas. Por mais que conhecesse as histórias de cor e salteado, nunca me incomodava de escutá-las repetidas vezes – o frio na espinha que provocavam não se diluía com o passar do tempo.

Ao aproximar-me da cultura portuguesa dos anos 2000 com vistas à realização de uma pesquisa de doutorado, nunca deixei de me intrigar com a presença, ou melhor dizendo, com a ausência de tais matrizes narrativas no imaginário midiático luso, sobretudo no âmbito do audiovisual. Seria Portugal um "país sem horror", a exemplo do que Shafik (2005) diagnostica em relação ao cinema egípcio, em função da inserção dos elementos usualmente horroríficos em coordenadas culturais distintas, nas quais as mesmas despertariam outros sentimentos que não o medo e a repulsa? Ou, no caso português, a matriz horrorífica apareceria articulada com elementos inscritos nas convenções de outros gêneros, sem constituir, portanto, uma manifestação "pura" e imediatamente identificável ao universo do horror, conforme Stojanova (2005) identifica ao discorrer sobre o "horror social" romeno?

A suposta ausência de um cinema de terror em Portugal provoca ainda mais estranhamento se considerarmos o elevado valor simbólico de que a grife *"euro horror"* desfruta nos circuitos de mostras e festivais dedicados ao gênero, patente no culto a estilos como o *giallo* italiano e às produções da britânica Hammer Films (ALLMER et all, 2012; CURTI & LA SELVA, 2003; OLNEY, 2013) . Mais ou menos à mesma época do início de minha outra pesquisa, ocorria a consagração midiática do cinema de horror espanhol contemporâneo (ALARCÓN, 2009), de Paco Plaza, Jaume Balagueró, Alex de la Iglesia, dentre outros, bem como a revaloração de seus “antecedentes diretos” (Narciso Ibañez Serrador, Jesus Franco, Jacinto “Paul Naschy” Álvarez e seus filmes de lobisomem). Em que se pese a validade da comparação entre contextos socioculturais tão distintos quanto o português e o espanhol, e a despeito de eventuais interseções de fundo ibérico, intrigava-me que iniciativas semelhantes não fossem registradas em Portugal, ainda mais tendo em conta o vasto patrimônio de lendas e mitos a habitar, sobretudo, o universo das aldeias e da ruralidade lusa.

Promovido à época de seu lançamento, no ano de 2006, como o "primeiro filme de terror português a sério", *Coisa ruim*[3] marca a estreia em longas-metragens da dupla de realizadores Tiago Guedes e Frederico Serra, egressos da publicidade e da televisão. O epíteto que lhe foi atribuído pode tanto significar que as incursões anteriores do cinema português pela seara do horror tendiam a ser encaradas sob o viés da paródia (ou mesmo do humor involuntário), quanto uma conclusão apressada formulada a partir de um desconhecimento generalizado sobre a genealogia do horror no cinema luso. A recepção favorável que *Coisa ruim* obteve por parte da crítica pode ser atribuída, em parte, precisamente ao caráter "sério" de sua abordagem: embora lide com elementos característicos da ficção de horror – possessões demoníacas, casas assombradas, exorcismos – a roupagem escolhida pelos diretores é a de um drama familiar na qual o sobrenatural desempenha um importante papel catalisador. Este último aspecto, contudo, parece-me suficiente para que *Coisa ruim* possa ser avaliado como um filme de horror, para além do suposto pioneirismo que possui na cinematografia lusa.

O filme narra as desventuras de uma família lisboeta cujo patriarca, Xavier Monteiro (interpretado por Adriano Luz) herda do tio-avô recém-falecido uma velha casa situada numa aldeia remota do "Portugal profundo"[4]. Helena, a esposa (Manuela Couto), se surpreende com a decisão do marido em se mudar para o interior, levando a reboque o casal de filhos adolescentes, o rebelde Rui (Afonso Pimentel), a mãe solteira Sofia (Sara Carinhas) e o sensível Ricardo (João Santos), mais novo dos irmãos. Acostumada às comodidades da vida urbana, a família começa, pouco a pouco, a se sentir acossada pela atmosfera pouco amistosa e carregada de superstições da aldeia.

Aos poucos, os personagens descobrem que a casa onde vivem foi o palco, num passado não muito remoto, de um massacre envolvendo disputas de terras, e que o espírito de um dos camponenses assassinados, Ismael (Miguel Borges), pode ainda estar no local à procura de vingança. Após a intensificação de estranhas aparições e de fenômenos envolvendo os membros mais jovens da família Monteiro, Xavier e Helena resolvem acionar os poderes da Igreja Católica local, o que trará consequências desastrosas para os envolvidos. Ao término da história, não fica claro para o espectador se tudo o que se passou foi, de fato, obra de intervenção espiritual, ou se foram os próprios demônios interiores da família Monteiro que provocaram sua desestruturação.

