



AS PROBLEMÁTICAS DE UMA ABORDAGEM HÍBRIDA: O FANTÁSTICO ENQUANTO GÊNERO LITERÁRIO E CINEMATOGRAFICO

Fabrizio Basílio (UFF)¹

Resumo:

Partindo da premissa que estudar o fantástico no cinema é operar em um ambiente híbrido capaz de conjugar referenciais literários e cinematográficos, o trabalho se apoia nos desafios da adaptação de teorias oriundas da literatura para o cinema. Para tal fim, comparamos as noções do fantástico enquanto gênero estabelecidas entre essas duas linguagens, problematizando, por meio de uma análise cultural dos gêneros cinematográficos, as diferenças de inserção que os gêneros demonstram e o modo como o cinema traduz e se apropria do referencial literário. Para isso, temos como principal objeto o catálogo e a grade de filmes nacionais em longa-metragem do Fantaspoa Festival de Cinema Fantástico de Porto Alegre.

Palavras-chave: Fantástico; Cinema; Literatura; Adaptação

Introdução

Mirando o fantástico, pensando aqui como um gênero de origem literária pautado pela transgressão do real (ROAS, 2014), o trabalho propõe uma análise discursiva em torno dos gêneros cinematográficos. O objetivo principal do artigo é o de ponderar como o fantástico interage na literatura e no cinema. E, para isso, o objeto de análise é o catálogo e a grade de filmes nacionais em longa-metragem do *Fantaspoa*, maior festival de cinema fantástico da América Latina, que em 2016 contou com sua décima segunda edição.

Primeiramente, procura-se complexificar as interpolações da temática fantástica para o cinema. Em seguida, evidenciamos os estudos de Rick Altman e Jason Mittell, propondo uma análise discursiva em torno dos gêneros cinematográficos e, por fim, analisamos como o fantástico enquanto gênero cinematográfico é problematizado pelo *Fantaspoa*.

As complexidades em torno dos estudos do fantástico no cinema tem sido levantadas por autores oriundos dos estudos literários e cinematográficos. David Roas, (2014, p.148), por exemplo, pondera como no cinema existe “certa vaguidade nos limites entre gêneros como o *horror movie*, o filme fantástico e até a ficção científica”, apontando como, normalmente, esse *locus* estabelecido no cinema tem pouca relação com as classificações estabelecidas pela literatura. Observando a mesma problemática, Nunno Mana (2014, p. 90) aponta como o fantástico no cinema tem um espaço de pesquisa “bem

¹Graduado em Cinema e Audiovisual (UFF), Mestrando em Comunicação (PPGCOM-UFF). Contato: fabricio.cineuff@gmail.com.



menos sistemático e sedimentado” que na literatura. A mesma linha é seguida por Fernanda Cássia Alves Salgado:

podemos argumentar que haja diferenças entre a formulação da definição do gênero cinematográfico e dos gêneros literários do fantástico, do maravilhoso, do estranho, delimitações formais e temáticas, encontradas na literatura, de certa forma caem por terra no cinema, onde, sob uma mesma terminologia, combina-se filmes tão diferentes quanto ficções científicas, fantasias heróicas e épicas, filmes surrealistas, contos de fadas, filmes de terror, etc. (2012, p. 94)

Isso que Manna pondera como “bem menos sistemático e sedimentado”; Roas pela “vaguidade nos limites entre gêneros” e Salgado pela expressão “caem por terra (...) sobre uma mesma terminologia”, se enquadra em duas problemáticas. A primeira se refere as ferramentas de análise fornecidas pela teoria literária, que se voltam, acima de tudo, para os elementos narrativos e se mostram, normalmente, insuficientes para a análise de uma mise-en-scène audiovisual. A segunda problemática, a qual trato mais especificidade nesse artigo, revela o enfretamento do normativismo genérico em torno das temáticas do fantástico na literatura em oposição a permeabilidade difusa da narrativa fantástica no cinema e de sua problemática conceituação como um gênero cinematográfico. Afinal, enquanto na literatura os textos literários são “etiquetados” em determinado gênero ou subgênero² que lide de alguma forma com o sobrenatural, no cinema as fronteiras em torno do fantástico são muito menos estabelecidas.

