

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO  
COMUNICAÇÃO SOCIAL - PUBLICIDADE E PROPAGANDA

ALINE SILVEIRA RODRIGUES

**O FANTÁSTICO, O ESTRANHO E O MARAVILHOSO NOS  
CURTAS-METRAGENS DE JULIANA ROJAS**

PORTO ALEGRE

2019

ALINE SILVEIRA RODRIGUES

**O FANTÁSTICO, O ESTRANHO E O MARAVILHOSO NOS  
CURTAS-METRAGENS DE JULIANA ROJAS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Publicidade e Propaganda, sob orientação da Profa. Dra. Miriam de Souza Rossini.

PORTO ALEGRE

2019

### CIP - Catalogação na Publicação

Rodrigues, Aline Silveira

O fantástico, o estranho e o maravilhoso nos curtas-metragens de Juliana Rojas / Aline Silveira Rodrigues. -- 2019.

94 f.

Orientadora: Miriam de Souza Rossini.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade  
de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Publicidade  
e Propaganda, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. O fantástico. 2. O estranho. 3. O maravilhoso.  
4. Curtas-Metragens. 5. Juliana Rojas. I. Rossini,  
Miriam de Souza, orient. II. Título.

ALINE SILVEIRA RODRIGUES

**O FANTÁSTICO, O ESTRANHO E O MARAVILHOSO NOS  
CURTAS-METRAGENS DE JULIANA ROJAS**

Aprovado em: 20 / 12 / 2019

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Miriam de Souza Rossini - UFRGS

Orientadora

---

Prof. Ms. Guilherme Fumeo Almeida - UFRGS

Examinador

---

Prof. Ms. Lucas Furtado Esteves - UFRGS

Examinador

Dedico este trabalho ao meu avô, Washington Millidiu (in memoriam), que sempre me inspirou a seguir o meu próprio caminho. Você faz muita falta, vô.

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Miriam, por embarcar nesta aventura fantástica comigo e por todo o apoio oferecido durante os desafios da escrita no decorrer do semestre. Por me ensinar a perceber e valorizar o cinema nacional de uma maneira completamente nova.

À minha companheira Carina, por acreditar sempre em mim e ser meu grande alicerce nos momentos de dificuldade. Pelo carinho e pela paciência durante toda a elaboração deste trabalho.

À minha família, que mesmo de longe me incentiva a seguir meus sonhos e que me ensina sempre a valorizar todas as pequenas conquistas do caminho. Obrigada pela compreensão nos momentos em que não pude me fazer presente.

À minha amiga Carla, que foi a primeira a me apoiar e incentivar para realizar o vestibular da UFRGS e que se não fosse por ela na época, nada disso estaria acontecendo agora.

À minha amiga Letícia, parceira de todas as atividades relacionadas ao cinema e que me inspirou a pensar no tema deste trabalho de conclusão. Obrigada também por todas as dicas e por todos os desabafos acadêmicos.

À professora e amiga Sandra, que me fez enxergar todos os mundos possíveis do cinema e seus atravessamentos com a literatura e a escrita.

A todos os professores que passaram pelo meu caminho, por tudo o que me ensinaram até aqui e que levarei sempre comigo.

Aos meus amigos da Fabico e da vida, que contribuíram de alguma maneira para a conclusão deste trabalho. Obrigada pela parceria e pela paciência.

*"A magia essencial exercida pelo cinema provém do fato de o dado real tornar-se o próprio elemento de sua fabulação."*

*Christian Metz*

*"Tudo acontecia como sempre nos sonhos, quando você salta por cima do espaço e do tempo e por cima das leis da existência e da razão, e só para nos pontos que fazem o coração delirar."*

*F. M. Dostoiévski*

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar de que maneira os elementos da linguagem cinematográfica (a iluminação, o som e o cenário), estão inseridos nos curtas-metragens da cineasta Juliana Rojas para a criação do "efeito fantástico" na narrativa, e como esses elementos se relacionam aos universos do fantástico, do estranho e do maravilhoso para discutir temáticas como: a morte, o feminino e as relações de trabalho. Serão analisados os curtas: *Notívago* (2003), *Nenhuma Carta para o Senhor Fernando* (2005), *O Lençol Branco* (2004), *A Criada da Condessa* (2006), *Pra Eu Dormir Tranquilo* (2011) e *O Duplo* (2012). Desta forma, como suporte para o trabalho proposto, os métodos utilizados foram a pesquisa bibliográfica e documental e a análise fílmica, para tratar do objeto de estudo selecionado (curtas-metragens). No segundo capítulo, será realizada uma definição dos principais conceitos relacionados ao universo fantástico e seus subgêneros como o estranho e o maravilhoso, através dos autores Tzevtan Todorov (2004), Remo Ceserani (2006), Selma Rodrigues (1988), Filipe Furtado (1980) e Jean Paul Sartre (2005) – autores referenciais na teoria literária, levando em consideração os atravessamentos que permeiam os conceitos do fantástico clássico ao contemporâneo. Tendo em vista que não há bibliografia prévia relacionada à vida e à obra da diretora Rojas, o terceiro capítulo propõe realizar uma apresentação de suas produções cinematográficas, desde os primeiros exercícios produzidos na Universidade de Comunicações e Artes de São Paulo à vasta relação de curtas-metragens desenvolvidos no decorrer de sua carreira como cineasta, roteirista e montadora, analisando a narrativa dos curtas em relação aos gêneros fantásticos em que se enquadram. Para essa apresentação, serão utilizados os próprios filmes e informações em sites e demais matérias sobre a cineasta, e entrevistas dadas por ela. No quarto capítulo, ampliaremos a análise inicial às sequências de vários curtas-metragens, a fim de compreender quais e de que maneira, os elementos no ato fílmico utilizados pela cineasta constituem a atmosfera fantástica de seus curtas-metragens. Cruzando objeto e teoria, chegou-se às seguintes categorias de análise que organizam o capítulo: o uso das sombras na iluminação, diálogos e objetos sonoros e a construção do cenário para o efeito fantástico. Por fim, concluímos que o cinema de Juliana Rojas perpassa os universos do fantástico, do estranho e do maravilhoso, alternando entre situações características do fantástico clássico ao contemporâneo através do conflito entre luz e sombra na narrativa, no estranhamento do uso de sons do cotidiano e, na inserção de elementos no cenário que interagem com os protagonistas e produzem sentidos ambíguos no espectador.

**Palavras-chave:** Fantástico. Estranho. Maravilhoso. Curta-metragem. Juliana Rojas.



## ABSTRACT

This paper aims to analyze how the elements of film language (the lighting, the sound and the scenery), are inserted in the short films of filmmaker Juliana Rojas to create the "fantastic effect" in the narrative, and how these elements relate to the universes of fantastic, strange and wonderful to discuss topics such as: death, the feminine and work relationships. The short films will be analyzed: *Notívago* (2003), *Nenhuma Carta para o Senhor Fernando* (2005), *O Lençol Branco* (2004), *A Criada da Condessa* (2006), *Pra Eu Dormir Tranquilo* (2011) e *O Duplo* (2012). Thus, as a support for the proposed work, the methods used were bibliographic and documentary research and film analysis to address the selected study object (short films). In the second chapter, a definition will be made of the main concepts related to the fantastic universe and its subgenres such as the strange and the wonderful, through the authors Tzevtan Todorov (2004), Remo Ceserani (2006), Selma Rodrigues (1988), Filipe Furtado (1980). ) and Jean Paul Sartre (2005) - referential authors in literary theory, taking into account the crossings that permeate the concepts of the fantastic classic to the contemporary. Given that there is no previous bibliography related to the life and work of director Rojas, the third chapter proposes to make a presentation of her film productions, from the first exercises produced at the University of Communications and Arts of São Paulo to the wide list of short films developed during her career as a filmmaker, screenwriter and editor, analyzing the narrative of the shorts films in relation to the fantastic genres in which they fit. For this presentation will be used the films themselves and information on websites and other articles about the filmmaker, and interviews given by her. In the fourth chapter, we will extend the initial analysis to the sequences of various short films in order to understand which and in what way the elements in the film act used by the filmmaker constitute the fantastic atmosphere of her short films. Crossing object and theory, we came to the following categories of analysis that organize the chapter: the use of shadows in lighting, dialogues and sound objects, and the setting of the stage for the fantastic effect. Finally, we conclude that Juliana Rojas's cinema permeates the universes of the fantastic, the strange and the wonderful, alternating between characteristic situations of the fantastic classic to the contemporary through the conflict between light and shadow in the narrative, the strangeness of the use of everyday sounds and in the insertion of elements in the scenario that interact with the protagonists and produce ambiguous meanings in the viewer.

**Keywords:** Fantastic. Strange. Wonderful. Short Film. Juliana Rojas

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Tabela 1 - Fronteiras entre o Fantástico e seus subgêneros.....	24
Gráfico 1 - Três Tipologias Para o Fantástico.....	28
Figura 1 - Três planos, nove planos.....	36
Figura 2 - Dancing Queen .....	37
Figura 3 - Notívago .....	38
Figura 4 - O Lençol Branco.....	39
Figura 5 - Nenhuma Carta para o Senhor Fernando.....	41
Figura 6 - A Criada da Condessa.....	43
Figura 7 - Um Ramo.....	45
Figura 8 - Vestida .....	46
Figura 9 - As Sombras .....	47
Figura 10 - Pra eu dormir tranquilo .....	48
Figura 11 - O Duplo .....	49
Figura 12 - Desculpa, Dona Madama.....	51
Figura 13 - A Passagem do Cometa .....	52
Figura 14 - O escuro como presença do irmão em Notívago .....	58
Figura 15 - Um jantar à luz de velas em A Criada da Condessa .....	60
Figura 16 - Uma canção de ninar com sombras .....	62
Figura 17 - A iluminação como fronteira dos espaços de Dora .....	63
Figura 18 - Trechos de filmes na construção sonora em O Lençol Branco.....	66
Figura 19 - No corredor do rei da montanha .....	71
Figura 20 - O som e as sombras .....	75
Figura 21 - O desaparecimento do tempo e do sétimo andar .....	78
Figura 22 - A manipulação do tempo e o término do jantar.....	79
Figura 23 - Dois calendários em O Duplo.....	80
Figura 24 - O absurdo da passagem das horas .....	81
Figura 25 - O uso de Anafranil e seus efeitos colaterais .....	83
Figura 26 - O presságio da coruja.....	84

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
2	<b>CONCEPÇÕES TEÓRICAS SOBRE O UNIVERSO FANTÁSTICO</b> .....	16
2.1	DAS SUAS DEFINIÇÕES.....	16
2.2	DO ESTRANHO E DO MARAVILHOSO .....	24
2.3	DO FANTÁSTICO CLÁSSICO AO CONTEMPORÂNEO.....	27
3	<b>O CINEMA FANTÁSTICO DE JULIANA ROJAS</b> .....	34
3.1	UMA PROPOSTA METODOLÓGICA .....	34
3.2	PRIMEIROS EXERCÍCIOS EXPERIMENTAIS.....	35
3.3	CURTAS-METRAGENS.....	41
4	<b>ELEMENTOS ESTÉTICOS DO FANTÁSTICO</b> .....	54
4.1	UMA ANÁLISE INSÓLITA .....	54
4.2	AS SOMBRAS E A ILUMINAÇÃO .....	56
4.3	DIÁLOGOS E OBJETOS SONOROS.....	65
4.4	A CONSTRUÇÃO FANTÁSTICA DO CENÁRIO.....	76
5	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	87
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	91
	ANEXO A — Tabela comparativa dos curtas-metragens de Juliana Rojas.....	93

## 1 INTRODUÇÃO

Desde pequenos, aprendemos a nos comunicar através das histórias e, durante toda a nossa vida, são elas que caracterizam e expressam a nossa forma de viver e perceber o mundo. A maneira como construímos nossas narrativas, os elementos que inserimos na construção das histórias que queremos contar, todos eles constituem a forma como entendemos e percebemos o mundo. Esses elementos perpassam o universo fantástico pelo olhar de quem questiona, de quem formula novas hipóteses e acredita que o mundo apresenta inúmeras possibilidades que vão além de tudo aquilo que podemos racionalizar e compreender de imediato.

O gênero fantástico sempre esteve presente nas histórias humanas desde o início, seja nas fábulas, nas parábolas ou nas cantigas de roda. O uso da fantasia como característica de construção das histórias que queremos transmitir sempre foi um recurso utilizado que permitia deslocamentos entre o real e o imaginário das pessoas e suas relações com o mundo.

A utilização de elementos fantasmagóricos, sobrenaturais ou monstruosos constituiu-se como uma maneira alegórica das pessoas expressarem seus medos, suas preocupações e crenças e até os dias de hoje ainda representa uma ferramenta pedagógica de grande influência na educação das crianças e, também dos adultos.

Entre as diversas narrativas possíveis que abarcam o gênero fantástico, motivada pela literatura e, principalmente, pelas antologias de contos de autores consagrados no Brasil e fora do país, busco através desta monografia ampliar a análise do gênero às narrativas cinematográficas de curta-metragem, tendo em vista o aspecto similar nas estruturas (objetividade e condensação nas narrativas curtas) que possibilitam a construção do ambiente fantástico e da frequente sensação de estranhamento e tensão no leitor/espectador do início ao fim.

Meu interesse em estudar e analisar os curtas-metragens da cineasta Juliana Rojas surgiu a partir de uma oficina de montagem sobre o longa *As Boas Maneiras* (2017), realizada em 2018 no antigo Santander Cultural, em Porto Alegre. Desde então, foi uma surpresa conhecer a filmografia da cineasta e encontrar curtas incríveis que expressam um universo fantástico de muitas alegorias e questionamentos a respeito da sociedade atual.

Tendo em vista a pouca visibilidade que o formato curta-metragem possui no país e no meio acadêmico, principalmente, no gênero fantástico e de horror e, mais ainda, dirigido por uma mulher, foi também notável a necessidade de utilizar este recorte para as análises do trabalho proposto.

No decorrer do curso de Publicidade e Propaganda, percebi que frequentemente os objetos de estudo da comunicação envolviam a análise de séries ou longas-metragens. Compreendi então quão rico poderia ser propor uma conversa entre a teoria literária do universo fantástico juntamente com o fazer cinematográfico, especialmente, levando em conta a similaridade com que ambos (contos de literatura fantástica e produções de curta-metragem) sempre estiveram, de certa maneira, à margem das grandes produções nacionais.

Quando destacamos os elementos que constituem o universo fantástico (monstros, seres sobrenaturais, fatos absurdos e inexplicáveis) cria-se margem para entender que essas representações possuem caráter ilustrativo ou meramente narrativo, mas é de suma importância compreender que elas vão muito além disso, são representações que dizem respeito a questões individuais e sociais de determinados grupos e espaços urbanos.

Assim, toda narrativa fantástica veicula em si imagens simbólicas relacionadas a um tecido social de múltiplas facetas e interpretações, trazendo consigo a ambiguidade de sentidos que torna o estudo e a análise destes produtos literários ou midiáticos mais do que necessários para entendermos os contextos sociais em que estamos inseridos, mas uma forma de compreendermos os discursos e as imagens que estão presentes em nossa sociedade.

Por isso, justifica-se a grande importância de considerarmos produções deste gênero por um olhar muito mais abrangente do que o que a narrativa encerra, mas pela maneira como a fantasia, o inexplicável, o insólito e o grande universo de monstros proporcionam uma reflexão sobre a nossa construção de identidade e subjetividade.

Pensando nas relações entre as narrativas fantásticas e as identidades sociais de uma forma interconectada, surge a partir daí o seguinte problema de pesquisa que será o mote principal deste trabalho: de que maneira a cineasta Juliana Rojas utiliza elementos do universo real e reconfigura os sentidos para a criação de um universo fantástico em seus curtas-metragens?

O objetivo geral será compreender de que maneira os curtas de Juliana se relacionam com as teorias literárias a respeito dos gêneros fantástico, estranho e maravilhoso nas narrativas abordadas pela diretora, bem como descobrir quais elementos da linguagem cinematográfica estão presentes nas obras e de que maneira eles são utilizados para a criação do efeito fantástico. A fim de alcançar o objetivo geral, foram delimitados três objetivos específicos, destacados a seguir:

- a. Contextualizar a construção histórica do gênero fantástico clássico ao contemporâneo e suas delimitações ficcionais no âmbito da teoria literária;

- b. Situar o cinema de Juliana Rojas em relação às categorias do fantástico e seus subgêneros, conforme a teoria literária, através de uma pré-análise da narrativa;
- c. Analisar quais elementos da linguagem cinematográfica são utilizados por Juliana Rojas para a criação do efeito fantástico.

Para atingir os objetivos específicos, estabelecidos a cima, como proposta metodológica para este trabalho, tendo em vista a escassez de teorias cinematográficas a respeito do fantástico, partimos de uma pesquisa bibliográfica da teoria literária do gênero para posteriormente, propor uma aproximação da produção literária com a prática cinematográfica. Foram analisados artigos, teses, trabalhos acadêmicos, antologias fantásticas da literatura e livros de estudiosos do gênero que se aproximam do problema elaborado e de suas temáticas.

Na sequência, para situarmos o cinema produzido por Juliana Rojas, foram considerados artigos e entrevistas disponíveis na internet, além de vídeos, podcasts e conteúdo em plataformas de cinema que tragam informações sobre a vida da diretora, bem como a análise dos próprios filmes. Considerando que não há em relação ao estado da arte, até a presente elaboração deste trabalho, nenhuma compilação de informações sobre a vida da cineasta ou pesquisas no meio acadêmico que discutam a sua produção cinematográfica, especialmente, tratando-se de seus curtas-metragens, a pesquisa proposta tem um caráter de originalidade.

Por fim, para que pudéssemos analisar os elementos constitutivos no cinema de Rojas, foi realizada uma busca em todas as plataformas de vídeo e streaming da internet, como o YouTube, Vimeo e Porta Curtas, para localizar e catalogar as obras da cineasta que se encontram disponíveis. Foi realizado o download de todo material encontrado para facilitar e agilizar o processo de estudo das obras.

No processo de análise, foram assistidas todas as obras da cineasta, desde exercícios cinematográficos realizados na faculdade de cinema até os curtas-metragens e longas produzidos nos últimos anos. Entendendo que a cineasta participa de um coletivo de cinema, e não só atua como diretora e roteirista, mas também realiza a montagem de outras produções, ampliou-se o número de obras a serem assistidas para observar semelhanças e diferenças da estética de Rojas em outras produções, embora a análise circunscreva-se apenas aos curtas-metragens por ela dirigidos.

Por fim, para selecionar e realizar a montagem de sequências do exercício de análise fílmica, foi proposto o recorte do objeto de estudo, selecionando apenas curtas-metragens da diretora, como dissemos antes, e estes foram assistidos inúmeras vezes em um processo de

encontrar elementos que apareçam com frequência nas obras escolhidas e que contribuam para a criação do efeito fantástico na narrativa (anexo 1). Foram definidos os seguintes elementos: o uso da iluminação, do som e do cenário.

A estrutura do trabalho foi organizada em uma divisão de cinco capítulos. Após essa introdução, que é o capítulo 1, seguimos com o capítulo 2, intitulado “Concepções Teóricas sobre o Fantástico”, onde se discute quais elementos definem esse gênero em relação à literatura e quais são as suas subdivisões e características diferenciais, levando em consideração a divisão clássica entre o fantástico, o estranho e o maravilhoso e suas delimitações históricas desde o surgimento ao contexto contemporâneo.

Para isso, o capítulo foi dividido em outros subcapítulos: "Das Suas Definições" que tratou do conceito de universo fantástico a partir do aporte teórico da literatura com os estudos iniciais de Tzevtan Todorov (2004) em contrapartida com os autores Remo Ceserani (2006), Selma Rodrigues (1988) e Filipe Furtado (1980) que buscam atualizar a obra do autor, complementando ou opondo-se aos conceitos iniciais propostos por ele; "Do Estranho e do Maravilhoso", onde foram apresentadas as características que aproximam ou afastam os subgêneros do fantástico dentro da narrativa, a partir de uma escolha realizada pelo leitor/espectador ou desfecho final da obra, em relação ao real e sobrenatural, pela visão teórica dos mesmos autores apresentados a cima; e o último deles, "Do Fantástico Clássico ao Contemporâneo", onde foram apresentadas as delimitações do conceito de universo fantástico clássico apresentado por Todorov (2004) e do efeito de "hesitação" pré-estabelecido na construção narrativa que, ainda segundo o autor, já apresenta reformulações em sua estrutura desde o surgimento da literatura de Kafka (1883 - 1924) no livro *A Metamorfose* (1915).

Para acrescentar à proposição teórica de Todorov (2004), juntamente com os demais autores já apresentados nos subcapítulos anteriores, trouxemos também os conceitos de "fantástico contemporâneo" discutidos pelo autor Jean Paul Sartre (2005) que entende o universo fantástico não mais pelo viés da fábula e da construção de monstros e outros seres, mas pela inserção do homem no absurdo do seu cotidiano.

No terceiro capítulo, "O Cinema Fantástico de Juliana Rojas", por sua vez, apresentamos a obra da cineasta, através da busca de conteúdo na internet (resenhas, entrevistas, vídeos e podcasts). Este capítulo também foi dividido em outros subcapítulos, a começar por "Uma Proposta Metodológica" em que descrevemos todo o processo metodológico do trabalho e a proposta de aproximação entre literatura e cinema através das obras de Rojas. E a pré-análise das obras, proposta nos últimos subcapítulos, divididos em "Primeiros Exercícios

Experimentais" e "Curtas-Metragens" onde buscamos aproximar o cinema de Rojas com as definições propostas no segundo capítulo, na tentativa de entendermos de que maneira suas produções enquadram-se através da análise da narrativa aos gêneros fantástico, estranho e maravilhoso.

O quarto capítulo "Elementos Estéticos do Fantástico", terá como proposição analisar quais elementos da linguagem cinematográfica estão presentes no cinema de Rojas e de que maneira eles contribuem para a construção do efeito fantástico. No subcapítulo "Uma Análise Insólita" apresentamos os conceitos fundamentais a respeito da análise fílmica, como metodologia escolhida para a análise do nosso objeto de estudo (curtas-metragens), segundo os ensaios de Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté (2012). Foram selecionados elementos estéticos que se relacionam entre os curtas-metragens produzidos pela cineasta e que, de alguma maneira, constituem a suspensão do efeito fantástico na narrativa cinematográfica através de três categorias: a iluminação, o som e o cenário. Como aporte teórico, foram considerados os conceitos de estética do cinema, segundo o autor Gérard Betton (1987).

Para pensar os elementos da ordem do fantástico que são característicos na obra de Rojas, foram analisadas sequências dos respectivos curtas-metragens: *Notívago* (2003), *O Lençol Branco* (2004), *Nenhuma Carta para o Senhor Fernando* (2005), *A Criada da Condessa* (2006), *Pra Eu Dormir Tranquilo* (2011) e *O Duplo* (2012).

No subcapítulo "As Sombras e a Iluminação", através dos conceitos de Betton (1987), destacaremos a maneira como a cineasta trabalha no decorrer de diversas curtas, com o conflito entre luz e sombra para produzir uma atmosfera fantástica. Em "Diálogos e Objetos Sonoros", apresentaremos os conceitos relacionados ao uso do som para compor a narrativa e veremos como Juliana cria ambientes fantásticos a partir de objetos sonoros e de diálogos que cruzam as ações das personagens em diversas curtas. Por fim, em "A construção Fantástica do Cenário", entendendo o cenário como um "outro autor" na narrativa, analisaremos quais objetos são utilizados na composição do cenário para suspender a tensão no espectador, ou ainda, oferecer indícios do desfecho narrativo da obra.

Os últimos dois capítulos deste trabalho compreendem as considerações finais e as referências, sendo aquele uma relação dos capítulos anteriores e suas correlações teóricas e práticas apresentadas no decorrer deste trabalho e, este, a catalogação de referências utilizadas na pesquisa e produção teórica proposta.

A todos, o desejo de uma leitura fantástica!



## 2 CONCEPÇÕES TEÓRICAS SOBRE O UNIVERSO FANTÁSTICO

Neste capítulo, o objetivo principal será apresentar um panorama das questões teóricas da literatura acerca do fantástico, suas diversas definições e os gêneros subsequentes a ele como o estranho e o maravilhoso. Como base teórica para esta construção da literatura a respeito do gênero serão utilizados os teóricos Tzevtan Todorov (2004), Remo Ceserani (2006), Selma Rodrigues (1988), Filipe Furtado (1980) e Jean Paul Sartre (2005).

### 2.1 DAS SUAS DEFINIÇÕES

Um dos primeiros teóricos a estudar e buscar uma definição para o gênero fantástico foi Tzevtan Todorov em 1980 com o livro *Introdução à Literatura Fantástica* que é utilizado até os dias de hoje como base para todos os estudos do gênero, mesmo por aqueles que se contrapõem ou vão além das primeiras definições apresentadas pelo autor.

Segundo Todorov (2004, p. 43), o fantástico nasceu entre os séculos XVIII e XIX e trazia como tema principal a relação entre o mundo real – aquele que conhecemos – e o mundo imaginário, fruto de nossa imaginação. Sua essência é a oscilação entre níveis de realidade inconciliáveis, utilizando-se de elementos da ordem comum e de tudo o que é habitual como base para o surgimento de situações extraordinárias e sobrenaturais e da tensão entre ambas.

Selma Rodrigues, no livro *O Fantástico* (1988), inicia sua definição referente ao gênero buscando a origem do termo: "do latim *phantasticu*, que vem do grego *phantastikós*, sendo os dois oriundos de *phantasia*, que se refere ao que é criado pela imaginação, o que não existe na realidade, o imaginário, o fabuloso" (RODRIGUES, 1988, p. 9).

De acordo com Rodrigues (1988, p. 27), o fantástico " surge a partir da rejeição que o Século das Luzes faz do pensamento teológico medieval e de toda a metafísica." Ele parte da premissa de pensar o futuro sem o auxílio da religião ou de explicações de origem metafísica, desconstruindo uma ideia de verossímil de origem religiosa e abrindo novas opções de racionalidade comuns ao sujeito e seu entorno.

O fantástico se desenvolve exatamente nessa tentativa do homem de explicar e reinventar o imaginário de sua época segundo suas medidas, como exemplifica Rodrigues:

O imaginário transposto chama a atenção para os elementos inquietantes e inexplicáveis ao nível de uma lógica racional. Nos séculos XVIII e XIX, o sobrenatural é de natureza humana, nunca teológica. O Diabo, que passa a ser tema constante, é laicizado, a contaminação da realidade pelo sonho engendra novas histórias, a existência do duplo, e mais: o magnetismo, o hipnotismo são usados para

explicar experiências, a viagem no tempo (o salto no tempo), a catalepsia, a volta dos mortos, as desordens mentais, as perversões etc. Todos são temas antropocêntricos (RODRIGUES, 1988, p. 49).