[3] Inédito no Brasil, o filme pode, entretanto, ser assistido na íntegra no Youtube. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=QTy0XAfTKL4>. Acesso em: 29 ago. 2012.
[4] O filme foi rodado nos arredores de Seia, no distrito da Guarda, em Portugal.

Do quê tem medo o cinema português?

A despeito de ser presença frequente nos principais festivais e mostras audiovisuais brasileiras, o cinema português ainda possui uma reduzida expressividade comercial do lado de cá do Oceano Atlântico. Boa parte desta invisibilidade pode ser atribuída às próprias dimensões da indústria cinematográfica lusa, cuja produção, mesmo nos períodos mais prósperos da economia portuguesa (antes, portanto, da atual crise que assola o país), raramente ultrapassava a quantidade de dez títulos por ano. Fruto de uma política cultural de Estado que remonta aos anos subsequentes à Revolução dos Cravos de 25 abril de 1974 e que tendeu a privilegiar, mediante a concessão sistemática de subsídios a determinados realizadores, um tipo de cinema endereçado aos circuitos de mostras e festivais legitimados pela crítica internacional (embora distante dos afetos do grande público local), o cinema português acabou por construir, em torno de si, uma aura de hermetismo e impenetrabilidade, caracterizada, no mais das vezes, por obras de matriz literária, pontuadas por longos planos-sequência, diálogos propositadamente "artificiais" e evocações de um imaginário aristocrático[5] (TORRES, 2013).

Grosso modo, é como se a história do cinema em Portugal pudesse ser escrita apenas a partir das obras dos realizadores oriundos do Novo Cinema Português dos anos 1960 ou de seus descententes "legítimos". Neste processo, tendem a ser colocadas sob rasura todas as iniciativas que objetivaram implementar, em Portugal, um cinema popular-massivo voltado ao entretenimento, tanto em épocas anteriores quanto no momento contemporâneo, salvo raríssimas exceções, nomeadamente no que tange às "comédias à portuguesa" dos anos 1940-1950 (GRANJA, 2007) ou aos incontornáveis êxitos de bilheteria dos anos posteriores à adesão de Portugal à Comunidade Econômica Europeia (RAMOS, 2007). Este cinema luso "para as massas", constituído por comédias, dramas românticos, *thrillers* policiais, de realizadores como Joaquim Leitão, Carlos Coelho da Silva, António Pedro-Vasconcellos, Leonel Vieira e Luis Galvão Telles, dentre outros, tende a ocupar um espaço secundário mesmo em consideráveis esforços retrospectivo-analíticos sobre a história do cinema em Portugal no pós-revolução (AREAL, 2011)[6].

[5] Não à toa, a cinematografia lusa continua sendo metonimicamente associada, pelo senso comum, à figura de Manoel de Oliveira, nascido em 1908 e tido como o mais velho realizador ainda em atividade.

[6] Cabe registrar que tais "varridas para debaixo do tapete" não se resumem ao cinema, encontrando correspondência, também, no que aconteceu com certa música e literatura portuguesa que, antes do 25 de abril, costumavam ser associados ao regime do Estado Novo, sobre o qual discorrerei mais adiante. E, igualmente, também não são exclusivas do contexto

Existe, portanto, uma imensa lacuna de conhecimento e investigação referente ao cinema de entretenimento português produzido entre 1960 e 1990. Neste contexto de invisibilidade, praticamente nada se sabe sobre as incursões do cinema luso no âmbito do horror. Por um lado, parece-me pouco crível que Portugal seja uma exceção em relação a diversas outras cinematografias nacionais que, em algum momento de suas trajetórias, promoveram experimentos com a gramática do cinema de terror. Por outro lado, contudo, a escassez ou mesmo a falta de evidências em sentido contrário não me autorizam a efetuar nenhuma taxonomia do gênero em Portugal, identificando afinidades estéticas entre determinados títulos e relacionando-os a um contexto sociocultural mais amplo.

O curioso é que este mesmo país cuja produção cinematográfica de longas-metragens do âmbito do horror está longe de ser expressiva é, também, a sede de um dos mais importantes festivais europeus e mundiais dedicados ao gênero – o Fantasporto[7] – bem como do MoteLx/Festival Internacional de Cinema de Terror de Lisboa[8], cuja programação se torna a cada ano mais farta, e cuja mostra competitiva dedicada aos curtas-metragens portugueses de terror contempla cerca de 15 a 20 obras por edição – um número significativamente alto, em se tratando de um país sem tradição no gênero.