A meu ver, parte dessa problemática se nutre de uma visão textualista desses autores perante os gêneros. Assim, o fantástico aplicado ao cinema ganha formas de um “bicho de sete cabeças”, sendo o transplante da teoria literária ineficaz para satisfazer certo desejo de deciframento e sistematização.

Na tentativa de superar esse embate lanço mão do teórico americano Jason Mittell (2001), que ao optar por uma análise cultural dos gêneros, aponta que esta não deve contabilizar apenas os atributos particulares de seu próprio meio, ou seja, não se deve

² Flavio García, por exemplo, propõe uma análise a partir do insólito ficcional, conceito de origem literária, empregado como forma de nomear um macro-gênero, associado a uma arquitetura de sistemática oposição ao real-naturalista. Para o autor o insólito está presente: “(...) na produção ficcional do Maravilhoso – clássico ou medievo (LE GOFF, 1989) -, do Fantástico – genológico (TODOROV, 1992; FURTADO, 1980) ou modal (FURTADO, 2011; BESSIÈRE, 2001) -, do Estranho – todoroviano (TODOROV, 1992) ou freudiano (FREUD, 1996) -, do Realismo Mágico (ROH, 1927), Realismo Maravilhoso (CARPENTIER, 1966 e 1987; CHIAMPI, 1980) ou Realismo Animista (PEPETELA, 1997), variando a adjetivação a partir do lugar do qual o crítico fala -, do Absurdo (RIBEIRO, 1996), do sobrenatural – que Todorov propõe a ser a atualização contemporânea do Maravilhoso” (2012, p.14).



apenas sobrepor definições do gênero literário para o cinema. Diante disso, acredito que uma análise discursiva dos gêneros cinematográficos pode nos fornecer importantes ferramentas de como o fantástico é pensando no cinema. Para isso, além de Mittell, o artigo também se apoia na abordagem teoria de Rick Altman (1984).

Estudos em torno dos gêneros cinematográficos

No artigo *A semantic/Syntactic approach to Film Genre*, Rick Altman propõe um enfoque sintático/semântico para análise dos gêneros. Nesse modelo o gênero é conceituado diante dos elementos semânticos que o constituem (elementos técnicos que incluem, por exemplo, escolha de atores, locações, elementos da direção de arte, cores, personagens, etc.), e dos elementos sintáticos, que privilegiam uma análise das relações constitutivas e das posições designadas que determinam um gênero.

Esses elementos semânticos, que para Altman tem pouco poder explicativo, podem se aplicar a um corpo maior de filmes. Ao inverso disso, uma aproximação sintática sacrifica uma análise mais extensa, já que busca maiores especificidades de um determinado gênero. Ou seja, partindo de um modelo semântico perde-se o poder explicativo sobre determinado gênero e partindo-se de uma abordagem sintática se classifica um número pequeno de filmes e, portanto, para Altman, essas duas categorias são complementares³.

Jason Mittell reconhece o valor do trabalho de Altman e revela aproximações entre seus estudos com o modelo sintático/semântico, porém, o autor não deixa de salientar que, mesmo pelo viés de Altman, a estrutura textual ainda se revela como a grande fonte de abordagem. Para Mittell, os processos culturais dos discursos genéricos devem ser analisados antes dos textos, que são tradicionalmente vistos como pertencentes a tal gênero. Como complementa Rafael De Luna ao revelar a herança textual e estrutural na análise dos gêneros:

os gêneros cinematográficos foram continuamente classificados e analisados por estudiosos por meio de definições formalistas sustentadas, principalmente, pela identificação num certo conjunto de filmes fosse de temas semelhantes (ênfase no conteúdo da narrativa), de elementos visuais recorrentes (ênfase na “iconografia do gênero”) ou

³ O autor conclui que os gêneros cinematográficos surgiram de dois modos específicos. No primeiro modelo, premissas semânticas são capazes de evoluir até uma experimentação sintática a ponto de se constituírem em um gênero duradouro, o que Altman exemplifica com o musical. No segundo modelo, a adoção parte de uma sintaxe já existente por um novo conjunto de elementos semânticos. Para o autor, essa relação sintática/semântica é que explica a eterna negociação entre Hollywood e seu público.



dos mesmos tipos de estruturas narrativas (ênfase nas tramas e situações narrativas dos filmes). (2010, p. 20)