Assim, o que antes existia desde a Idade Média, passa do estatuto de crença ao de símbolo literário e, posteriormente, cinematográfico (nas adaptações) e torna-se uma expressão codificada. A ficção usa da inverossimilhança (identificada no sobrenatural), mas segundo Rodrigues (1988, p. 32) refere-se à "verossimilhança na sua indagação constante do artifício usado pelas narrativas". Desta forma, é preciso compreender o fantástico não como um substituto da crença, mas como sua crítica, ou ainda, paródia.

De acordo com Todorov (2004, p. 42), o coração do fantástico está na ambiguidade entre o que é sonho ou realidade, o que é verdade ou ilusão e subsiste até o fim da aventura, seja ela pelo mundo da literatura ou do cinema. A ambiguidade se insere não em um mundo inimaginável, mas no mundo real, aquele que conhecemos (cotidiano), e é através e neste mundo que surgem acontecimentos impossíveis de explicar, gerando no leitor ou espectador a sensação de incerteza e de "hesitação", como define o autor.

É tão somente na manutenção da incerteza e ambiguidade frente aos acontecimentos que reside o fantástico, pois como define Todorov, ao realizar-se uma escolha narrativa entramos em outro gênero:

O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define, pois, com relação ao real e imaginário. O fantástico ocupa o tempo desta incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso (TODOROV, 2004, p. 43).

Existe, portanto, sempre a possibilidade de um fenômeno estranho que pode ser explicado de duas maneiras, na ordem das causas naturais e das causas sobrenaturais. Assim, é nesta justa possibilidade de vacilar entre ambas que se cria o efeito fantástico.

Selma Rodrigues (1988, p. 32) destaca também as duas posições intelectuais contrárias e simultâneas: "o reconhecimento do sobrenatural comandando a natureza e o reconhecimento das leis naturais que excluem as do sobrenatural". Para ela, a simultaneidade caracteriza o fantástico e, no entanto, ele se conserva autônomo com relação à razão e ao sobrenatural:

Essa incoerência intelectual que não impede a coerência ficcional liga-se ao debate de ideias da época (século XVIII). Ao lado da segurança oferecida pela razão que

ensinava que os fenômenos empíricos podem ser explicados, teríamos os imperativos de um imaginário comunitário que nunca deixou de criar suas próprias explicações do mundo, paralelamente às pesquisas que se realizavam a nível erudito. A partir do fundo cultural, o diabo, a luta entre o bem e o mal, o esoterismo, a necromancia persistiam. A ficção tomou essa contradição e a explorou, transformando-a em antítese cultivada pela fabulação (RODRIGUES, 1988, p. 32).

E, portanto, de acordo com Todorov (2004), tanto a incredulidade quanto a fé absoluta nos levam para fora do fantástico. É preciso a vacilação entre elas sempre, a não escolha e, para isso, é importante que haja uma integração entre o espectador e o personagem, o que não é regra condicionante (na literatura), mas está presente na maioria das obras fantásticas e, da mesma forma, ampliando ao espaço cinematográfico, podemos entender como uma característica fortemente utilizada para a construção narrativa da obra fílmica (como veremos nos capítulos de análise a respeito dos curtas de Juliana Rojas).

Ao final, Todorov (2004) resume em três as condições essenciais ao fantástico: o espectador precisa considerar o mundo dos personagens como real, é preciso haver a vacilação entre o natural e o sobrenatural e, por último, a interpretação não pode ser de ordem poética ou alegórica:

Estamos agora em condições de precisar e completar nossa definição do fantástico. Este exige o cumprimento de três condições. Em primeiro lugar, é necessário que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. Finalmente, é importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação "poética". Estas três exigências não têm o mesmo valor. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não se cumprir. Entretanto, a maioria dos exemplos cumprem com as três (TODOROV, 2004, p. 55).

Em relação à alegoria, Rodrigues (1988) se opõe à definição de Todorov (2004, p. 69) que considera a alegoria "uma proposição de duplo sentido, mas cujo sentido próprio (ou literal) se apagou inteiramente". Para a autora, pode-se dizer que a opinião de Todorov "só é válida para uma alegoria pobre que realmente se esgote em um sentido único". Do contrário, para Rodrigues (1988, p. 63), "o elemento fantástico ou maravilhoso não se desfaz pela chave alegórica fornecida pelo autor", justamente porque a narrativa permite múltiplas leituras e em diferentes níveis como o: existencial e o político.

Outra atitude para situar o fantástico, muito mais difundida entre os teóricos, consiste em localizar-se do ponto de vista do leitor. Neste caminho, de acordo com Todorov (2004), podemos situar H. P. Lovecraft, autor de relatos fantásticos que consagrou uma obra teórica ao sobrenatural na literatura, como um forte representante desta tendência. Para Lovecraft (1945), o que define o fantástico não está em si na narrativa, mas na sensação de medo que provoca no leitor, na presença de mundos e de potências insólitas:

A atmosfera é o mais importante pois o critério definitivo de autenticidade [do fantástico] não é a estrutura da intriga a não ser a criação de uma impressão específica. [...] Por tal razão, devemos julgar o conto fantástico nem tanto pelas intenções do autor e os mecanismos da intriga, a não ser em função da intensidade emocional que provoca. [...] Um conto é fantástico, simplesmente se o leitor experimenta em forma profunda um sentimento de temor e terror, a presença de mundos e de potências insólitas (LOVECRAFT, 1945 apud TODOROV, 2004, p. 57).

Semelhante à proposição realizada por Lovecraft (1945), Todorov cita Roger Caillois (1965), que por sua vez, propõe como “pedra fundamental do fantástico”, “a impressão de estranheza irreduzível” (CAILLOIS, 1965, p. 30 apud TODOROV, 2004, p. 45). No entanto, Todorov refuta as características definidas por Lovecraft e Caillois como essenciais ao fantástico, pois pensa que o gênero é muito mais abrangente: “o temor se relaciona frequentemente com o fantástico, mas não é uma de suas condições necessárias”. O autor também discorda da ideia de fantástico como contrário à “realidade” e ao naturalismo, pois vai além disso: “desta maneira, não é possível definir o fantástico como oposto à reprodução fiel da realidade, ao naturalismo”(TODOROV, 2004, p. 59).

Para Selma Rodrigues (1988, p. 16) a preferência pela narrativa fantástica por parte dos autores contemporâneos se dá pelo fato “dele deixar evidente a sua máquina ficcional (a estruturação), que a narrativa realista procura esconder através dos recursos da verossimilhança”.

A verossimilhança é, portanto, uma convenção artística relativa a um código estético de uma época. Sobretudo as épocas que mais a pregaram estiveram a léguas de distância daquilo que se pode considerar, de fato, um verossímil. É uma convenção que deixa explícito o desejo intenso de preencher um vazio: entre as coisas e as palavras. (RODRIGUES, 1988, p. 26).

Segundo Todorov (2004, p. 63), é a dúvida relatada pelo personagem que nos coloca no universo fantástico. Caso contrário, a aceitação nos colocaria no universo maravilhoso e o

inverso, no real. Veremos depois que, enquanto na literatura é possível perceber isso com o uso dos verbos utilizados na narrativa (através da conjugação no futuro imperfeito e da modulação) pelo narrador, nos curtas da cineasta Juliana Rojas a iluminação, o som e os objetos do cenário exercem função narrativa e através deles que poderemos identificar a oscilação do personagem na construção fílmica.

Na definição do autor, o fantástico é visto como um acontecimento estranho e sobrenatural, que invade o nosso mundo familiar e este evento pode ser encarado de duas formas: como um produto da nossa imaginação, em que as leis do mundo permanecem inalteradas ou como um evento que realmente aconteceu, mas que vai além das leis do entendimento humano. Diante das duas possibilidades está a hesitação entre uma ou outra alternativa, porém a escolha de qualquer uma delas elimina o “efeito fantástico” e nos coloca no estranho ou no maravilhoso.

Na sequência dessa discussão surgiram outros teóricos, empenhados em rerepresentar os conceitos discutidos por Todorov, alguns com a intenção de uma releitura, outros para complementar as discussões feitas por ele e ampliar o olhar crítico sobre o gênero.

Rodrigues (1988, p. 28), por exemplo, concorda com a condição fantástica primeira de Todorov referente à hesitação na narrativa e as subdivisões de seus gêneros vizinhos como o estranho e o maravilhoso, porém problematiza que "aparentemente essa explicação seria satisfatória porque ela nos oferece um meio prático de reconhecimento do fantástico, mas é algo limitadora." E tenciona também a crítica de Todorov à "experiência do leitor real" defendida por Lovecraft (1945), afirmando que "depender da hesitação do leitor não seria também pouco para definir um tipo de narrativa?" (RODRIGUES, 1988, p. 29). Para a autora, a partir do ponto de vista de Todorov, poucas obras seriam em si consideradas fantásticas, porém ela admite a contribuição fundamental do autor para a compreensão e estudo do gênero.

Filipe Furtado em *A Construção do Fantástico na Narrativa* (1980), faz referência sobre a escassez da discussão teórica em relação ao fantástico, que mesmo se manifestando em diversas literaturas, seu estudo ainda não abarca a completude de todas as obras fantásticas. Assim como os outros teóricos, ele também reconhece que o sobrenatural é o elemento indispensável ao gênero e evidencia a imprecisão e dificuldade para a definição de um conceito ao fantástico até os dias de hoje. O autor concorda, no entanto, que o principal nome nos estudos do gênero é Tzevan Todorov, pois foi o primeiro a estudar o fantástico de forma global e a atentar para problemas em sua estrutura textual e estabelecer a mais completa tipologia temática ao assunto.

Assim como os demais teóricos citados anteriormente, Remo Ceserani, no seu livro *O Fantástico* (2006), realiza um estudo sobre o fantástico partindo da teoria de Todorov, mas sua abordagem vai mais além. Para ele, foi graças aos estudos de Todorov que o gênero passou a ser objeto de publicações e discussões em diversas tradições literárias. Segundo o autor:

Trata-se de um fato importante. Uma tradição literária inteira foi redescoberta e recuperada; foram definidos e estudados os mecanismos de operação de um modo literário que forneceu ao imaginário do século XIX a possibilidade de representar de maneira viva e eficaz os seus momentos de inquietação, alienação e laceração, e de deixar essa tradição como legado para a tradição moderna – como uma das descobertas expressivas mais vitais e persistentes (CESERANI, 2006, p. 7-8).

No capítulo de introdução, Ceserani coloca em crítica os conceitos estabelecidos nas categorias de realidade *versus* fantástico como uma tendência forte existente em sempre definir o fantástico através das fronteiras com o real. “Quase não se sabe o que dizer quando se leem páginas da crítica nas quais é evidente que o ‘fantástico’ é usado como uma categoria geral e como sinônimo de ‘irrealidade’, ‘ficção’ ou ‘imaginário’.” (CESERANI, 2006, p. 9).

Dentro desta discussão entre real e fantástico está a questão da verossimilhança garantida por uma descrição realista, pela acumulação de referências objetivas a fatos, pessoas, datas e por uma narrativa que propicia o clima de transgressão do real. Porém, tanto a literatura quanto a arte e o cinema, não estão mais presos às regras clássicas e à noção de verossimilhança.

Diferente dos demais, Ceserani não considera o fantástico como um gênero, mas como um formato literário surgido em um contexto histórico determinado e que subsiste aos dias de hoje:

[...] o fantástico surge de preferência considerado não como um gênero, mas como um “modo” literário, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pôde ser utilizado – e continua a ser, com maior ou menor evidência e capacidade criativa – em obras pertencentes a gêneros muito diversos (CESERANI, 2006, p. 12).

Tão importante quanto retomar as discussões propostas por Todorov é ampliar esse escopo referente à permanência e pertinência das características atribuídas ao fantástico, que por muitos teóricos é considerada restritiva demais e com uma preocupação de ordem mais estruturalista apenas. Assim, Ceserani retoma essas definições e apresenta novas abordagens, como por exemplo "o paradigma de realidade" citado por Lucio Lugnani (apud CESERANI, 2006) como definição do fantástico, ao contrário de Todorov que considerava o sobrenatural.

Diante do realista como narração do real nos limites e no âmbito do paradigma da realidade, o estranho é a narração de uma supressão aparente ou redutível do real em relação ao paradigma, enquanto o fantástico é a narração de uma supressão não redutível do real e de uma laceração do paradigma e o maravilhoso poderia ser a narração da supressão paradigmática natural/sobrenatural (LUGNANI apud CESERANI, 2006, p. 57).

Ceserani traz também em sua obra outra importante estudiosa do gênero, Irène Bessiere (1974), que propunha que a narração fantástica não era definida apenas pelo inverossímil, mas pelas suas justaposições e contradições:

[...] em outras palavras, das hesitações e das fraturas das convenções sociais postas em análise. Ela instala o irracional na mesma medida em que submete a ordem e a desordem – que o homem intui no natural e no sobrenatural – ao escrutínio de uma racionalidade formal. Por isso, inevitavelmente, ela se nutre dos reais, do cotidiano, dos quais sublinha as contradições, e leva a descrição até o absurdo, a ponto de os próprios limites, que o homem e a cultura assinalam tradicionalmente no universo, não circunscreverem mais nenhum domínio natural e sobrenatural, já que, sendo invenções do homem, são relativos e arbitrários. As aparências, as aparições e os fantasmas são o resultado de um esforço de racionalização. O fantástico, na narração, nasce pelo diálogo do sujeito com suas próprias crenças e as incongruências que elas apresentam. [...]. Ela não contradiz as leis do realismo literário, mas demonstra que tais leis se transformam em um irrealismo quando a atualidade é considerada como totalmente problemática (BESSIERE, 1974 apud CESERANI, 2006, p. 63-64).

Já Furtado fala da realização do fantástico através de “uma organização dinâmica de elementos que, mutuamente combinados ao longo da obra, conduzem a uma verdadeira construção de equilíbrio difícil.” (FURTADO, 1980, p. 15). Para o autor, toda narrativa fantástica conta com fenômenos inexplicáveis ou eventos sobrenaturais que surgem na narração dentro dos padrões de "normalidade" para causar o estranhamento e o efeito fantástico. Assim, este "efeito" sempre surge em um ambiente tido como familiar e que não contradiz totalmente a lei de nosso mundo conhecido e real, mas que se caracteriza por subvertê-lo e por causar o embate entre o que é real e o que é sobrenatural.

Ainda sobre o conceito de sobrenatural ao que se refere ao fantástico, Furtado destaca os termos "sobrenatural negativo e positivo" como era definido até o século XIX quando era mais comum ligar o sobrenatural negativo às histórias de fantasmas, monstros e seres horripilantes. De acordo com Furtado, o sobrenatural negativo separaria o maravilhoso do estranho, como uma fronteira:

Pelo seu caráter predominantemente negativo, bem como pela sua influência determinante no desfecho da ação, o sobrenatural encenado no fantástico e no estranho contribui para estabelecer uma linha divisória entre o maravilhoso e estes dois gêneros. Neles, para além de negativa, a manifestação insólita é ainda frequentemente irreversível e de consequências inelutáveis, conduzindo a um desenlace nefasto às forças positivas integradas na natureza conhecida. Já no maravilhoso, o sobrenatural pode ser indiferentemente positivo ou negativo, o mesmo sucedendo com os efeitos que porventura provoca, tanto pode transformar o príncipe em monstro como este em príncipe. O sobrenatural positivo, por seu turno, já se revela desfavorável à construção do fantástico por ser tradicionalmente considerado não como transgressor da ordem natural das coisas, mas até, como elemento coadjuvante, não raro decisivo, no ordenamento e no equilíbrio do real (o milagre que cura o doente; a boa fada que ajuda a órfã; o gênio benfazejo que repõe a justiça, etc.) (FURTADO, 1980, p. 24).

Para Furtado, a grande força do fantástico seria o sobrenatural negativo, porém o autor ressalta a existência ainda de um terceiro, o sobrenatural religioso, que englobaria fenômenos positivos ou negativos de religiões conhecidas, mas que não estão incluídos em nossas leis naturais. E ressalta, contudo, que este uso positivo não atende completamente às realizações do fantástico:

Afinal, chega-se aqui uma vez mais à verificação de que o uso exclusivo ou predominante de elementos positivos (de índole religiosa ou não) na temática sobrenatural desfaz o periclitante equilíbrio do fantástico na narrativa, originando uma leitura que a remeterá, quando muito, para o gênero maravilhoso (FURTADO, 1980, p. 25).

Desta forma, a oposição entre o bem e o mal do sobrenatural religioso, frequentemente utilizado no fantástico clássico, só poderia estar totalmente adequado ao fantástico se tendesse para o negativo. Para Furtado (1980), a utilização de um sobrenatural positivo ou negativo permitiria a distinção entre o fantástico e o maravilhoso. Como então realizar a distinção entre os três: fantástico, maravilhoso e estranho?

Segundo Todorov (2004), como já dito antes, é a hesitação o traço primordial distintivo no fantástico. Para Furtado (1980, p. 34), é a ambiguidade que se coloca como o fator básico de distinção entre o fantástico, o maravilhoso e o estranho, considerando que ela atua apenas sobre o primeiro, oferece uma explicação racional no segundo e reorganiza a natureza das leis da narrativa no terceiro.

É, portanto, na organização e combinação de elementos incomuns à narrativa que, segundo Furtado (1980), origina-se a ambiguidade, gerando o efeito fantástico. E por consequência, em relação ao estranho e ao maravilhoso, o fantástico não propõe nenhuma



solução para o questionamento produzido pelo acontecimento sobrenatural, ao contrário, ele mantém esta incerteza inclusive após o término da narrativa.

## 2.2 DO ESTRANHO E DO MARAVILHOSO

De acordo com Todorov (2004, p. 68), o fantástico não dura mais que "o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da realidade". Ao final da narrativa, se não realizado pelo personagem, cabe então ao leitor/espectador tomar uma decisão e, é ao fazê-lo, optando por uma ou outra solução, que ele sai do universo fantástico. Sendo assim:

Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso (TODOROV, 2004, p. 68).

O fantástico existe, portanto, em uma linha bastante tênue, podendo modificar-se em qualquer momento e situa-se sempre no limite entre os dois gêneros: o maravilhoso e o estranho. Todorov arrisca comparar o fantástico ao presente, enquanto que o estranho estaria mais próximo ao passado e, por consequência, o maravilhoso relacionado ao futuro:

A comparação não é gratuita: o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, ainda não visto, o por vir: por consequência, a um futuro. No estranho, em troca, o inexplicável é reduzido a feitos conhecidos, a uma experiência prévia, e, desta sorte, ao passado. Quanto ao fantástico em si, a vacilação que o caracteriza não pode, por certo, situar-se mais que no presente (TODOROV, 2004, p. 69-70).

Todos encontram-se, de fato, neste local de fronteira em que na narrativa é possível transitar "trocando o gênero". Perceberemos adiante, na análise dos curtas de Juliana Rojas, como a cineasta realiza estas "trocas" na narrativa, deslocando os personagens e o espectador por entre os espaços de fronteira que os gêneros permitem.

Tabela 1 - Fronteiras entre o Fantástico e seus subgêneros

Estranho-puro	Fantástico-estranho	Fantástico-maravilhoso	Maravilhoso-puro
---------------	---------------------	------------------------	------------------

Fonte: Adaptado pela autora de TODOROV (2004, p. 72)

Na tabela 1, podemos observar as fronteiras entre os gêneros, definidas por Todorov. Nela, o fantástico-puro estaria representado pela linha do meio que separa o fantástico-estranho do fantástico-maravilhoso - correspondendo à sua natureza própria de fronteira entre os dois

territórios vizinhos. Quanto aos subgêneros relacionados, eles representariam o espaço ampliado da vacilação do personagem ou do leitor no tempo narrativo das obras, que por fim, provocariam um deslocamento seja para o estranho como para o maravilhoso.

No fantástico-estranho ou "sobrenatural explicado" (TODOROV, 2004, p. 73), os acontecimentos que no decorrer da obra parecem sobrenaturais, recebem, por fim, uma explicação racional. Foi seu caráter insólito que permitiu que o personagem e o leitor/espectador acreditassem em sua natureza.

Na passagem do fantástico para o estranho existem duas "desculpas" ou soluções que levam ao racional. A primeira, de que nada aconteceu, pois tratava-se de um sonho ou loucura. A segunda explicação, de que tudo aconteceu, mas pode ser explicado de outra maneira, na ordem do mundo real, uma casualidade, um engano ou ilusão.

É comum aos autores, desde Todorov a Ceserani, citarem o texto de Freud *O Estranho* (1919) e a relação com o duplo na construção do elemento fantástico (como uma criação que data de um estágio mental muito primitivo – da humanidade, historicamente, e do homem, individualmente – que converte o espaço amistoso do eu e do outro num objeto de terror e medo).

Rodrigues ao referenciar a obra de Freud assinala:

o duplo, portanto, pertence a essa fase de indiscriminação entre o eu e o outro, o eu e o mundo. A mesma indiscriminação retorna em certas patologias mentais, além de ser explorada no domínio da ficção e da arte em geral, por ser rica em sugestões e crítica do que somos, do que poderíamos ser, das fantasias de poder ser outro etc (RODRIGUES, 1988, p. 47).

Ceserani em sua abordagem do texto de Freud destaca os temas presentes - "tema do olho e da perspectiva da visão, da cisão do eu e da formação do duplo ou do sócia, das coincidências sobrenaturais" - como temas pertencentes ao subgênero do estranho e critica a abordagem de Todorov em relação ao tema por considerá-la tendenciosa, mais voltada para a semântica, trabalhando com os temas do "eu" e do "tu". (CESERANI, 2006, p. 50).

Passando ao outro lado da linha divisória que chamamos de fantástico, encontra-se o fantástico-maravilhoso, subgênero que está mais próximo do fantástico-puro pelo fato de não ser explicado e aceitar a existência do sobrenatural, prolongando seu efeito fantástico.

E indo além, chegamos ao maravilhoso-puro, cuja característica não é uma atitude do personagem propriamente dita, mas a natureza do acontecimento em si que se consolida como

possível e de ordem diferente das leis naturais. "No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam nenhuma reação particular nem nos personagens, nem no leitor implícito" (TODOROV, 2004, p. 87). São elementos que estão presentes na narrativa e não são questionados, fazem parte daquele universo. Desta forma, é comum a associação do maravilhoso com os contos de fada, ao que contrapõe Todorov afirmando que os contos não são nada mais que apenas uma variação dentro do universo maravilhoso, pois este pode insurgir-se de diferentes outras maneiras na narrativa.

De acordo com Rodrigues (1988, p.54), etimologicamente, o termo "maravilhoso" é derivado de "maravilha" que vem do latim *mirabilia* e "refere-se a ato, pessoa ou coisa admirável, ou a prodígio". A autora difere, no entanto, o significado do termo para a literatura considerando-o um "termo historicizado" e, que recebe tal nome quando há interferência de deuses, seres sobrenaturais ou ligados à mitologia interpondo-se na narrativa do real.

Para Furtado (1980, p.34), o maravilhoso não tem como objetivo discutir a probabilidade interna dos acontecimentos sobrenaturais. A narrativa parte de um mundo completamente arbitrário, em que no nosso mundo tais acontecimentos seriam impossíveis, para eventos em que não há dúvidas e que não são questionados em sua ocorrência. Segundo o autor, cria-se um pacto assumido entre o narrador e o leitor/espectador da obra que se desvincula com o mundo real como o conhecemos, criando um universo "mágico" onde tudo é possível, sem questionamentos de sua natureza.

Em acordo com Todorov e Furtado, Selma Rodrigues (1988, p. 56) complementa que no universo ficcional do maravilhoso não há questionamentos sobre verossimilhança e isso permite que os seres humanos comuns convivam num cotidiano lado a lado com seres sobrenaturais, fantasmas ou monstros. E na mesma medida em que esses seres não são questionados dentro do universo narrativo "também o leitor os aceita, porque aceita a ficção e seus pressupostos".

Já Ceserani, no que se refere ao fantástico, o estranho e o maravilhoso, afirma que Todorov "se apegava a distinção que circulava entre os praticantes e os admiradores deste gênero de literatura, já a partir do século XIX." (CESERANI, 2006, p. 49). O autor critica o "sistema triádico" como ele se refere ao esquema de Todorov que considerava a hesitação como o único traço distintivo do fantástico aos demais gêneros, pois considerava-o um reducionismo do gênero e que não oferecia definições suficientemente claras aos subgêneros, dividindo-os em maravilhoso, maravilhoso-fantástico, fantástico, fantástico-estranho e estranho.

O que podemos constatar é que mesmo considerados limitados em seu período histórico, todos os teóricos posteriores a Todorov ainda utilizam seus estudos como base para pensar o gênero fantástico e, até então, nenhuma formulação nova foi apresentada para refutar completamente as considerações delimitadas pelo autor, senão apenas ampliações ou revisões de seu trabalho.

Sendo assim, no capítulo de análise deste trabalho, levaremos em conta os estudos iniciais de Todorov (2004) a respeito da "hesitação", mas serão consideradas também as contribuições posteriores dos demais autores, pois entendemos que o cinema de Juliana Rojas traz em si as diversas possibilidades apresentadas a cima para a criação do efeito fantástico.

### 2.3 DO FANTÁSTICO CLÁSSICO AO CONTEMPORÂNEO

Ampliando os estudos de Todorov (2004), Ceserani (2006) nos apresenta duas tendências para pensar o fantástico: a primeira, alinhada com o pensamento de Todorov até o século XIX e relacionada com o que era comum chamar de "fantástico romântico" ou "clássico", cuja hesitação ainda representa um ponto determinante na narrativa e a segunda, como proposição para um fantástico "contemporâneo" do século XX sem limites e que abrange outros modos, formas e gêneros.

Semelhante à proposta de Ceserani, Selma Rodrigues (1988, p. 48) propõe uma comparação entre o que a autora chama de "fantástico tradicional e fantástico moderno". Considerando o fantástico como um "relato de ação que tende a um fim" e modifica-se *a posteriori*, Rodrigues apresenta uma tipologia narrativa para três tipos de fantástico como veremos no gráfico 1.