Atualmente a caminho de sua sexta encarnação, desde 2009 o MoteLx apresenta a sessão Quarto Perdido, que procura dar visibilidade à memória cinematográfica horrorífica lusa. Dos títulos já exibidos pela Quarto Perdido, entretanto, a vinculação das obras com a gramática do gênero revela-se, no mais das vezes, bastante tênue. *A dança dos paroxismos*, realizado por Jorge Brum do Canto em 1929, ainda à época do cinema mudo, estaria mais próximo da perspectiva fantástico-maravilhosa (com fortes ecos surrealistas) identificada por Carroll (1999) a partir de Todorov do que propriamente horrorífica. Já a média-metragem *O leproso*, de Sinde Felipe (1975), parte de um conto de Miguel Torga para narrar, à moda neo-realista, a história de um rapaz portador de lepra que alimenta uma vingança contra os moradores da aldeia que o marginalizaram. Embora não possa ser considerado propriamente um filme de horror (o protagonista provoca medo e repulsa nos demais personagens, mas para o espectador transmite-se a imagem de uma figura sofrida de quem se deve ter compaixão), *O leproso* se revela significativo por efetuar uma primeira aproximação entre os códigos do horror e o ambiente das aldeias e vilas do interior, a ser

português – bastando, para isso, constatar o quão recente é a "descoberta", pelo ambiente acadêmico brasileiro, das produções da Boca do Lixo paulistana e mesmo do cinema de horror feito no Brasil, para além das obras realizadas por José Mojica Marins (ABREU, 2002; CÁNEPA, 2008).

[7] Disponívl em: < http://www.fantasporto.com/ >. Acesso em: 31 ago. 2012.

[8] Disponível em: < http://www.motelx.org/ >. Acesso em: 31 ago. 2012.

retomado no longa *Coisa Ruim*. Por fim, *A maldição de Marialva* (1990), do pioneiro realizador António de Macedo[9], consiste em uma produção da emissora televisiva RTP, por sua vez inspirada por um conto popular intitulado *A dama do pé-de-cabra*, compilada pelo escritor Alexandre Herculano no livro *Lendas e narrativas* (1851). A despeito da precariedade de recursos, o longa de Macedo introduz o repertório de lendas e mitos populares lusos como uma fonte possível de inspiração para narrativas de horror[10].

Este mesmo mote seria reaproveitado, cerca de duas décadas mais tarde, pelo misto de documentário e ficção *Floripes* (Miguel Gonçalves Mendes, 2006), baseado na lenda argarvia de uma mulher bela e misteriosa que seduz e rapta pescadores nas noites de luar para retirar-lhes o coração. O longa de Gonçalves Mendes alterna, assim, entrevistas com moradores das cidades onde o mito se popularizou, com recriações ficcionais das aparições e ataques de Floripes. O cartaz da obra, contudo, exibe o semblante maquiavélico de Floripes segurando na mão um coração ensanguentado, denotando que o apelo de mercado do filme enquanto próximo ao universo do horror se revelou mais estratégico do que sua promoção como o documentário etnográfico que é (FIG 1).

FIG 1: cartaz do "documentário" *Floripes*, de Miguel Gonçalves Mendes.

Entre o folclore e a resistência: olhares sobre a ruralidade na contemporaneidade lusa

Para analisar de que modo *Coisa ruim* articula as tensões advindas do embate entre tradição e modernidade, entretanto, parece-me relevante tecer algumas considerações sobre os modos pelos quais a ruralidade foi percebida ao longo do século XX luso. Em linhas gerais, parte-se de uma compreensão tradicionalista do *interior* enquanto local mítico das origens,

[9] Originalmente vinculado ao Novo Cinema Português, ainda em meados dos anos 1970 o diretor António de Macedo afasta-se das rupturas estéticas preconizadas pelo movimento e inicia uma trajetória mais afeita a um certo cinema popular/de gênero, no qual se intensifica a presença de elementos fantásticos e místicos, patente em títulos como *O príncipe com orelhas de burro* (1979), *Os abismos da meia noite* (1984) e *Os emissários de Khalom* (1988), infelizmente inacessíveis para a escritura deste artigo. Em sua 33ª edição, no ano de 2013, o Fantasporto prestou homenagem ao diretor de *A maldição de Marialva*, honra ironicamente também concedida a seu contemporâneo Manoel de Oliveira.

[10] Nas edições subsequentes do MoteLx, a sessão Quarto Perdido investiu, sobretudo, na arqueologia de obras de horror que se utilizaram de Portugal como cenário, embora de co-produções estrangeiras com elenco majoritariamente internacional se tratassem (caso de *Cartas de amor de uma freira portuguesa*, de Jess Franco, de 1977, e *O território*, de Raul Ruiz, 1981). Diversos filmes do recém-falecido diretor espanhol Jess Franco, aliás, se utilizaram de locações portuguesas com vistas à ambientação de suas tramas numa atmosfera gótica de baixo custo para os padrões europeus: em *Drácula, prisioneiro de Frankesntein* (1972), temos as ruas estreitas e o célebre Castelo dos Mouros de Sintra fazendo as vezes de Transilvânia ibérica.

mantido puro e intocado em suas formas e em seu ideário conservador e eminentemente católico, para um segundo momento, no qual a esta mesma ideologia será atribuída a responsabilidade pela hipocrisia dos costumes e pela repressão dos instintos, a serem liberados de forma violenta e traumática.

