

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL
DOUTORADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

PEDRO ARTUR BAPTISTA LAURIA

O SUBÚRBIO E O SUBURBANISMO FANTÁSTICO:
Mito, reafirmação e disputa

NITERÓI
2022



PEDRO ARTUR BAPTISTA LAURIA

O SUBÚRBIO E O SUBURBANISMO FANTÁSTICO:

Mito, reafirmação e disputa

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção o grau de Doutor. Linha de pesquisa: Narrativas e Estéticas

Orientadora: Prof^a. Dra. India Mara Martins

NITERÓI

2022

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

L384s Lauria, Pedro Artur Baptista
O subúrbio e o suburbanismo fantástico : mito,
reafirmção e disputa / Pedro Artur Baptista Lauria. - 2022.
541 f.: il.

Orientador: India Mara Martins.
Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto
de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2022.

1. Suburbanismo fantástico. 2. Subúrbio. 3. Nostalgia. 4.
Gênero cinematográfico. 5. Produção intelectual. I.
Martins, India Mara, orientadora. II. Universidade Federal
Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III.
Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



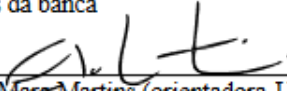
PPGCINEUFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

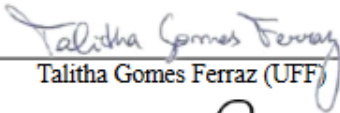
Ata de Defesa do doutorando **PEDRO ARTUR BAPTISTA LAURIA**, na forma em que se segue:

Aos 23 dias do mês de novembro de dois mil e vinte e dois às 15:00 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura, nº 8, Bloco A, São Domingos – Niterói/RJ (banca formada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da tese de Doutorado em Cinema e Audiovisual de **PEDRO ARTUR BAPTISTA LAURIA** formada pelos seguintes professores doutores: India Mara Martins (orientadora - presidente da banca), Laura Loguércio Cánepa (Universidade Anhembi Morumbi), Maurício de Bragança (UFF), Talitha Gomes Ferraz (UFF), Zuleika de Paula Bueno (Universidade Estadual de Maringá). Abertos os trabalhos, a presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: "**O SUBÚRBIO ESTADUNIDENSE E O SUBURBANISMO FANTÁSTICO: MITO, REAFIRMAÇÃO E DISPUTA**". Feita a exposição, a presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e considerou o aluno **APROVADO (X) NÃO APROVADO ()**.


Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, India Mara Martins, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca



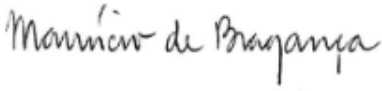
India Mara Martins (orientadora-UFF)




Talitha Gomes Ferraz (UFF)



Zuleika de Paula Bueno (Universidade Estadual de Maringá)



Maurício de Bragança (UFF)



Laura Loguércio Cánepa (Universidade Anhembi Morumbi)

AGRADECIMENTOS

Embora uma tese de doutorado seja um trabalho majoritariamente solitário, aquele quem escreveu é um ser profundamente coletivo. Por mais que citar dezenas de nomes seja um convite para esquecer de outras dezenas, vale o esforço e a tentativa de dar conta de alguns deles. Aqueles que eu esquecer, sintam-se abraçados (mas podem me cobrar ao menos uma cerveja).

À minha orientadora India Mara Martins, que desde o primeiro momento abraçou à proposta e a dimensão dessa tese – me dando toda a liberdade para experimentar. Farei de tudo para um dia retribuir essa generosidade para futuros estudantes.

Ao Angus McFadzean, pilar teórico dessa tese, e que foi um poço de generosidade e disponibilidade, fosse por e-mail, fosse pessoalmente. Espero continuar honrando seu trabalho.

Aos professores Laura Cánepa, Talitha Ferraz, Zuleika de Paula Bueno e Maurício de Bragança que toparam o desafio de fazer parte da minha banca e que tiveram profunda contribuição na versão final dessa tese.

À Gabi, minha parceira de jornada, que topou dividir uma vida comigo e que esteve ao meu lado em alguns dos momentos mais difíceis desse trajeto, sempre fazendo uma escuta ativa de minhas ideias e incentivando meus objetivos. Obrigado por tudo.

À minha mãe, Monica, que, desde que me conheço por gente, me incentivou em todos os meus objetivos e me deu a tranquilidade para persegui-los. Você é meu maior de todos os exemplos. Mesmo.

Ao meu pai, Geraldo, ao meu irmão Alfredo, pra Kat e pro Vicentinho – que renovam meu orgulho pelo sobrenome Lauria.

À minha tia, Vilma – uma das pessoas mais generosas que já conheci. Ao meu saudoso tio Ronaldo, a maior de todas minhas referências intelectuais. E aos meus primos Fernanda, Mariana e Mauro, sem esquecer das minhas queridas Ana, Patrícia e da saudosa Vera, além dos demais integrantes da família Reis e Bradford – meu refúgio de todos os Natais.

Ao Rogério, Glória, Sandra, Yago, Érica, Carol, Raquel, Vescio, Beth – Família com F maiúsculo. Vocês foram fundamentais em toda a minha jornada. Às minhas primas, Fernanda, Daniela, Mariana, Marcela – minha tia Regina e aos meus saudosos tios, Felipe e Beto – e ao

resto da família Baptista. Em especial à minha vó, Elza e minha bisavó, Guiomar. Jamais esquecerei de vocês.

À Carol que sempre esteve do meu lado (e que agora irá alçar voos em novas terras), e a todos os amigos que o Magic me deu e que me ajudaram a não enlouquecer durante a pandemia: Vitor, Nogue, Thays, Diogo, Gunter, Florindo, Massunaga, Julio, Felipe, Aninha, Peter, Marcelo e João.

As minhas amigas de longa data, Laryssa, Lari, Nandi, Bu, Lola, Mari, Jullie e Clara – que, de uma forma ou de outra, sempre me aturaram – mesmo diante dos meus erros e sumiços. Eu devo a cada uma de vocês um pouquinho pelo que eu me tornei.

Aos membros do OCA-UFF, que acreditaram na empreitada e hoje sustentam esse trabalho importantíssimo dentro da UFF: em especial à maravilhosa Elianne Ivo, e aos colegas Vanessa, Julia, Rosalia, Gledson, Sophia, Brenner e Isaque.

Aos meus outros colegas de PPGCine Maira, Andreia, Márcio, Sancler, Vinicius, Juliana, Felipe, Rafael, Jansen, Tainá e Livia – com os quais tive a oportunidade de trocar vivências.

Aos meus alunos das disciplinas de estágio docência – que abraçaram minhas aulas e que hoje demonstram que esta pesquisa já está dando frutos. Entre os muitos nomes – e aqui seria impossível citar todos – Isabela, Hugo, Micaela, Pedro, Vitor, Camila, Bia e Maria.

À minha orientadora do mestrado, Ivana Bentes e meus colegas Matheuz, Matheus, Roni e Vivi, representando toda a comunidade da ECO.

À Monica e ao Gustavo, dois dos melhores professores que já tive – e que sempre se fizeram presentes na minha jornada acadêmica.

Aos meus companheiros não humanos Bacon, Salém, Nissa, Glow e Ariel.

E um agradecimento especial ao PECEP, projeto que muda vidas – inclusive a minha. Em especial aos meus colegas diretores Brena, Letícia e Lucas – e também à Mari, Luisa, Bia e Gota. Aos meus colegas de sala de aula Thomaz e Antônia. Aos queridos Júlia, Carlinhos, Mel, Lili, Alexandre, João, Catarina, Poli, Cláudia, Ney, Carlão e aos outros voluntários que ajudaram o projeto chegar em outro patamar. Aos alunos e ex-alunos do projeto que – sem dúvida alguma – irão mudar mundos.