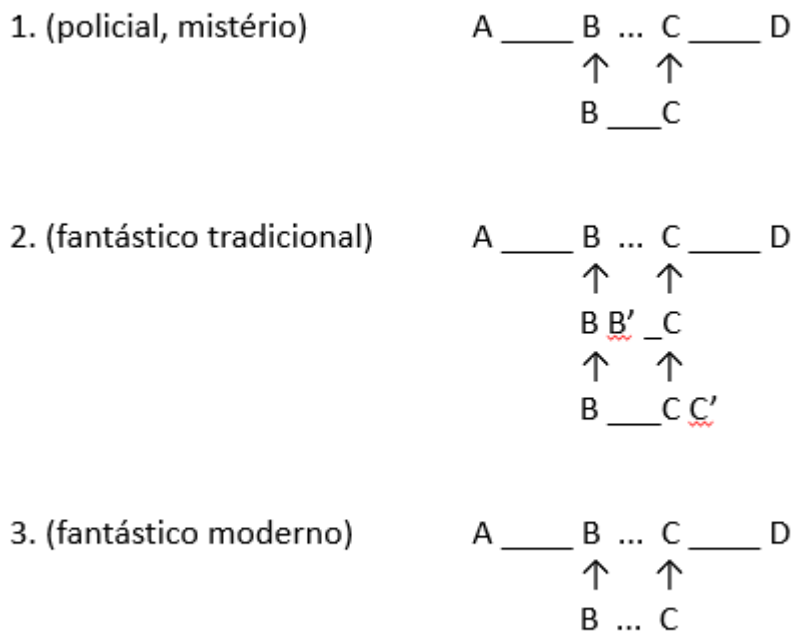
Rodrigues (1988, p. 48) explica que o enunciado fantástico apresenta sempre uma zona de interrupção, uma confluência de dados que construiriam o sentido da ação e que produzem certos "vazios" e "indeterminações" na narrativa.

No gráfico 1, considerando a narrativa total uma sequência representada por ABCD, de acordo com o que vimos anteriormente a respeito do efeito fantástico na obra, supunha-se que uma das partes não fique totalmente explicitada. O momento de "indeterminação", portanto, será representado pelos pontos suspensivos "B ... C".

Sendo assim, de acordo com as observações comparativas da autora, no primeiro caso do romance policial ou mistério, o "B ... C" é inteiramente recuperado no final, esclarecendo o acontecimento misterioso. No segundo caso, o fantástico tradicional, verificamos a apresentação de diferentes alternativas como "B ou B'\_C" ou "B\_\_C ou C' " etc. As

indeterminações podem ser solucionadas seja pelo sobrenatural, o delírio, um sonho ou explicação racional.

Gráfico 1 - Três Tipologias Para o Fantástico



Fonte: Adaptado pela autora de Rodrigues (1988, p. 49)

E por último, no terceiro caso, no fantástico moderno, diferentemente dos anteriores, não há reconstrução. Nenhuma explicação é dada ao acontecimento estranho e sobrenatural, permanecendo o seguimento "B ... C" na total ambiguidade. Cabendo, portanto, ao leitor/espectador da obra interpretá-la como preferir e criando a partir dela diferentes possibilidades de sentidos (RODRIGUES, 1988, p. 49).

O próprio Todorov (2004) elabora ao longo de seus estudos questões para pensar nas mudanças a respeito do gênero fantástico na literatura (mudanças similares que podemos perceber tanto na literatura quanto no cinema). O autor ao perguntar-se sobre as transformações a que sofreu o gênero a partir do século XX formula novas percepções sobre a construção narrativa do efeito fantástico.

Segundo ele, o fantástico vive uma "nova safra" em que os eventos sobrenaturais também estão presentes. No entanto, diferentemente do fantástico clássico, a abordagem se

reformulou. Nele, não há mais a inquietação e a surpresa frente aos acontecimentos sobrenaturais que se apresentam e se constituem no decorrer da narrativa, os elementos estão, por assim dizer, colocados já desde o início para o leitor/espectador. Para exemplificar essas mudanças, o autor utiliza-se do exemplo da escrita de Kafka (1883 - 1924) no livro *A Metamorfose* de 1915. A respeito disso, Todorov diz:

Se abordarmos esta narrativa com as categorias anteriormente elaboradas, vemos que ela se distingue fortemente das histórias fantásticas tradicionais. Em primeiro lugar, o acontecimento estranho não aparece depois de uma série de indicações indiretas, como o ponto mais alto de uma gradação: ele está contido em toda a primeira frase. A narrativa fantástica partia de uma situação perfeitamente natural para alcançar o sobrenatural, “A Metamorfose” parte do acontecimento sobrenatural para dar-lhe, no curso da narrativa, uma aparência cada vez mais natural; e o final da história é o mais distante possível do sobrenatural. [...] Qualquer hesitação torna-se de imediato inútil: ela servia para preparar a percepção do acontecimento inaudito, caracterizava a passagem do natural ao sobrenatural. Aqui é um movimento contrário que se acha descrito: o da adaptação, que se segue ao acontecimento inexplicável: e caracteriza a passagem do sobrenatural ao natural. Hesitação e adaptação designam dois processos simétricos e inversos [...] Por outro lado, não se pode dizer que, pelo fato da ausência de hesitação, até mesmo de espanto, e da presença de elementos sobrenaturais, nos encontramos num outro gênero conhecido: o maravilhoso. O maravilhoso implica que estejamos mergulhados num mundo de leis totalmente diferentes das que existem no nosso; por este fato, os acontecimentos sobrenaturais que se produzem não são absolutamente inquietantes (TODOROV, 2004, p. 179-180, com adaptações da autora).

Para Todorov, a escrita de Kafka inaugura um novo formato de pensar o efeito fantástico, no qual tanto o mundo da obra quanto o mundo próprio do leitor estão incluídos e são paralelamente desenvolvidos na narrativa. A respeito destas novas formulações de Todorov, Ceserani (2006, p. 48) destaca as fortes contribuições que o autor recebeu do teórico Jean Paul Sartre a partir de seus ensaios críticos de literatura no livro *Situações I - Críticas Literárias* (2005).

Enquanto o fantástico contemporâneo passa a ser “um mundo em que manifestações absurdas figuram a título de conduta normal” (TODOROV, 2004, p. 182), para Sartre (2005), o fantástico tem como objetivo descrever um mundo invertido em que o homem, por si só, torna-se um ser fantástico. O homem é colocado em um mundo que reconhece como o seu, no entanto, sofre interferências de elementos sobrenaturais que acabam por confundir o seu conceito de real. As situações estranhas se passam em um mundo normal ao personagem, mas são completamente banais a ele.

De acordo com Sartre, podemos pensar em um fantástico pós século XIX. O autor destaca que a nova geração de escritores e de artistas "operou com grande pompa um retorno ao humano. Essa tendência repercutiu sobre o próprio fantástico." (SARTRE, 2005, p. 137).

Por conta disso, o autor propõe uma "humanização do fantástico". No contemporâneo, não há mais a necessidade de fadas ou seres sobrenaturais, o fantástico é habitado por seres humanos e naturais. É composto por um mundo absurdo, tal qual o conhecemos, no qual o homem encontra-se preso em uma batalha do impossível e do contraditório. É este "homem absurdo" que Sartre define como o "homem fantástico" e que diz respeito " ao mundo 'em anverso' como limite efetivo dos poderes humanos" (SARTRE, 2005, p. 140).

Se de acordo com o teórico não se faz mais necessário representar o sobrenatural para atingir o absurdo e o insólito, o que restou foi o próprio homem como elemento representativo do fantástico:

Assim, ao humanizar-se, o fantástico se reaproxima da pureza ideal de sua essência, torna-se o que era. Despojou-se, parece, de todos seus artifícios: nada nas mãos, nada nos bolsos. As pegadas nas margens, nós as reconhecemos como nossas. Nada súcubos, nada de fantasmas, nada de fontes que choram – há apenas homens, e o criador do fantástico proclama que se identifica com o objeto fantástico. Para o homem contemporâneo, o fantástico tornou-se apenas uma maneira entre cem de fazer refletir sua própria imagem (SARTRE, 2005, p. 139).

A grande questão para o fantástico contemporâneo deixa de ser os recursos fantásticos e passa a focar na maneira como o sobrenatural se apresenta. Os personagens não se admiram mais diante dos eventos fantásticos - agora naturalizados - e a narrativa propicia determinada "aceitação" no leitor/espectador, mesmo sem oferecer uma explicação racional para os fatos, aproximando-se assim do que vimos anteriormente com os novos questionamentos de Todorov (2004) e gerando uma relação muito próxima com o "fantástico moderno" ambíguo, proposto por Rodrigues (1980) no (Gráfico 1).

Diferente do fantástico clássico de Todorov (2004), que é questionado, no fantástico contemporâneo de Sartre (2005), os personagens não se admiram mais perante os eventos sobrenaturais, tampouco os questionam. Essa formulação da narrativa proporciona no leitor uma aceitação imediata, fruto de uma verossimilhança interna. Dessa forma, não há a necessidade de se explicar os eventos sobrenaturais.

A respeito desta "verossimilhança interna" entende-se uma construção dos elementos dentro do universo do cotidiano do personagem e do espectador da obra. A ideia de um elemento

sobrenatural que "irrompe o cotidiano" é a mesma presente em Sartre e é também citada por Ceserani (2006, p. 46): "o fantástico deveria surgir dentro de um ambiente cotidiano, dentro de uma normalidade, e o evento sobrenatural deveria crescer dentro dessa normalidade".

Para Sartre (2005, p. 137), o fantástico clássico surgiu em uma época de forças socioculturais que propiciaram ao desenvolvimento do gênero tal qual se constituiu, mas foi preciso "domesticá-lo para se adaptar à nova realidade da época" e chegar ao momento atual.

Ao contrário do fantástico clássico no qual o efeito fantástico se apresenta através da hesitação gerada no leitor/espectador, como vimos anteriormente, o fantástico contemporâneo não pretende colocar à prova os eventos insólitos. Existe, portanto, uma aceitação desses elementos sobrenaturais como normalidade. Os eventos são incorporados na realidade do dia-a-dia pelos personagens e naturalizam-se na narrativa. Eles passam a refletir, em certa medida, um lado palpável e real dos personagens e inclusive do autor, que vê o mundo de uma maneira distorcida, ao "anverso":

Que tolo projeto esse de descrever o homem colocando-o de pernas pro ar! De fato, é bem verdade que nosso mundo não é fantástico, já que nele tudo está direito. Um romance de terror pode se apresentar como uma simples transposição da realidade, uma vez que no dia-a-dia deparamos com situações aterradoras. Contudo, como vimos, não poderia haver ali incidentes fantásticos, já que o fantástico só pode existir como universo. Olhemos com mais cuidado. Se estou no avesso de um mundo pelo avesso, tudo me parece direito. Portanto, se eu habitasse, eu mesmo fantástico, um mundo fantástico, não poderia de modo algum considerá-lo fantástico [...] (SARTRE, 2005, p. 144-145).

É deste mundo ao "anverso" que Sartre acredita ser possível pensar o cotidiano em suas particularidades mais fantásticas aos personagens. O autor salienta, contudo, que se trata de um mundo cíclico e com leis específicas e para adentrar nele é preciso "fechar o círculo: ninguém pode entrar no mundo fantástico se não se torna fantástico" (SARTRE, 2005, p. 143).

Sendo assim, a única via de acesso ao fantástico deve-se à identificação do leitor/espectador com o personagem e seu ponto de vista. Mas ele não fica inerte a este único viés, ao mesmo tempo em que o leitor compartilha dos assombros aos quais o personagem é submetido de descoberta em descoberta, ele também "vê" o fantástico de fora, como um espetáculo entre o que é real e um sonho.

Neste mundo invertido do universo fantástico, a atividade humana, quando vista de fora, parece também invertida. Para o autor, esta é a "maneira de nos fazer ver de fora nossa condição, retratando um mundo ao avesso" (SARTRE, 2005, p. 46). Os valores aparecem como fatos,



materializados na narrativa em que tudo é fim e meio ao mesmo tempo para a proposição do autor e onde, sem deixar de pertencer internamente, nos vemos também ao externo.

Para Furtado (1980), são os personagens os maiores responsáveis por gerar identificação com o leitor na obra fantástica. Segundo o autor, são eles que mantêm a ambiguidade e provocam no leitor a reflexão a respeito da forma como reagem aos acontecimentos insólitos em que são integrados. Sobre a materialidade dos fatos na narrativa de Sartre, Furtado complementa:

O protagonista pode revestir a forma de Monstro, a entidade, materializada ou não, que veicula qualquer manifestação de fenomenologia meta-empírica. Por outro lado, pode ser o homem normal transformado em objeto e, sobretudo, em Vítima dessa manifestação, confrontado com acontecimentos que não compreende e nunca pretendeu provocar, geralmente avassalado pela possessão através de mera imprudência ou de excessiva curiosidade e avidez intelectual (FURTADO, 1980, p. 88).

Sartre (2005) entende o fantástico contemporâneo como um desenvolvimento do fantástico clássico elaborado no século XIX. Neste universo, a linguagem revela uma insatisfação humana e assume um caráter revelador e crítico. É por meio do absurdo ficcional desde mundo ao avesso que o fantástico atual apresenta ao leitor/espectador a fatalidade da vida moderna, a angústia, a solidão, os papéis sociais a que estes personagens "reais" estão submetidos.

Para Ceserani, o fantástico passou a apresentar uma ambivalência de gêneros e temáticas misturando elementos velhos e novos em sua narrativa. Desta forma, temas como a magia, a morte, o diabo, a metamorfose, o duplo, os monstros e vampiros de antes misturam-se com elementos de desordem mental, magnetismo, perversões e toda espécie de eventos insólitos para compor o universo ficcional fantástico. O autor defende que o fantástico é um gênero da modernidade e, portanto, foi além da literatura, sendo responsável por influenciar criações no cinema, na televisão e nos quadrinhos:

O fantástico antecipou as experimentações da literatura moderna: por exemplo, a representação subjetiva do tempo, a fragmentação dos personagens unitários e coerentes, o lugar dado aos sonhos e visões. Alguns movimentos da vanguarda, como, por exemplo, o surrealismo (basta pensar em Breton, Buñuel e Borges), levaram ao extremo alguns dos elementos já utilizados pelo fantástico: a linguagem dos sonhos, a escritura automática (CESERANI, 2006, p. 93).

O fantástico atual ou contemporâneo surge no espaço urbano, no caos, em meio à violência e à marginalização cotidiana das cidades grandes. Neste universo, tão comum, o personagem ou narrador, não é alguém que se assombra com o que vivencia, mas age com naturalidade perante o absurdo dos acontecimentos. As coisas são como elas se apresentam e não há espaço para questionamentos. Tudo surge de forma quase natural. O insólito não depende mais do elemento surpresa como anteriormente no fantástico clássico, pois constitui um universo com lógica própria onde a realidade está representada de forma grotesca e alegórica. O banal irrompe nesse universo particular construído para alargar a realidade, descortinando e evidenciando fronteiras que são, comumente, desconsideradas.

Como veremos no capítulo seguinte, apesar de trabalhar em determinados momentos com a "hesitação" proposta por Todorov (2004), o cinema de Juliana Rojas traz esta concepção do fantástico contemporâneo na essência de sua narrativa. Seus curtas refletem o caos no espaço urbano e seus personagens encontram-se ali inseridos em situações absurdas, por vezes grotescas e sem escapatória.

### 3 O CINEMA FANTÁSTICO DE JULIANA ROJAS

Neste capítulo, faremos uma breve apresentação da cineasta Juliana Rojas e sua produção cinematográfica, desde seus primeiros exercícios experimentais até os seus trabalhos mais recentes em curta-metragem.

Tendo em vista, que não há nenhuma compilação de informações a respeito da vida e das obras da cineasta ou trabalhos acadêmicos que discutam a produção de um cinema fantástico, este capítulo tem por objetivo propor um estudo aproximativo da teoria fantástica com base na literatura e o cinema de Rojas, relacionando-o aos gêneros fantástico, estranho e maravilhoso, através da pré-análise fílmica de seus curtas-metragens em relação à narrativa.

#### 3.1 UMA PROPOSTA METODOLÓGICA

O processo de aproximação da teoria com as obras da cineasta ocorreu em diferentes etapas durante a realização deste trabalho. Inicialmente, foi realizada uma pesquisa bibliográfica e documental sobre as produções de Rojas desde os primeiros exercícios cinematográficos realizados no curso de cinema da ECA - Escola de Comunicações e Artes de São Paulo até suas produções mais recentes em curta-metragem. Foram reunidas informações disponíveis em revistas de cinema, entrevistas, podcasts, vídeos e resenhas na internet.

Concluída a busca de informações e das produções da cineasta, todos os títulos foram baixados para conferência off-line e assistidos inúmeras vezes. Além dos curtas de Juliana, foram assistidas também suas produções em longa-metragem e demais trabalhos do diretor Marco Dutra, parceiro de Rojas na direção e roteiro de suas obras.

Em um segundo momento, foi criada uma tabela (Anexo A) relacionando características comuns aos curtas e que conferem a eles proximidade com os gêneros fantástico, estranho e maravilhoso. Através do intercâmbio com os gêneros fantásticos, foi possível também perceber a recorrência de temáticas relacionadas à morte, ao feminino e às relações de trabalho que serão trazidas no decorrer da análise de acordo com seus objetos.

No entanto, durante o exercício de aproximação dos gêneros, tornou-se perceptível a recorrência de recursos estéticos que a cineasta utiliza para criar momentos de tensão, de agonia e do próprio efeito fantástico da obra.

Por fim, pretendendo ir além das características narrativas das obras e sua proximidade com os gêneros literários, ampliamos a tabela criada (Anexo A), buscando estabelecer relações estéticas entre os elementos que estão presentes no ato fílmico e compreender de que maneira

eles são utilizados pela diretora para produzir o "efeito fantástico". Sendo assim, a relação de análise foi estendida para além de suas categorias do gênero fantástico, estabelecendo novas categorias de análise fílmica: a iluminação, o som e o cenário.

Desta maneira, para atingirmos o objetivo de aproximar a literatura fantástica dos elementos cinematográficos no cinema de Rojas, utilizaremos como base as proposições conceituais de Todorov (2004) a respeito da hesitação como traço primordial do fantástico clássico, bem como sua proposta triádica da subdivisão entre os gêneros fantástico, estranho e maravilhoso.

No entanto, caberá verificarmos a relação que se estabelece entre o fantástico clássico e o contemporâneo nas obras de Rojas e, para isso, serão considerados os estudos de Sartre (2005) a respeito de uma "humanização do fantástico" e do absurdo do cotidiano. Nestes casos, consideraremos também, a atualização proposta por Furtado (1980) que define a ambiguidade como novo fator constitutivo do efeito fantástico na narrativa.

Conforme apresentamos na introdução, faremos um recorte do cinema de Rojas, considerando apenas as obras que se enquadram no formato curta-metragem e, que, portanto, trazem maior proximidade com a brevidade da narrativa fantástica, permitindo que o espectador permaneça em estado de estranhamento do início ao fim.

A fim de analisarmos as relações estéticas entre os elementos que auxiliam na criação do fantástico, usaremos a metodologia de análise fílmica proposta por Vanoye e Goliot-Leté (2012) e conceitos relativos ao espaço fílmico a partir de Gérard Betton (1987).

Realizando um segundo recorte no objeto de estudo, foram selecionados, portanto, dentro da vasta produção de curtas da cineasta, aqueles que mais se aproximam no uso dos elementos fílmicos nas categorias da iluminação, do som e do cenário. São eles: *Notívago* (2003), *Nenhuma Carta para o Senhor Fernando* (2005), *O Lençol Branco* (2004), *A Criada da Condessa* (2006), *Pra Eu Dormir Tranquilo* (2011) e *O Duplo* (2012).

### 3.2 PRIMEIROS EXERCÍCIOS EXPERIMENTAIS

Juliana Rojas nasceu em Campinas, São Paulo, em 23 de junho de 1981. Em 2005 concluiu o curso de Cinema na ECA – Escola de Comunicações e Artes da USP – Universidade de São Paulo, com especialização em montagem, roteiro e som.

Ainda no período de graduação, realizou vídeos e exercícios audiovisuais experimentais em parceria com o então colega e diretor Marco Dutra. O primeiro deles *Três Planos, Nove*

*Planos* (1999)<sup>1</sup>, codirigido com Carla Adili e Marco Dutra, trata-se de um exercício de divisão de planos. Segundo a diretora: "você tinha que contar uma história com três planos e depois a mesma história com nove planos e aí já era um filme meio de terror"<sup>2</sup>.

O exercício revela um flerte com o bizarro e o desaparecimento - tendências que serão apresentadas em diversas produções ao longa da carreira de Juliana Rojas. Outra característica interessante é a proximidade do exercício com uma das primeiras produções de estreia do renomado cineasta David Lynch (1946) e o também repetitivo *Six Men Getting Sick (Six Times)* filmado em 1966<sup>3</sup>.

O curta, de aproximadamente 4 minutos, apresenta uma narrativa cíclica com planos alternados. Nele, um rapaz entra em uma biblioteca, escolhe um livro e descobre que as imagens do livro retratam suas próprias ações no local. Ele hesita ao folhear o livro, até certo ponto em que, mãos misteriosas o agarram por trás, como podemos visualizar na sequência da (Figura 1). O acontecimento se repete sem que ao final seja oferecida uma explicação ao espectador.

Figura 1 - Três planos, nove planos



Fonte: Captação de tela e montagem elaborada pela autora

Neste primeiro exercício acadêmico da cineasta, percebemos uma construção de ambiente fantástico com elementos característicos ao gênero como: hesitação do personagem,

<sup>1</sup>Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=W4xDuTCjoz4> > Acesso em nov 2019.

<sup>2</sup>Entrevista completa disponível em: < <http://www.revistacinetica.com.br/entrevistadutrarojas.htm> > Acesso em out 2019.

<sup>3</sup>Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=zMZOgev1ErU> > Acesso em out 2019.

segundo a definição de Todorov (2004), bem como a narrativa cíclica. Não conseguimos identificar onde começam ou terminam as ações do protagonista.

De acordo com o sistema triádico de Todorov (2004), o curta está inserido no gênero fantástico-puro. Não há uma explicação lógica que relacione as imagens do livro com os acontecimentos na biblioteca. Apesar do estranho acontecimento, não encontramos a presença de seres sobrenaturais ou de outra ordem. Portanto, mesmo com a hesitação do personagem presente na narrativa, o curta pertence à categoria do fantástico contemporâneo, segundo a teoria de Sartre (2005).

No mesmo ano, Juliana e Marco propõem o curta *Dancing Queen* (1999)<sup>4</sup>, cuja inspiração, segundo eles, surgiu de leituras das obras do filósofo prussiano Friedrich Nietzsche (1844 - 1900). Durante os 5 minutos do curta (Figura 2), gravado em preto e branco e sem diálogos, a dupla propõe uma brincadeira com efeitos especiais em uma sala de aula que segue pelo corredor da universidade com os alunos "enfeitiçados", dançando ao som da música *Dancing Queen*<sup>5</sup>, do grupo Abba de 1976.

Figura 2 - Dancing Queen



Fonte: Captação de tela e montagem elaborada pela autora

Os toques de humor que percebemos neste simples exercício da cineasta percorrerão a grande maioria de seus curtas e longas. É frequente a presença de situações ou diálogos que

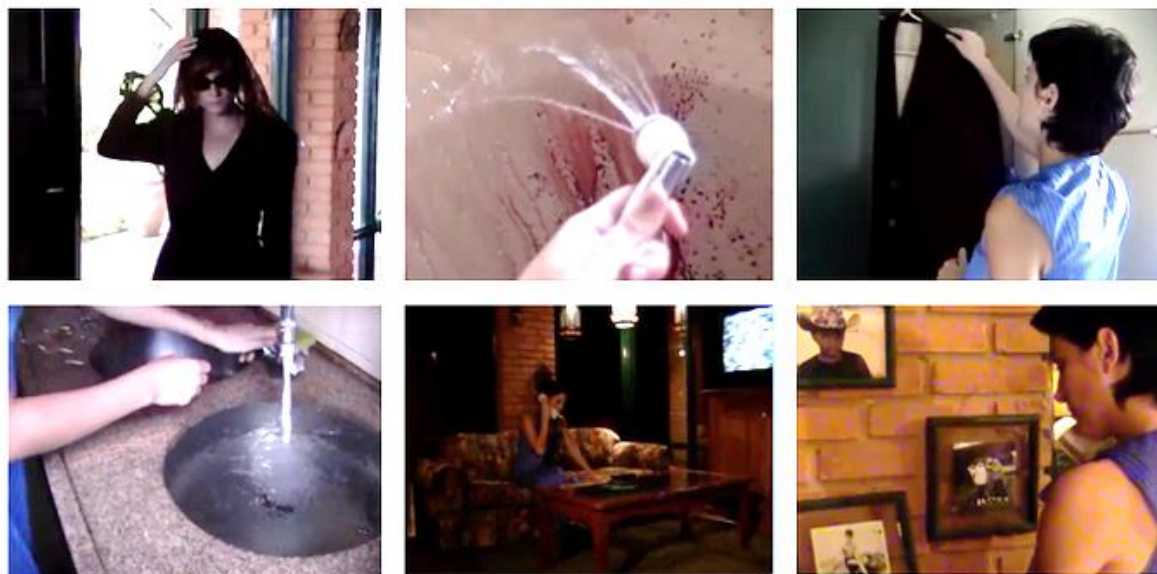
<sup>4</sup>Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=EJDbOTRGtc> > Acesso em nov 2019.

<sup>5</sup>Música disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=xFrGuyw1V8s> > Acesso em nov 2019.

trabalham o humor e a ironia entrelaçados ao horror e suspense nas produções de Juliana Rojas, elementos que caracterizam o estilo da cineasta desde o início de sua carreira.

Com *Notívago*<sup>6</sup>, em 2003, no entanto, o humor é suprimido na narrativa, dando espaço para elementos do suspense e do horror através do jogo de luz e sombras, dos sons altos e repentinos e de acontecimentos inexplicados (Figura 3).

Figura 3 - Notívago



Fonte: Captação de tela e montagem elaborada pela autora

No decorrer do curta de quase 13 minutos, presenciamos o luto de uma irmã após a morte do irmão na banheira da casa onde moravam. As cenas do cotidiano desta irmã na casa colocam em evidência sempre uma relação de presença e ausência. A presença da irmã nas atividades diárias e as ligações da mãe, em contrapartida com a ausência do irmão, que, no entanto, é um elemento materializado através dos repetidos acontecimentos estranhos do curta como: torneiras abertas transbordando nas pias da cozinha e do banheiro, o gerador de luz que se desliga misteriosamente no sótão, a televisão que perde o sinal e mostra uma tela com ruído, os passos pela casa e as portas que se abrem e rangem durante a madrugada. Por fim, recorrente nos curtas de Rojas, novamente o final é ambíguo e sem explicações, mantendo-se no universo do fantástico.

Em 2004, a dupla de cineastas, Juliana Rojas e Marco Dutra, recebeu destaque no trabalho de conclusão do curso de cinema com a direção do curta-metragem *O Lençol*

<sup>6</sup>Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=NBOwq2Czv9U&t=221s> > Acesso em nov 2019.



*Branco*<sup>7</sup> (Figura 4), posteriormente selecionado e exibido na *Mostra Cinefondation* do Festival de Cannes em 2005.