Em 28 de maio de 1926, um golpe de estado conduzido por militares põe fim à curta e malograda experiência da Primeira República e instaura, em Portugal, um regime político ditatorial que se manterá no poder por 48 anos, boa parte deles sob a condução do ex-Ministro das Finanças e líder do Conselho de Ministros, António de Oliveira Salazar. Aproximando-se do Franquismo vigente na vizinha Espanha, nomeadamente no papel estratégico desempenhado pelas instituições religiosas católicas, de acordo com a cosmovisão que regulava a ideologia salazarista, a identidade da nação portuguesa repousava na permanência imutável de determinados elementos essenciais ao longo de um tempo histórico de longa duração (ALVES, 2007; MELO, 2001).

A retidão de caráter, a bondade d'alma, a honradez em meio à pobreza e às dificuldades materiais, a fé no divino, a capacidade de adaptação a todas as coisas e todos os lugares seriam, enfim, traços de personalidade que acompanhariam os portugueses desde a fundação do país. De acordo com este postulado básico, onde mais residiria esse elemento essencial, senão no mundo rural, na vida campesina, nas aldeias e vilas mais remotas do interior do país, onde agricultores rudes, analfabetos e vivendo em situação de extrema pobreza, a despeito de todas as adversidades, ainda eram capazes de produzir artefatos de extrema singeleza como tapetes, peças de barro, instrumentos musicais, faianças, trajes de dança, posto que mantidos à margem do ambiente moralmente corrompido dos grandes centros urbanos?

Executada de forma sistemática durante os anos em que o jornalista António Ferro esteve no comando do Secretariado de Propaganda Nacional (1933-1949), a política de folclorização levada a cabo pelo Estado Novo de Salazar se apropriou de múltiplos elementos constituintes do patrimônio histórico e cultural, material e imaterial português com finalidades estetizantes, que retiravam de tais manifestações quaisquer traços que revelassem as contradições sociais nas quais estavam mergulhados, retendo apenas o elemento pitoresco, curioso ou insólito revelado na superfície dos artefatos, cantos e danças "típicas". Dentre as iniciativas de maior repercussão, podem ser elencados os Concursos de Aldeia Mais Portuguesa de Portugal, a Companhia de Bailado Verde Gaio, as exposições internacionais e, em alguma medida, um formato musical popular-massivo conhecido como

nacional-cançonetismo, todas elas certamente mais direcionadas às classes médias urbanas e ao público estrangeiro (emigrante ou turista) do que empregadas como forma de garantir o controle social no mundo rural e doutrinar as populações camponesas.

Também a oposição ao Estado Novo de Salazar articulada a partir dos anos 1960 foi buscar, na ruralidade e na autenticidade da *verdadeira* cultura popular, um antídoto perfeitamente legítimo contra as iniciativas folclorizantes do regime. Desnecessário apontar que tal argumento contém em si mesmo uma dose considerável de romantização do popular, como se fizesse parte da essência da tradição ser contestadora e contra-hegemônica em relação aos poderes instituídos. Contudo, é preciso entender que Portugal *circa* 1960 vivia um intenso processo de polarização político-ideológica: o processo de devolução desta cultura ao povo que originalmente a produziu passava, portanto, pela depuração radical destes formatos, ressituando-os nas coordenadas socioculturais das quais faziam parte e recombinando os elementos que de início os constituíam com outras matrizes culturais tão contra-hegemônicas quanto.

Tal processo se verificou no âmbito das mais diversas esferas artísticas: da literatura neo-realista de Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira à música da "Geração dos Trovadores" (da qual faziam parte José Afonso, José Mário Branco, Adriano Correia de Oliveira, dentre outros), passando, também, pelo cinema, cujas incursões pelo "interior", suas gentes, tradições e conflitos, desempenham papel central em obras como *Acto de primavera* (1962), de Manoel de Oliveira; *Uma abelha na chuva* (1972), a partir de livro homônimo da Carlos de Oliveira, e *Nós por cá todos bem* (1978), ambos de Fernando Lopes; *Veredas* (1976), de João César Monteiro e *Trás-os-Montes*, de António Reis e Margarida Cordeiro (1976). Se, em todos estes títulos, predomina um certo olhar antropológico em relação à ruralidade, para o qual muito contribui a dissolução das fronteiras entre ficção e documentário, "tradição" que acompanha o cinema português até os dias de hoje, em contrapartida em nenhuma destas obras dos anos 1970 verifica-se uma idealização do mundo rural: muito pelo contrário, o que sobressai é um desejo, por parte dos realizadores, de revelar o que há de tensão e de conflito sob a superfície aparentemente cordial de tal cenário, sobretudo após décadas de repressão sob a égide de Salazar[11].