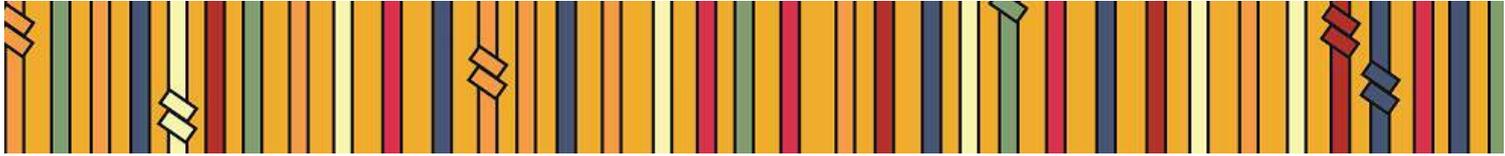
Para Mittell, os gêneros são categorias culturais que extrapolam os limites textuais e operam dentro de outras práticas culturais como a indústria e a relação com o público. Ou seja, os gêneros tem sido tradicionalmente enxergados por seus elementos textuais, e embora os mesmos sejam categorias textuais, apenas isso não é capaz de determinar, conter ou produzir sua própria categorização. Nesse sentido, Rafael de Luna traz informações essenciais de como a abordagem cultural se relaciona de forma diferente com os estudos em torno dos gêneros:

ao invés de análises nas quais é o próprio crítico aquele quem, a rigor, define a partir de determinados critérios quais são as fronteiras do gênero e decide quem está dentro ou fora, uma abordagem cultural do gênero exploraria as formas como essas fronteiras surgiram, se desenvolveram e se consolidaram ou se enfraqueceram como “consensos culturais comuns” ao longo do tempo, e também *para diferentes comunidades*. (2010, p. 28)

Para Mittell os “gêneros existem apenas através da criação, circulação e recepção de textos em contextos culturais” (2001, p. 08). É diante desse panorama que ele propõe práticas discursivas genéricas capazes de circular e atravessar o texto midiático. Essas práticas são divididas em três eixos de análise: definição, interpretação e avaliação. Práticas essenciais para a definição dos gêneros, para a postulação de seus significados e para a definição de seu valor cultural. Assim, uma análise discursiva exige um emparelhamento entre análise textuais, com o lugar do público e as práticas industriais. Na contramão de muitos estudos sobre os gêneros, Mittell não tensiona o fornecimento de uma definição estável para um determinado gênero:

Em vez de orientar questões, tais como "O que um determinado gênero significa?" Ou "Como podemos definir um gênero?", nós podemos olhar para as práticas culturais generalizadas de interpretação e definição de gênero, levando a perguntas como "O que um dado gênero significa para uma comunidade específica?" ou "Como é a definição estrategicamente articulada do gênero por grupos socialmente situados?". (2001, p. 09)

Assim, os gêneros são pensados a partir de categorias mutáveis, mas que ao mesmo tempo guardam certas características intrínsecas capazes de serem descortinadas pelo espectador ao se deparar com determinado filme.



Análise do catálogo do festival *Fantaspoo*

A partir de informações oriundas dos catálogos produzidos anualmente pelo festival de cinema fantástico, *Fantaspoo* e diante do arcabouço teórico exposto acima, proponho agora uma análise que tenta expor o gênero fantástico por esse âmbito discursivo. Acredito que uma análise não textual em torno do fantástico possa desvendar algumas estratégias de como esse gênero opera, não apenas no cinema nacional, mas também como os gêneros hollywoodianos inferem na definição de um gênero fantástico.

O estudo em torno do *Fantaspoo* se reteve as últimas seis edições do evento (entre 2011 e 2016)⁴ e teve como base de pesquisa os catálogos produzidos pelo festival. O catálogo nos revela que a grade do evento é normalmente organizada em: mostras competitivas nacionais e internacionais de curtas-metragens e longas-metragens e sessões especiais e retrospectivas. Dessa organização me dedico ao estudo dos filmes brasileiros em longa-metragem inseridos no programa que, na maioria das vezes, fazem parte de uma grade especial do festival e, portanto, não concorrem nas mostras competitivas. Ao todo, nos últimos seis anos o *Fantaspoo* exibiu cerca de 32 longas metragens nacionais, tanto inéditos quanto outros produzidos em décadas anteriores. É bom salientar que desde sua criação o festival tem como principal objetivo a exibição de filmes estrangeiros, que compõe a grande fatia dos filmes exibidos.