E, claro, a você – leitor. Todo esforço que aqui coloquei de nada serviria se não fosse pelo seu interesse. Ler é, acima de tudo, um ato de generosidade. Obrigado.

RESUMO

Mais do que uma forma de urbanização, o subúrbio estadunidense reflete valores intimamente ligados à uma classe média branca, androcêntrica e heteronormativa pautada na instituição da família nuclear. Tal imagem é consolidada a partir do *boom* dos subúrbios em 1950, através de retóricas como o “*American Way of Life*” e o “individualismo robusto”. Ela é reverberada em suas representações audiodivisuais como *sitcoms*, filmes de invasão, filmes de *small town*, etc. Na década de 1980, um novo subgênero cinematográfico – o suburbanismo fantástico – passa a reproduzir novamente esses valores. O subgênero, marcado por uma nostalgia pelo período do pós-guerra, estava atrelado a conjuntura do entretenimento reaganista, tendo sua sintaxe pautada na validação de um “American Dream” branco e androcêntrico. Nestas obras, marcadas por filmes como *E.T. – O Extraterrestre*, *Os Goonies*, *De Volta para o Futuro* e *Conta Comigo*, crianças e jovens são responsáveis por restaurar o *status quo* do subúrbio após uma disrupção extraordinária. Esta tese objetiva fazer uma investigação do subúrbio estadunidense na década de 1950 e do suburbanismo fantástico na década de 1980, para contrapor seus valores com aqueles presentes no novo ciclo do subgênero: o suburbanismo fantástico reflexivo da década de 2010. Este novo ciclo é marcado primordialmente por obras nostálgicas dos anos 1980 como *Super 8*, *It – Capítulo 1* e a série *Stranger Things*, mas também por trabalhos que apresentam pautas e sensibilidades contemporâneas, trazendo novos corpos, possibilidades semânticas e sintáticas, como *A Gente se Vê Ontem* e *Vampiros vs O Bronx*.

Palavras-Chave: Suburbanismo Fantástico; Subúrbios Estadunidenses; Gênero Cinematográfico; Classe Média; Nostalgia

ABSTRACT

More than a form of urbanization, the American suburbs reflects values closely linked to a white, androcentric and heteronormative middle class based on the institution of the nuclear family. Such image has been built since the suburban boom in 1950, from political rhetorics such as the "American Way of Life" and rugged individualism, and also in its audiovisual representations such as sitcoms, invasion movies, small town movies, etc. In the 1980s, a new cinematographic subgenre – the suburban fantastic cinema - began to reproduce these values again. The subgenre was marked by a nostalgia for the post-war period and linked to the conjuncture of Reaganist entertainment, with its syntax based on the validation of a white androcentric "American Dream". In these works, marked by films such as *E.T. - The Extraterrestrial*, *The Goonies*, *Back to the Future* and *Stand by Me*, children and young people are responsible for restoring the suburb's status quo after an extraordinary disruption. This thesis aims to investigate the American' suburb in the 1950s and the fantastic suburban cinema, in order to contrast their values with those present in the new cycle of the subgenre: the reflexive fantastic suburban cinema of 2010. This new cycle is marked primarily by works that are nostalgic of the 1980s as *Super 8*, *It - Chapter 1* and *Stranger Things*, but also for works that present contemporary guidelines and sensibilities, bringing new bodies, semantic and syntactic possibilities, such as *See You Tomorrow* and *Vampires vs The Bronx*.

Keywords: Suburban Fantastic Cinema; Suburbs; Middle Class; Genre; Nostalgia

SUMÁRIO

Introdução	24
Capítulo 1 – “O Mito: O subúrbio e sua representação no audiovisual da década de 1950”	54
1.1 O que são os subúrbios?	56
1.1.1 Classificações de Subúrbios	60
1.1.2 Os Valores do Subúrbio	64
1.2 Antecedentes do Boom Suburbano	69
1.3 Anos 1950 ou “Make America Great”	78
1.3.1 A Cor do Subúrbios	83
1.3.2 Levittown e os Modelos de Sociabilidade do Subúrbio	87
1.3.3 O Capitalismo Consumista	97
1.4 O Subúrbio no Audiovisual de 1950	105
1.4.1 A TV e o Subúrbio das Sitcoms	105
1.4.2 Os jovens e os filmes de delinquência	118
1.4.3 Questões de Gênero e o Suburbanismo Gótico	126
1.4.4 As ansiedades da Guerra Fria e os Filmes de Invasão	147
1.5 Cai um Mito	162
Capítulo 2 – “A Reafirmação: O Suburbanismo Fantástico e o reaganismo da década de 1980”	166
2.1 Entreatos – 1963-1980	166
2.2 A Era Reagan ou “Make America Great Again”	181
2.3 O Entretenimento Reaganista	191
2.4 O Suburbanismo Fantástico e suas Influências	199
2.5 A História do Suburbanismo Fantástico quanto subgênero	213
2.5.1 Night Skies	219
2.5.2 O Ciclo da Amblin e suas Influências	224
2.5.3 Outras Produções e Produções Independentes (1983-1999)	225

2.5.4 O Suburbanismo Fantástico na TV	227
2.5.5 Anos 2000 e a Decadência do Suburbanismo Fantástico.....	234
2.6 Os Elementos do Suburbanismo Fantástico	237
2.6.1 A nostalgia pela década de 1950	242
2.6.2 Referências e Metareferências	250
2.6.3 A Romantização da Classe Média	252
2.6.4 Branquitude	261
2.6.5 O Androcentrismo	265
2.6.6 A Teoria da Autodeterminação e os CCPs	271
2.6.7 O Individualismo Robusto	275
2.6.8 A Família Nuclear Desmembrada	286
2.6.9 Os Mentores	290
2.6.10 Aversão ao Poder Público	294
2.6.11 A Vizinhança e suas Representações	297
2.6.12 As Relações de Lugar	303
2.6.13 Outras Ambientações	308
2.6.14 A Estética e o Visual	315
2.6.15 A Retomada do Status Quo	340
2.6.16 O Fantástico: O Agente Disruptivo	344
2.7 De Volta para o Presente	366

Capítulo 3 – A Disputa: As Crises e a Retomada do Suburbanismo Fantástico na década de 2010

3.1 Anos 2010 ou “Make America Great Again, Again”	371
3.2 Da Fantasia para o Suburbanismo Fantástico (Reflexivo)	386
3.3 Os Elementos do Suburbanismo Fantástico Reflexivo	395
3.3.1 A Nostalgia pela Década de 1980	398
3.3.2 A Tecnostalgia Analógica	412
3.3.3 A Crise Imobiliária e a Nostalgia pelo Subúrbio	424
3.3.4 A Nostalgia pelo Entretenimento Reaganista	439
3.3.5 A Classe Média em Debate	456

3.3.6 Os CCPs Representativos	462
3.3.7 O Protagonismo Feminino	465
3.3.8 O Protagonismo Negro e Latino	473
3.3.9 A Quebra da Performance Heteronormativa	482
3.4 Arrumando as Malas	488
Conclusão	492
Referências Bibliográficas	501
Referências Audiovisuais	514

LISTA DE ABREVIATURAS, SIGLAS E SUAS TRADUÇÕES

CCP – Collective Children Protagonist (Coletivo de Crianças Protagonistas)

FHA – Federal Housing Administration (Administração Federal da Habitação)

KKK – Ku Klux Klan

NIMBY – Movimento “Not In My Back Yard” (“Não no meu quintal”)

MAGA – Make America Great Again (“Faça a América Grande de Novo”)

OTAN – Organização do Tratado do Atlântico Norte

CRÉDITO DE TABELAS E ILUSTRAÇÕES

Introdução

Figura 1: Cena de um dos clipes de “*Physical*” da Dua Lipa. Fonte: *Frame* do clipe.