[11] Em um contexto mais contemporâneo, caberá ao realizador portuense João Canijo a tarefa de atualizar o olhar crítico e cáustico do cinema luso em relação à ruralidade, marcadamente em duas releituras de tragédias gregas - *Noite escura* (2004) e *Mal nascida* (2008) - adaptadas ao cenário das aldeias do "Portugal profundo" e pontuadas por episódios que envolvem relações incestuosas, tráfico de mulheres e crimes passionais.

Horror à portuguesa: um jogo de ambivalências e silêncios

A sequência iniciai de *Coisa ruim* já sugere o modo bastante peculiar mediante o qual o filme irá trabalhar com os pares de oposição binária que o estruturam: ao som de uma trilha à base de violão que, nem de longe, lembra a banda sonora "típica" de um filme de horror, diversos planos gerais de uma floresta vão sendo alinhavados pela montagem. Súbito, a câmera se detém num tronco de árvore no qual é possível identificar uma figura anímica formada pela casca da madeira. Um machado entra em quadro de forma brusca e parte o tronco ao meio. Plano americano do camponês que efetuou a manobra. Novos *takes* da floresta. Em seguida, vê-se a imagem de um crânio de animal decorado com objetos metálicos pendurado numa parede. O espectador julga ainda estar à bordo do passeio pela floresta. A câmera, contudo, abre o plano para revelar que, em verdade, nos encontramos numa urbaníssima exposição de arte contemporânea na qual seremos apresentados ao casal protagonista de *Coisa ruim*, Helena e Xavier Monteiro.

Em vez de trabalhar os pares de oposição binária de forma dicotômica, o longa de Tiago Guedes e Frederico Serra opta por sugerir interseções ambivalentes entre eles: assim, e a partir da sequência de abertura, por exemplo, o filme nos propõe que as instâncias do *rural* e do *urbano* encontram-se menos alijadas uma da outra do que se supõe. Mais adiante na trama, outro efeito de montagem bastante semelhante é obtido, na sequência em que Xavier escuta as histórias fantásticas narradas pela dupla de assistentes António (Gonçalo Waddington) e Luis (Filipe Duarte) no meio da floresta. "Sabes como, antigamente, se fazia para identificar as bruxas? Começou-se a perceber que, ao final da missa, toda vez em que o padre se esquecia de fechar o livro...", e a imagem do trio na floresta cede lugar a um plano conjunto de Helena e o jovem Padre Cruz (João Pedro Vaz), na igreja, "... a última pessoa que permanecia sentada tratava-se de uma feiticeira", e vemos Helena sentada à espera do Padre Cruz, que deixara o missal aberto sobre a mesa.

A todo instante, os personagens parecem estar "deslizando" entre os termos de uma determinada equação que envolve os *backgrounds* urbanos e rurais de seus personagens, dando a entender que, no caso deste último exemplo, a transgressão da tênue fronteira entre *crendice* e *fé* pode se dar a qualquer momento. O fato de Xavier ser biólogo (portanto, um homem da Ciência, embora nunca fique claro que tipo de projeto ele desevolve nas florestas da aldeia) não impede que ele, de início cético, se desconcerte profundamente após uma "sessão espírita" promovida por António e Luis na qual Conceição, uma lembrança

particular dos tempos de infância, já falecida, se põe a falar com ele através da médium Rosa (Maria d'Aires).

É esta postura ambivalente diante do elemento fantástico que nos permite, mesmo após a quase conclusiva sequência final, questionar se os fenômenos apresentados pelo filme possuem, de fato, uma origem sobrenatural ou não passam, no fundo, do resultado de um somatório de culpas e paranóias coletivas. O olhar de reprovação que os velhos da aldeia dirigem à Sofia, no bar, quando um gato preto se põe a roçar-lhe a barra da calça, deve ser atribuído à lenda do Tardo (entidade diabólica incorporada num animal capaz de desorientar as pessoas urinando em suas pernas e identificar a bruxa "no cio", pertencendo, portanto, à esfera do "instinto", da "natureza") ou ao fato de a menina surgir da aldeia carregando um bebê a tiracolo, sem marido à vista (o que nos encaminha para o âmbito do social, do cultural)?

Ainda a propósito destas superposições, há que se destacar o fato de que, em *Coisa ruim*, embora a ameaça de início possua um caráter sobrenatural, o medo manifesto possui uma raiz profundamente social (DELUMEAU, 2001). A aldeia que, a princípio, representa para Xavier a possibilidade de se reinventar e estreitar os laços com a família ("Há quanto tempo que não conseguíamos estar assim juntos?", ele pergunta, na ampla sala à luz de velas, diante dos filhos enfastiados pela ausência da TV a cabo e da internet), logo se transforma num foco de incômodo, diante da introspecção e da "ignorância" de seus habitantes, reféns de todo tipo de superstição e totalmente dependentes da autoridade eclesial, aqui polarizada entre a figura do inexperiente Padre Cruz e do veterano Padre Vicente (José Vicente, cuja presença ecoa a performance de Max Von Sydow n'*O exorcista* de William Friedkin). Quanto a isso, é curioso perceber como a figura do Padre como uma espécie de "Pai Espiritual" de uma comunidade carente de afetos (mencionada num diálogo breve entre os dois religiosos) articula a preponderância do núcleo familiar como chave de compreensão tanto para a trama do filme quanto para a sociedade portuguesa como um todo. E se o próprio Salazar incorporava, em seus pronunciamentos, a figura do "Pai da Nação", não deixa de ser pertinente a semelhança, enxergada pelo crítico do suplemento Ípsilon, Mario Jorge Torres, entre a tríade de crianças-fantasma que aparecem para o pequeno Ricardo e a imagem dos três pastores de Fátima (CÂMARA; TORRES, s/d; FIG. 2)[12].