Sem dúvida existem outros elementos do festival que transparecem no catálogo e que podem se mostrar esclarecedores, como, por exemplo, os curtas-metragens nacionais exibidos; os cineastas homenageados em cada edição; a extensa grade internacional do evento; ou mesmo as oficinas e palestras apresentadas⁵. Entretanto, acredito que o objeto escolhido, ajuda a exemplificar o perfil genérico dos filmes escolhidos para o festival

⁴ Essa escolha partiu principalmente da disponibilidade de acesso aos catálogos da mostra, que foram acessados digitalmente.

⁵ Nos últimos dois anos o festival ofereceu, entre cursos e palestras, 8 atividades. Dessas 3 tinham como tema básico os gêneros de horror e ficção científica: 1 – “Aspectos Históricos do Horror Cinematográfico Moderno e Contemporâneo, com Hernani Heffner”; 2 – “Workshop De Desenvolvimento de Roteiros de Horror, de Dennis Paoli”; 3- “Curso Teórico “Ficção Científica E Fantasia No Cinema Brasileiro”, De Carlos Primati. Enquanto outras 3 traziam como ministrantes nomes ligados ao horror: “A Vida É Um Sonho, Uma Câmera E Liberdade, Com Antonio Mayans” (ator reconhecido por trabalhos no cinema de horror em filmes de Jean Rollin e Umberto Lenzi); “Oficina de Efeitos Especiais em Maquiagem, por Rodrigo Aragão” (Diretor de filmes de horror como *Mangue Negro* (2008) e *Mar Negro* (2013); “Palestra Sangue e Cinema: efeitos especiais no cinema Independente, de Armando Fonseca, Kapel Furman e Raphael Borghi” (também realizadores de filmes de horror, como, por exemplo, o curta *Desalmados*, de 2011.



como um todo e também como o fantástico no cinema nacional é entendido dentro dessa curadoria.

Dito isso, norteio como primeiro ponto de análise um trecho da sinopse do festival disponibilizada para edição de 2016: “O Fantaspoa é o maior festival de cinema dedicado exclusivamente a filmes de gênero fantástico (fantasia, ficção científica, horror e thriller) da América Latina.” Argumentação muito parecida com essa é vista na apresentação do 6º *Cinefantasy* (2016): “O cinema fantástico é um termo usado para unir todos os gêneros que têm um pé no real e outro no irreal. Ou seja, horror, ficção científica e fantasia são subgêneros que integram o fantástico.” A programação do *RioFan* (2012) segue a mesma linha: “O RioFan tem sua programação inteiramente dedicada ao cinema de fantasia, horror e ficção científica, priorizando a exibição de curtas-metragens.”.

As justificativas dos três festivais parecem conceber o fantástico como uma espécie de macro-gênero, composto por subgêneros cinematográficos (talvez mais amplamente difundidos no cinema do que o fantástico). Para esses festivais definir o fantástico no cinema é associa-lo a outros gêneros como a fantasia, a ficção científica, o horror e o *thriller*. Visto que, como observa Rick Altman (1984) um grande número de filmes inovam combinando a sintaxe de um filme a semântica de outro, Altman revela inclusive a incidência do monstro no cinema de horror como um elemento semântico oriundo da literatura fantástica do século XIX (1984, p. 37). Porém não existe nas sinopses uma evidenciação clara de quais elementos sintáticos ou semânticos seriam esses que uniriam os gêneros.