Nele, acompanhamos a situação de Cecília, uma jovem mãe solteira, que acorda no meio da madrugada com o choro de seu bebê recém-nascido. Ela vai até a sala, liga a televisão e dá de mamar à criança que o tempo todo segura fortemente o dedo da mãe com sua pequena mãozinha. Ela cochila com a criança em seus braços e quando acorda pela manhã, descobre que o bebê não está mais respirando, afogou-se com o leite do peito. A criança é coberta com um lençol branco e velada na sala do apartamento, sob o sofá onde estava, pois é necessário aguardar os profissionais da perícia. Neste meio tempo, após a saída dos policiais e dos vizinhos da casa, a mãe encontra-se sozinha e decide pegar novamente seu filho nos braços. Ela hesita, mas entra com a criança no quarto.

No outro dia, os profissionais de perícia chegam na casa e procuram pela criança que não está mais sob o sofá. O pai de Cecília e a vizinha, encontram a criança no quarto e ela está vestindo pequenas luvinhas azuis. Na cena final, antes de dormir, Cecília abre a gaveta do criado ao lado da cama e de lá retira um pequeno lenço. Ela abre rapidamente o lenço e apenas por poucos segundos podemos enxergar a pequena mão do bebê embrulhada.

Figura 4 - O Lençol Branco



Fonte: Captação de tela e montagem elaborada pela autora

<sup>7</sup>Disponível em < [https://www.youtube.com/watch?v=h\\_d5eFYKZT0](https://www.youtube.com/watch?v=h_d5eFYKZT0) > Acesso em nov 2019.



Além do contraste entre luz e sombra nos diferentes cômodos da casa, o uso do som com diálogos do filme que Cecília assiste na televisão auxiliam na criação do efeito fantástico da obra. O curta transita entre os gêneros fantástico e o estranho, pois permite uma justificativa (na ordem do mundo real) ao estranho acontecimento: o fato de Cecília fazer uso de medicamentos antidepressivos que podem ter influenciado nas atitudes da protagonista.

Desde o início, é característico na filmografia da cineasta o uso de cores para demarcar situações misteriosas ou criar duplicidade entre os personagens. A utilização de objetos sonoros na narrativa com a inserção de trechos de filmes ou canções de ninar que auxiliam na composição dos diálogos também pode ser percebida com frequência em suas produções.

O último exercício de direção e roteiro realizado pela cineasta no período do curso de cinema, ainda em 2005, foi o curta-metragem *Nenhuma Carta para o Senhor Fernando*<sup>8</sup>. No exercício, que trata por alegoria da especulação imobiliária em São Paulo, desde o início, tanto o personagem principal (Fernando) quanto o espectador, encontram-se em um universo fantástico em que não há saída para os acontecimentos. Porém, este universo é o cotidiano, como o conhecemos, até o momento em que uma situação completamente absurda ocorre: o senhor Fernando não consegue encontrar o seu apartamento que ficava no sétimo andar do prédio (Figura 5).

Curiosamente, toda a narrativa desenvolve-se sem que em nenhum momento, os personagens se surpreendam com o que está acontecendo. Eles aceitam o absurdo dos fatos como algo curioso, mas da ordem do cotidiano. Há em todos eles uma aceitação deste mundo incompreensível em que se encontram, aproximando-se, portanto, do que Sartre (2005) descreveu como fantástico contemporâneo. É neste universo, sem a presença de monstros ou seres sobrenaturais que se instaura o fantástico e o homem sofre dessas consequências preso a um ciclo sem saída.

Também neste curta, Juliana trabalha com o uso de cores e enquadramentos específicos, que conduzem o espectador para este universo do absurdo. As situações inexplicáveis, os objetos deslocados, como por exemplo, um queijo gigante que o porteiro oferece ao sr. Fernando e, a narrativa não-linear, são elementos que auxiliam para o efeito fantástico do curta do início ao fim.

---

<sup>8</sup>Disponível em < <https://vimeo.com/66210392> > Acesso em nov 2019.

Figura 5 - Nenhuma Carta para o Senhor Fernando



Fonte: Captação de tela e montagem elaborada pela autora

De acordo com a definição de Todorov (2004), como vimos anteriormente, o fantástico puro define-se pela correlação entre o real e o sobrenatural e seu efeito surge pelo momento de hesitação do personagem em relação aos acontecimentos estranhos na narrativa.

Após o efeito fantástico, tanto o personagem quanto o espectador da obra, necessariamente precisa optar por uma sequência narrativa, seja ela uma explicação racional para os fatos - e aí entramos no gênero do estranho - ou ainda, uma solução que se aplique a um universo com leis totalmente diferentes das leis reais em que tudo se torna natural, e então, adentramos no maravilhoso.

Neste caso, em nenhum momento existe um desfecho para a situação ambígua. O senhor Fernando não encontra o andar do seu apartamento e tampouco é tido como louco, ou encontra-se em um sonho - não há um fim - como descreve Todorov (2004) - permitindo desta maneira a continuidade do universo fantástico em seu estado puro - os dois mundos possíveis ao mesmo tempo.

### 3.3 CURTAS-METRAGENS

Na virada de 2005 para 2006, finalizado o curso de cinema, Juliana Rojas, Marco Dutra e Caetano Gotardo criaram o coletivo *Filmes do Caixote*. Em uma breve entrevista para a *Revista de Cinema* (2013), Juliana comenta sobre o que levou os cineastas a criarem um coletivo: “Havia uma vontade de fazer filmes e uma dificuldade em conseguir recursos.

Achávamos importante identificar isso – meio como forma de reconhecer e continuar filmando, para exercitar, com meios e juntar todos”<sup>9</sup>.

O nome ‘Caixote’ foi uma ideia de Juliana: “Não queríamos nada romântico. E um caixote é prático e simpático, onde você coloca as coisas e elas se juntam”, comenta. Segundo o coletivo, o nome seria ‘Caixote Filmes’, mas Caetano teve a ideia de inverter: Filmes do Caixote. “Assim que oficializados, surgiu uma proposta concreta de fazermos exercícios cinematográficos”, conta Caetano. E a partir daí surgiram os primeiros curtas apresentados pelo coletivo.

Ao contrário do que se pensa em relação ao curta-metragem como uma espécie de "abre-alas" para o longa-metragem, no qual o cineasta busca praticar novos formatos fílmicos, ou ainda, utiliza como uma forma de iniciação para demonstrar o seu valor aos críticos de cinema, para o Coletivo Filmes do Caixote, não é bem assim. Tanto Juliana Rojas quanto Caetano Gotardo fizeram curtas paralelamente à feitura de longas:

Não fazemos curtas para chegar ao longa, tudo faz parte da pesquisa artística. Tenho mais ideias do que produzimos. Queremos sempre trabalhar de novo uns com os outros e com os atores, mas tem uma questão de tempo. Como há muito trabalho a se fazer, cada vez mais acho importante tentar fazer pequenas coisas, mas que te coloca amarras. Tem que saber articular as duas coisas, as maiores e as menores. (ROJAS, 2013)

*A Criada da Condessa*<sup>10</sup> (2006) foi o primeiro curta-metragem com roteiro, direção e edição de Juliana Rojas, oficialmente coproduzido pelo coletivo *Filmes do Caixote*. Com duração de 13 minutos, o curta traz em sua sinopse apenas uma instigante pergunta "O que você trouxe para jantar?"<sup>11</sup>.

A inspiração para o roteiro do curta surgiu a partir de um provérbio húngaro, conta Caetano Godardo em entrevista para a *Revista de Cinema* (2013). Caetano propôs aos demais criarem algo a partir do provérbio: "A pedra cai sobre o ovo, azar do ovo. O ovo cai sobre a pedra, azar do ovo". Cada integrante do grupo utilizaria o provérbio como mote para a direção de um curta.

---

<sup>9</sup>Entrevista realizada em 2013 para a Revista de Cinema e disponível em < <http://revistadecinema.com.br/2013/02/o-novo-cinema-paulista-do-filmes-do-caixote/> > Acesso em out 2019.

<sup>10</sup>Disponível em < <https://vimeo.com/66212559> > Acesso em nov 2019.

<sup>11</sup>Sinopse extraída do catálogo da plataforma Porta Curtas. Disponível em [http://portacurtas.org.br/filme/?name=a\\_criada\\_da\\_condessa](http://portacurtas.org.br/filme/?name=a_criada_da_condessa)

Assim como em *Notívago* (2003), Juliana utiliza elementos característicos do cinema de horror e trabalha com a luz e a sombra para produzir tensão constante na narrativa, porém, a cineasta desloca esses mesmos elementos, inserindo-os em situações inusitadas, criando um efeito de estranhamento com toques sutis de humor entre os personagens e o espectador.

De acordo com Furtado (1980), o espectador é peça fundamental na construção da atmosfera fantástica. Através da identificação entre espectador e personagem que se estabelecem os laços de estranhamento e tensão no decorrer da narrativa.

O curta tem início com a criada (Marta) entrando num apartamento iluminado à luz de velas e informando que está ali a pedido da condessa, apesar de seu dia de folga, para lavar o tapete. No diálogo inicial o espectador é confrontado com esta estranha informação, que a princípio não faz sentido algum, mas que indica o que irá ocorrer ao final da narrativa.

Figura 6 - A Criada da Condessa



Fonte: Captação de tela e montagem elaborada pela autora

Na sequência, toca a campainha e chega um rapaz que é conduzido pela condessa até o quarto. Inicia-se um interessante monólogo enquanto a criada come um salgado folhado e relata sua convivência com a condessa desde o início, da cumplicidade entre elas e das exigências às quais a criada é submetida pela condessa como: mudar frequentemente de cidade, não poder se casar, pois seu tempo é ocupado primordialmente aos afazeres da casa. Ela relata: "Eu conheço a condessa desde que ela nasceu. Meus pais também serviam aos pais dela. (Pausa). Isso na época em que nós morávamos no castelo...". Ao término, a narrativa mergulha completamente

no bizarro ao presenciarmos a condessa guardar em uma mala os pedaços restantes do "jantar" e oferecer à criada um copinho de sangue como brinde (Figura 6).

O estranhamento que a narrativa do curta produz no espectador tem início ainda no monólogo da criada (que traz através do absurdo uma reflexão sobre as relações de trabalho ali estabelecidas), quando ela relata que antes elas moravam em um castelo e que esta relação de servidão atravessa gerações de sua família. No decorrer do curta e dos demais acontecimentos estranhos, percebemos que apesar dos personagens estarem em um local do cotidiano (um apartamento), a narrativa do fantástico, esta "linha tênue" como afirma Todorov (2004), desloca-se para a fronteira do maravilhoso.

Como vimos anteriormente, no maravilhoso, são outras as regras que se instauram no que antes parecia familiar e não há questionamento referente à sua natureza. Portanto, da mesma forma, como a criada aceita e convive com o fato de que a condessa é uma vampira e precisa alimentar-se de sangue, nós como espectadores seguimos o "pacto narrativo estabelecido", segundo Furtado (1980) e deixamos de questionar sua improvável natureza.

No ano seguinte, a dupla Juliana Rojas e Marco Dutra, retorna ao Festival de Cannes na Semana Internacional da Crítica em 2007, com o curta *Um Ramo*<sup>12</sup> e recebe o prêmio *Descoberta Kodak para Melhor Curta-Metragem*. No mesmo ano, o curta participou do *Festival Internacional de Curtas de São Paulo* e o *Festival do Rio*.

Nele, acompanhamos uma personagem sufocada dentro dos afazeres domésticos que envolvem cuidar da casa, do filho e do marido. Até que algo inusitado acontece e tanto a personagem quanto nós espectadores ficamos surpresos ao perceber que do braço dela surge um pequeno ramo (Figura 7).

No desenrolar da narrativa, essa situação de "transformar-se em árvore" (metáfora para a situação da protagonista enraizada no espaço doméstico e no próprio casamento) só piora e ramos começam a sair de todo o seu corpo. A personagem acaba em um estado crítico de sufocamento e de incompreensão dos fatos que não apresentam nenhuma explicação racional ou saída possível, permanecendo nesta ambiguidade entre não compreender os acontecimentos e não apresentar uma explicação lógica para eles.

Novamente, Juliana utiliza da composição das cores para representar o universo fantástico e a transformação da personagem através do figurino (as roupas da protagonista trazem a cor e a textura dos ramos) e inclui também elementos na casa (como um pássaro preso

---

<sup>12</sup>Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=HXBsKv2c47c> > Acesso nov 2019.

no quarto) que funcionam como metáfora para o "estado de sufocamento" produzido com os eventos estranhos do cotidiano.

Figura 7 - Um Ramo



Fonte: Captação de tela e montagem elaborada pela autora

Neste curta, todos os acontecimentos ocorrem de forma linear e ele segue as premissas de Todorov (2004) em relação ao "efeito fantástico", a começar pelo ambiente do cotidiano em que estamos, a hesitação da protagonista em relação ao aparecimento de um ramo em seu braço e as frequentes tensões que são ampliadas conforme mais ramos vão aparecendo em seu corpo.

Ao final, como dito antes, não há uma explicação e da mesma forma como podemos aceitar o fato de que algo da ordem do sobrenatural ocorre e ela irá, portanto, transformar-se em árvore, é possível pensar que se trata de uma patologia clínica e ela sofre de algum tipo de alergia ainda desconhecida. Como a narrativa termina sem oferecer resposta ao espectador, permanecemos no fantástico-puro, na ambiguidade.

Em 2008, com *Vestida*<sup>13</sup>, Juliana além de diretora, foi também a roteirista e realizou a montagem do curta, que recebeu o *Prêmio Estímulo de Curta-Metragem* do Governo de São Paulo. No curta, conhecemos o protagonista Cláudio que retorna da cidade ao campo para o funeral e enterro de sua mãe (Figura 8). No decorrer, percebemos como Cláudio se aproxima do pai, Jonas e se envolve no dia a dia com as atividades da fazenda.

<sup>13</sup>Disponível em < <https://vimeo.com/66298464> > Acesso em nov 2019.

Figura 8 - Vestida



Fonte: Captação de tela e montagem elaborada pela autora

Em meio ao cotidiano das tarefas do campo, Juliana insere elementos que trazem à tona o tema da morte e da ausência. Seja pelas vestimentas da mãe que o pai organiza no quarto enquanto sofre a dor do luto ou pela marca do nome de Claudio na cerquinha de madeira do chiqueiro que ele "reescreve" com o dedo e acaba se cortando. O mesmo corte que ele voltará a ver já no ônibus ao retornar para a cidade. Novamente, Juliana trabalha com enquadramentos retilíneos, utiliza do contraste entre luz e sombra na composição das cenas e cria situações de surpresa através dos cortes rápidos e dos sons altos dos objetos da casa.

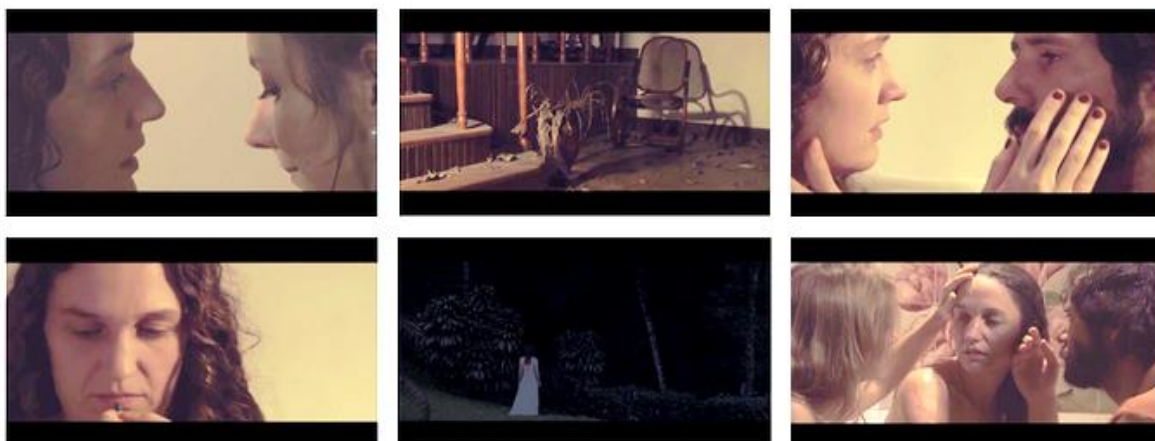
Com o curta *As Sombras*<sup>14</sup> (2009), Juliana propõe uma relação estranha entre a personagem Angela, seu marido Paulo e sua psiquiatra Ana. Na casa de campo da psiquiatra, os três encontram-se submersos pelos sons da floresta ao redor (Figura 9).

Através dos sons dos animais, dos ruídos, dos passos e de uivos sinistros, a cineasta constrói um ambiente de suspense sobrenatural na trama do curta. Acrescenta-se a isso a oposição de cores claras e escuras na composição das cenas e por fim, a narrativa que termina de forma ampla, sem definir se o ocorrido durante a noite foi fruto da imaginação de Angela ou do uso contínuo de medicamentos controlados, na fronteira entre os universos do fantástico e o do estranho.

<sup>14</sup>Disponível em < <https://vimeo.com/66253643> > Acesso em nov 2019.



Figura 9 - As Sombras



Fonte: Captação de tela e montagem elaborada pela autora

Além da escolha dos planos muito próximos e do teor psicológico que é atribuído aos personagens, nos créditos, obtemos a informação de que o curta foi realizado em homenagem ao cineasta Walter Hugo Khouri (1929 - 2003), cuja estética aproxima-se das produções de Ingmar Bergman (1918 - 2007), outro cineasta que também buscava criar situações de tensão e suspense através da densidade das relações entre os personagens na narrativa.

Da mesma forma, em 2011, Juliana utiliza-se de elementos do horror e do suspense para criar o ambiente fantástico de seu próximo curta *Pra eu dormir tranquilo*<sup>15</sup>. Nele, a cineasta nos apresenta a história pela perspectiva de Luís, um menino que ao mesmo tempo em que perde sua babá Dora, a quem era extremamente próximo, acompanha o nascimento de uma nova irmãzinha.

A mãe Denise, envolvida com os afazeres da casa e do trabalho, lida também com o nascimento da nova filha e acaba dispondo de pouco tempo para o menino, mostrando-se muitas vezes impaciente com as atitudes de Luís. É neste contexto, que à noite, surge Dora, a babá morta, chamando por Luís de dentro de seu armário, no quarto do menino, com a promessa de que voltou para cuidar dele como antes (Figura 10).

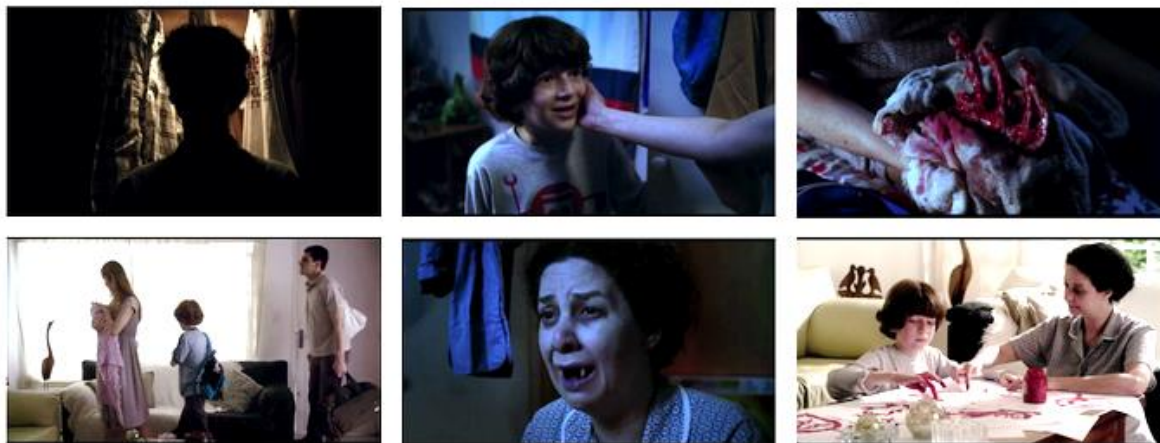
Ao contrário do esperado, Luís não hesita, nem ao menos se surpreende com a aparição da babá. Neste momento, portanto, de acordo com a definição de Todorov (2004), está demarcada a transição do fantástico para o maravilhoso, em que novas regras são aceitas e criam-se leis distintas das naturais. Tal acontecimento, e em particular caninos enormes e a

<sup>15</sup>Disponível em < <https://vimeo.com/29642126> > Acesso em nov 2019.



cicatriz da autópsia no corpo da empregada, não podem ser explicados pelas leis da natureza tal como são reconhecidas e adentramos assim no terreno do fantástico-maravilhoso.

Figura 10 - Pra eu dormir tranquilo



Fonte: Captação de tela e montagem elaborada pela autora

Assim como Luís, aceitamos o fato de que Dora, que já está morta, retornou à vida e, além de tudo, sai de dentro do armário. A proximidade aqui com os contos de fada é extremamente forte, exceto pelo fato de que a narrativa se inicia no mundo real e, a partir daí, surge um acontecimento fantástico.

No decorrer do curta, acompanhamos o desaparecimento dos pássaros da família e do poodle da vizinha que servem de alimento para Dora. Com o passar do tempo (certamente, alguns meses), pois percebemos que a criança recém-nascida já está maior, Dora conversa com Luís e diz que não pode mais aguentar aquela situação, escondida no quarto, alimentando-se de pequenos animais. O menino implora para que Dora fique, que não o abandone e que ele será um bom menino. Daí em diante, as barreiras de luz e sombra que antes demarcavam os espaços de Dora se ampliam e a babá passa a percorrer os outros cômodos da casa.

Aproximando-se do fim, na penúltima cena, ao acordar, Luís percebe que não há mais ninguém em casa. Ele encontra Dora na cozinha e ela está preparando o seu café da manhã. Quando o menino pergunta a respeito dos demais, Dora informa que os pais e a criança precisaram viajar e saíram com pressa. Na última cena, Dora e Luís estão na sala e acompanhamos os dois desenharem com tinta guache vermelha os membros da família, que são, a partir de agora, apenas ele e a babá.

É através deste universo de fronteira entre o fantástico e o maravilhoso neste curta, que Juliana relaciona inúmeras questões que perpassam o espaço do feminino, como a maternidade

e a construção do afeto, além de propor a reflexão a respeito da mulher no período de gestação e das relações no espaço do trabalho e da casa.

No ano seguinte, em *O Duplo*<sup>16</sup>, indicado ao melhor filme no Festival de Cannes (2012), Juliana mantém as características do suspense e do horror na narrativa e trabalha com a inserção de objetos sonoros que produzem sons angustiantes e repetitivos, auxiliando na criação do efeito fantástico do curta.

Figura 11 - O Duplo



Fonte: Captação de tela e montagem elaborada pela autora

Nele, acompanhamos a história da professora Silvia, que durante a aula de matemática, acaba enxergando seu duplo através da janela. Além dela, outro aluno, Julio, também presencia o estranho acontecimento. A partir de então, a presença do duplo no cotidiano da professora provoca inúmeras reações perturbadoras ao redor (Figura 11).

Previamente às aparições do duplo, o espectador tem seus sentidos colocados à prova, seja pelos sons repentinos que causam surpresa, ou especialmente, pelos sons dos objetos em cena que em constante repetição participam da construção do universo fantástico.

A representação do duplo, seja na literatura ou no cinema, possui diferentes nuances, mas que se encontram em sua origem dual inicial: existem personagens que se assemelham fisicamente, ou são mesmo iguais, têm sua relação acentuada por processos de simetria mental (telepatia) compartilhando sentimentos, sensações e conhecimentos simultaneamente, ou ainda, o sujeito identifica-se fortemente com o outro que coloca em questionamento seu verdadeiro eu. Pode haver também o retorno de características ou nomes através de diferentes gerações ou

<sup>16</sup>Disponível em < [http://portacurtas.org.br/filme/?name=o\\_duplo](http://portacurtas.org.br/filme/?name=o_duplo) > Acesso em nov 2019.

ir além disso, quando um sujeito se desdobra em dois, em diferentes faces distintas e opostas de si.

Adentramos na narrativa e seguimos uma vida dupla, assim como a protagonista, que pela representação fantástica deste "outro ser" que também a constitui, divide-se a todo momento ente uma vida pública e privada. A figura do duplo aqui está colocada para trazer à tona ainda que de maneira fabulosa, a perspectiva da dupla identidade desta professora, que não podendo ultrapassar os limites sociais impostos, o faz através da figura do duplo.

Independente da nuance escolhida para a representação, é comum às narrativas fantásticas a presença de um narrador-personagem, como no caso da professora Silvia. Um sujeito mesmo que não-explicito, que dirige o enunciado e é testemunho dos acontecimentos. Todorov (2004) nos chama atenção justamente ao fato de que o narrador assim representado convém ao fantástico, pois facilita a necessária identificação com os personagens que vivem a história e, da mesma forma, com o espectador que do outro lado da tela acompanha o enredo e mergulha neste novo mundo.

Enquanto em *O Duplo* (2012), Juliana explora os recursos do suspense e do horror e utiliza os sons do cotidiano para as situações fantásticas, em seu próximo curta *Desculpa, Dona Madama*<sup>17</sup> (2013), a cineasta embarca totalmente em uma atmosfera surrealista, explorando o uso de cores saturadas, elementos gigantes e grotescos e especialmente, do humor que perpassa a narrativa do início ao fim, bem como a trilha sonora escolhida, que transforma o curta em um pequeno clipe musical (Figura 12).

Do início ao fim do curta, é como se estivéssemos dentro de um sonho da empregada. Nas primeiras cenas, somos apresentados à "Madama" que ao som de um sino chama a empregada e pede seu lanche. Ao receber o lanche, ela imediatamente joga o alimento no chão e ordena que a empregada limpe tudo, com um aviso: "só não pode comer!".

No dia seguinte, descobrimos que a empregada ganhou na loteria e desta forma, em uma cena totalmente teatralizada, ela "veste a roupa da patroa", como uma metáfora para a sua ascensão social e financeira. Na última cena, acompanhamos, por fim, as duas personagens sentadas lado a lado e dividindo um enorme sanduíche que acaba por cair totalmente ao chão.

Novamente, Juliana traz neste curta a temática das relações de trabalho e de classe, porém pelo atravessamento onírico e surreal das situações que acompanhamos. Quanto à estética, aqui se faz também presente o estilo da cineasta, com o sutil toque de humor na

---

<sup>17</sup>Disponível em < <https://vimeo.com/97997475> > Acesso nov 2019.

narrativa, a contraposição de cenas escuras e outras saturadas e, por que não, outra cena retratando uma refeição, aqui também gigante, como no caso do queijo presente no curta *Nenhuma Carta para o Senhor Fernando* (2005).

Figura 12 - Desculpa, Dona Madama



Fonte: Captação de tela e montagem elaborada pela autora

Considerando que iremos realizar um recorte das produções de Rojas, destacando aqui somente os trabalhos que se enquadram no formato curta-metragem e, portanto, deixando de fora suas também premiadas produções em longa-metragem, damos então, um salto cronológico partindo do ano de 2013 até a produção do curta *A Passagem do Cometa*<sup>18</sup>, em 2017 (Figura 13).