Figura 2: Cena de *Suburbs* da banda Arcade Fire. Fonte: *Frame* do clipe.

Figura 3: *Bottom* da chapa “Reagan-Bush” nos anos 1980. Fonte: RollingStones.com

Figura 4: A triquetra de *Dark*. Fonte: *Frame* da série.

Figura 5: Wanda no subúrbio deteriorado de Westville e transforma o em um subúrbio das *sitcoms* clássicas da década de 1950 em *Wandavision*. Fonte: *Frame* da série.

Figura 6: Gráfico Espaço Nocional. Fonte: ROWLEY, 2015, p.8

Figura 7: *Tweet* de Donald Trump do dia 29/07/2020. Fonte: Twitter @realDonaldTrump

Figura 8: Repostagem do *tweet* do usuário @solethehippie. Fonte: Conta eleven11_eggo no Instagram

Figura 9: Compilação de “cabelos icônicos” de personagens de *Stranger Things* feito pela *IndieWire*. Fonte: IndieWire.com

Figura 10: As cores da bandeira dos Estados Unidos criado com os ícones do subúrbio em *Veludo Azul*. Fonte: *Frame* do filme.

Capítulo 1

Figura 1.1: Marty McFly em *De Volta para o Futuro* encara o terreno em que será construído o subúrbio em 1955. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 1.2: O cemitério movido para o novo horizonte verde em *Poltergeist*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 1.3: A *sitcom* *Leave it to Beaver*. Fonte: Wikipedia.

Figura 1.4: A casa de *Uma Noite de Crime*. Fonte: seeing-stars.com

Figura 1.5: O quadro “*Pioneers of the West*” Fonte: americanart.edu

Figura 1.6: A capa do livro “*Garden Cities of To-morrow*” de Ebenezer Howard (1902), desenhado por Walter Crane. Fonte: PARSONS & SCHUYLER, 2002, p.29

Figura 1.7: A teoria dos 3 magnetos de Ebenezer Howard. Fonte: Parsons & Schuyler, 2002

Figura 1.8: Anúncio da campanha “*Own Your Home*”. Fonte: LANDS, 2008

Figura 1.9: Cena de *A Vida em Preto e Branco* Fonte: *Frame* do filme.

Figura 1.10: *Bailey Park* em *A Felicidade Não se Compra*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 1.11: George Bailey desesperado em *A Felicidade Não se Compra*. Fonte: *Frame* do

filme.

Figura 1.12: Cassino de Biff Tannen na Hill Valley distópica em *De Volta para o Futuro II*.

Fonte: *Frame* do Filme.

Figura 1.13: William J. Levitt na capa da revista Time. Fonte: Time, Ed. 03/07/1950.

Figura 1.14: Vista área de Levittown em construção na década de 1950. Fonte: Acme Newsphotos

Figura 1.15: Vista da rua de Levittown em construção na década de 1950. Fonte: Daily News Photos

Figura 1.16: Exemplo de anúncio subúrbio em 1951. Fonte: HistoryChannel.com

Figura 1.17: Edição número 1 de “*Dênis, O Pimentinha e Mr. Wilson*”, 1969. Fonte: MyComicShop.com

Figura 1.18: Cena de *Dennis, o Pimentinha* de 1993. Nela, o protagonista está no colo de Mr. Wilson, seu vizinho. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 1.19: Anúncio de 1954 de tratores para jardinagem da *Simplicity*. Fonte: JonWilliamson.com

Figura 1.20: Anúncio aspirador *Hoover* de 1948. Fonte: marieclaire.au

Figura 1.21: Anúncio “Marlboro” em 1957 Fonte: Pinterest

Figura 1.22: Anúncio da *Nestlé* da década de 1940. Fonte: The Advertising Archives

Figura 1.23: Estacionamento do shopping Roosevelt Filed, na década de 1950. Fonte; newsday.com

Figura 1.24: Personagem Alexei de *Stranger Things* Fonte: *Frame* da 3ª temporada da série.

Figura 1.25: Crianças comendo em frente à TV em uma casa suburbana. Foto de 28 de Junho de 1951. Fonte: nytimes.com

Figura 1.26: Propaganda da Fonte: todayifoundout.com

Figura 1.27: Tela de abertura de *As Aventuras de Ozzie e Harriet* Fonte: *Frame* da série.

Figura 1.28: Cena de abertura de *As Aventuras de Ozzie e Harriet* Fonte: *Frame* da série.

Figura 1.29: A chamada diz “Papa Sabe Tudo... E o melhor jardim começa com a Seaboard!”. Fonte: fatherknowsbest.us

Figura 1.30: O anúncio diz: “Papai sabe Tudo.. Esse novo tipo de concreto com condicionamento de som significa mais viagens seguras e diversão com a família.”. Fonte: fatherknowsbest.us

Figura 1.31: *Colonial Street* nos fundos da *Universal Studios*. Fonte: Universal Studios Lot

Figura 1.32: John “Ace” Merrill, antagonista de *Conta Comigo*. Fonte: *Frame* do Filme.

Figura 1.33: Pôster de *A Fúria dos Jovens Maus*. O seu slogan ressalta as ansiedades e questionamentos do período. Fonte: Imdb.com

Figura 1.34: Anúncio de Outubro de 1959 das jaquetas de couro “Perfecto” para “garotos e garotas”. Fonte: collectorsweekly.com

Figura 1.35: Ilustração da revista pulp “*D for Deliquent*” de 1958. Fonte: McGEE et al. (2011).

Figura: 1.36 Anúncio da impressora de postagem da Pitney Bowes, 1947 e anúncio do café *Chase & Sanborn*, 1952. Fonte: dailymail.co.uk

Figura 1.37: Capa da primeira revista *Playboy*, lançada em dezembro de 1953 Fonte: Dailymail.com

Figura 1.38: Pôster de *Intriga Internacional*. Fonte: Pôster do Filme.

Figura 1.39: Uma festa de *tupperware* em 1963. Fonte: history.com

Figura 1.40: Ilustração *The Crack in the Picture Window* feitas por Don Kindler. Fonte: NoSuchThingAsWas.com

Figura 1.41: Crítica em *The Crack in the Picutre Window* demonstra o endividamento através da assinatura de empréstimos. Fonte: NoSuchThingAsWas.com

Figura 1.42: Crítica em *The Crack in the Picutre Window* demonstra o medo de “ficar preso” à casa, como se esta se tratasse de uma arapuca. Fonte: NoSuchThingAsWas.com

Figura 1.36: Cena de violência em *A Mulher do Próximo*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 1.37: O jogo de janelas e vigilância em *Beleza Americana*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 1.38: O olhar para fora (onde o fantástico se impõe) em *Gremlins*. Fonte: Amblin.com

Figura 1.39: Oposição entre o sonho e o pesadelo suburbano. Fonte: MURPHY, 2009, p.4

Figura 1.40: A família de colonos estadunidenses em *A Bruxa* (2015) e o construtor Steve Freeling e seu chefe em *Poltergeist* Fonte: *Frames* do filme.