A única pista nesse embate surge no trecho na sinopse do *Cinefantasy*: “O cinema fantástico é um termo usado para unir todos os gêneros que têm um pé no real e outro no irreal.” Nesse ponto, uma definição teórica do fantástico pode fornecer novas ferramentas para análise. Para David Roas o fantástico é a transgressão da realidade. Assim, quando o sobrenatural não entra em conflito com a realidade apresentada não se produz o fantástico:

O Sobrenatural é aquilo que transgredi as leis que organizam o mundo real, aquilo que não é explicável, que não existe, de acordo com essas mesmas leis. Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade.” (2014, p. 31)



Dessa definição, que em parte será partilhada por outros autores como Tzvetan Todorov (2010) e Filipe Furtado (1980), tira-se a conclusão de que as condições essenciais para a existência do fantástico são a incidência de elementos sobrenaturais e de um real empiricamente verificável, capaz de alocar o fato insólito. Sem dúvida essas condições tem grande influência sobre os gêneros de ficção científica e o horror, mas também é importante ponderar que ambos os gêneros não dependam exclusivamente de um elemento irreal para suas existências.

Já as noções de fantasia enquanto gênero surgem de forma mais conflituosa. Na visão de autora Elizabeth Cowie (1997, p.123) o termo fantasia tem sido utilizado para designar um gênero cinematográfico que figura em filmes sobrenaturais ou que evidenciam um mundo imaginário como ocorre nas adaptações de contos de fadas e na ficção científica, mas também é utilizado pejorativamente para designar um cinema irreal e escapista. O thriller por sua vez se liga normalmente ao suspense, ao mistério e ao filme policial e não tem tanta infusão em temas sobrenaturais como o horror e a ficção científica. Entretanto, David Roas, por exemplo, vai rotular essas formas narrativas como “*pseudofantásticas* e suas variantes”, que trazem hibridizações com o fantástico por meio do emergir de fatos imprevisíveis, incomuns ou inesperados, mas não necessariamente sobrenaturais.

Adensando essa discussão, nota-se que todos os filmes do catálogo receberam etiquetas dos gêneros a qual pertencem, sendo muito comum um filme receber a etiquetagem de mais de um gênero. O filme *O Diabo Mora Aqui* (2016), de Rodrigo Gasparini, Dante Vescio, por exemplo, recebeu as etiquetas “fantasia, horror, thriller” (FANTASPOA, 2016, p. 36), enquanto *O Amuleto* (2014), dirigido por Jeferson De e Cristine Arenas, recebeu as denominações de “thriller/horror” (FANTASPOA, 2015, p. 20).

Toda vez que um filme recebeu como etiqueta um gênero diverso dos preconizados pela mostra, este sempre dividiu espaço com os gêneros fantasia, thriller, horror e ficção científica⁶. O filme *Círculos* (2016), dirigido por Cíntia Domit Bittar, recebeu as denominações de “Documentário e Ficção científica” (FANTASPOA, 2016, p. 31); *O Jeca Contra o Capeta* (1975) as etiquetas de “fantasia e comédia”; *A Força dos Sentidos*,

⁶ A única exceção foi o filme *Perfume de Gardênia* (1992), dirigido por André Faria e que recebeu apenas a denominação de Drama (FANTASPOA, 2016, p 07).



filme de 1979 dirigido por Jean Garret, as de “drama e thriller” (FANTASPOA, 2013, p. 10) e o filme *Deserto Azul* (2014), dirigido por Eder Santos, foi associado aos gêneros de “ficção científica e romance” (FANTASPOA, 2015, p. 10).

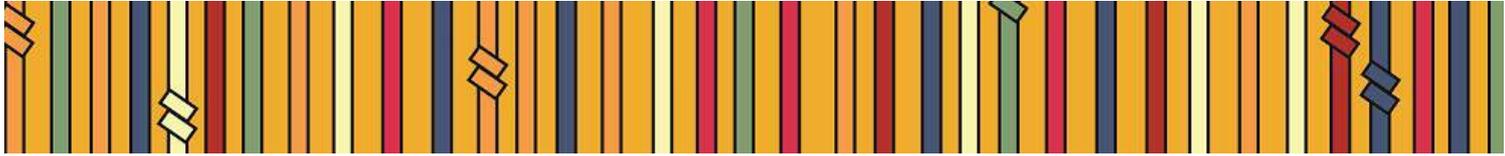
Diante dessas evidências faço três ponderações. Primeiro nenhum dos filmes analisados foi associado como pertencente ao gênero fantástico, o que fortalece a visão do fantástico tratado como um macro gênero ou macro categoria. A segunda questão surge em filmes que não apresentam nenhum elemento sobrenatural, como é o caso de *Condado Macabro* (2015), de Marcos DeBrito, uma espécie de releitura de *slashers* clássicos como *O Massacre da Serra Elétrica* (1974), que faz parte da grade sendo associado ao gênero “horror”. Ou seja, os catálogos do *Fantaspoa* deixam claro que um filme não precisa ter necessariamente um elemento sobrenatural para fazer parte da programação.