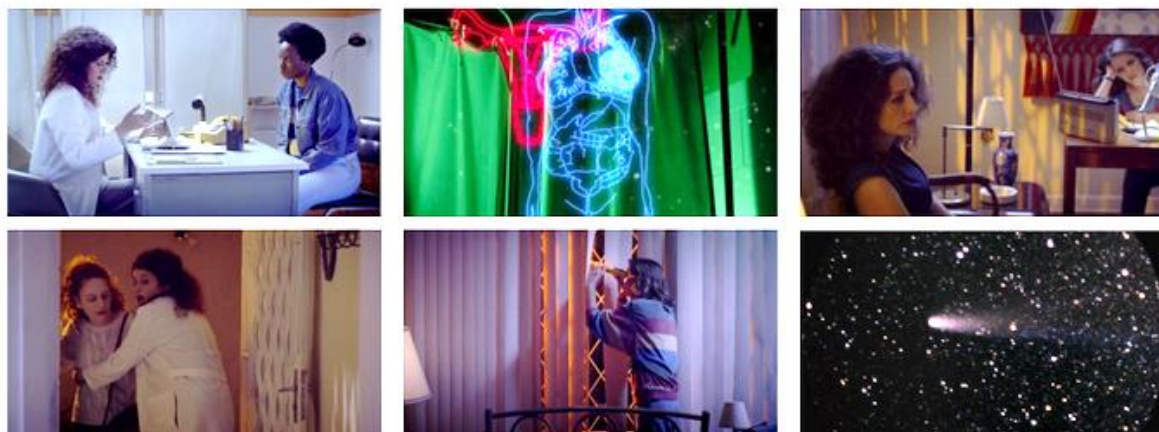
Neste curta, cuja narrativa acontece em fevereiro de 1986, durante a passagem do cometa Halley pela Terra (que acontece a cada 75 anos), acompanhamos a chegada discreta de Thais, a protagonista, em uma clínica clandestina para abortos. Após efetuar o pagamento com a secretária, Júlia, ela é chamada à sala da Dra. Adelaide para a realização do procedimento.

Na conversa entre elas, percebemos que Thais está preocupada. Ela pergunta: "Eu poderei engravidar de novo?", e a médica responde: "Claro que sim". Todo o procedimento do aborto é tratado no curta de forma poética através de uma sobreposição de desenhos e cores que se interpolam na cena, enquanto ouvimos a canção "*Falta alguma coisa em mim*"<sup>19</sup> de Zé Carlos Ribeiro (1983).

<sup>18</sup>Disponível em < [http://portacurtas.org.br/filme/?name=a\\_passagem\\_do\\_cometa](http://portacurtas.org.br/filme/?name=a_passagem_do_cometa) > Acesso em ago 2019.

<sup>19</sup>Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=jjAJuBbVQr4> > Acesso em nov 2019.

Figura 13 - A Passagem do Cometa



Fonte: Captação de tela e montagem elaborada pela autora

Assim como em outros curtas, a canção que se inicia de maneira poética compondo juntamente com as imagens, justifica-se na cena seguinte, pois descobrimos que esta é a música que toca no rádio do consultório. Ainda relacionado à estética e às escolhas da cineasta, podemos destacar o uso das cores que auxiliam na composição do clima de mistério que envolve tanto o aborto que ali será realizado quanto a passagem do cometa.

Em determinada cena, toca a campainha e a Dra. Adelaide recebe no consultório outra mulher que está com hemorragia, pois realizou um aborto caseiro. Por fim, na última cena, a médica e a secretária avistam o cometa e ouvimos o seguinte diálogo que encerra o curta: "(Secretária). Agora ele só vai passar de novo daqui a 75 anos. (Médica). Como será que vão estar as coisas então?".

Juliana mais uma vez, traz à tona um assunto relacionado ao feminino e trata de algo que por muitos é considerado um tabu, de maneira sutil e poética, dando ênfase para o cerne da questão: a dinâmica do aborto ilegal e suas possíveis consequências, bem como busca retratar a realidade das mulheres brasileiras que ainda hoje têm a autonomia sobre seus corpos negada pelo Estado.

De modo geral, foi possível observar através desta análise, temáticas que se destacam nas produções de Juliana Rojas: as relações de trabalho e classe, a maternidade e o espaço da mulher, a morte e a relação com o espaço urbano. A cineasta insere seus personagens nos universos do fantástico, do estranho e do maravilhoso tornando a realidade uma ficção e vice-versa.

É no cotidiano do fantástico-contemporâneo de Sartre (2005) que se encontram os personagens e, seja pela hesitação, definida por Todorov (2004) ou pela ambiguidade do acontecimento segundo Furtado (1980) que nós como espectadores também entramos neste universo de Rojas e somos levados pelo absurdo em suas narrativas.

No entanto, é importante perceber que não apenas a construção narrativa nos conduz ao "efeito fantástico", mas diversos outros elementos do ato fílmico são fundamentais neste processo, como destacaremos no capítulo seguinte, através da análise fílmica desses elementos quando relacionados à iluminação, ao som e ao cenário.



## 4 ELEMENTOS ESTÉTICOS DO FANTÁSTICO

No presente capítulo, a partir da observação de elementos estéticos, analisaremos como a cineasta Juliana Rojas cria o “efeito fantástico” em seus filmes. Inicialmente, apresentaremos a proposta metodológica para análise fílmica de acordo com os autores Vanoye e Goliot-Leté (2012), e após trabalharemos com os filmes. Para a realização da análise, foram priorizados três aspectos da linguagem cinematográfica, com base nos conceitos da *Estética do Filme* de Betton (1987) e que se destacam no trabalho da cineasta. São eles: a manipulação da iluminação, o uso do som e a composição do cenário.

### 4.1 UMA ANÁLISE INSÓLITA

Levando em consideração o pensamento de Todorov, iniciaremos este capítulo com a premissa de não encerrarmos o cinema de Rojas sob um único catálogo (o do fantástico), pois entendemos que suas produções vão além e misturam diferentes gêneros cinematográficos como: o horror e o humor.

Terei que dizer que uma obra manifesta tal ou qual gênero, e não que este existe em dita obra. Mas esta relação de manifestação entre o abstrato e o concreto é tão só provável; em outras palavras, não há nenhuma necessidade de que uma obra encarne fielmente um gênero: só existe a probabilidade de que isso aconteça (TODOROV, 2004, p. 37).

De acordo com Gérard Betton no livro *Estética do Cinema* (1987, p. 2) "fazer um filme é organizar uma série de elementos espetaculares a fim de proporcionar uma visão estética, objetiva, subjetiva ou poética do mundo." É, portanto, através das imagens e por intermédio de uma linguagem visual que cabe a cada um interpretar é que o cineasta nos apresenta uma visão tão própria, insólita e mágica do mundo.

Para o autor, a transformação da realidade pode manifestar-se em inúmeras obras que fazem apelo ao sonho, ao fantástico e ao sobrenatural. A escolha de uma atitude estética do idealismo na composição cinematográfica pode transfigurar a realidade e caracteriza-se pela presença de assuntos fantásticos, pelo macabro ou mórbido e pelos sentidos levados ao paroxismo:

Essa transmutação do real em imagens que refletem a sensibilidade, a personalidade ou as intenções deliberadas do autor, pode ser encontrada, em diversos níveis, em

todos os filmes, sendo também essa reorganização do real, em grande medida, fruto da imaginação criadora do espectador (BETTON, 1987, p. 13).

Um filme é, portanto, um caleidoscópio repleto de significados verbais e não verbais, uma linguagem em movimento que, por excelência, tematiza os conflitos sociais e representa as ambiguidades contemporâneas, sob diversos aspectos. Para tanto, entende-se que é significativo refletir sobre o necessário entrecruzamento de uma análise temática (conteúdo) com uma análise de técnicas visuais (forma). Toda técnica presente em um filme não é aleatória, mas resultado de uma concepção de mundo e que acaba por definir diretamente na construção de seus temas.

De acordo com Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté, no livro *Ensaio sobre a Análise Fílmica* (2012), a análise de um filme não é um fim em si, mas uma prática que permite analisar um objeto para desmontá-lo e reconstruí-lo de acordo com significados do todo, levando em conta não somente sua descrição individual, mas o contexto em que se insere. É um ato de ver e rever o filme, examinando-o tecnicamente para decompô-lo em seus elementos constitutivos.

No entanto, enquanto a análise literária possibilita a explicação e o uso de citações do "escrito para o escrito", a análise fílmica só pode ser realizada através de uma transcodificação do que é visível. Segundo os autores:

[...] a análise fílmica só consegue transpor, transcodificar o que pertence ao visual (descrição de objetos filmados, cores, movimentos, luz, etc.) do fílmico (montagem das imagens), do sonoro (música, ruídos, grãos, tons, tonalidades das vozes) e do audiovisual (relações entre imagens e sons) (VANOYE; GOLIOT-LETÉ, 2012, p. 10).

Ainda de acordo com Vanoye e Goliot-Leté (2012, p. 2), analisar um filme vai além do exercício de revisitá-lo sob um olhar crítico. A descrição ou desmontagem realiza um trabalho sobre o objeto fílmico no sentido de movê-lo a novas significações que não seriam possíveis no simples ato de assistir ao filme como um espectador comum. E ao mesmo tempo, realiza também um trabalho sob o analista, pois coloca em questão suas primeiras percepções da obra e refuta ou amplia ainda mais suas hipóteses iniciais, tornando-o um espectador-participante.

Analisar um filme, ou um fragmento, é, portanto, decompô-lo em seus elementos constitutivos. "É despedaçar, descosturar, extrair, destacar [...] e nominar materiais que não se percebem isoladamente, [...] uma vez que o filme é tomado pela totalidade." (VANOYE; GOLIOT-LETÉ, 2012, p. 14, com adaptações da autora).



Em um segundo momento, é preciso buscar por elos entre esses elementos isolados, compreendendo como eles estão associados na construção do filme. Exercício de reconstrução que passa pela percepção do analista em buscar significações entre esses elos e seus significantes, em uma espécie de "outra ficção" do objeto fílmico.

Desta forma, seguindo a proposta metodológica dos autores Vanoye e Goliot-Leté (2012), a análise das sequências escolhidas se dará por um processo de desconstrução, descrição, reconstrução e interpretação dos elementos fílmicos na obra de Juliana Rojas que contribuem para a construção do efeito fantástico na narrativa, bem como suas aproximações com os gêneros do fantástico, estranho e maravilhoso e as temáticas relacionadas à morte, ao feminino e às relações de trabalho que se destacam na produção da cineasta.

De acordo com Vanoye e Goliot-Leté (2012), as obras fílmicas curtas exibem seus dispositivos narrativos e estrutura dramática de maneira mais evidente que nos longas-metragens para que em pouco tempo de duração, o espectador possa apreender todos os elementos da história e busque pela identificação com o personagem. Este que é outro elemento importante no universo fantástico, como vimos no segundo capítulo.

Com base, portanto, nos autores citados, serão especificados como objeto de estudo apenas elementos presentes nos curtas-metragens de Juliana Rojas, desconsiderando aqui sua produção de longas. Trata-se antes de tudo, de uma valorização dos trabalhos iniciais da cineasta, ou ainda, produzidos e premiados ao longo de sua carreira, porém desconhecidos pela maioria e, mais do que isso, a aproximação do formato de curta-metragem com a ideia do conto. Dois formatos muito próximos ao conceito de construção fantástica e que se utilizam de narrativas rápidas para manter o leitor/espectador em maior espaço de tempo no universo do estranho e do insólito.

## 4.2 AS SOMBRAS E A ILUMINAÇÃO

A iluminação é "um cenário vivo e quase um ator" (BETTON, 1987, p. 55). Ela cria toda uma estética particular à cena que possibilita transitar no decorrer do filme por lugares e climas temporais e psicológicos diversos. De acordo com Betton (1987), da mesma forma que as linhas, as formas e as cores, a luz pode produzir diferentes efeitos sobre a sensibilidade dos nossos olhos e, de forma mais ampla, nossa sensibilidade como um todo.

Através de diferentes gradações de efeitos de iluminação e de luz e sombra é que o cineasta consegue provocar sentimentos agradáveis ou desagradáveis no espectador, realçando e conferindo valor expressivo à ação e aos personagens, de forma a contribuir para a narrativa.

Da mesma forma que a luz quando posicionada em um ângulo específico pode realçar os contornos dos objetos sob os quais ela é colocada, no cinema, este efeito se estende aos personagens e às emoções que se quer produzir, conduzindo diferentes experimentações dramáticas.

Assim, uma iluminação geral do ambiente (difusa), pode produzir uma visão mais ampla de cada plano e possibilita a criação de um ambiente psicológico geral. Enquanto que uma iluminação de efeito (luz dirigida e contrastada) permite criar efeitos dramáticos mais incisivos sob os personagens e objetos do cenário fílmico.

Segundo Betton (1987, p. 56), é sob o conflito entre luz e sombra, entre o claro e o escuro que inúmeras produções da escola expressionista, a partir de 1919, utilizou-se para representar valores psicológicos e dramáticos e simbolizar plasticamente os estados da alma de seus personagens. A utilização desses contrastes de iluminação é encontrada especialmente em vários filmes "noir", psicológicos ou policiais, em que o confronto das luzes acompanha a violência das ações.

De maneira semelhante, podemos observar o uso deste recurso estético em diversas produções da cineasta Juliana Rojas. Com muita frequência, Juliana reproduz cenas em que os personagens se encontram em locais de pouca ou nenhuma iluminação. Na maioria das vezes, o único recurso disponível ao personagem é a utilização da luz de velas ou lanternas. Tal efeito proporciona, como já mencionado anteriormente, realçar características significativas dos personagens ou da emoção narrativa que a cineasta propõe.

Para que possamos perceber o uso da iluminação na estética fílmica de Juliana, especialmente como recurso narrativo para a criação do "efeito fantástico", realizaremos a seguir a análise de diferentes sequências nos seus curtas-metragens em que tal efeito ocorre.

Começaremos pela sequência selecionada do curta *Notívago* (2003), na (Figura 14). Como visto no capítulo anterior, o curta-metragem *Notívago* apresenta a história de uma irmã que está em luto pela morte do irmão na banheira da casa onde ambos moravam. Nas cenas iniciais do curta, acompanhamos a rotina da irmã ao retornar para a casa após o velório do irmão. Ao anoitecer, após limpar e organizar a casa, ela vai para o quarto, ascende o abajur e pega um livro para ler (Figura 14-a).

Figura 14 - O escuro como presença do irmão em Notívago



Fonte: Captação de tela e montagem elaborada pela autora

Porém, alguns segundos após, repentinamente, o abajur se desliga e o quarto inteiro fica no escuro (Figura 14-b). A irmã retira uma caixa de fósforos do criado mudo ao lado da cama e ascende uma vela (Figura 14-c). Ela sai do quarto e caminha pela casa (Figura 14-d-e) procurando entender o que está acontecendo. A vela em sua mão apaga-se repetidas vezes em uma combinação de planos com total ausência de luz ou pouca luz até o momento em que a irmã encontra o disjuntor no corredor e percebe que ele estava ligado (Figura 14-f). Sem compreender totalmente o motivo da queda de luz (Figura 14-g), no entanto, ela retorna ao quarto para dormir. O plano corta diretamente para a manhã seguinte (Figura 14-i) com o ambiente totalmente iluminado (luz geral e natural) em que a irmã se dirige até o disjuntor geral da casa e percebe que ele estava desligado.

Percebemos que Juliana utiliza na sequência (Figura 14), o jogo de luz e sombras, ou ainda, de penumbra total para indicar a presença do irmão durante a noite. Como o nome do próprio curta sugere, "notívago" é um adjetivo conferido àquele que caminha à noite, que possui uma rotina de costumes noturnos, que não adormece e, desta forma, perambula pela madrugada.

Sendo assim, a cineasta utiliza do recurso de pouca ou nenhuma luz para materializar a presença do irmão na casa em contraposição com os momentos de maior iluminação durante o dia na rotina da irmã pela casa. Cria-se um jogo de conflitos entre as duas presenças, a presença viva da irmã nos planos iluminados em oposição à ausência materializada do irmão morto.

Através do jogo de iluminação, identificamos também o momento de "hesitação" mencionado por Todorov (2004) como clímax para o efeito fantástico do curta, representado na (Figura 14-g) quando a irmã percebe que o disjuntor no corredor estava ligado e não compreende então o motivo para a queda de luz. Durante alguns segundos, visualizamos o rosto da irmã em primeiro plano através da baixa iluminação da luz da vela e é através desta composição entre um plano mais próximo, um *close-up* no rosto da irmã, e da pouca iluminação – deste conjunto de características estéticas escolhidas pela diretora – que percebemos a tensão da irmã e nos aproximamos mais dela como espectadores. Nos identificamos com ela, e isso, conforme compreendemos a partir de Furtado (1980), é o que produz também em nós um momento de hesitação em relação à narrativa. O conflito entre o claro e o escuro é essencial para produzir teor psicológico à cena e também à personagem, como afirma Betton (1987).

Na (Figura 14-i), o corte repentino para uma cena da manhã seguinte com iluminação natural permite certo alívio do momento de tensão do curta, mas é extremamente interessante porque ao mesmo tempo que este alívio se configura pelo retorno da iluminação e o "escape" da penumbra anterior através da imagem, isso ocorre também pela ação narrativa, pois descobrimos junto com a irmã que o disjuntor geral da casa estava desligado. Tal fato, ainda que estranho (e aqui, não poderíamos utilizar palavra melhor pela proximidade do subgênero estranho como visto no capítulo segundo), explica de forma racional a queda de luz na noite anterior, ainda que permaneçamos sem compreender a correlação entre os disjuntores (geral externo e o do corredor), o que em certa medida deixa alguns traços ambíguos na narrativa, criando uma linha tênue, segundo o que explica Todorov (2004), e que perpassa os gêneros do fantástico e do estranho.

Em *A Criada da Condessa* (2006), o uso da iluminação também é proeminente na estética do curta. A exclusão da luz artificial e, por consequência, o uso de velas no decorrer de

toda a história influencia para a criação de uma atmosfera densa na narrativa, como afirma Betton (1987), e funciona também como um recurso de apresentação das personagens desde o início nas cenas iniciais.

Figura 15 - Um jantar à luz de velas em A Criada da Condessa



Fonte: Captação de tela e montagem elaborada pela autora

Se a sinopse do curta de Rojas traz em si a questão "o que você trouxe para jantar hoje?", as cenas iniciais tratam de demonstrar que será um "jantar à luz de velas", porém com o menu um tanto quanto diferenciado do padrão.

O curta tem início com a criada entrando no apartamento da condessa (Figura 15-a). Ficamos completamente na penumbra, visualizando apenas a silhueta e os contornos do corpo da criada (Figura 15-b). Ao fundo, a condessa surge no quadro, segurando uma vela (Figura 15-c). Ela se aproxima lentamente da criada e corta para o quadro seguinte com um *close-up*

do rosto expressivo da criada em iluminação bastante dramática (Figura 15-d). Posteriormente, visualizamos as duas personagens no quadro, uma de frente para a outra, com a vela entre elas (Figura 15-e).

De repente, toca a campainha e entra em cena um jovem rapaz, a quem a condessa já estava aguardando para o jantar. Percebemos então através de um plano mais aberto que o local inteiro está iluminado por luz de velas (Figura 15-f). A condessa e o rapaz saem de cena e inicia-se um monólogo da criada em que ela nos conta a respeito da vida da condessa e suas condições de trabalho na família há muitos anos (Figura 15-g). Quando a condessa retorna, ela está sozinha, não sabemos o que aconteceu com o rapaz e a condessa apresenta gotas de sangue que escorrem de seus lábios (Figura 15-h).

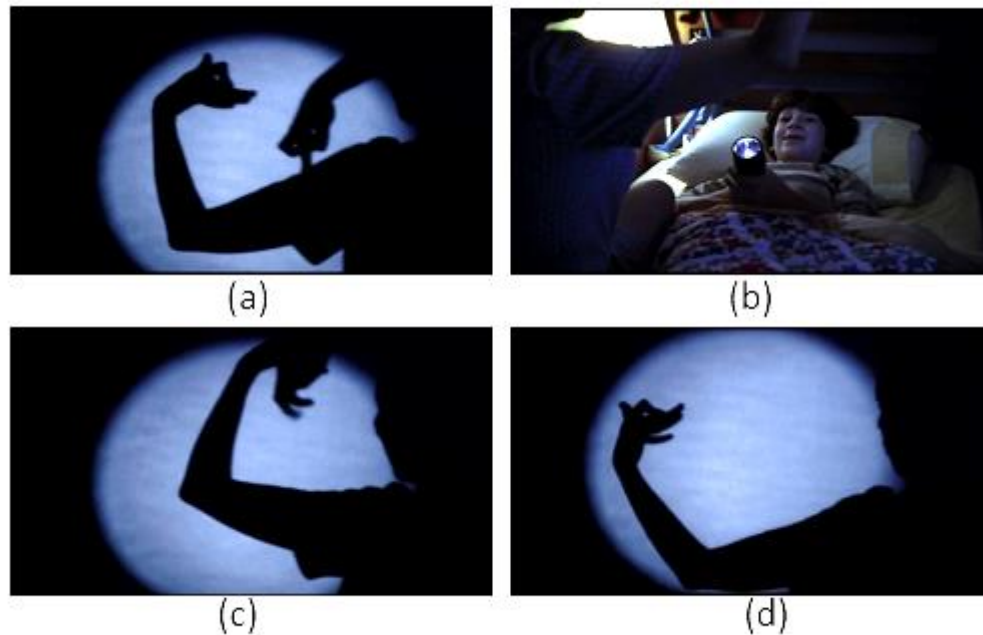
O uso da baixa iluminação no decorrer de todo o curta contribui, de acordo com Betton (1987), para a atmosfera dramática da história e para o monólogo da criada, mas é fator importante também na apresentação e validação da personagem condessa como um ser que se afasta da luz. Em relação a este aspecto, é interessante perceber que o que poderia ser apenas uma questão de falta de energia elétrica no início do curta (e explicaria o uso de velas por todo o espaço), justifica-se completamente após o retorno da condessa com os lábios manchados de sangue, pois é aí que percebemos a condição existencial da personagem. E a narrativa, que desde o início trazia uma estética propensa ao insólito, assume de vez essa categoria também através do recurso visual, saindo da fronteira do fantástico para o maravilhoso-puro, conforme a teoria de Todorov (2004).

Outro fator interessante que a cineasta utiliza para o recurso da sombra neste curta-metragem é o fato de ele aparecer novamente nas cenas finais e créditos quando ela cria através de recortes as silhuetas das duas personagens viajando e carregando com elas a mala que contém os restos do corpo do rapaz (Figura 15-i).

Se, por um lado, o uso da sombra e da baixa iluminação no decorrer de toda a história reflete uma atmosfera insólita e densa, no final Juliana usa do mesmo recurso para tornar o encerramento do curta algo bem humorado, seja pela trilha sonora dos créditos, como pela própria brincadeira do recorte e da sombra que coloca a imagem das personagens como um desenho, uma fábula, ou ainda uma brincadeira com sombras e papel, típica do universo infantil e que funciona como um recurso facilitador da narrativa na cena final.

Recurso narrativo semelhante é utilizado também no curta *Pra eu dormir tranquilo* (2011) em que a sombra se transforma em um elemento da história. De fato, é através dela que a personagem da babá Dora conta uma história de ninar para o menino (Figura 16).

Figura 16 - Uma canção de ninar com sombras



Fonte: Captação de tela e montagem elaborada pela autora

A história contada por Dora é uma adaptação da fábula da Chapeuzinho Vermelho e do Lobo Mau e remete diretamente ao título do curta, uma história de ninar para que o menino possa dormir tranquilo. Enquanto Dora projeta na parede do quarto do menino a encenação da história pelo teatro de sombras (que nos remete aos primeiros cinemas de sombras), ouvimos sua voz (off) que narra a história apresentando diferentes tons de voz para cada personagem criado por ela (Figura 16-abc): "Vovó, porque a sua orelha é tão grande? É para melhor te escutar, netinha. E esses olhos, porque esses olhos tão grandes? É para melhor te enxergar netinha. E essa boca, vovó? Porque essa boca tão grande? É pra melhor te comer!".

Durante todo o teatro de sombras, escutamos ao fundo o som do choro da recém-nascida (irmã de Luís). Ao final (Figura 16-cd), enquanto Dora encena o ato fatal em que o lobo mau come a criança, Dora acrescenta em sua narrativa efeitos sonoros bastante vívidos de uma mastigação em curso e do engolimento da criança, terminando com o grande uivo de satisfação e vitória do lobo após a refeição.

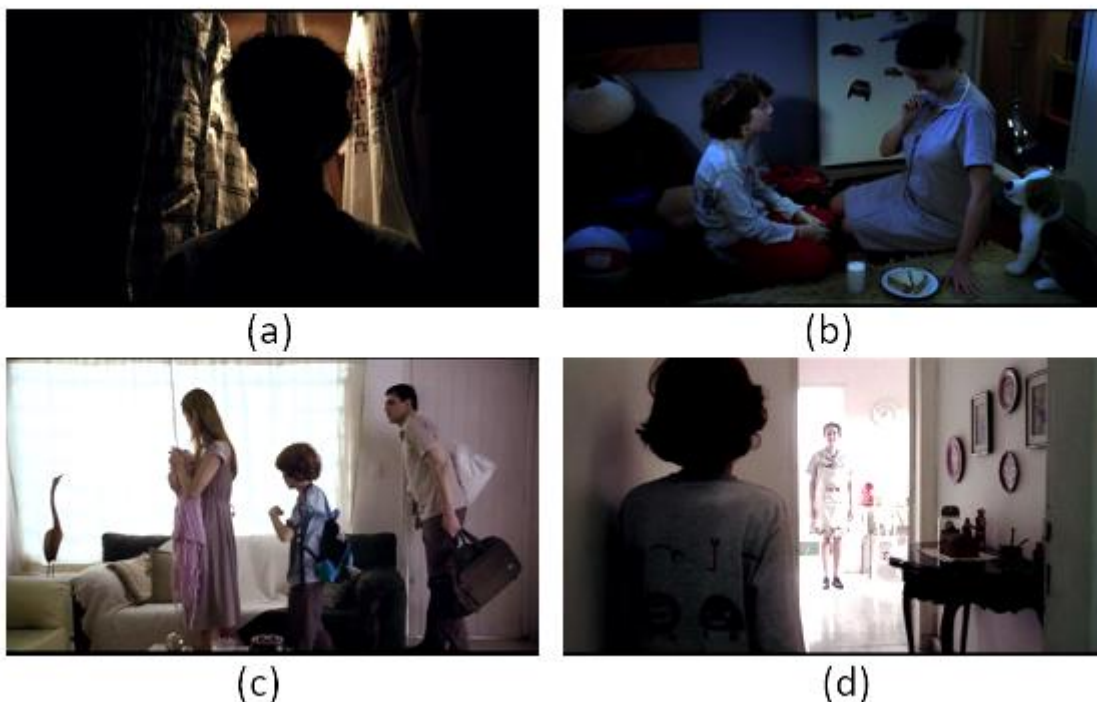
Nesta sequência, em que Juliana inclui uma pequena fábula dentro da história, quase como uma fábula dentro de outra (o curta), é através da encenação com o teatro de sombras e do cruzamento com o som da irmã recém-nascida de Luís que o espectador recebe de forma implícita indícios que antecedem o desenrolar do curta.