[12] Os relatos das supostas aparições da Virgem Maria a três crianças pastoras na cidade de Fátima datam de 1917. Acusa-se o Estado Novo de Salazar de ter se apropriado do mito das aparições como forma de justificar o regime junto à vasta população católica de Portugal, como se a visita de Nossa Senhora fosse uma expressão dos desígnios divinos em relação

FIG 2: as aparições de *Coisa ruim* e os três pastores de Fátima.

Em um filme no qual toda e qualquer menção à palavra "folclore" vêm acompanhada de uma negativação de tais discursos e práticas (a expressão "cultura popular", ao contrário, não é proferida em momento algum), não admira que as classes subalternas – estejam seus integrantes vivos ou mortos – representem a maior ameaça ao equilíbrio dos protagonistas, oriundos da classa média-alta intelectualizada de Lisboa. Precisamente neste aspecto, *Coisa ruim* promove um original questionamento do valor "essencialmente positivo" da categoria povo, o que é ainda mais significativo no contexto luso, tendo em vista os modos pelos quais a cultura popular foi interpelada tanto à época do Salazarismo quanto nos anos posteriores à Revolução.

A ambivalência de *Coisa ruim*, contudo, reside no fato de que "Eles"[13], os "Outros" da trama, tanto podem ser os habitantes da aldeia quanto a Família Monteiro que para a aldeia se transfere (em dado momento do filme, alguém comenta a surpresa causada pela chegada de pessoas novas à comunidade, quando a emigração, sobretudo dos mais jovens, costuma ser a regra). Frente ao impasse advindo da intensificação dos fluxos migratórios oriundos da África, do Brasil e do Leste Europeu, que à época da estreia do filme era vivenciado pela sociedade portuguesa em toda a sua força, a questão do "Nós contra Eles" assume uma outra dimensão de sentido.

Por fim, uma derradeira característica da proposta horrorífica de *Coisa ruim* que aproxima o filme de algumas (psico)análises sociais da cultura portuguesa (GIL, 2005; LOURENÇO, 2001) e, portanto, vincula-o sobremaneira ao seu contexto de produção é a relação que se estabelece entre a atmosfera de medo e os silêncios, tanto concretos quanto metafóricos, ou seja, aquilo que permanece não-dito, entre os personagens do núcleo central ou mesmo no âmbito mais alargado dos habitantes da aldeia. Afinal, os interditos em jogo não se limitam apenas à história do massacre da família de Ismael, responsável pela

ao país (e seus líderes). Em virtude disso, consagrou-se, inclusive, a ideia de que o Salazarismo possuía "três F's" como base de sustentação ideológica: Fado, Futebol (em referência à seleção de Eusébio & cia.) e Fátima.

[13] Curiosamente, *Eles* (*Ils*, no original) é também o título de um longa-metragem francês de horror (dirigido por Xavier Palud e David Moreau em 2006) supostamente baseado em fatos reais, sobre um jovem casal parisiense residindo na Romênia a trabalho que se vê acossado numa casa de campo por um grupo de crianças sádicas. A inovação do filme está em tornar ambíguo ou mesmo inverter o papel de "Nós" e "Eles" geralmente construídos pelos discursos oficiais sobre imigração.

maldição que assombra a casa, mas também e sobretudo à culpa, por omissão, que os demais moradores do vilarejo julgam possuir em relação ao ocorrido. É a tendência portuguesa à não-inscrição em potência máxima, pois: uma vez que não se fala a respeito, a coisa em si não ocorreu; se não ocorreu, não nos pode fazer mal, a menos que algum acontecimento externo force sua irrupção.

O mesmo se aplica àquele que talvez seja o interdito central na trama: a questão em torno da paternidade do bebê de Sofia e a natureza de sua relação com o irmão, Rui. Todas as vezes em que o assunto vem à baila, sobretudo nas conversas entre Xavier e Helena, a discussão é encerrada antes que a real essência do problema seja atingida. Em um dos momentos nos quais o filme leva ao extremo estas ambivalências, após um diálogo entre os irmãos na cozinha no qual o rapaz (supostamente, sob "influência" de Ismael) questiona à irmã se ela havia gostado quando o pai do bebê "havia fodido-a todinha" (*sic*), temos um plano de Rui, do lado de fora da casa fumando um cigarro e olhando fixamente para o jardim, seguido por outro de Sofia encolhida num canto da casa, chorando. A sugestão de que pode ter havido algum tipo de envolvimento sexual entre os irmãos é intensificada algumas sequências depois, quando Sofia insiste com a mãe que precisa lhe falar sobre algo. Mais uma vez, o assunto só torna à baila quando Helena se lembra de que Sofia não chegou a lhe contar do que se tratava.