Figura 1.41: Pôster da trilogia *Fear Street*. Fonte: Netflix.com

Figura 1.42: Imagem promocional do curta *Duck and Cover*. Fonte: wikipedia.org

Figura 1.43: A Destruição nuclear do subúrbio em *Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 1.44: Anúncio da *General Merchandise Company* da segunda metade da década de 1950. Fonte: Flashbak.com

Figura 1.49: Panfleto do “Keep American Comittee” de Maio de 1955. Fonte: Ricochet.com

Figura 1.50: O alienígena Klaatu de *O Dia em que a Terra Parou* e o pequeno Bobby lendo o Gettysburg Adress no Lincoln Memorial. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 1.51: “Flying Saucer Convention” (Convenção dos Discos Voadores) na Underground Rock House, California em 1957. Fonte: Revista Life disponível em MessyNessyChic.com

Capítulo 2

Figura 2.1: *Still* de *The Rocky Horror Picture Show*. Fonte: Wikipedia

Figura 2.2: A *Família Addams*. Fonte: comic2film.com

Figura 2.3: Cena de *Os Selvagens da Noite* Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.4: Imagem do comercial “*It’s Morning Again in America*” Fonte: ConservativeOutfitters.com

Figura 2.5: Ironia com o programa “*Morning in American*” em *De Volta para o Futuro 2* Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.6: Pôster de *Still the Beaver* e *The Cosby Show*. Fonte: imdb.com

Figura 2.7: Subúrbio nos anos 1950 em *A Pequena Loja dos Horrores*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.8: Fila para se assistir *Tubarão* no verão de 1975. Fonte: theguardian.com

Figura 2.9: Miscelânea de produtos ligados à *E.T. – Extraterrestre*. Fonte: thesalesroom.com

Figura 2.10: Embalagem do doce *Reese’s Pieces* com o marketing de *E.T. – O Extraterrestre* Fonte: CollectingCandy.com

Figura 2.11: Personagem de Macaulay Culkin prestes a se transformar em uma animação em *Pagemaster*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.12: Cena pós-créditos de *Jumanji: Próxima Fase*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.13: Pôsteres da versão de 1953 e 1986 de *Os Invasores de Marte*. Fonte: Imdb.com

Figura 2.14: Comparação entre o retrato falado dos ETs de Kelly-Hopkinsville e o Corujão-Orelhudo. Fonte: history.com e wikipedia.org

Figura 2.15: Os móveis “magicamente” empilhados na cozinha dos Freeling em *Poltergeist*. Fonte: *Frame* do Filme

Figura 2.16: A despedida de Elliot na cena final de *E.T. – O Extraterrestre*. Fonte: *Frame* do Filme

Figura 2.17: Comparação de um dos pôsteres de *E.T. – O Extraterrestre* com o pôster do lançamento em vídeo de *Mac – O Extraterrestre*. Fonte: movieposters.com

Figura 2.18: Cena do episódio *Treehouse of Horror XVIII* Fonte: tvfanatic.com

Figura 2.19: Cena do primeiro episódio de *Eerie, Indiana* Fonte: *Frame* da série.

Figura 2.20: Cena de episódios de *Eerie, Indiana* Fonte: *Frames* da série.

Figura 2.21: Marshall Teller, protagonista de *Eerie, Indiana*, encontrando o diretor Joe Dante, interpretado pelo próprio. Fonte: *Frame* da série.

Figura 2.22: *Gravity Falls* e seus personagens fantásticos. Fonte: gravityfallsbr.fandom.com

Figura 2.23: Pôster tirado de circulação de *Homem Aranha* pois no reflexo dos olhos do herói estão às torres gêmeas – marco da cidade de Nova Iorque. Fonte: unilad.co.uk

Figura 2.24: Cena do primeiro ato de *Harry Potter e a Pedra Filosofal* Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.25: Bill Peltzer em *Gremlins 2* Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.26: Futuro idealizado de Jack Bonner em *Cocoon: O Regresso* Fonte: *Frame* do filme

Figura 2.27: O subúrbio em *Pleasantville – A Vida em Preto e Branco* Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.28: Montagem Corey Feldman Fonte: pinterest.com

Figura 2.29. Referência a *Star Wars* em *Esqueceram de Mim 3*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.30: O tênis *P.F. Flyers* em *Se Brincar o Bicho Morde*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.31: Cena de *Beethoven* Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.32: Uma batalha de classes sociais em *Karatê Kid 2*. Fonte: *Frame* do filme

Figura 2.33: Protagonistas brancos do suburbanismo fantástico. Fonte: *Frame* dos filmes.

Figura 2.34: Pôster da Edição de colecionador de *As Criaturas Atrás das Paredes* Fonte: fansshare.com

Figura 2.35: Mike Hanlon em *It*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.36: Banner feito a partir do pôster de *O Último Grande Herói*. Fonte: Shatthemovie.com

Figura 2.37: Elliot sobe em um colega para dar um beijo em seu interesse romântico em *E.T. – O Extraterrestre*. Figura: *Frame* do filme.

Figura 2.38: Cena em que o protagonista de *Flubber* se despede de Sylvia. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.39: O reconhecimento por figuras masculinas em *Jogos de Guerra* Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.40: Hal Osborne, pai de Davey em *Os Heróis não tem Idade* se questionando o porque de não ter acreditado no filho. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.41: George McFly e a esposa em *De Volta para o Futuro*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.42: Cena de *Abracadabra*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.43: Pôster do Sgt. Slammer em *Corrida contra o Tempo*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.44: Henry Mitchell, o pai de *Dênis, O Pimentinha* Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.45: Peter Vincent enfrentando um vampiro em *A Hora do Espanto*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.46: A professora Mrs. McKelch em *Invasores de Marte*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.47: “Switchblade” Sam em *Dênis, O Pimentinha*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.48: Subúrbio de Tujunga, Los Angeles – California em *E.T. – O Extraterrestre*. Fonte: *Frame* do Filme.

Figura 2.49: Daniel LaRusso andando em seu condomínio em *Karate Kid*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.50: A Casa de *Esqueceram de Mim 1 e 2*, em Winnetka, Illinois. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.51: Diferença entre um subúrbio em *grid* e um em *cul-de-sacs*. Fonte: canal do youtube *City Beautiful*

Figura 2.52: Personagens de *Meus Vizinhos são um Terror* numa *cul-de-sac*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.53: Sloane, Cameron e Ferris em *Curtindo a Vida Adoidado*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.54: Alex Rogan, protagonista de *O Último Guerreiro das Estrelas* Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.55: Logo de *Esqueceram de Mim 2*. Fonte: *Frame* do Filme.

Figura 2.56 Fim de *O Milagre veio dos Espaço* Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.57: Elliott vai até o depósito de ferramentas em *E.T. – O Extraterrestre*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.58: Marty saindo do celeiro em *De Volta para o Futuro*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.59: Cena da piscina de *Gremlins*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.60: David encontra a nave alienígena em *O Vôo do Navegador*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.61: Criança jogando o fliperama em *O Último Guerreiro das Estrelas*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.62: 30 pôsteres de filmes do suburbanismo fantástico. Fonte: Imdb.com

Figura 2.63: A cena inicial de *E.T. – O Extraterrestre*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.64: Data em *Os Goonies*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.65: O CCP de *O Portão* Fonte: *Frame* do filme

Figura 2.66: Cena de motocileta em *Garotos Perdidos* Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.67: Helicóptero em *Jogos de Guerra*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.68: Cena da lua em *E.T. – O Extraterrestre*. Fonte: *Frame* do filme

Figura 2.69: O laboratório de cachorros em *Beethoven*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.70: Boate em *A Hora do Espanto*. Fonte: *Frame* do filme

Figura 2.71: O portal embaixo da cama em *Os Monstrinhos*. *Frame* do filme.