É através desta pequena história para dormir que se desenrola o final da narrativa e que compreendemos também a natureza da babá Dora, indo de encontro totalmente à teoria de Betton (1987) sobre a incidência da luz para conferir densidade e teor psicológico ao personagem. Suas características são todas desenvolvidas para associá-la ao lobo mau: os dentes sobressalentes, o fato de ela sair de dentro do armário, de se alimentar de outros pequenos animais. Inclusive podemos aproximar a questão do abdômen aberto, que ao mesmo tempo funciona como um indício de que ela realmente está morta, mas também pode funcionar como representação da história clássica do lobo mau que tem sua barriga aberta pelo caçador (em algumas versões da fábula).

A iluminação baixa e bem marcada junto com as sombras projetadas de Dora no decorrer da história além de serem elementos constitutivos do efeito fantástico do curta, pois ampliam os momentos de tensão e expectativa do porvir, funcionam também como uma demarcação dos espaços ocupados pela personagem (Figura 17).

Figura 17 - A iluminação como fronteira dos espaços de Dora



Fonte: Captação de tela e montagem elaborada pela autora

É possível perceber claramente o contraste entre a iluminação nas cenas em que a babá Dora está presente em oposição às cenas do restante da família. No primeiro quadro (Figura 17-



a) visualizamos o momento da aparição de Dora, após Luís permitir sua entrada, quando por forças externas, a porta do armário vai abrindo lentamente acompanhada de um rangido alto. Torna-se possível ver apenas uma silhueta, o que gera um efeito de tensão automática no espectador, que em seguida é atenuado pelo contra campo quando visualizamos o rosto de Luís que sorri ao reconhecer a babá. Aqui, percebemos que não há "hesitação" do personagem, como indica Todorov (2004), contudo a ambiguidade da situação aliada ao uso da iluminação e do som produz este efeito no espectador, aproximando-se dos estudos de Furtado (1980).

Dora, no entanto, não se faz visível para o espectador neste momento, sua chegada acontece apenas pela utilização de uma luz forte projetada de traz da personagem que garante à sua imagem uma dimensão muito maior e assustadora (como um ser que não é possível definir, pois não há rosto, apenas sombra). O uso da sombra nesta cena, aproxima-se da estética expressionista que destaca Betton (1980, p. 56).

Fica clara a divisão entre os espaços ocupados por Dora, que no decorrer da narrativa permanece o tempo todo nas sombras do quarto de Luís (Figura 17-b). E através dos cortes de um plano a outro, quando Luís se desloca para os outros cômodos da casa ou está junto da família, encontramos uma iluminação muito mais suave e natural, sem grandes contrastes (Figura 17-c).

Porém, nas cenas finais do curta, quando estão na casa somente Dora e Luís, percebemos que há uma mudança. Ao acordar e sair do quarto, o menino encontra Dora na cozinha (Figura 17-d), preparando o café da manhã e não há mais nenhum vestígio da família. "Eles tiveram que viajar. Saíram bem cedo" responde Dora quando o menino a questiona sobre a ausência dos demais. A mudança na iluminação ocorre imediatamente quando Dora ultrapassa as fronteiras do quarto de Luís, da mesma forma que ultrapassa o limite moral entre alimentar-se apenas de pequenos animais, como fazia no início. A babá apodera-se dos espaços da casa e, concomitantemente, sai das sombras.

Toda a construção visual no que engloba a iluminação segue essa premissa de fronteira entre os espaços de Dora e os demais durante a história e se relaciona diretamente ao que nos diz Betton (1987, p. 55) no início deste subcapítulo: "a iluminação é como um cenário vivo", que nos possibilita transitar no decorrer do filme por lugares e climas temporais e psicológicos diversos.

### 4.3 DIÁLOGOS E OBJETOS SONOROS

Tão importante quanto o uso da iluminação, da projeção de sombras e do contraste entre claro e escuro que Juliana utiliza como recursos do efeito fantástico em suas produções, está o uso dos diálogos e de sons diversos para a composição da atmosfera de tensão e suspensão dos momentos insólitos.

Betton (1987) considera fundamental o papel do material sonoro no cinema. Para o autor, passado o tempo do cinema mudo, a estética das criações cinematográficas se transformou profundamente com o advento dos diálogos e da música. "O som destina-se a facilitar o entendimento da narrativa, a aumentar a capacidade de expressão do filme e a criar uma determinada atmosfera. Ele completa e reforça a imagem" (BETTON, 1987, p. 38).

De acordo com o autor, é tão potente o efeito que se pode criar através da contraposição ou complementariedade entre a palavra (os diálogos e as diferentes sonoridades vocais de cada personagem), os efeitos sonoros e a trilha de um filme que ultrapassam e por vezes são mais eficazes que o contraste gerado pela justaposição de imagens, devido ao grande poder dramático e sugestivo que a alternância de planos sonoros, de ruído ou silêncio produz na narrativa.

Todo material sonoro (diálogos, efeitos e trilhas) possuem um emprego flexível e podem ser utilizados no cinema como um complemento à imagem ou entrar em conflito com ela. De qualquer maneira, é através do som que mais rapidamente chega-se ao "coração" do espectador, tornando suas emoções maleáveis e produzindo efeitos inesperados.

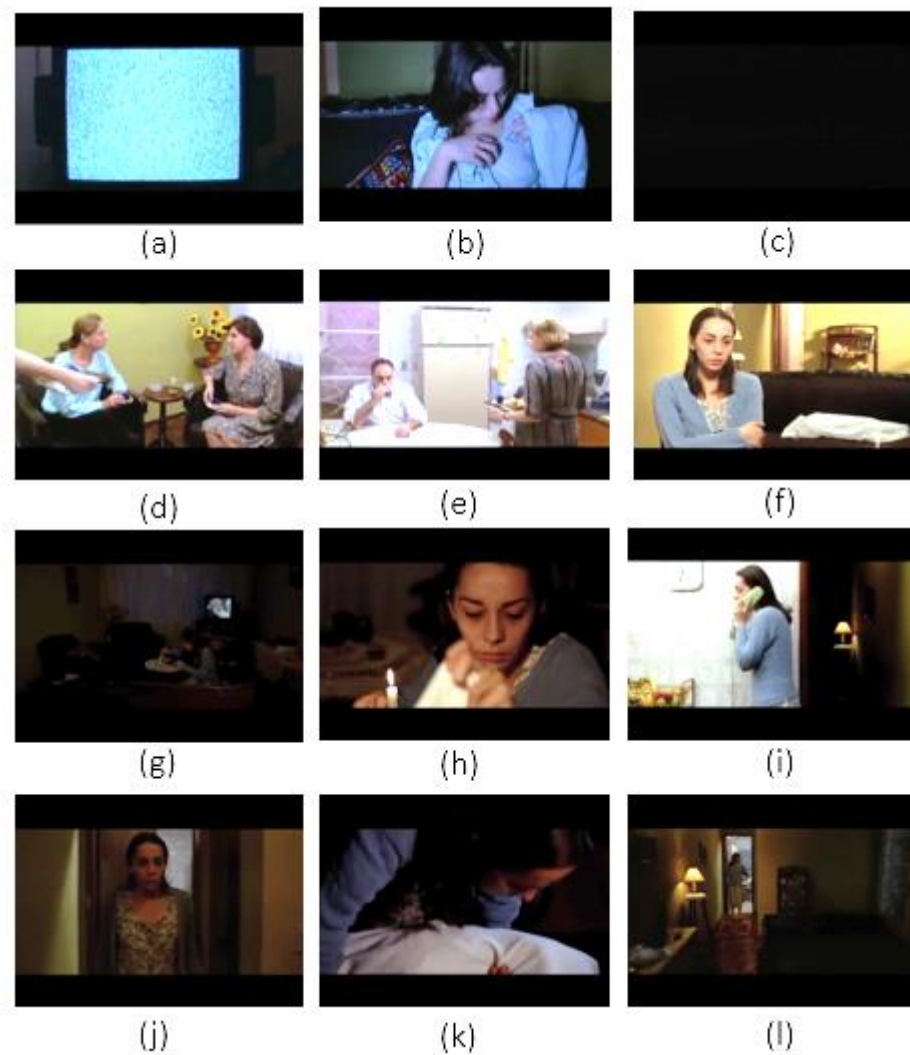
A música exerce função psicológica considerável no cinema, já desde os tempos do cinema mudo, pois oferece ao espectador a sensação de uma duração vivida e liberta-o da tensão do silêncio. "Tem também uma função estética e psicológica de altíssimo grau, criando um estado onírico, uma atmosfera, choques afetivos que exaltam a emotividade" acrescenta Betton (1987, p. 47).

Sendo assim, todo efeito sonoro ou trilha musical em um filme está ali não apenas para "ocupar um espaço vazio", ou ainda, produzir um "efeito dramático" isolado em sua própria composição, mas para complementar aspectos visuais e narrativos da imagem e, para isso, deve ser planejado desde o início, desde a decupagem dos planos, juntamente com outros elementos como os diálogos, a iluminação, o cenário etc.

A seguir, iremos analisar de que maneira o som é proeminente no cinema de Juliana Rojas e como ela constrói climas tensos e absurdos através dos diálogos, dos elementos sonoros que ela insere em cena e da utilização das trilhas.

Para começar, selecionamos uma sequência do curta *O Lençol Branco* (2004) para verificarmos de que forma, Juliana cria conexões entre a narrativa e os diálogos de um filme que a protagonista assiste na televisão de sua sala, e como os objetos da casa criam a paisagem sonora que ambienta as situações de tensão ou de susto na história.

Figura 18 - Trechos de filmes na construção sonora em *O Lençol Branco*



Fonte: Captação de tela e montagem elaborada pela autora

Como visto anteriormente no terceiro capítulo, o curta trata da história de uma mãe que sofre de depressão pós-parto e que acidentalmente, durante a madrugada, enquanto amamenta seu filho acaba por cochilar e a criança morre afogada com o leite materno. O interessante é que a cena da morte da criança é anunciada previamente pelo som alto da estática na televisão

(Figura 18-a). O som do ruído da televisão serve como um aviso para a mãe, que desperta do sono e percebe que a criança não se encontra mais em seus braços (Figura 18-b), como também para os espectadores, avisando: "atenção, algo importante acontecerá em breve".

O uso de sons repentinos e altos nos filmes, seja para causar espanto no espectador e no personagem, geralmente tem sua duração de modo muito rápido. Neste caso, no entanto, a situação é bem diferente. O som estático da televisão é utilizado não apenas como recurso de *jump scare* (susto gratuito e rápido), mas torna-se trilha sonora por alguns segundos e segue as cenas seguintes (Figura 18-abc). Ele está inserido na narrativa desde o momento que a mãe acorda, segue no momento em que ela descobre a ausência e a morte do filho e termina por fim, com uma tela preta vazia (Figura 18-c), onde posteriormente o título do filme "O Lençol Branco" é inserido.

É interessante perceber que o uso do som estático aqui não fica preso somente a um recurso sonoro utilizado em filmes do gênero de terror. Ele vai além, como nos indica Betton (1987). Ao se expandir nas ações seguintes da personagem e terminar ainda em composição com a tela preta, a estática se configura como um elemento representativo também das emoções da protagonista e serve de vínculo com o estado de humor da personagem, que não desenvolve ao longo de todo o curta grande expressividade, especialmente após descobrir o incidente. Ao contrário do que se pressupõe, a reação de uma mãe em um acontecimento tão trágico como este, o estado da protagonista é de imobilidade sentimental. Suas expressões faciais estão também estáticas como o som da televisão, vazias como a tela subsequente que vemos.

Na cena seguinte, já pela manhã, visualizamos os vizinhos na sala conversando e lamentando a morte da criança (Figura 18-d). Uma das vizinhas, cuida de oferecer café aos demais. No decorrer dessas cenas, escutamos cochichos, vozes e diálogos sem maior discernimento de seu conteúdo. Não há uma trilha sonora musical para este momento de tristeza e de luto. No entanto, o tempo todo escutamos ao fundo alguns sons do lugar, da rua, de movimentos, mas o que mais se destaca de todos eles são os sons de pássaros, diversos pássaros.

O curioso é que não vemos nenhum pássaro em cena que justifique tal som, nem tão pouco fica indicado que no espaço externo há a presença dos animais. E o mais intrigante ainda é que se admitirmos tratar-se de um som externo, essa crença logo se confunde, pois o som permanece mesmo quando a vizinha sai da sala e se dirige à cozinha para conversar com o pai da protagonista (Figura 18-e). O espaço muda, mas o som dos pássaros permanece, destaca-se, inclusive, pois nesta cena não escutamos mais os ruídos das conversas dos outros vizinhos.

Surpreendentemente, o som de pássaros acompanha a narrativa também na cena da chegada da polícia e no momento em que o detetive conversa com a mãe e recolhe o seu depoimento (Figura 18-f), mesmo que a narrativa demonstre que algum tempo já passou de um acontecimento a outro. O som dos pássaros ao fundo permanece e aproxima-se do que nos diz Betton (1987) sobre o potente efeito que se pode criar através da contraposição entre as imagens e o som, conferindo maior poder dramático à narrativa.

Torna-se inevitável não associar a utilização do som de pássaros no curta de Juliana Rojas com o filme *Os Pássaros* (1963), dirigido e produzido por Alfred Hitchcock (1899 - 1980). No filme de Hitchcock, não encontramos trilhas sonoras e constantemente o som dos pássaros é utilizado como norteador dos momentos de tensão da narrativa. Da mesma forma, Juliana utiliza deste recurso, de buscar o som de algo comum ao dia-a-dia e transformá-lo em algo incômodo, que provoca tensão na narrativa e que funciona como elemento constituinte da ação, mesmo que confronte o que vemos e não seja possível identificar sua origem.

O uso de som de pássaros em situações de incômodo, seja pelo diálogo presente, seja pela ação em si ou suspensão dela, é constantemente encontrado em diversos outros curtas da cineasta. Podemos arriscar dizer que seja quase uma marca de assinatura sonora em suas produções, ou ainda, que a cineasta faz uso do som que percorre o imaginário de inúmeros espectadores de filmes de suspense e terror e assim, buscando provocar semelhante sensação em quem os assiste.

No entanto, o uso do som neste curta de Rojas não se limita apenas à estática da televisão e aos sons dos pássaros. Em dois diferentes momentos, acompanhamos a protagonista aproximar-se da criança que ainda se encontra no sofá da sala, aguardando pela chegada da perícia. Um deles é ao final do dia. No outro já é noite, a mãe entra na sala e liga a televisão. A partir daí todas as ações da mãe entram em sincronia com os diálogos do filme que está passando na televisão no momento (Figura 18-g). O diálogo começa: "... uma cara. Tava pertinho de mim. Por que não se deita agora? Quer saber de uma coisa... ele estava...". A mãe ascende uma vela e se aproxima da criança. Quando ela levanta levemente o lençol branco para visualizar o rosto da criança (Figura 18-h), escutamos: "ele estava sorrindo pra mim. E você sorriu pra ele? Não, eu não tive tempo de sorrir."

O plano está muito próximo do rosto da mãe e percebemos a total simetria entre as ações desta e do diálogo do filme, especialmente porque a mãe também "não teve tempo de sorrir", ela se mantém inexpressiva. Não há em seu olhar ou em seus gestos, sentimento de dor, nem tampouco receio, ou ternura pelo que irá ver embaixo do lençol. No entanto, este clima de

tensão e expectativa é construído no espectador, como indica Furtado (1980), por não saber o que irá acontecer, pela demora nos atos da mãe e, especialmente pela sua inexpressividade. Tal ápice de tensão no espectador acontece quando após alguns segundos de silêncio, enquanto acompanhamos a mãe observar bem de perto a criança, escutamos o som estridente de um interfone tocar (Figura 18-i).

Novamente, utiliza-se o recurso sonoro de um elemento do cotidiano, para gerar um susto no espectador. O plano corta para a cozinha e percebemos que a mãe está conversando com a vizinha que antes estava acolhendo as pessoas e oferecendo café. Paralelamente a conversa entre elas no interfone, o diálogo do filme continua na televisão da sala: "Eu saí correndo. E sabe o que mais Dora? Havia um garoto com ele. O garoto não tinha medo. Um garoto...". Da mesma forma que o som dos pássaros perpassa a mudança dos ambientes e de cenas no curta, os diálogos do filme na televisão obedecem a mesma função, sem indicar relação direta com as imagens que vemos, mas produzindo alto teor dramático à narrativa através da contraposição que provoca, como nos indica Betton (1987).

No quadro seguinte (Figura 18-j), a cena inicia-se com outro diálogo de filme, porém, neste caso, não conseguimos visualizar a televisão. Fica a dúvida se a televisão continuou ligada do momento anterior em que a mãe estava na sala ou não, mas novamente percebemos que os diálogos "narram" os acontecimentos.

A mãe é levada a abrir a porta da sala, como se algo a chamasse novamente para a presença do filho morto. Ela abre lentamente a porta da sala, atenta ao diálogo: "Tem alguém aí? (Pausa). Esconda-se. Olá. (Pausa). O que está fazendo aqui? Eu só tô brincando um pouquinho. Mas este aqui não é exatamente o lugar adequado para você brincar." A mãe se aproxima da criança e a pega em seus braços (Figura 18-k). Enquanto isso, escutamos: "A maré já está subindo e logo, logo vai chegar nesta caverna. É melhor você ir pra casa. Qual é seu nome? Pete. O meu é Nora. E eu preciso voltar. Eu preciso cuidar do farol. Eu ainda tenho ensopado, se você quiser." Neste caso, entendemos o uso do som de acordo com a afirmação de Betton (1987): "O som destina-se a facilitar o entendimento da narrativa, a aumentar a capacidade de expressão do filme e a criar uma determinada atmosfera. Ele completa e reforça a imagem" (BETTON, 1987, p. 38).

Ela caminha com a criança nos braços até se aproximar da porta do quarto (Figura 18-l), faz uma pausa, olha para a criança e para a porta. Neste quadro, percebemos que ela "hesita" por alguns segundos e aqui adentramos novamente no universo fantástico, como nos indica Todorov (2004). O diálogo continua: "Qual é o problema? É minha mão. Não tenha medo. Você

não é de 'Passa McCurdy,' não é? Não. Eu só estou de passagem. E onde estão seus pais? Onde é que você mora? Pode comer o ensopado, se você quiser." Inicia-se então uma trilha melódica no filme da televisão e é através dela que visualizamos a mãe abrir a porta do quarto e entrar. A próxima cena corta direto para a manhã seguinte com a mãe na cozinha.

O que observamos no uso do som nestas últimas cenas descritas é uma supressão dos diálogos da narrativa em relação aos diálogos diegéticos na televisão. A não utilização de uma trilha sonora que componha todo o momento em que a mãe decide rever a criança até a decisão de levá-la ao quarto para então realizar-se o ato insólito do corte da mão da criança (que descobrimos somente ao final do curta) é antecipado e construído pelos diálogos do filme que ouvimos. Podemos arriscar e presumir que se esta não era uma decisão prévia da mãe, pois em determinado momento ela faz uma pausa e hesita, o ato se desenrola como que por comando de uma voz que diz: "Qual é o problema? É minha mão. Não tenha medo." É exatamente neste momento que ela abre a porta. Sua decisão é tomada e neste momento, saímos do universo do fantástico-puro e adentramos na fronteira do fantástico-estranho, conforme o sistema triádico de Todorov (2004).

Outro exemplo proeminente da utilização do som pela cineasta em seus curtas é através de objetos sonoros. Juliana confere aos objetos sons que se relacionam com a narrativa do curta e que remetem a acontecimentos futuros na história, ou que de alguma maneira, dão pistas sobre a natureza dos acontecimentos, como veremos nas sequências da (Figura 19).

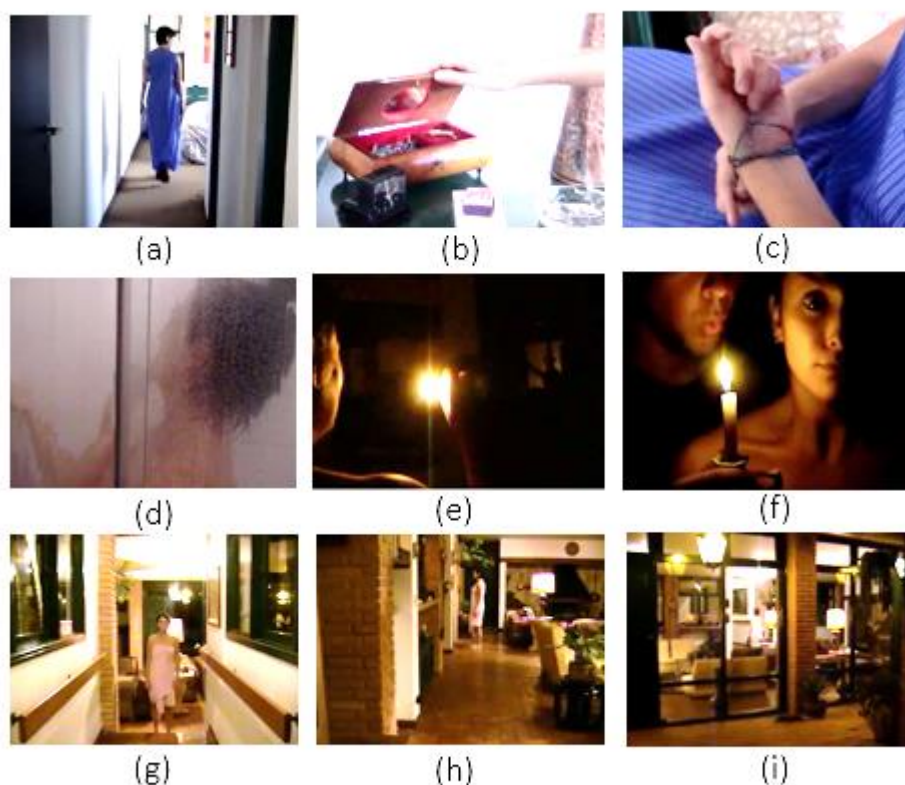
No curta *Notívago* (2003), além da utilização dos sons das torneiras abertas anunciando a presença do irmão morto, de portas rangendo e de passos pelo corredor da casa, outra forma que a cineasta utiliza para a criação do efeito fantástico e da cena principal do curta é o som de uma caixinha de música, um porta-joias da irmã.

No decorrer de pouco mais de 3 minutos do início do curta, acompanhamos a irmã sair do quarto do irmão, após fechar o armário onde ele guardava suas roupas e dirigir-se pelo corredor até o quarto dela. No caminho, ela faz uma pequena pausa e olha rapidamente para o banheiro (Figura 19-a), local onde ocorreu a morte do irmão. Ela entra no quarto, senta na cama e se aproxima de uma caixinha de joias. Ao abrir a caixa (Figura 19-b), ouvimos uma adaptação do trecho principal da melodia da Ópera 46 - Peça Peer Gynt Suite No. 1 (1876), *In the hall of the mountain king*<sup>20</sup> (No corredor do rei da montanha), elaborada pelo compositor norueguês Edvard Grieg (1843 - 1907).

---

<sup>20</sup>Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=dRpzxKsSEZg> > Acesso em nov 2019.

Figura 19 - No corredor do rei da montanha



Fonte: Captação de tela e montagem elaborada pela autora

Na adaptação do curta, a melodia possui um ritmo mais lento e alguns acordes foram modificados. Em seguida, visualizamos um plano muito próximo do rosto da irmã e corta direto para outro plano detalhe em que ela retira da caixinha uma corrente e passa a enrolar a corrente em torno de seu pulso (Figura 19-c). Durante toda a cena, ouvimos ao fundo a melodia da caixinha de música. Ao mudar para outra cena, o som cessa.

Durante a noite, a irmã está no banho (Figura 19-d) quando novamente, há um apagão na energia elétrica da casa. Seguem-se tensos segundos em que visualizamos apenas uma tela preta e ouvimos os sons da irmã que abre a porta do box, enrola-se em uma toalha e sai do banheiro. No corredor, sua única fonte de luz são fósforos que ela tenta diversas vezes manter acesos. Em todo o seu percurso no corredor, o clima de tensão é provocado pelos sons estranhos que a irmã escuta, sons de passos ao longe, sons de portas e o mais alto de todos, o som de sua respiração que enaltece a cada momento que a luz do fósforo se apaga.

Cria-se então uma composição rítmica de tensão que envolve os poucos segundos da duração da luz do fósforo em conflito com os momentos de escuridão total, o efeito fantástico aqui é suspenso através do jogo de luz e sombra, novamente, mas também, pelo ritmo de sons



estranhos (desconhecidos ao longe) e sons familiares (a respiração e o som do riscar do fósforo e da queima da chama). Em determinado momento, confundem-se os sons, e tanto a personagem quanto nós espectadores, identificados com ela, não sabemos mais quais sons da cena são confiáveis, quais deles são provocados pela irmã e quais não são.

Em certo sentido, há uma mistura de sons naturais e sobrenaturais, que são complementados pelos rápidos cortes de plano e contra plano do rosto da irmã. Em determinado segundo, visualizamos o seu rosto, totalmente assombrado pelos acontecimentos. Em seguida, temos um plano subjetivo da visão da personagem e o que ela vê é escuridão. O espectador encontra-se nesse espectro conflituoso de planos e sons até o momento em que no plano seguinte, a irmã ascende outro fósforo e se assusta ao perceber através da janela do corredor da sala uma sombra: um homem com chapéu que sobe a escada (Figura 19-e).

A tela novamente fica preta e ouvimos o som da respiração ofegante da irmã que acaba derrubando a caixa de fósforos no chão. Imediatamente, no próximo plano, tudo o que vemos é uma mão na escuridão, uma mão que segura um castiçal com uma vela. Percebemos então que a mão percorre a lateral do corpo da irmã até se aproximar de seu rosto, não é sua mão, motivo que leva o espectador novamente a um estado de tensão. Em seguida, entra em campo o rosto do irmão morto que se aproxima do rosto da irmã e cochicha algo em seu ouvido (Figura 19-f). Não há som do que o irmão diz, trata-se de um segredo guardado somente entre os dois. Essa ausência de diálogo causa nova inquietação no espectador, como um movimento de lábios não natural, pois dali não saem palavras. Novamente, encontramos aqui a premissa de Betton (1987) em relação ao conflito da imagem com o som e, percebemos, que tal efeito é essencial ao "efeito fantástico" da cena.