Neste sentido, parece-me sintomático que o pequeno Ricardo, o membro mais calado da família Monteiro, cuja voz sequer lembramos de ouvir durante toda a projeção, seja o primeiro a ser afetado pelas aparições, e aquele cujo sacrifício, ao final do filme, após a sessão de exorcismo sobre Rui conduzida pelo Padre Cruz, acabe por selar o destino dos demais personagens. Não obstante, o silêncio continua imperando entre a família Monteiro: Helena não sabe (ou não consegue) dizer ao Padre Cruz como Rui se sente após o ocorrido; Rui, por sua vez, assiste à cena sentado na soleira da porta; Sofia empacota a mudança no bagageiro do carro; Xavier, por fim, chora sozinho, no quarto vazio, a morte do caçula.

Considerações finais

Se o cinema de gênero sempre ocupou um papel marginal no panteão das formulações críticas e acadêmicas sobre o audiovisual, o lugar do horror nesta dinâmica costuma ser duplamente colocado sob rasura (CÁNEPA, 2008). Embora tais tendências hegemônicas tenham se alterado substancialmente, sobretudo ao longo dos últimos vinte

anos, percebe-se que, por vezes, a única forma de um gênero deslegitimado adquirir significância é pela via da "pretensão de seriedade". Assim, enquanto o terror "barato", de exploração, apelaria apenas e tão somente ao domínio das sensações corporais e reações físicas imediatas, o terror "de autor" mobilizaria o intelecto, posto que o realizador se utilizaria da linguagem de um gênero considerado "menor" para dar conta de questões "profundas" (PIEDADE, 2002).

Ao final desta reflexão, avento como hipótese que a boa recepção que *Coisa ruim* obteve advém precisamente da sobriedade narrativa demonstrada pelo longa de Guedes e Serra. A despeito de destacarem o pioneirismo do filme em sua incursão pelo universo do terror, quase todas as críticas e comentários proferidos sobre o filme em blogs e sites da internet são unânimes em ressaltarem a consistência na representação do universo das aldeias e a intensidade do drama familiar em pauta[14]. Quando a vinculação ao gênero horror está em questão, ela aparece quase sempre pelo viés do distanciamento em relação a exemplares mais "óbvios" do gênero. São louvados o ritmo lento da narrativa, a fotografia em tons neutros, a trilha sonora atmosférica, a ausência de efeitos de choque gratuitos ou explícitos (CÂMARA; TORRES, s/d; NETO, 2012), embora, a exemplo do verificado com *Floripes*, o cartaz promocional do filme tenha optado por destacar uma imagem que mais se aproxima das convenções tradicionais do gênero (FIG. 3).

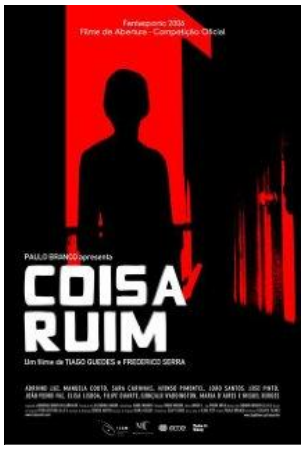

FIG 3: cartaz do filme *Coisa ruim*.

Esta breve e incipiente reflexão abre, portanto, diversas frentes para investigações futuras em torno do cinema de gênero luso, e mais especificamente sobre a presença ou a ausência da gramática horrorífica nele. Diante da escassez de fontes no âmbito dos longas, uma alternativa seria o mapeamento analítico da vasta produção portuguesa de terror na seara dos curtas-metragens, questionando em que medida tal produção articula as tensões da entrada de Portugal na pós-modernidade[15] – embora alguns autores, como Santos (SANTOS, 2006), postulem que Portugal está sendo forçado a tornar-se "pós-moderno" sem ter concluído de fato a sua

[14] COISA Ruim. Disponível em: <http://cinecartaz.publico.pt/Filme/145033_coisa-ruim>. Acesso em: 29 ago. 2012.
[15] Na edição de 2009 do evento, tive a oportunidade de assistir a todos os títulos em cartaz na mostra competitiva nacional, gesto que, de certa forma, assinala o início informal da futura investigação que aqui se apresenta. Dos títulos a que tive acesso, percebe-se com alguma nitidez a interpelação de matrizes narrativas atualmente em voga no âmbito deste gênero, como o *torture porn*, o falso documentário e o imaginário vampírico, em tramas mormente ambientadas em contextos urbanos.

transição para a modernidade, daí a persistência dos discursos míticos e a tendência ao congelamento de algumas formas tradicionais.