Figura 2.72: Cena favorita de Alan Daviau em *E.T. – O Extraterrestre* Fonte: *Frame* do filme

Figura 2.73: O quadro *The Lantern Bearers* (1908) de Maxfield Parrish Fonte: artrenewal.org

Figura 2.74: Contraposição de cores em *Viagem ao Mundo dos Sonhos* Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.75: *Agib in the Enchanted Palace* (1905) de Maxfield Parrish Fonte: Artrenewal.org

Figura 2.76: A hipersaturação do vermelho/laranja em *Cocoon*. Figura: *Frame* do filme.

Figura 2.77: Hipersaturação do vermelho em *E.T.* Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.78: Hipersaturação do laranja em *De Volta para o Futuro*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.79: A hipersaturação do verde em *Os Fantasma se Divertem*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.80: *Daniel's Farm* (1939), Maxfield Parrish Fonte: Artrenewal.org

Figura 2.81: Os cenários idílicos de *Gremlins*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.82: Um dos pôsters de *Conta Comigo* Fonte: imdb.com

Figura 2.83: *The Knave* (1925) de Maxfield Parrish. Fonte: artrenewal.org

Figura 2.84: Cenário onde ocorre o clímax de *Dênis, O Pimentinha*. Cena: *Frame* do filme.

Figura 2.85: *Twilight* (1939) de Maxfield Parrish. Fonte: arterenewal.org

Figura 2.86: Um carro solitário anda pelas ruas do subúrbio de *Meus Vizinhos são um Terror*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.87: *Shopping Twin Pines* em *De Volta para o Futuro*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.88: Cena das ruas molhadas em *ET*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.89: Cena de Natal em *Esqueceram de Mim*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.90: O extremo *contra-plongee* em *Cocoon* Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.91: A cena de apresentação do alienígena em *O Gigante de Ferro* Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.92: *Contraplongee* em *Esqueceram de Mim 2*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.93: O *contraplongee* em *Os Fantasma se Divertem*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.94: A sequência final de *Free Willy* Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.95: O ponto de vista de Ferris Bueller em *Curtindo a Vida Adoidado* Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.96: Cena de *Querida, Eu Encolhi as Crianças* Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.97: A cena de perseguição de bicicletas em *E.T. – O Extraterrestre*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.98: Icônica cena de *Conta Comigo* Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.99: *Reunion shot* em *Deu a Louca dos Monstros* Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.100: *Reunion shot* *It – Uma Obra Prima do Medo*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.101: O CCP de *Os Goonies*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.102: O alien de *E.T. – O Extraterrestre* vestido “como mulher”. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.103 : Pôster de *Os Fantasmas se Divertem* . Fonte: imdb.com

Figura 2.104: Final de *Deu a Louca nos Monstros*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.105: Invasão soviética em *Amanhecer Violento* Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.106: Um *Gremlin* fazendo movimento típico do *street dance*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.107: Bruno Jenkins em *Convenção das Bruxas*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 2.108: Sr. Miyagi protege Daniel Larusso em *Karatê Kid*. Fonte: *Frame* do filme.

Capítulo 3

Figura 3.1: Mudanças demográficas nas urbanizações estadunidenses. Fonte: William Frey, *Brooking Institution*

Figura 3.2: Cena de festa em *Vampiros vs The Bronx*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 3.3: Engarrafamento em Los Angeles retratado no filme *Fim do Mundo*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 3.4: Diferença de comparação de crescimento de cidades grandes e subúrbios entre 2000 e 2010 e 2010 e 2019. Fonte: Brookings.edu

Figura 3.5: Espelhamento por comunidade dos eleitores da candidata democrata Hillary Clinton e do republicano Trump Fonte: Pew Research Center

Figura 3.6: Protestos de supremacistas brancos de Charlottesville em 2017. Fonte: The Daily Progress

Figura 3.7: Tweet de Donald Trump em Julho de 2020. Fonte: Twitter.com (conta suspensa)

Figura 3.8: *Tweet* de Josh Holmes. Fonte: @HomlesJosh no twitter.

Figura 3.9: *Frames* dos créditos finais de *A Ressaca* que se dão ao som de *Home Sweet Home*.
Fonte: Art of the Title

Figura 3.10: Pôster de *American Horror Story 1984* Fonte: NerdSite.com

Figura 3.11: Pôster teste de *Rules for Werewolves*. Fonte: imdb.com

Figura 3.12: *CCP* de *Stranger Things* reunido jogando *RPG* Fonte: *Frame* da série.

Figura 3.13: Contraposição entre a cena inicial e final de *It – Capítulo 1*. Fonte: *Frames* do filme.

Figura 3.14: O Pôster de *Verão de 84* Fonte: imdb.com

Figura 3.15: Placa Reagan Bush 84 em *Verão de 84*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 3.16: Placa Reagan Bush 84 em *Stranger Things*. Fonte: *Frame* da 2ª Temporada, Episódio 2.

Figura 3.17: Camisa veiculada na campanha de Donald Trump se utilizando do logo das eleições de Reagan & Bush'84. Fonte: amazona.com

Figura 3.18: Anúncio da *New Coke* em 1985. Fonte: AdAge.com

Figura 3.19: Peça promocional de *Stranger Things* com a *New Coke* promocional. Fonte: beverage-digest.com

Figura 3.20: Xuxa caracterizada com roupas e penteados típicos dos anos 1980 mostra uma foto de Will Byers, personagem que some na 1ª temporada de *Stranger Things*. Fonte: Frame do comercial.

Figura 3.21: Camisa listrada e elástico de cabelo da personagem Max de *Stranger Things*. Fonte: Frame da série e C&A

Figura 3.22: Comentário de do usuário Phoenix Rises Fonte: www.youtube.com/watch?v=lHytjEj7B9g. Print tirado no dia 20/10/2020.

Figura 3.23: Créditos de *Super 8* Fonte: Frame do Filme.

Figura 3.24: Personagens correm em um cinema *drive in* em *Histórias Assustadoras para se Contar no Escuro*. Fonte: Frame do filme.

Figura 3.25: Joyce Byers vê um monstro no granulado do VHS em *Stranger Things*. Fonte: Frame do 3º episódio da 2ª Temporada da Série.

Figura 3.26: Box de DVDs e de Blu-Ray da 1ª Temporada de *Stranger Things*. Fonte: Amazon.com

Figura 3.27: Pôster de *They Reach* dando destaque ao tocador de fitas que movimenta a trama. Fonte: cinematerial.com

Figura 3.28: Livro de RPG *Tales from the Loop* edição da Galápagos Jogos. Fonte: mudnogalapagos.com.br

Figura 3.29: A protagonista de *Vastidão da Noite* Fonte: Frame do filme.

Figura 3.30: O cartaz “*Bank Owned – Foreclosures*” em *Karatê Kid*. Fonte: Frame do Filme.

Figura 3.31: O posto de fronteira de Oakridge, LLC em *Scenes from the Suburbs*. Fonte: Frame do filme.

Figura 3.32: A imagem “onírica” de crianças brincando com *sprinklers* em *A Hora do Espanto*. Fonte: Frame do filme.

Figura 3.33: Protagonista de *Kin* percorrendo as vizinhanças destruídas de Detroit. Fonte: Frame do filme.

Figura 3.34: Miguel protagonista de *Vampiros vs The Bronx* Fonte: Frame do filme.

Figura 3.35: A escola de Hawkins em *Stranger Things*. Fonte: Frame da 1ª Temporada, Episódio 1.

Figura 3.36: O forte infantil “Castelo Byers” em *Stranger Things*. Fonte: Episódio 1, 1ª Temporada

Figura 3.37 As lojas de variedades em *Stranger Things* Fonte: *Frame* da 2ª Temporada, Episódio 1.