Um trecho da apresentação do *Fantaspoa* de 2011 ajuda a descortinar essas questões. Para a justificativa na inserção da “Mostra de filmes de Ação”, composta de seis obras estrangeiras que por suas sinopses apenas três evidenciavam a possibilidade de elementos sobrenaturais, os curadores fazem a seguinte alegação: “Em 2011, a programação do festival também traz uma novidade em sua estrutura: a mostra competitiva de Filmes de Ação, que apresenta seis produções internacionais, e vem para complementar nosso apreço pelo cinema de gênero como um todo.” (FANTASPOA, 2011, p. 02).

Sem dúvida esse ainda é um escopo que precisa ser muito aprofundado, mas ao evidenciar o apreço pelo cinema de gênero, seja na argumentação, seja na rotulação dos filmes e ao justificar a inserção de uma mostra com um gênero que, pelo menos inicialmente, não possui ligações explícitas com o fantástico. O festival revela ser mais importante um atravessamento pelos subgêneros que segundo os curadores compõem o fantástico, do que os filmes apresentarem um elemento sobrenatural.

O terceiro ponto surge na forma como os filmes nacionais são rotulados a partir de uma noção transcultural para os gêneros. Rafael de Luna é muito esclarecedor nesse sentido ao notar como muitos críticos genéricos no cinema nacional partem de uma suposição de que o gênero é universal, sendo necessário apenas aplicá-lo ao cinema nacional (2013-2014, p. 17):

Afinal, o que muitos críticos genéricos recorrentemente fazem é propor uma nova interpretação sobre certos filmes. Esta reinterpretção muitas



vezes se apresenta como verdade a partir de uma posição de poder conferida pelo lugar de fala (artigo de revista e jornal, trabalho acadêmico) e principalmente pelo uso de um termo tradicional (*western*, horror, policial etc.) ou em voga (*teen*, *exploitation*, *road movie* etc.) já associado a uma bibliografia internacional consagrada.

O *Fantasma* em suas filiações ao cinema de gênero reproduz uma lógica genérica hollywoodiana, aplicando nomenclaturas estabelecidas pelo cinema estadunidense, ao invés de ponderar como esses gêneros interagem no cinema nacional.

Assim, ao singularizar o fantástico a partir de interações com gêneros transculturais, o festival, omite de sua programação filmes que se ligam ao sobrenatural a partir de outras modulações cinematográficas. É possível evidenciar, por exemplo, uma produção nacional contemporânea que mescla elementos insólitos a um cinema autoral, que se mostra praticamente ausente da grade do festival, mas que circula de forma contundente em festivais nacionais e internacional, que não possuem um recorte de gênero limitador⁷.

É claro que muitos outros fatores são determinantes para a entrada de um filme na grade de um festival, mas é possível cogitar que, se por um lado o *Fantasma* opta, normalmente, por filmes que se ligam ao cinema de gênero, por outro, os próprios realizadores ligados a um cinema considerado autoral⁸ podem desde o princípio não associarem suas obras ao recorte de fantástico pretendido pelo festival⁹.

Obviamente, essas duas visões cinematográficas em torno do fantástico não são excludentes e convivem na produção cinematográfica, mesmo que não circulem nos mesmos espaços. Afinal, virando-se a chave argumentativa, pode-se pensar em quais espaços além dos festivais fantásticos, o cinema nacional de horror e de ficção científica

⁷ Exemplificando de forma resumida: *A Alegria e Trabalhar Cansa* foram selecionados para o festival de Cannes em 2010 e 2011; *Meu Nome é Dindi* vencedor do júri da crítica na 11ª edição do Festival de Tiradentes.