Igualmente, seria pertinente verificar como se dá a interpelação do universo da ruralidade por estes curtas, e como este patrimônio imaterial estaria sendo articulado a preocupações contemporâneas, tais como a crise econômica da Zona do Euro, o reordenamento dos fluxos migratórios, a reescritura do passado colonial ou mesmo a aparente falência dos ideais de Abril. Por fim, levando-se em consideração a ocorrência de inúmeros intercâmbios simbólicos entre Brasil e Portugal em virtude de todo um passado histórico comum, a (re)descoberta do cinema português de horror pode iluminar determinados aspectos e matrizes constituintes da nossa própria cinematografia.

Referências bibliográficas

ABREU, Nuno César Pereira de. **Boca do Lixo**: cinema e classes populares. Tese de Doutorado em Multimeios. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2002.

ALARCÓN, Tonio L. Apocalípticos y desintegrados: una panorámica sobre el cine fantástico español reciente. **Dirigido por...**, Barcelona, n. 393, out. 2009. pp. 36-43.

ALLMER, Patricia; HUXLEY, David; BRICK, Emily. **European nightmares**: horror cinema in Europe since 1945. Manchester, UK: Wallflower Press, 2012.

ALVES, Vera Marques. "A poesia dos simples": arte popular e nação no Estado Novo. **Etnográfica**. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Social do ISCTE, v.1, n.11, p. 63-89, mai. 2007.

AREAL, Leonor. **Cinema português, um país imaginado. Vol. II - após 1974.** Lisboa: Edições 70, 2011.

CÂMARA, Vasco; TORRES, Mário Jorge. Coisa nada ruim. **Público**, Lisboa, s/d. Disponível em: <http://ipsilon.publico.pt/cinema/filme.aspx?id=145033>. Acesso em: 27 ago. 2012.

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de quê?** - uma história do horror nos filmes brasileiros. Campinas, SP: [s.n.], 2008.

CARROLL, Nöel. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração.** Campinas: Papirus,1999. 317 p.

"COISA RUIM foi o filme português mais visto no primeiro semestre de 2006". **Público**, Lisboa, 18 ago. 2006. Disponível em: <http://www.publico.pt/Cultura/coisa-ruim-foi-o-filme-portugues-mais-visto-no-primeiro-semestre-de-2006-1267607>. Acesso em: 29 ago. 2012.

CURTI, Roberto; LA SELVA, Tommaso. **Sex and violence:** percorsi nel cinema estremo. Torino: Lindau, 2003.

DELUMEAU, J. **A história do medo no ocidente.** São Paulo: Cia das Letras, 2001. 472 p.

GIL, José. **Portugal, hoje**: o medo de existir. 3 ed. Lisboa: Relógio d'Água, 2005.

GRANJA, Paulo Jorge. O Leão da Estrela. In: FERREIRA, Carolin Overhoff. (Ed.) **O cinema português através dos seus filmes**. Porto: Campo das Letras, 2007. pp. 53-61.

LOURENÇO, Eduardo. **A nau de Ícaro & Imagem e miragem da lusofonia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MELO, Daniel. **Salazarismo e cultura popular** *(1933-1958)*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais/UL, 2001.

NETO, João Pires. Coisa Ruim: o maior truque do diabo é fingir que não existe. **Boca do Inferno**. Disponível em: <http://bocadoinferno.com/criticas/coisa-ruim-maior-truque-diabo-e-fingir-nao-existe/>. Acesso em: 28 ago. 2012.

OLNEY, Ian. **Euro horror:** classic european horror cinema in contemporary american culture. Bloomington: Indiana University Press, 2013.

PIEDADE, Lúcio F. Reis. **A cultura do lixo**: horror, sexo e exploração no cinema. 2002. 150 p. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2002.

RAMOS, Jorge Leitão. Tentação. In: FERREIRA, Carolin Overhoff. (Ed.) **O cinema português através dos seus filmes**. Porto: Campo das Letras, 2007. pp. 215-222.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice:** o social e o político na pós-modernidade. São Paulo: Cortez, 2006.

SHAFIK, Viola. Egypt: a cinema without horror? In: SCHNEIDER, Steven Jay; WILLIAMS, Tony (orgs). **Horror International.** Detroit: Wayne State University Press, 2005. pp. 273-289.

STOJANOVA, Christina. Beyond Dracula and Ceausescu: phenomenology of horror in Romanian Cinema. In: SCHNEIDER, Steven Jay; WILLIAMS, Tony (orgs). **Horror International.** Detroit: Wayne State University Press, 2005. pp. 220-234.

TORRES, Bolívar. Inspiração na escassez. **O Globo**, Rio de Janeiro, 04 jun. 2013. Segundo Caderno, p. 2.