Figura 3.38 O arcade de *Stranger Things*. Fonte: *Frame* da 2ª Temporada, Episódio 1

Figura 3.39: A trilha de trem em *Stranger Things*. Fonte: *Frame* da 2ª Temporada, Episódio 6.

Figura 3.34: Piscina pública em *Stranger Things*. Fonte: *Frame* da 3ª Temporada, Episódio 1.

Figura 3.41: O Shopping Starcourt de *Stranger Things*. Fonte: *Frame* da 3ª Temporada, Episódio 1.

Figura 3.42: Feiras de atrações em *Stranger Things* Fonte: *Frame* da 3ª Temporada, Episódio 6.

Figura 3.43: O pôster da primeira temporada de *Stranger Things*. Fonte: imdb.com

Figura 3.44: O pôster da 2ª temporada de *Stranger Things*. Fonte: imdb.com

Figura 3.45: O Pôster da 3ª Temporada de *Stranger Things*. Fonte: imdb.com

Figura 3.46: Crianças passam pela frente do cinema de Derry no filme *It – Capítulo 2*. Fonte: *Frame* do filme

Figura 3.47: Crianças correm em frente ao cinema da cidadezinha de Derry em *It – A Coisa*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 3.48: Cena inicial de *Manual de Caça aos Monstros* comparada com *Poltergeist*. Fonte: *Frame* dos filmes.

Figura 3.49 Cena referência de *Poltergeist* em *O Buraco*. Fonte: *Frames* dos filmes.

Figura 3.50: Um recorte de 10 *Frames* de *Super 8*. Fonte: Pinterest (Usuário Bellumnia)

Figura 3.51: Plano e contraplano de *Stranger Things* e *E.T. – O Extraterrestre*. Fonte: *Frames* da 1ª temporada da série e do filme respectivamente.

Figura 3.52: Comparação lado a lado entre Grigori, antagonista da 3ª temporada de *Stranger Things*, e o *Terminator* de *Exterminador do Futuro* Fonte: nytimes.com

Figura 3.53: O *shopping Starcourt*, da 3ª temporada de *Stranger Things*, foi baseado no *shopping Ridgmont Mall* de *Picardias Estudantis*. Fonte: *Frame* da série e do filme, respectivamente.

Figura 3.54: *Upside Down* em *Stranger Things*. Fonte: *Frame* da série, divulgação Netflix.

Figura 3.55: Cena da 2ª Temporada de *Stranger Things*. Fonte: *Frame* da série.

Figura 3.56: Família Wheeler e o CCP de *Stranger Things* jantando. Fonte: *Frame* da 1ª temporada da série.

Figura 3.57: Contraposição entre cenas amareladas e azuladas em *Stranger Things*. Fonte: Daily

Stranger Things.com

Figura 3.58: Contraposição entre cenas avermelhadas e esverdeadas em *Stranger Things*. Fonte: Daily Stranger Things.com

Figura 3.59: Uso do neon no *shopping* da 3ª Temporada de *Stranger Things* Fonte: *Frame* da série.

Figura 3.60: O icônico visual neon de *Tron*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 3.61: Comparação fonte o *Needfull Things* de *Stephen King* e a usada por *Stranger Things*. Fonte: Telegraph.co.uk

Figura 3.62: *Posters* de *O Halloween de Hubbie*, *They Reach*, *Super 8*, *Vampiros vs O Bronx*, *Verão de 84*, *A Babá: A Rainha da Morte*, *Stranger Things* (3ª Temporada) e *Psycho Goreman*. Fonte: imdb.com

Figura 3.63: *Posters* de vários filmes. Fonte: Imdb.com

Figura 3.64: *Posters* feitos por fãs de *Ataque ao Prédio*, *O Fim do Mundo*, *It – Capítulo 1* e *Jumanji – A próxima fase*. Fonte: Pinterest

Figura 3.65: Daniel LaRusso e seu aluno, Robby Keene, em *Cobra Kai*. Fonte: *Frame* do primeiro episódio da segunda temporada.

Figura 3.66: Cena de grande tensão de *It – Capítulo 1*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 3.67: Confronto final de *O Buraco*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 3.68: Leo e o casal Margot e Ron em *Missão Pijamas*. Fonte: Pôster, imdb.com

Figura 3.69: Foto do elenco da 3ª temporada de *Stranger Things*. Fonte: Amazon.com

Figura 3.70: As diferentes caracterizações da personagem Eleven nas três primeiras temporadas de *Stranger Things*. Fonte: Insider.com

Figura 3.71: Beverly de *It – Capítulo 1*, indecisa e perdida frente à uma prateleira de absorventes. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 3.72: Três cenas de *Psycho Goreman*. Fonte: *Frames* do filme.

Figura 3.73: Sra. Zellman e Kelly em *Manual de Caça aos Monstros*. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 3.74: CJ de *A Gente se Vê Ontem* Fonte: *Frame* do filme.

Figura 3.75: O CCP de *A Gente se Vê Ontem* Figura: *Frame* do filme.

Figura 3.76: O protagonista do *remake* de *A Convenção das Bruxas* sendo transformado em rato. Fonte: *Frame* do filme.

Figura 3.77: CCP liderado por Moses em *Ataque ao Bloco*. Figura: *Frame* do filme.

Figura 3.78: Arte de Max de *A Babá*. Fonte: Villains Wiki

Figura 3.79: Richie, personagem de *It – Capítulo 2* Fonte: *Frame* do filme.

“(...) tudo parece normal e rotineiro, mas a verdade é que nos subúrbios são onde as coisas mais loucas acontecem.”

- Davey Armstrong (Verão de 84)

INTRODUÇÃO

Eu nasci no final dos anos 1980. Para ser mais exato, em outubro de 1989. Ainda assim, gosto de dizer que sou um legítimo filho daquela década. Como tantas outras crianças brasileiras, o grosso da produção audiovisual que tive contato na infância se deu através da televisão em programas como o *Cinema em Casa*, no SBT, e *Sessão da Tarde*, na Globo. Assim, devido a cauda longa e vagarosa de como os filmes chegavam no país, grande parte das minhas referências cinematográficas pertencem a esta década. Exemplos são *Indiana Jones e Os Caçadores da Arca Perdida* (Raiders of the Lost Ark, Steven Spielberg, 1981), *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Picardias Estudantis* (Fast Times at Ridgemont High, Amy Heckerling, 1982), *Poltergeist* (Toby Hopper, 1982), *E.T. – O Extraterrestre* (E.T. – The Extraterrestrial, Steven Spielberg, 1982), *A Hora do Pesadelo* (Nightmare on Elm Street, Wes Craven, 1984), *Footloose* (Herbert Ross, 1984), *Clube dos Cinco* (The Breakfast Club, John Hughes, 1985), a trilogia *De Volta para o Futuro* (Back to the Future, Robert Zemeckis, 1985, 1989, 1990), *Os Goonies* (The Goonies, Richard Donner, 1985), *Curtindo a Vida Adoidado* (Ferris Bueller's Day Off, John Hughes, 1986), *Conta Comigo* (Stand by Me, Rob Reiner, 1986), *Uma Cilada para Roger Rabbit* (Who Framed Roger Rabbit?, Robert Zemeckis, 1988)... Enfim, poderia continuar escrevendo por páginas e mais páginas conforme as obras vão me vindo à cabeça. Confesso que possivelmente não conseguiria preencher uma lista tão extensa, e com tanta facilidade, com filmes de qualquer outra década.