⁸ A questão da autoria no cinema é um território sempre movediço, pois trata-se de uma categoria “flutuante conforme o país e os modos de produção” (AUMONT, MARIE, 2001, p. 26), visto que “o status do autor no cinema está sempre ameaçado pela relação de forças entre o cineasta e as instâncias de produção e difusão (AUMONT, MARIE, 2001, p. 26). A política dos autores, por exemplo, nasceu na crítica francesa da década de 50, mais especificamente na revista *Cahiers du Cinéma*, e defendia a ideia de que a responsabilidade no âmbito artístico de um filme deveria ser conferida ao diretor. Assim: “a ideia de que o diretor de um filme é seu autor passou hoje para os costumes, com importantes consequências simbólicas (reconhecimentos dos diretores no festivais, retrospectivas pessoais etc.) e econômica (direitos de autor). (AUMONT, MARIE, 2001, p. 235).

⁹ É interessante notar como até mesmo filmes que imbricam elementos do cinema de gênero a uma visão autoral, como, por exemplo, *Doce Amianto* (2013), *Trabalhar Cansa* (2011) e *A Alegria* (2011), que foram lançados durante o período de análise em torno do *Fantasma*, não foram selecionados para o festival, e principalmente, não parecem fazer parte do perfil dos filmes selecionados pelo mesmo.



são exibidos¹⁰?

Nesse âmbito, é interessante contrapor as argumentações de Kleber Mendonça Filho e Felipe Bragança em seus artigos produzidos para a revista *Filme Cultura nº 61- O Cinema de Gênero Vive*. Os dois realizadores, reconhecidos por um cinema influenciado por temáticas sobrenaturais, tratam em seus artigos do fantástico como um gênero a ser moldado por um cinema autoral. Porém enquanto Mendonça Filho, busca “um senso de autoria no cinema de gênero” pela ebulição de filmes hollywoodianos da década de 80¹¹ (2013-2014, p. 07), Felipe Bragança vai enaltecer o cinema fantástico capaz de moldar os gêneros cinematográficos, pensados pelo autor, como algozes industriais de um cinema inventivo¹².

Na presença dessas duas vinculações para o cinema fantástico, parece concreto ponderar, que para o *Fantasma*, o fantástico enquanto um gênero cinematográfico se imbrica, majoritariamente ao recorte filmográfico evidenciado por Kleber Mendonça Filho, ou seja, a uma herança genérica majoritariamente influenciada pelo cinema de Hollywood.

Considerações Finais

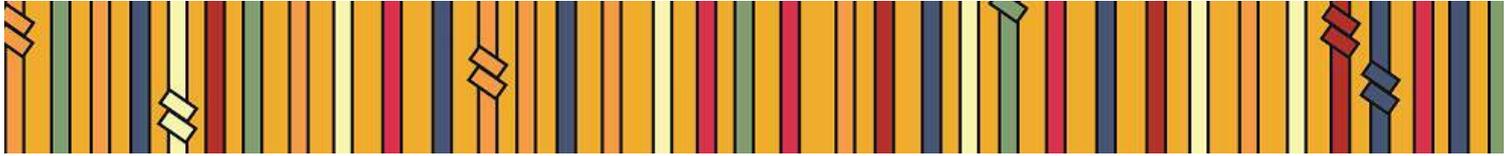
O artigo em questão faz parte de um trabalho em andamento que procura tensionar o fantástico no cinema. Tanto o objeto de análise, quanto as argumentações apresentadas necessitam de maiores aprofundamentos. Entretanto, a abordagem cultural para os gêneros cinematográficos se releva um interessante ponto de partida para essa análise.

Voltando as dificuldades iniciais ponderadas pelo artigo, buscou-se uma problematização do fantástico no cinema principalmente a partir de ferramentas do

¹⁰ Esse ponto é recorrente entre os realizadores do cinema de horror, que acreditam que seus filmes não possuem respaldo para circulação dentro de uma tradição realista/naturalista do cinema brasileiro. Rodrigo Aragão, por exemplo, vai afirmar, em entrevista para o UOL em 2011, que "Cinema brasileiro tem medo de filme de terror". Disponível em: <http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2013/11/01/cinema-brasileiro-tem-medo-de-terror-diz-diretor-de-filme-trash.htm>

¹¹ Kleber Mendonça revela sua herança cinematográfica (2013-2014, p.7): O cinema que atingiu em cheio a minha geração foi o cinema de Joe Dante (Piranha, Grito de horror, Gremlins, Viagem insólita), John Landis (Os Irmãos Cara de Pau, Um lobisomem americano em Londres), John Carpenter (Halloween, The fog, Fuga de Nova York, O enigma de outro mundo, Starman), Ridley Scott (Alien, Blade Runner), Dario Argento (Suspiria, Terror na ópera), David Cronenberg (Scanners, Videodrome, A hora da zona morta), George Romero (A noite dos mortos-vivos, Amanhecer dos mortos, Dia dos mortos), James Cameron (O exterminador do futuro; Aliens, o resgate). Para citar poucos.