É um estado de total perplexidade com o acontecimento que acaba representado também na expressão dos olhos da irmã, imóvel durante o sussurro. Em seguida, com um sopro, o irmão apaga a luz da vela e imediatamente, o plano seguinte nos mostra a sala totalmente iluminada e a irmã na entrada do corredor, perplexa, imóvel (Figura 19-g). É neste momento que retorna o som da caixinha de joias, a mesma adaptação da música de Grieg *No corredor do rei da montanha* (1876).

Enquanto escutamos a melodia, alternam-se os planos da irmã imóvel frente ao corredor da casa. Em sequência visualizamos três planos, o primeiro do corredor, como se algo ou alguém visualizasse a irmã (Figura 19-g). O segundo, um pouco mais distante, na sala da casa e então vemos a irmã de perfil (Figura 19-h). E o último plano do curta, um olhar já de fora da

casa e a imagem da irmã de costas, ainda parada frente ao corredor (Figura 19-i). É um olhar que se move, que sai do corredor, percorre a sala da casa e finalmente, está fora dela.

Se nos parágrafos anteriores, pudemos perceber que a presença do irmão se manifestava, entre outras coisas, pela ausência da luz. Na última sequência do curta, invariavelmente, o que ocorre é o retorno da luz e, possivelmente, o afastamento da presença do irmão e do olhar dele, colocado pela alternância dos planos em relação aos espaços da casa, de dentro para fora.

O que ocorre, porém, não é apenas o retorno da luz, como o retorno da música da caixinha de joias da irmã. A melodia une as duas sequências e cria certa ligação entre elas, o que nos coloca algumas possibilidades em relação à construção narrativa do curta. Em um primeiro momento, é interessante perceber que a composição original de Grieg refere-se a uma fantasia ou sonho de um homem que caminha por um corredor até o rei da montanha, e lá é morto.

A primeira possibilidade de ligação entre as cenas pela melodia pode tratar-se simplesmente da natureza dos acontecimentos no curta. O som, neste caso, pode exercer uma função de complementariedade com a narrativa. Por exemplo, em nenhum momento no curta, recebemos a informação referente ao motivo da morte do irmão, sabemos apenas que ela ocorreu no banheiro da casa, pois visualizamos a irmã limpando o sangue no local.

No entanto, nos diálogos da irmã com a mãe ao telefone, há indícios de que o que aconteceu ali foi um suicídio, pois em determinado momento a irmã responde à conversa: "você não tinha como saber. A educação que você deu pra gente sempre foi a mesma. A gente não poderia prever." Isso nos leva a crer que o que ocorreu foi uma fatalidade, algo não esperado pela irmã ou pela mãe e em momento algum há indicação de uma terceira pessoa relacionada à morte do irmão.

Sendo assim, o uso da melodia nas duas sequências nos oferece uma primeira possibilidade para a natureza dos acontecimentos, em momentos distintos. O primeiro deles, na cena em que a irmã percorre o corredor, visualiza rapidamente o banheiro, entra no quarto e retira da caixinha uma corrente. O plano seguinte nos mostra com detalhe o ato da irmã enrolar a corrente em seu pulso. É uma sequência de planos significativa para indicar a possibilidade de uma morte por suicídio no banheiro. Como se a irmã no ato de enrolar a corrente no próprio pulso fizesse referência à morte do irmão, à natureza do acontecimento.

Seguindo ainda este raciocínio, o som da melodia na sequência final do curta pode servir de indício novamente para pensarmos na natureza do que está ocorrendo ali. Se de um lado, a música original de Grieg, como vimos, nos conta a história de um homem que sonha e caminha

em direção à morte, por outro lado, no curta presenciamos a irmã também em estado de fantasia ou sonho, parada frente ao corredor. Será também o destino da irmã percorrer o corredor em direção à morte? Será esta a orientação que saiu dos lábios do irmão, ainda na escuridão da cena anterior? Talvez a ausência do diálogo no sussurro do irmão se materialize na melodia da caixinha que novamente ouvimos.

Outra possibilidade ainda, da natureza do som é a ambiguidade que ela traz. Na cena final, com o retorno da luz e da música, fica dúbia a relação anteriormente estabelecida da presença do irmão na casa. Poderia, assim como na canção original, tratar-se de um sonho, uma fantasia de morte. Novamente, a narrativa nos coloca no impasse entre o universo fantástico e o estranho, definido por Todorov (2004) quando há uma explicação racional para o acontecimento, assim como na cena dos disjuntores, que a irmã percebe que o disjuntor externo estava desligado.

Da mesma forma, existe a possibilidade de que tudo o que a personagem presenciou do início ao fim seja apenas fruto de sua imaginação, afinal ela acaba de passar por uma experiência de perda, de luto. Igualmente, nós como espectadores nos colocamos na mesma situação de indecisão ao final do curta, pois ele permanece aberto, sem oferecer uma solução concreta.

Em *Notívago* (2003), Juliana utiliza-se de diversos recursos, o som é um deles, para brincar com o espectador, colocando-o em uma sequência de universos possíveis que se inicia com acontecimentos sobrenaturais, imediatamente deslocados para o subgênero do estranho, pois permitem explicações possíveis no universo do real. Até o momento em que presenciamos a aparição do irmão e entramos novamente em um contexto improvável e insólito, para no final, permanecermos na ambiguidade, porém, com indícios de um retorno ao estranho, através do uso da melodia.

A segunda possibilidade relacionada à função da melodia nas duas sequências, permite caminhos totalmente distintos à narrativa, que a tornariam ainda mais surpreendente no final e está conectada não à natureza dos acontecimentos, mas ao desfecho da narrativa. O som, neste caso exerceria uma função de revelador da trama no curta. Um fator importantíssimo para entendermos a morte do irmão.

Podemos então, analisar a cena da caixinha de música no quarto da irmã e a presença da música por outro ponto de vista. O fato da irmã enrolar a corrente em seu próprio pulso, nesta segunda avaliação, pode nos sugerir não apenas que esta foi a origem da morte do irmão, como que ela, a irmã, a executou, ou simulou, da mesma maneira como volta a simular em seu quarto.

Associado a isto, podemos citar outros indícios também que nos levam a crer nesta possibilidade de vínculo com o som e o desfecho da narrativa. Se num primeiro momento, entendemos que a sombra que a irmã visualiza no corredor trata-se da sombra do irmão (Figura 19-e), por outro lado, podemos reconhecer a similaridade desta representação com a famosa cena da sombra do assassino (que também utiliza um chapéu) no filme *M, O Vampiro de Dusseldorf* (1931)<sup>21</sup> do diretor Fritz Lang (1890 - 1976). Podemos perceber a similaridade nas representações através da comparação na (Figura 20).

Figura 20 - O som e as sombras



Fonte: Captação de tela e montagem elaborada pela autora

Nas duas cenas, a primeira do curta de Rojas (Figura 20-a - com zoom) e na segunda, (Figura 20-b), do filme de Fritz Lang, percebemos o mesmo enquadramento, o assassino encontra-se dentro de um quadro, seja a janela no primeiro caso, ou o cartaz do jornal, no segundo. Há também o uso da sombra para representar o personagem e, ao mesmo tempo, esconder até certo ponto da narrativa o seu rosto, sua verdadeira identidade.

É interessante perceber que no filme de Fritz Lang, o uso do som está associado a situações do cotidiano, não há trilhas sonoras. O diretor trabalha em seu filme com os sons dos objetos, das portas, do telefone, dos gritos e ruídos, dos passos dos personagens. O mesmo ocorre no curta de Juliana. E nas duas obras, encontramos uma única "trilha", a música "*In The Hall of The Mountain King*". No filme, a melodia também é adaptada, pois ela aparece como um motivo sonoro para o personagem assassino que assovia a canção antes de atacar as crianças

<sup>21</sup>Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=r9RLbwkVPoA> . Acesso em nov 2019.

do bairro. De maneira semelhante, Juliana também adapta a melodia à caixinha de música da irmã.

Seguindo com a premissa de similaridade representativa entre as duas obras, podemos ir adiante e compreender, através dos indícios sonoros, que se no filme de Fritz Lang, é a música assoviada que nos indica na narrativa quem é o assassino misterioso do bairro, no curta de Rojas, é a música da caixinha de joias que nos liga também ao assassino, neste caso, a irmã.

Surgem assim, novas formulações e, podemos questionar então, se ainda na cena anterior da sombra (Figura 19-e), de fato, vemos a sombra do irmão, ou se ali, está representada, também a sombra da assassina, da irmã. Talvez, sua surpresa, o medo que percebemos em sua respiração ofegante seja o fato de enxergar a si mesma, sua sombra, sua escuridão.

Da mesma forma, a cena em que a irmã amarra a corrente em seu pulso pode nos indicar não a natureza do acontecimento (um suicídio), mas a identidade de quem o provocou. De quem causou a morte do irmão ou a simulou.

Isso nos leva então a um desfecho totalmente diferente na cena final da narrativa, pois se antes entendíamos por "notívago" o irmão e sua materialidade na ausência de luz como aquele que caminha à noite, na escuridão, talvez melhor definição esteja relacionada à irmã, que desde o início caminha pela casa e traz consigo a sombra do irmão, os passos, a torneira corrente e os eventos que a atormentam, como um sussurro em seus ouvidos, da noite da morte do irmão. Talvez ainda, tais eventos não sejam nada além de acontecimentos em sua mente, lembranças e sonhos que roubam seu sono e a fazem perambular pela escuridão dos corredores da casa.

Fato é, que não podemos chegar a nenhuma conclusão final a respeito da narrativa, mas entender que o som nela exerce função essencial, como define Betton (1987) no início deste subcapítulo e que nos possibilita construções ambíguas, bem como as elipses fantásticas que a cineasta propõe no curta.

Como vimos, além de compor a narrativa e oferecer indícios psicológicos atribuídos aos personagens, o uso do som nos curtas de Rojas exerce alto nível sensorial às ações em cena e, especialmente para amplificar o efeito de desconforto, de agonia e, por consequência, a enunciação e suspensão da atmosfera fantástica.

#### 4.4 A CONSTRUÇÃO FANTÁSTICA DO CENÁRIO

De origem do teatro, a ideia de um cenário pode remeter inicialmente a algo sem movimento, estático em cena. No cinema, porém, o cenário possui valor intrínseco à narrativa

e compõe tanto quanto os demais elementos fílmicos, sendo considerado até como um outro "ator" do filme.

Para Betton (1987), o ato de compor a imagem cinematográfica consiste em organizar e distribuir de maneira mais eficiente possível todos os elementos disponíveis, sejam eles principais ou secundários na cena: "a fim de obter um equilíbrio harmonioso do conjunto, ou um efeito psicológico ou dramático" (BETTON, 1987, p. 51).

No cinema, todos os elementos são importantes e interferem em tudo. Desta forma, todo elemento mesmo quando primordial em cena é interdependente com seu ambiente e juntos formam, segundo Betton, um "sistema macroscópico profundamente vinculado ao tempo" (BETTON, 1987, p. 52). Sendo assim, o cenário é também protagonista da cena e não apenas um ambiente em sua materialidade, pois possui atribuições simbólicas em sua construção e nas relações que estabelece com a ação dos personagens.

O cenário entra em correspondência íntima com a mentalidade dos atores. Desta forma, quando pensamos na configuração de um cenário no cinema estamos analisando não somente o ambiente em que as cenas são criadas, mas todos os objetos que ali estão colocados para compor com as ações da narrativa. Neste aspecto, vamos analisar quais objetos a cineasta Juliana Rojas utiliza como recurso do cenário em seus curtas para criar uma atmosfera fantástica e como eles são essenciais para a narrativa.

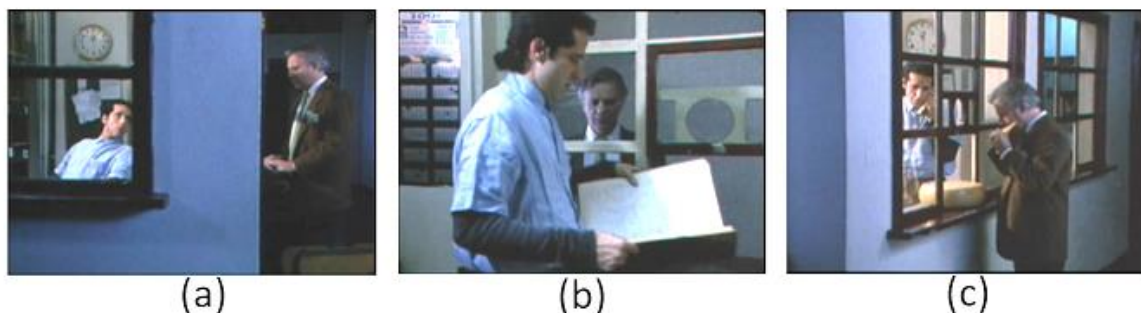
Para começar, podemos destacar a maneira como a cineasta insere calendários e relógios na maioria de seus trabalhos. Juliana, na verdade, não se preocupa com o tempo, brinca com ele no cenário. Em diversos curtas, a narrativa não é apresentada de forma linear, mas com elipses (saltos no espaço-tempo). E os calendários e relógios que encontramos no cenário não são confiáveis, pois não obedecem à regra da passagem do tempo como a conhecemos. São objetos do cotidiano que se relacionam com o fantástico, causando estranhamento. Afinal, o tempo nada mais é do que uma convenção absurda, a qual todos estamos inseridos.

No curta *Nenhuma Carta para o Senhor Fernando* (2005), o personagem está preso em uma elipse do tempo, desde a sua chegada ao prédio e a primeira cena de diálogo com o porteiro até a cena final em que ambos estão presos no absurdo desaparecimento do sétimo andar do edifício, o tempo permanece suspenso (Figura 21).

Na cena inicial do curta (Figura 21-a), acompanhamos a chegada do Sr. Fernando ao prédio. No momento em que ele se coloca frente à janela lateral da sala da portaria, observamos através da outra janela perpendicular que o porteiro se encontra sentado. A cima dele, destaca-

se um relógio de parede onde podemos visualizar que são exatamente onze horas e três minutos.

Figura 21 - O desaparecimento do tempo e do sétimo andar



Fonte: Captação de tela e montagem elaborada pela autora

O sr. Fernando diz: "Estou tendo dificuldades. Não consigo encontrar meu apartamento." "Estranho", responde o porteiro. A partir daí o diálogo entre os dois caminha em direção ao absurdo. O porteiro procura no livro de registros o sétimo andar (Figura 21-b) e ele não existe, não há cadastro de moradores, inclusive, não há sétimo andar no prédio. Como é frequente nos curtas de Juliana, novamente aparece um calendário próximo à janela do porteiro. O ano é 2001 (e aqui, também presenciamos a odisséia do espaço<sup>22</sup> e do tempo, na busca do protagonista para retornar ao seu apartamento e jantar com a esposa).

Durante toda a narrativa, o sr. Fernando relata os estranhos acontecimentos desde a sua chegada ao prédio. O fato de tentar abrir a porta do apartamento, mas a chave não funcionar e de lá sair uma pessoa desconhecida. Ou ainda, de encontrar um morto deitado no corredor do oitavo andar.

Por fim, na última cena do curta, o porteiro decide ligar para o zelador e solicitar ajuda. Ele comenta com o sr. Fernando: "O senhor pode ficar tranquilo que nós vamos achar o seu andar". O sr. Fernando responde: "Aonde será que ele foi parar?" Novamente, podemos visualizar o relógio de parede e percebemos que o horário não mudou, apesar de todo o tempo em que os personagens conversaram. O relógio continua marcando onze horas e três minutos (Figura 21-c).

Perceber a suspensão do tempo no relógio de parede do porteiro é um exercício sutil oferecido ao espectador, mas se relaciona diretamente com a circularidade das ações do

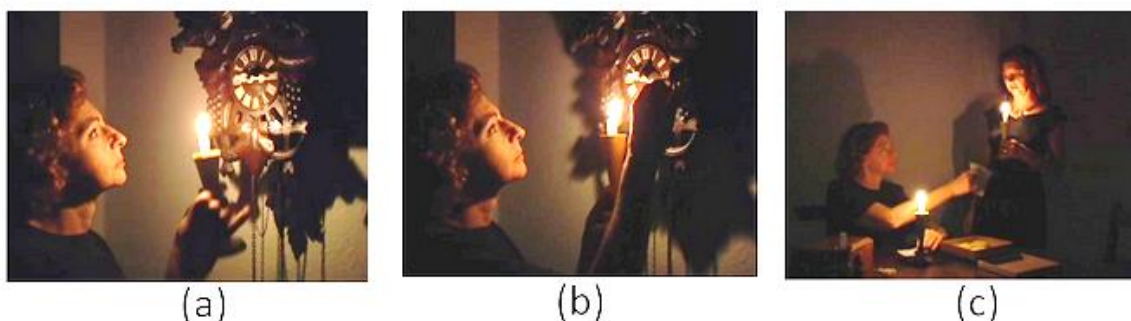
<sup>22</sup>Referência ao filme "2001: Uma Odisséia no Espaço" lançado em 1968 pelo diretor Stanley Kubrick.

protagonista que desde a sua chegada ao prédio, desloca-se de um andar a outro e preso pelo absurdo da situação em que se encontra, retorna ao local de chegada. Não há saídas possíveis para o sr. Fernando, da mesma forma que não encontramos explicações para o desaparecimento do sétimo andar, o que estabelece como vimos anteriormente, a permanência do curta no gênero do fantástico-puro, definido por Todorov (2004).

O tempo, no relógio de parede, desapareceu. Ou ainda, assim como o sétimo andar do prédio, ele nunca existiu. Afinal, o que é o tempo se não uma invenção absurda do homem para prender-se na circularidade dos dias? Não é possível escapar ao tempo, da mesma forma que o sr. Fernando não consegue escapar do universo fantástico em que se encontra. Aqui, percebemos a máxima de Betton (1987) em relação ao uso do relógio no cenário: "a fim de obter um equilíbrio harmonioso do conjunto, ou um efeito psicológico ou dramático" (BETTON, 1987, p. 51).

Se por um lado, em *Nenhuma Carta para o Senhor Fernando* (2005), o tempo não passa, no curta *A Criada da Condessa* (2006), ele torna-se um acelerador dos acontecimentos e pode ser manipulado pela personagem (Figura 22).

Figura 22 - A manipulação do tempo e o término do jantar



Fonte: Captação de tela e montagem elaborada pela autora

No curta, após a chegada do rapaz para o "jantar" com a condessa, eles saem de cena e acompanhamos o monólogo da criada que se aproxima à mesa, à luz de velas, e conversa com o espectador a respeito dos anos em que vem trabalhando para a família da condessa. Ao final, após concluir a sua refeição, ela se dirige a um relógio antigo de parede (Figura 22-a), aproxima a vela e adianta o horário (Figura 22-b). Em poucos segundos, através da manipulação do tempo, passa-se uma hora e trinta minutos.



A criada retorna à mesa e segundos depois, retorna também a condessa (Figura 22-c). É neste momento, do retorno da condessa, que compreendemos o que aconteceu com o rapaz durante o jantar. De fato, ele foi o próprio jantar, pois a condessa retorna sozinha e com sangue nos lábios.

O acontecimento da manipulação do tempo, através do relógio antigo, não só indica que o tempo por si mesmo é uma ficção, como paralelamente, reforça a identidade sobrenatural das personagens. De acordo com Betton (1987, p, 56): "o cenário entra em correspondência íntima com a mentalidade dos personagens." Ou no mínimo, brinca com o pressuposto de que, segundo as fábulas fantásticas, vampiros são capazes de manipular o tempo e o espaço, deslocando-se entre eles.

Fato, é que a cineasta joga o tempo inteiro na narrativa com as variações do tempo. Por exemplo, em *O Duplo* (2012), encontramos também calendários, mas eles estão colocados no cenário propositalmente para confundir o espectador.

Figura 23 - Dois calendários em *O Duplo*



Fonte: Captação de tela e montagem elaborada pela autora

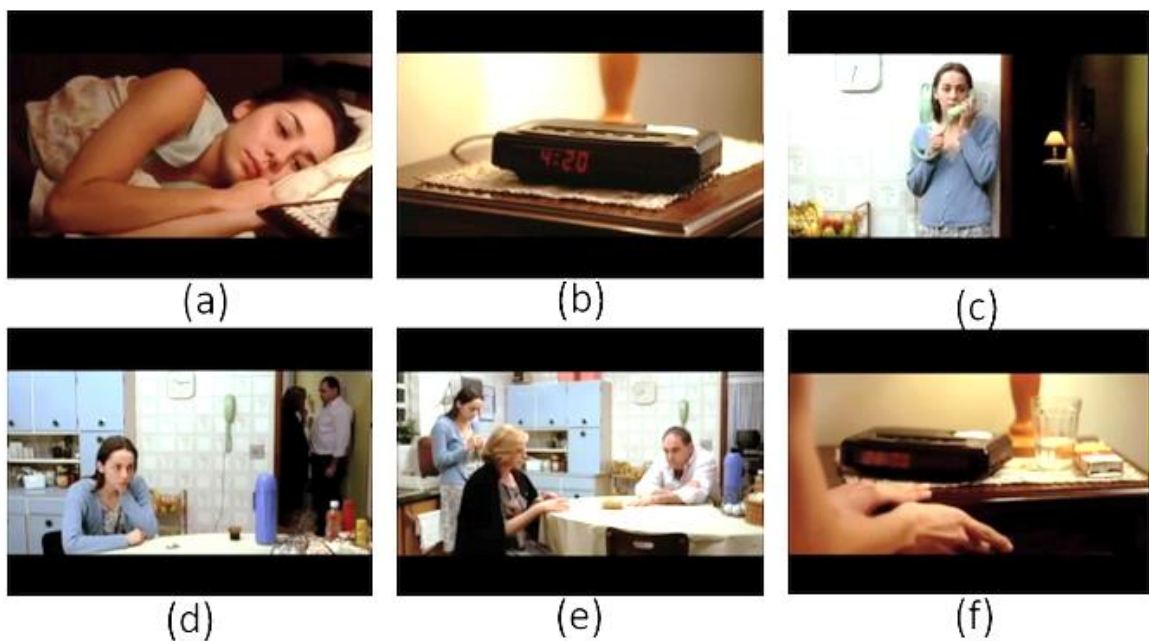
Na cena em que a professora Silvia decide aplicar uma prova surpresa para avaliar os alunos, está presente no cenário, ao fundo e ao lado do quadro negro, um grande calendário do mês de abril (Figura 23-a). Por ironia, ou absurdo mesmo, no momento em que a professora vira a prova do aluno Júlio e no verso encontra o desenho do seu duplo, podemos visualizar também a presença de outro calendário, este porém indicando o mês de novembro (Figura 23-b).

Nesta sequência, o uso do som angustiante da caneta vermelha riscando a prova de Júlio é também fator essencial para o desenvolvimento do efeito fantástico na narrativa, pois antecede o instante em que visualizamos o duplo pela primeira vez. Simultaneamente, o cenário e,

portanto, a presença dos elementos nele, no caso os duplos calendários, confundem o espectador e complementam a sensação de estranheza para a cena. Ainda que, de maneira bastante sutil, a lógica é quebrada por esses elementos e o espectador, sofre deste efeito insólito, como nos indica Furtado (1980), mesmo que não consiga compreendê-lo de imediato. É desta ambiguidade que surge a "atmosfera fantástica".

Voltando ao curta *O Lençol Branco* (2004), nele também encontramos a presença do calendário e dos relógios como objeto essencial no cenário para compor o efeito de absurdo do cotidiano. A grande diferença, no entanto, é que se nos curtas analisados anteriormente, o tempo encontra-se em um universo fantástico em que as regras do real não se aplicam, pois ele pode ser suspenso, acelerado, ou confundir o espectador na narrativa. Na sequência da (Figura 24), o absurdo está justamente no fato da passagem das horas ocorrer de forma linear.

Figura 24 - O absurdo da passagem das horas



Fonte: Captação de tela e montagem elaborada pela autora

Todo o percurso narrativo do curta, desde a cena inicial, é demarcado pela presença da passagem das horas, através da composição do cenário que indica a passagem do dia para a noite, mas principalmente pelos quadros em que a câmera capta os relógios da casa e, nós espectadores (identificados com a protagonista), sofremos da angústia da espera, na demora da chegada dos peritos para levar o corpo do bebê.

Na cena inicial, em plano médio, visualizamos a mãe que desperta com o choro da criança durante a madrugada (Figura 24-a). Em seguida corta para o próximo plano (Figura 24-b) e o horário no relógio mostra 4:20. Fato curioso, a escolha exata deste horário que pode ser desde um toque de humor e ironia da cineasta (recorrente em seu estilo) em relação à composição narrativa, ou ainda, talvez mais provável, um sutil posicionamento em relação à liberação do uso medicinal da *Cannabis sativa*, especialmente em casos de depressão (como vimos antes, é o caso da protagonista), já que este tema estava sendo fortemente discutido na mídia no período de realização da obra e diversos estudos foram publicados a respeito pela Universidade de São Paulo - USP.

Fato, é que o horário é demarcado na cena inicial e durante toda a narrativa, como por exemplo, à noite quando a mãe se encontra na sala em um momento de tensão e toca o interfone. Ela se dirige até a cozinha e conversa com a vizinha (Figura 24-c) que questiona se os peritos já tinham levado o corpo da criança. O relógio marca 21h30 min. Algumas cenas após, enquanto a vizinha relata ao pai que a criança não está mais no sofá (Figura 24-d), o tempo de angústia da espera é novamente demarcado. O relógio marca 22h15min.

Após a chegada dos peritos e a retirada do corpo do bebê da sala, os personagens voltam à cozinha e em outra cena de tensão enquanto ocorre o diálogo do pai com a filha: "(Pai). Você que pôs as luvinhas nele, Ceci? (Filha) Uhum. (Pai) Ele tava lindo, filha. (Filha). É, tava frio.", ouvimos o tic-tac dos ponteiros do relógio que complementam e suspendem o estranho diálogo. O relógio marca 22h45min (Figura 24-e).

A cena final corta direto para o quarto da mãe (Figura 24-f) e novamente, a demarcação do tempo ocorre. Visualizamos o relógio do quarto, como na cena inicial e no visor digital aparece 23:00. Esta é a última demarcação do tempo no curta e antecede a cena fantástica principal, o momento em que a mãe retira da gaveta a mão da criança enrolada em um pequeno lenço.