Por isso, quando a plataforma de *streaming* Netflix anunciou o lançamento de *Stranger Things* (Irmãos Duffer, Netflix, 2016-) eu não me contive. Maratonei a série em poucos dias, empolgado com suas inúmeras referências a este cinema que fez parte de minha infância. Eu não fui o único: *Stranger Things* logo se tornou a obra mais assistida da plataforma¹, e, consequentemente tornou-se um dos carros chefes da empresa. A série é uma carta de amor ao público *millennial*²: audiência que presenciou o início de vida da Internet, dos *smartphones* e das redes sociais. Uma geração nem totalmente analógica, nem inteiramente digital. Um público que acompanhou a própria Netflix começar com uma locadora de vídeos e ao longo de uma década se transformar em um modelo de negócios que revolucionaria o mercado audiovisual.

¹ <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/07/10/stranger-things-bate-recorde-de-audiencia-da-netflix.ghtml>
Acesso em 10/05/2020

² Referente à geração nascida entre 1980 e 1995.

Não foi à toa que *Stranger Things* criou um vínculo profundamente pessoal comigo. Assistir a série me trouxe a sensação de estar com um velho amigo, compartilhando lembranças de um mundo de fitas cassetes, *walkmans*, videocassetes e polaroides. Um mundo que rapidamente migraria para o CD, MP3, DVD, *Blu-Ray*... Esse último, tão efêmero que ficou obsoleto sem nem conseguir marcar uma geração. Assim, assistir *Stranger Things* em uma plataforma de *streaming* foi uma espécie de afago nostálgico. Uma janelinha para o passado em meio aos já conhecidos “*binge watchings*”³.

E a série parecia ter um recado para minha geração:

(...) Sinto falta de jogar jogos toda noite, de fazer uma montanha tripla de waffles de madrugada, de assistir filmes de cowboy até adormecer. Mas sei que está ficando mais velha. Crescendo. Mudando. E acho... que se eu for sincero, é isso que dá medo. Eu não quero as coisas mudando. Então, acho que é por isso que vim aqui, pra talvez tentar evitar esta mudança. Pra fazer o relógio voltar. Pra fazer as coisas voltarem a ser como eram. Mas sei que é ingenuidade. Não é como a vida funciona. Ela vai seguindo. Sempre seguindo, você goste ou não. E, sim... às vezes dói. Às vezes é triste. E às vezes... é surpreendente. Feliz. Então, sabe? Continue crescendo. Não deixe que eu te impeça. (...) (Jim Hopper, Episódio 8, 3ª Temporada de *Stranger Things*) (Tradução do autor)⁴

A frase acima é um trecho de um monólogo do personagem Jim Hopper para sua filha adotiva, Eleven, no último episódio da 3ª temporada de *Stranger Things*. Além de seu significado dentro da narrativa, o monólogo faz uma referência intertextual com a nostalgia sentida pelo espectador. Sentimento este tão forte que se aplica até a nós, brasileiros, que não vivemos aquela ambientação estadunidense, não compreendemos todas as referências da TV da época e não consumimos vários dos produtos do período. Não era necessário. Nossa nostalgia é vinculada ao audiovisual: aos filmes que acompanhamos nesse período, reconhecendo cada uma das homenagens feitas na série: *Star Wars* (George Lucas, 1977), *Alien* (Ridley Scott, 1979), *E.T – O Extraterrestre*, *Gremlins* (Joe Dante, 1984), *Os Caça-Fantasmas* (*Ghostbusters*, 1984), *Os Goonies*...

³ Termo utilizado para assistir vários episódios de uma mesma série em sequência.

⁴ No original: “*I miss playing board games every night, making triple-Decker Eggo extravaganzas at sunrise, watching Westerns together before we doze off. But I know you're getting older, growing, changing. And, I guess, if I'm being really honest, that's what scares me. I don't want things to change. So I think maybe that's why I came in here, to try and stop that change. To turn back the clock. To make things go back to how they were. But I know that's naive. It's just not how life works. It's moving, always moving, whether you like it or not. And yeah, sometimes it's painful. Sometimes it's sad. And sometimes, it's surprising. Happy. So you know what? Keep on growing up kid. Don't let me stop you*”

Mas *Stranger Things* não foi um fenômeno isolado. A nostalgia pela década de 1980 estava em alta desde o início da década de 2010. Ela começou com homenagens a *De Volta para o Futuro* e *E.T. – O Extraterrestre*, respectivamente, em *A Ressaca* (Hot Tube Time Machine, Steve Pink, 2010) e *Super 8* (J.J. Abrams, 2011). Logo vieram *remakes* de produções do período como *A Hora do Pesadelo* (Nightmare on Elm Street, Samuel Bayer, 2010), *Karate Kid* (Harald Zwart, 2010), *A Hora do Espanto* (Fright Night, Craig Gillespie, 2011), *Robocop* (José Padilha, 2014), *Poltergeist* (Gil Kenan, 2015), *Caça-Fantasmas* (Ghostbusters, Paul Feig, 2016), *Baywatch: S.O.S. Malibu* (Baywatch, Seth Gordon, 2017), *It: Capítulo 1 e 2* (Andy Muschietti, 2017/19). Também foram feitas continuações como a nova trilogia *Star Wars* e seus *spin-offs* *Rogue One* (Gareth Edwards, 2016) e *Solo* (Solo: A Star Wars Story, Ron Howard, 2018), *Mad Max: Estrada da Fúria* (Mad Max: Fury Road, George Miller, 2015), *Creed* (Ryan Googler, 2015), *Blade Runner 2049* (Dennis Villeneuve, 2017), *Alien: Covenant* (Ridley Scott, 2017), *Halloween* (David Gordon Green, 2018) e *Top Gun: Maverick* (Joseph Kosinski, 2021). Até o cinema de super-herói, o gênero mais popular da década, trouxe adaptações ambientadas ou inspiradas no período como *Guardiões da Galáxia* (Guardians of the Galaxy, James Gunn, 2014), *Thor: Ragnarok* (Taika Waititi, 2017), *Coringa* (Joker, Todd Phillips, 2019) e *Mulher Maravilha 1984* (Wonder Woman: 1984, Patty Jenkins, 2020). No Brasil, *O Escaravelho do Diabo* (Carlo Milani, 2016), *Bingo – O Rei das Manhãs* (Daniel Rezende, 2017) e *Turma da Mônica – Laços* (Daniel Rezende, 2019), eram sinal de que a nostalgia não era apenas um fenômeno estadunidense.

A moda de adaptações e sequências também estava presente na TV com *Ash vs. Evil Dead* (Sam Raimi, Starz, 2015-2017), *Máquina Mortífera* (Lethal Weapon, Matt Miller, Fox, 2016-2018), *MacGyver* (Peter Lenkov, CBS, 2016-) e *Cobra Kai* (Josh Herald, YouTube Premium 2018, Netflix 2020-). O mesmo para animações com os *remakes* de *Thundercats* (Michael Jelenic e Ethan Spaulding, Cartoon Network, 2011), *DuckTales* (Matt Youngberg, Disney XD, 2017-) e *She-Ra e as Princesas do Poder* (Noelle Stevenson, Netflix, 2018-2020). Também haviam produções originais ambientadas no período como *Os Americanos* (The Americans, Joe Weisberg, FX, 2013-), *Glow* (Liz Flahive e Carly Mensch, Netflix, 2017-) e *American Horror Story 1984* (Ryan Murphy, FX, 2019-2020).

Nos videogames, o relançamento do NES (Nintendinho) pela Nintendo e as comemorações efusivas dos trinta anos de *Super Mario* fazem parte de todo um retorno da cultura 8-bits que já era celebrada pelos *games indies* da década. Obviamente, a moda também não ficou incólume a este retorno nostálgico: presenciamos o retorno de pochetes, ombreiras,

neon, mangas bufantes, polainas, meia arrastão, calças boca-de-sino, suspensório, cores fortes, laquê, *mullets*, jaquetas de couro, bandanas, roupas de ginástica e *leggings* coloridas.