¹² Como afirma o autor (2013-2014, p. 10): “Nesses tempos da eficiência como ideologia e moral, acredito na força de um cinema de gênero fantástico, em especial (horror, terror, fantasia, fábula, erotismo), como caminho para alcançar mares mais revoltos e mais abertos, que possa colocar suas máscaras para se arriscar por ruas escuras e novas. E não apenas para subjugar o gênero a um discurso moral (seja de que tendência for), fazendo dele só um truque para sedução narrativa”.



próprio meio cinematográfico, no qual os catálogos disponibilizados pelo festival *Fantaspoa* podem-se mostrar objetos férteis de análise, capazes de elucidar algumas questões de como o fantástico é pensado no cinema brasileiro.

Referências bibliográficas

ALTMAN, Rick. *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*. Cinema Journal, Vol. 23, No. 3 (Spring, 1984), pp. 6-18

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e crítico de Cinema*. Papyrus Editora, Campinas, SP, 2009.

BRAGANÇA, FELIPE. *Cinema de máscaras*. Filmecultura 61, novembro 2013 - janeiro 2014, p. 9-11.

COWIE, Elizabeth. *Representing the woman: cinema and psychoanalysis*. University of Minnesota Press, EUA, 1997

FANTASPOA, XII, 2016, Porto Alegre. *XII Fantaspoa*. Disponível em: <http://www.fantaspoa.com/2016/programacao/> Acessado em: 28/09/2017

FANTASPOA, XI, 2015, Porto Alegre. *XI Fantaspoa*. Disponível em: <http://www.fantaspoa.com/2015/> Acessado em: 28/09/2017

FANTASPOA, X, 2014, Porto Alegre. *X Fantaspoa*. Disponível em: <http://www.fantaspoa.com/2014/#.Wc1HS2hSziUA> Acessado em: 28/09/2017

FANTASPOA, IX, 2013, Porto Alegre. *IX Fantaspoa*. Disponível em: <http://www.fantaspoa.com/2013/#.Wc1HT2hSziUA> Acessado em: 28/09/2017

FANTASPOA, VIII, 2012, Porto Alegre. *VIII Fantaspoa*. Disponível em: <http://www.fantaspoa.com/2012/> Acessado em: 28/09/2017

FANTASPOA, VII, 2011, Porto Alegre. *VII Fantaspoa*. Disponível em: <http://www.fantaspoa.com/2011/novo/> Acessado em: 28/09/2017

FILHO, Kleber Mendonça. *Confusão e Tempestade de Luz*. Filmecultura 61, novembro 2013 - janeiro 2014, p.12-16.

FREIRE, Rafael de Luna. *Adjetivo: brasileiro*. Filmecultura 61, novembro 2013 – janeiro 2014, p.12-16.

FREIRE, Rafael de Luna. *Entre o Gênero e a Nação: o Gênero Cinematográfico e o Cinema Nacional*. In: Seminário Minter, UFF, Niterói, 2010.

FURTADO, Filipe. *A Construção do Fantástico na Narrativa*, Lisboa: Livros Horizonte Ltda, 1980.



GÁRCIA, Flávio. *Quando a manifestação do insólito importa para a crítica literária*. In: *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

MANNA, Nuno. *A Tessitura do Fantástico: narrativa, saber moderno e crises do homem sério*. São Paulo: Intermeios, 2014

MITTELL, Jason. *A Cultural Approach to Television Genre Theory*. *Cinema Journal*, v. 40, n. 3, 2001.

ROAS, David, *A Ameaça do fantástico*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SALGADO, Fernanda Cássia Alves. *Cinematografias Do Fantástico: visões de Alice e do País das Maravilhas no cinema*. Programa de pós-graduação em artes –UFMG. Belo Horizonte, 2012.

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