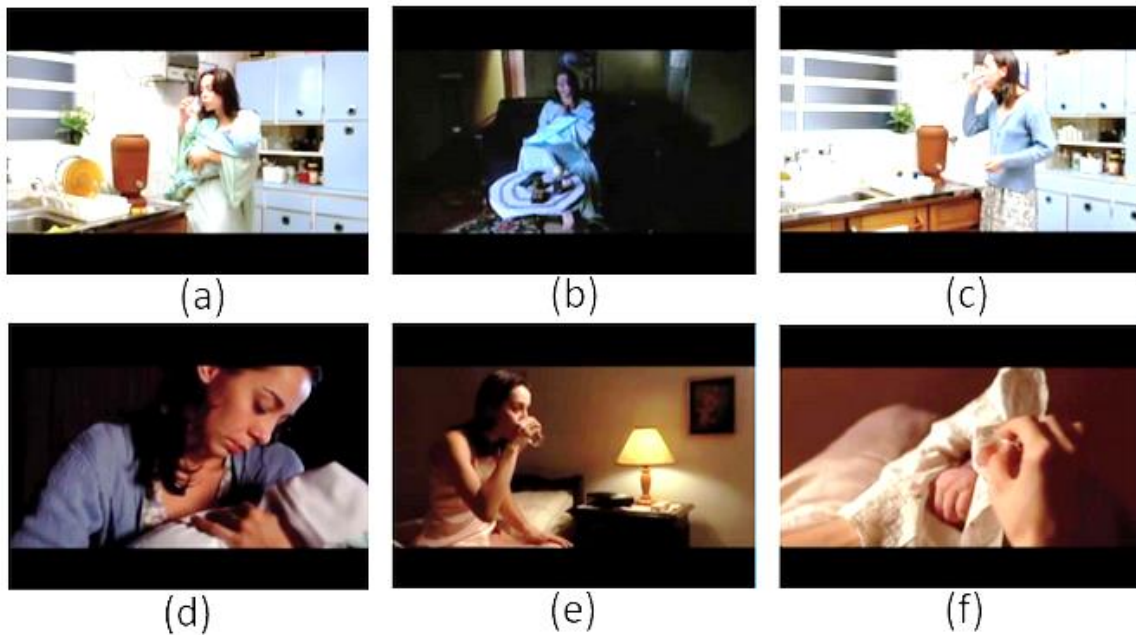
O insólito está colocado na narrativa pela passagem das horas em sua característica do real, mas torna-se completamente absurda devido ao fato da angústia que causa a espera da mãe que aguarda por mais de 15h que retirem o pequeno corpo de seu bebê do sofá da sala.

O uso dos relógios para demarcar a passagem do tempo, neste caso, aproxima-se da máxima de Sartre (2005) quando o autor nos informa, no segundo capítulo a respeito do averso na narrativa. Quando o avesso é inserido em uma situação cotidiana em que ela mesma encontra-se ao avesso em sua natureza, o real por si só passa a ser fantástico. Torna-se

desnecessário, portanto, ficcionalizar o tempo, pois o absurdo já faz parte da própria natureza do acontecimento.

Ainda, no curta *O Lençol Branco* (2004), podemos destacar outro objeto que está presente no cenário e compõe a ação prévia da mãe perante todos os acontecimentos fantásticos na narrativa: o consumo do medicamento antidepressivo Anafranil - 75mg.

Figura 25 - O uso de Anafranil e seus efeitos colaterais



Fonte: Captação de tela e montagem elaborada pela autora

Se anteriormente, apontamos a presença da demarcação do tempo no decorrer de toda a narrativa do curta, da mesma maneira, podemos citar o uso do medicamento antidepressivo Anafranil. A sua presença no cenário funciona como um antecipador de todos os acontecimentos sobrenaturais que seguirão nas cenas posteriores.

É importante destacar que durante a conversa com o policial, em seu depoimento, a mãe confirma o uso do medicamento com indicação médica para o tratamento de depressão, cuja posologia é de 75mg - duas vezes ao dia. No entanto, percebemos que no decorrer de menos de 24h, seu uso excede a recomendação médica.

Logo após acordar na madrugada com o choro do bebê, a mãe se dirige à cozinha e ainda com a criança nos braços, ingere um comprimido do medicamento (Figura 25-a). Na cena seguinte, devido ao efeito colateral do medicamento (sonolência), ela dorme e por consequência, a criança se afoga com o leite materno (Figura 25-b). Já à noite, pouco antes das

21h30min, como demarcado pelo relógio (e descrito anteriormente na Figura 24-c), ela ingere outro comprimido (Figura 25-c).

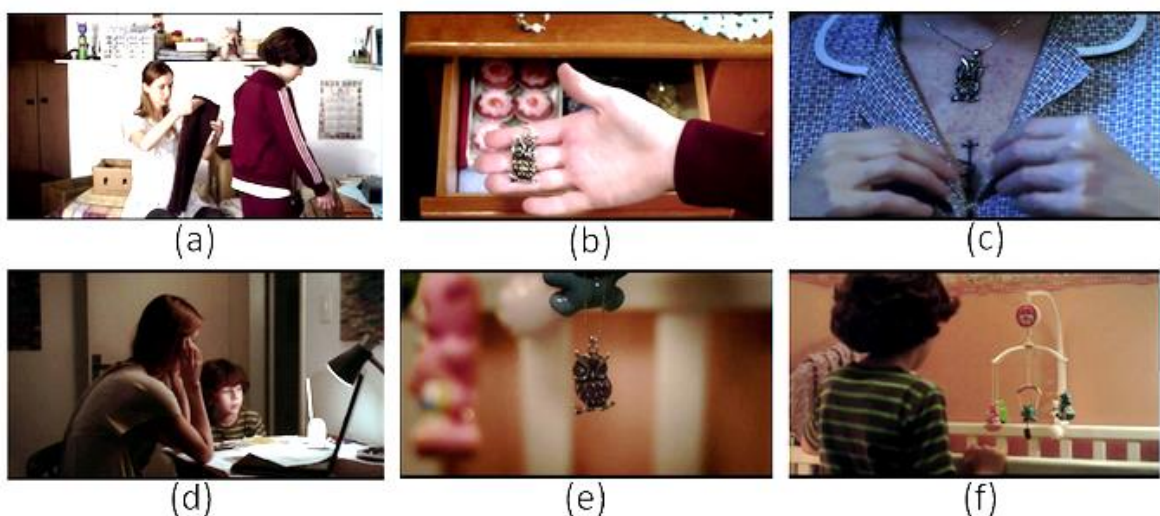
Na cena seguinte, ela retorna à sala, retira a criança do sofá (Figura 25-d) e decide por cortar a mãozinha do bebê. Por fim, na última cena, no quarto, ela ingere outro comprimido, às 23h (Figura 25-e) e em seguida, abre a gaveta do criado mudo e de lá retira a mãozinha da criança embrulhada em um pequeno lençinho branco bordado (Figura 25-f).

Percebemos então, que o medicamento é objeto cenográfico essencial à narrativa e vai além, pois exerce função de outro "ator" na história, como descreve Betton (1987) no início deste subcapítulo. O medicamento neste caso, não só está ligado a todo acontecimento fantástico subsequente (enunciando a ação), como pode ser considerado antagonista no enredo do curta, pois está presente do início ao fim da obra e se relaciona diretamente com a protagonista.

Ele funciona como uma janela que conecta o universo real ao universo fantástico da mãe, sendo que ao final não podemos pressupor se as atitudes dela provêm de seu estado emocional ou dos efeitos colaterais do uso do medicamento. Permanecemos na ambiguidade entre as fronteiras do fantástico e do estranho de Todorov (2004).

Em *Pra eu dormir tranquilo* (2011), um objeto destaca-se no decorrer da narrativa e funciona como representante da presença da babá Dora, ampliando a tensão que a personagem cria em cena e oferecendo indícios do desfecho final do curta.

Figura 26 - O presságio da coruja



Fonte: Captação de tela e montagem elaborada pela autora

No primeiro quadro (Figura 26-a), a mãe de Luís está organizando as roupas da babá Dora para doar. É neste momento da narrativa que mais uma vez confirmamos o fato de que a babá já está morta. Luís abre a gaveta da penteadeira ao lado e dela retira uma corrente com pingente de coruja, que pertencia à baba (Figura 26-b).

Na sequência, de volta em seu quarto, Luís entrega a corrente para Dora e, neste instante, o objeto serve de alicerce na narrativa para que, em um plano aproximado, possamos perceber os pontos do corte no tórax da babá (Figura 26-c), o que causa certa estranheza ao espectador.

Não obstante, este objeto segue criando indícios narrativos, como na cena em que a mãe está falando ao telefone com um colega de trabalho e ouvimos pela babá eletrônica que a criança chora no quarto (Figura 26-d). O som do choro do bebê nesta ocasião também é indicativo de enunciação do efeito fantástico e junto dele, tal efeito se complementa pela corrente de coruja.

O quadro seguinte corta direto para o plano detalhe da corrente presa ao móbile do berço da criança (Figura 26-e). Na sequência, acompanhamos a hesitação de Luís ao aproximar-se lentamente do berço (Figura 26-f), prevendo que algo de ruim possa ter acontecido à irmã (participamos deste momento de tensão junto com o personagem). Por fim, somos surpreendidos ao perceber que a criança se encontra tranquila no berço, olhando para o móbile e o pingente a cima. Nesta cena, diferentemente, do momento em que Luís encontra Dora pela primeira vez, ele hesita, indo de encontro ao que nos diz Todorov (2004) para a premissa do "efeito fantástico". A hesitação do menino só ocorre neste momento quando ele teme pela irmã, seu medo é deslocado, tendo em vista que ele confia na babá, mas não pode garantir que o mesmo afeto entre eles seja oferecido também para a criança.

É interessante trazer à tona a escolha específica da coruja como pingente da corrente de Dora, pois associado ao símbolo do animal está o fato de que ela é uma ave de rapina noturna, que possui garras e enxerga na escuridão. Além de ser considerada em diversas culturas uma associação à morte e ao anúncio de que algo ruim acontecerá. Desta forma, o objeto traz em si toda uma simbologia atrelada ao fantástico por si só, mas vai além, sua presença no quarto da criança, mesmo que apenas pelo objeto, indica que Dora aos poucos está saindo das sombras do quarto de Luís e aproximando-se dos demais integrantes da família.

Como vimos, da mesma maneira como Juliana utiliza os contrastes entre claro e escuro e usa das sombras para compor a narrativa e anunciar momentos de tensão, intercalando em cena o som de objetos do cotidiano, deslocados de seu aspecto original para provocar o "efeito fantástico", a cineasta também trabalha os objetos do cenário como "outros atores" em cena, segundo a definição de Betton (1987).

Nas três categorias destacadas neste capítulo, percebemos que o fantástico se instaura através dos recursos estéticos presentes no espaço fílmico e cria, desta forma, o "efeito fantástico" que antecede as cenas principais dos curtas de Rojas. Se no terceiro capítulo deste trabalho, verificamos que a narrativa é essencial à atmosfera fantástica, agora podemos ampliar esta percepção ao uso da iluminação, do som e do cenário, colocando por fim, a aproximação de dois mundos proposta no início desta pesquisa: o universo narrativo da literatura em composição com o universo do cinema e a linguagem cinematográfica.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do desenvolvimento deste trabalho, foi possível perceber que a tentativa de definir o universo fantástico sempre possibilitou diversas abordagens de seus estudiosos. A começar por Todorov (2004) que considerava a "hesitação" do leitor/espectador como fator primordial para estabelecer o efeito insólito na narrativa. Passando por outros autores como Ceserani (2006), Rodrigues (1988) e Furtado (1980) que buscaram ampliar os conceitos criados pelo autor, possibilitando pensar além de uma concepção do universo fantástico clássico e aproximando-se da teoria de fantástico contemporâneo, proposta por Sartre (2005).

Vimos ainda, que o fantástico-puro, em si mesmo, não possibilita nenhuma escolha ao personagem ou ao espectador da obra, sua ambiguidade permanece até o fim, a obra continua aberta. Enquanto que, a partir do momento em que uma decisão narrativa é tomada, muda-se o gênero e, entramos então nos subgêneros estranho ou maravilhoso.

Por definição, todo acontecimento fantástico ocorre em um universo em que as leis se aproximam das regras da normalidade do mundo real. No entanto, o fantástico insere-se neste mundo e algo de ordem sobrenatural ocorre, questionando as regras vigentes. A partir de então, cabe à narrativa uma escolha, ou ainda, a possibilidade de permanecer neste universo fantástico, então considerado "fantástico-puro" em que nenhuma alternativa é escolhida e permanecemos na ambiguidade.

Se ao fim os acontecimentos justificam-se pelas leis do mundo real e, tanto o personagem quanto o leitor ou espectador da obra, compreende os possíveis equívocos, saímos do fantástico para entrar no subgênero do estranho. Sendo assim, o estranho, nada mais é do que um momento de hesitação e tensão em que toda ordem de acontecimentos pode ocorrer, mas que se dissipa e pode ser compreendido ao fim por explicações racionais.

Já no universo do maravilhoso, o insólito se instaura no cotidiano e cria uma nova ordem para a realidade, em que não há questionamentos para o que está acontecendo, tanto o personagem quanto o leitor estabelecem um "pacto" de aceitação da narrativa e tais acontecimentos tornam-se a partir de então, possíveis. Desta forma, como vimos, existe a possibilidade de que seres humanos convivam naturalmente com seres de outra ordem, pois as regras da verossimilhança obedecem diferentes leis, não mais centradas no mundo como o compreendemos, mas neste "novo mundo" que se estabeleceu.

Partindo das definições de Todorov (2004) e dos demais autores, chegamos ao fantástico contemporâneo, conforme a teoria de Sartre (2005) em que a hesitação não é mais o ponto de



inserção do efeito insólito, pois o fantástico já está colocado nas situações absurdas do cotidiano. Ao passo, em que não se faz mais necessária a presença de monstros ou seres sobrenaturais, já que o homem em sua própria natureza é um "homem fantástico" preso ao avesso em um mundo invertido, caótico e sem saída.

Considerando o avanço da literatura em relação às definições sobre o fantástico, partimos deste estudo teórico para pensar em nosso problema inicial de pesquisa e compreender em quais categorias do universo fantástico estão inseridos os curtas-metragens da cineasta Juliana Rojas e ampliando a análise, identificar quais e de que maneira ela utiliza elementos estéticos da linguagem cinematográfica para a criação do efeito fantástico.

Sendo assim, como metodologia principal, propomos uma aproximação entre os conceitos teóricos literários à linguagem cinematográfica e estética das produções da cineasta Juliana Rojas. Partindo da premissa que, assim como os contos são o objeto de estudo principal do universo fantástico pelos autores supracitados, nesta pesquisa, o recorte do objeto de estudo ocorreu a partir dos curtas-metragens da cineasta

Justifica-se esta escolha de aproximação pelas características em comum entre o conto e o curta, que possibilitam uma narrativa rápida e prendem o leitor ou espectador o maior tempo possível dentro deste universo do insólito. Cabe considerarmos também, o local à margem em que, tanto o conto na literatura quanto o curta-metragem no cinema, são colocados e, em especial, quando inseridos no gênero fantástico. Portanto, entendemos desde o início, a importância da pesquisa acadêmica relacionada a estes formatos.

Para responder ao problema, partimos então de uma pesquisa bibliográfica e documental em entrevistas, reportagens, resenhas em revistas de cinema e vídeos disponíveis na internet para realizarmos um resgate das informações a respeito da cineasta Juliana Rojas, bem como compreender a estética presente nas obras da diretora e suas correlações entre os universos fantástico, estranho e maravilhoso, além de apresentar sua vasta gama de produções que envolvem exercícios mais experimentais aos seus curtas-metragens, premiados dentro e fora do Brasil.

Analisando a produção da cineasta, pudemos verificar que seus curtas permeiam por entre as fronteiras da tríade constituída por Todorov (2004). Encontramos neles tanto a presença da "hesitação", fator condicionante prévio para a inserção do fantástico clássico definido pelo autor, como também a construção do cenário e o uso dos espaços do cotidiano, que nos aproxima da teoria de Sartre (2005) do fantástico contemporâneo. Assim como Juliana mescla recursos cinematográficos dos gêneros do horror, do suspense e do humor, o mesmo ocorre em

relação aos gêneros do fantástico, do estranho e do maravilhoso. Não podemos, portanto, encerrar as produções da cineasta em uma única categoria, pois suas escolhas narrativas e estéticas perpassam essas fronteiras literárias e cinematográficas.

Partindo do desafio de aproximar literatura e cinema, e ampliando a análise, tornou-se necessário compreender quais elementos cinematográficos são utilizados pela diretora e de que maneira eles compõem o efeito fantástico em seus curtas. Através da análise fílmica, proposta pelos autores Vanoye e Goliot-Leté (2012) e da estética do filme, segundo Betton (1987) conseguimos perceber que três categorias se destacam na produção de Rojas: a iluminação, o som e o cenário.

Na iluminação, foi possível analisar que Rojas utiliza com frequência a contraposição entre luz e sombra para representar situações insólitas e suspender o momento de tensão na narrativa. Assim como em obras de terror, a sombra está muito presente nos curtas da cineasta e sua aplicação pode servir de barreira espacial para os personagens, ou ainda, criar uma narrativa dentro da narrativa principal do curta que trará indícios do desfecho final da história.

Já por meio do som e, especialmente através de objetos sonoros na narrativa é que a cineasta cria toda a atmosfera fantástica do curta. Juliana destaca-se por utilizar dos sons do cotidiano, de sua repetição na composição de uma trilha sonora, ou ainda, de diálogos que direcionam as ações dos personagens, para ampliar a tensão no espectador. A cineasta desloca os sons do cotidiano e coloca-os em uma nova configuração estética que liga a narrativa ao surgimento das cenas fantásticas e insólitas.

E por fim, no terceiro aspecto analisado, entendemos o cenário como um "outro ator", conceito trazido por Betton (1987) que auxilia na construção do ambiente fantástico. Sendo assim, percebemos que os objetos colocados em cena nos curtas de Rojas não apenas constituem o cenário, mas são fundamentais nele e criam uma linha narrativa que antecipa os principais acontecimentos insólitos da história. É através dos objetos, como os relógios e calendários, por exemplo, que a cineasta brinca e manipula o tempo da narrativa, que não obedece às regras da normalidade e enquadra-se dentro do absurdo do cotidiano, colocado por Sartre (2005) como o "anverso" do real. Da mesma forma, é através dos objetos que a cineasta nos indica a presença de algo da ordem do sobrenatural e amplifica a hesitação dos personagens, ao mesmo tempo que amplia a tensão no espectador.

Seja através da iluminação, dos sons ou dos objetos, Juliana constrói, em seus curtas, narrativas insólitas que nos permitem refletir a cerca de temáticas contemporâneas relacionadas ao feminino e à identidade da mulher perante uma sociedade patriarcal que a sufoca e a coloca

em conflito no âmbito privado e público. Como das relações de trabalho que se estabelecem e são discutidas através das personagens e das situações absurdas entre elas, bem como a temática da morte, do desaparecimento e da solidão no espaço urbano.

A cineasta brinca e perpassa por entre os gêneros fantástico, estranho e maravilhoso em seus curtas para nos fazer refletir acerca do absurdo do cotidiano e das relações que se estabelecem nele. Juliana desloca os objetos do cotidiano e os sons que estamos já habituados a ouvir e coloca-os em situações improváveis e junto deles, a cineasta cria associações simbólicas que ampliam as narrativas possíveis em suas produções.

O espectador é confrontado o tempo todo em relação ao que está vendo em cena e desafiado a percorrer no decorrer de um mesmo curta os gêneros fantástico, estranho e maravilhoso, bem como a fantasia, o horror e o humor. Essa mistura estética que a cineasta propõe, por si só, absurda, auxilia na criação do efeito fantástico de suas obras.

O desafio de analisar os curtas da cineasta Juliana Rojas está justamente no fato de que ela incorpora em suas obras, inúmeros recursos estéticos e simbólicos e, que de nenhuma maneira poderiam ser aqui todos analisados ou compreendidos. Sendo assim, sua obra continua aberta a novas interpretações e estudos além dos aqui propostos pela autora, o que não poderia ser diferente, quando nos colocamos em um universo de produções fantásticas.

Ainda em uma proposta de análise estética, podemos considerar o estudo do uso da cor, do figurino e da montagem no cinema de Rojas, ampliando o escopo deste trabalho. É também possível, pensar em um estudo das obras da cineasta por outro viés, que não o da narrativa em si, mas da relação entre obra e espectador, considerando o fato de que ele é peça fundamental na construção do universo fantástico. E da mesma maneira, ampliar o objeto de estudo para além de seus curtas, incluindo também suas produções em longa-metragem.

Portanto, o presente trabalho não pretende encerrar as possibilidades de análise sobre o cinema fantástico de Juliana Rojas, mas contribuir para o início das discussões a respeito do tema, levando, quem sabe, a um novo posicionamento crítico em relação ao gênero.

## REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques et al. **A Estética do Filme**. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1995. 310 p. (Coleção Ofício de Arte e Forma). Tradução de: Esthétique Du Film.
- BETTON, Gérard. **Estética do Cinema**. Tradução Marina Appenzeller. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 120 p. (Coleção Opus 86). Tradução de: Esthétique Du Cinéma.
- CAILLOIS, Roger. **Antología del cuento fantástico**. Tradução Ricardo Zelarayan. Buenos Aires: Sudamericana, 1967. 769 p. Tradução de: Anthologie du fantastique.
- CAILLOIS, Roger. **Au coeur du fantastique**. Paris: Gallimard, 1965.
- CALVINO, Ítalo. **Contos fantásticos do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CASTEX, Pierre. **Anthologie du conte fantastique**. Paris: José Corti, 1972. 348 p.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.
- FREUD, Sigmund. **História de uma neurose infantil e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte, 1980.
- JORDAN, Mery Erdal. **La Narrativa Fantástica: Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje**. Madrid: Iberoamericana, 1998.
- JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as Imagens do Cinema**. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Senac, 2009. 285 p. Tradução de: Lire Les Images De Cinéma.
- MACHADO, Luis Eduardo Wexell. **A álgebra mágica de Guimarães Rosa e o gênero fantástico no horizonte de expectativas dos séculos XVIII, XIX e XX**. São Paulo, 2008. Dissertação (mestrado) - PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO.
- MARINHO, Josilene Neusa. **Do efeito fantástico na ficção brasileira, f. 77**. 2010. Dissertação (mestrado) - UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO.
- PELLISA, Teresa López; MORENO, Fernando Ángel. Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica. In: CONFERENCIAS Y COMUNICACIONES DEL 1ER CONGRESO INTERNACIONAL DE LITERATURA FANTÁSTICA Y CIENCIA FICCIÓN. 2008, Madrid: Universidad Carlos III.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática S.A., 1988. 77 p. (Série Princípios).

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. **Para uma nova poética da literatura**. In: Borges: uma poética da leitura. Tradução Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. Realismo mágico versus literatura fantástica: un diálogo de sordos. In: XVI CONGRESO DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA. OTROS MUNDOS, OTROS FUEGOS; FANTASÍA Y REALISMO MÁGICO EN IBEROAMÉRICA, Michigan: Michigan State University, 1975.

RUBIÃO, Murilo. **Contos Reunidos**. São Paulo: Ática, 1999.

SARTRE, Jean-Paul. **Situações I: Críticas Literárias**. Tradução Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, v. 1, 2005. 312 p. Tradução de: Situations I.

SCHWARTZ, Jorge. **Murilo Rubião: a poética do Uroboro**. São Paulo: Ática, 1981. (Coleção Ensaio nº 74).

SÁ, M. C. **Da literatura fantástica (teorias e contos)**. São Paulo, 2003. Dissertação (mestrado) - UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São paulo: Perspectiva, 2004.

TOMACHEVSKI, Boris. **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**. 3. ed. São Paulo: Globo S.A., 1976. 279 p.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução Marina Appenzeller. 7. ed. Campinas - SP: Papirus, 2012. 143 p. (Série Ofício de Arte e Forma). Tradução de: Précis d'analyse filmique.

VAX, L. **L'Art et a Littérature fantastiques**. Paris: P.U.F, 1960.

ANEXO A — Tabela comparativa dos curtas-metragens de Juliana Rojas

CURTA	CATEGORIA	ILUMINAÇÃO	SOM	CENÁRIO	TEMÁTICA
Nenhuma carta para o senhor Fernando	Fantástico-puro	Uso do azul e roxo (ouirino)		Relógio – o tempo não passa + queijo gigante	Especulação Imobiliária. Desaparecimento (andar)
O lençol branco	Fantástico / Estranho	Luz e sombras	Composição com diálogos de filmes Som de pássaros	O uso do anafretil antes das cenas fantásticas	Depressão pós-parto. Maternidade. Morte.
A criada da condessa	Fantástico - maravilhoso	Luz e sombras – uso de velas + desenhos	Som da criada comendo o folhado durante o “jantar” da condessa	O uso do relógio para manipular o tempo + alimentos + velas	Relações de trabalho e de classe
Pra en dormir tranquilo	Fantástico - maravilhoso	Luz e sombras (teatro com sombras) – claro e escuro como fronteiras na casa	Cantação de ninar para o menino / história para dormir	Alimentos + pingente de coruja + uso do vermelho	A criação do afeto. Maternidade. Mulher que retorna ao trabalho após gestação.
Notívago	Fantástico puro	Ausência e morte do irmão representada através das sombras e da escuridão	Som da caixa de joias da irmã + sons repentinos (porta – passos – torneiras)	Fotografias do irmão + uso constante de velas	Morte + solidão
O duplo	Fantástico-puro	Uso da sombra para retratar o duplo	Toda trilha é composta pela repetição de sons do cotidiano para causar tensão (causar, giz, elástico da pasta)	O duplo é representado pelas sombras, reflexos, desenhos nas paredes e estuário de santos. Os calendários confundem o tempo.	O duplo representa a condição da mulher no espaço público e privado.
Um ramo	Fantástico-puro	Uso das cores que vão mudando conforme a mudança da protagonista na narrativa.	Som de pássaros + sons na cena inicial dela limpando a casa (repetição) O som dela retirando o ramo do braço.	O figurino da protagonista vai acompanhando sua transformação em “árvore”	A estagnação da mulher enraizada no espaço doméstico e no casamento, as relações entre trabalhar e cuidar do filho.
As sombras	Fantástico/estranho	Luz e sombras – contraste grande entre o espaço externo e interno	Sons da natureza criam um ambiente inóspito e tenso + som do relógio na casa	A floresta como metáfora para o estado mental de Angella.	Transornos mentais. Relação entre o casal e a terapia
Desculpa, dona madama	Não se enquadra	Cores saturadas / estética surrealista	Trilha sonora do início ao fim	Alimentos gigantes	Relações de trabalho entre a criada e a madama
Vestida	Não se enquadra		Sons altos que causam susto no espectador	Ângulos retos e enquadramentos	Morte. Espaço rural e urbano.
Dancing Queen	Não se enquadra	Preto e branco	Trilha musical + objeto sonoro – máquinas	Onomatopeias visuais + figurino + desenhos	Paródia literária. Identidade.
Três planos, nove planos	Fantástico-puro	Iluminação natural	Captação de som ambiente	Imagens do livro + looping	Desaparecimento
A passagem do cometa	Não se enquadra	Cores que representam o sonho - vintage	Trilha sonora do rádio – poesia na cena do aborto	Desenhos na cena do aborto + arquivo de imagem do cometa	O corpo da mulher. Aborto ilegal e consequências. Sororidade.

Fonte: elaborada pela autora