Quando o assunto é música, o retorno aos anos 1980 não se restringiu a volta de clássicos, através cultura de *remixes*, e do retorno de turnês internacionais de grandes bandas como A-Ha, Mötley Crüe, Def Leppard, Kiss e Bruce Springsteen, mas também influenciou diretamente em alguns dos maiores hits da década. São o caso de “*Midnight City*” do M83, “*Kiss it Better*” da Rihanna, “*Instant Crush*” do Daft Punk ft. Julian Casablancas, “*Hold on, We’re Going Home*” do Drake, “*Shut Up and Dance*” do Walk the Moon, “*Perfect Ilusion*” da Lady Gaga, “*King Kunta*” do Kendrick Lamar, “*Summertime Sadness*” da Lana Del Rey, “*Schoolin’ Life*” da Beyoncé, “*New Romantics*” da Taylor Swift, “*Uptown Funk*” do Mark Ronson ft. Bruno Mars, “*Believe*”, do Imagine Dragons, “*Bad Liar*” de Selena Gomez, “*Blinding Lights*” do The Weeknd, “*Watermelon Sugar*” do Harry Stiles e “*Physical*” da Dua Lipa (figura 1).



Figura 1: Cena de um dos clipes de “*Physical*” da Dua Lipa, do álbum *Future Nostalgia* (2020). Uma referência ao clássico de mesmo nome de Olivia Newton-John (1981). Fonte: *Frame* do clipe.

Ainda mais diretamente vinculada ao tema dessa tese, impossível não citar a banda indie Arcade Fire que pareceu prever este retorno com o disco *The Suburbs* lançado no final de 2010. A música título originou um clipe (figura 2), que dá nome ao álbum, e um curta metragem dirigido por Spike Johnze chamado *Scenes from the Suburbs* (2011). A obra guarda várias homenagens à filmes como *E.T. – O Extraterrestre*, antecipando o que outras fariam no decorrer da década. Falando em referências audiovisuais, dentre todos esses produtos pautados na reprodução de elementos da década de 1980, foi o *remake* de um telefilme de 1990 que parece

melhor ter levado o efeito nostálgico de *Stranger Things* para o cinema. Falo de *It – Capítulo 1*, filme que superou o recorde de mais de quatro décadas de *O Exorcista* (The Exorcist, William Friedkin, 1973) se tornando o filme de terror com maior bilheteria da história⁵. Apesar de *Stranger Things* e *It – Capítulo 1* trabalharem em diferentes formatos e gêneros (a série mais voltada para ficção científica, enquanto o filme foca exclusivamente no horror), logo chamou a atenção à proximidade de seus elementos semânticos e sintáticos. Ambos se pautam em uma narrativa de CCPs⁶ (CARRANZA in WETMORE, 2018), se situam na década de 1980, e tem seus protagonistas se metendo em aventuras ao enfrentar seres fantásticos que surgem para tirar a tranquilidade de seu pacato lar: cidadezinhas suburbanas e/ou de interior, as fictícias Hawkins (*Stranger Things*) e Derry (*It*).



Figura 2: Cena de *Suburbs* da banda Arcade Fire, onde um CCP anda de bicicleta pelas ruas de um típico subúrbio estadunidense, remetendo ao clímax de *E.T. – O Extraterrestre*. Fonte: *Frame* do clipe.

Este último ponto, a ambientação, me chamou particularmente a atenção (como não podia deixar de ser, devido a minha graduação em Geografia). Para aqueles pouco familiarizados com este tipo de urbanização, ao qual iremos nos aprofundar no capítulo 1, os subúrbios estadunidenses⁷ são tratados como materialização dos valores do país, o local onde o *American*

⁵ <https://www.omelete.com.br/filmes/it-a-coisa-ultrapassa-os-us500-milhoes-na-bilheteria-mundial> Acesso em 26/07/2020.

⁶ *Collective Children Protagonist* ou coletivo de crianças protagonistas. Doravante iremos usar o termo CCP de forma adaptada, ampliando sua significação, mesmo que não se remeta mais ao sentido original da sigla, incluindo grupos de jovens e/ou de “adultos imaturos”. Também a utilizaremos como forma de designar “o grupo ao qual pertence o protagonista”.

⁷ A partir de agora, toda vez que nos referirmos a subúrbio, estaremos falando especificamente dos subúrbios estadunidenses de classe média.

Dream ou “Sonho Americano⁸” pode florescer. Um lugar onde você pode ter uma casa espaçosa para acomodar sua família, um quintal bem cuidado para brincar com o cachorro, uma piscina para convidar os vizinhos para um churrasco... Tudo idealmente conquistado pelo trabalho duro e honesto. Segundo o professor de história e ciências sociais Kenneth Jackson:

O subúrbio simboliza a personificação mais completa e não adulterada da cultura contemporânea [estadunidense]; é uma manifestação de características fundamentais da sociedade estadunidense como o consumo, a dependência do automóvel, a capacidade de ascender socialmente, a separação da família em unidades nucleares, a divisão cada vez maior entre trabalho e lazer e uma tendência à exclusividade racial e econômica. (JACKSON, 1987, p.15) (Traduzido pelo autor)⁹

É este subúrbio que é colocado em risco tanto em *It* quanto *Stranger Things*, quando a bolha de segurança é quebrada e suas crianças (as novas gerações) passam a ser sequestradas por criaturas malignas. Como pesquisador, confesso que este foi o ponto que me fez ter uma pulga atrás da orelha. Haveria uma explicação para que duas das obras audiovisuais mais bem sucedidas da década de 2010 trabalhassem com as ansiedades da disrupção do *status quo* suburbano enquanto se propunham a fazer uma revitalização nostálgica da década de 1980?

Foi a partir desta pergunta que minha jornada acadêmica começou a se delinear.

Façamos uma breve contextualização econômica e política dos Estados Unidos na virada dos anos 2010. Foi justamente nesse período que valores contidos no “*American Dream*” foram colocados em xeque pela crise econômica de 2008. No período de um ano casas e carros foram tomadas por bancos na maior crise econômica desde a Grande Depressão em 1929. O trabalhador estadunidense, “*o self-made man*”, viu todas suas conquistas serem levadas por agentes intangíveis e imateriais: os bancos, o mercado, o governo. Tal qual um mal ancestral (*It*) ou a invasão de seres de outra dimensão (*Stranger Things*), este terror de uma escala incomensurável acometia pacatas cidade de subúrbio por todo país, em cada uma de suas quase idênticas *Main Streets, Park Streets, Lake Streets, Church Streets, River Streets, Sunset Streets, Pine Streets, Maple Streets, Cedar Streets, Oak Streets, Elm Streets...*

Viremos as páginas do calendário até chegar em 2016, mesmo ano de lançamento da primeira temporada de *Stranger Things*. Foi nessa data que se elegeu como presidente

⁸ Nesse trabalho procuraremos substituir os termos “americano” e “american” quando usado para referenciar algo relativo aos Estados Unidos por “estadunidense”. A exceção será no uso de expressões como “*American Dream*” ou “*American Way of Life*”.

⁹ No original: “*Suburbia symbolizes the fullest, most unadulterated embodiment of contemporary culture; it is a manifestation of such fundamental characteristics of American society as conspicuous consumption, a reliance upon the private automobile, upward mobility, the separation of the family into nuclear units, the widening division between work and leisure, and a tendency toward racial and economic exclusiveness.*”

estadunidense o empresário e apresentador de televisão Donald Trump. Seu *slogan*, “*Let’s Make America Great Again*” era uma mensagem direcionada justamente a este eleitorado de subúrbio acometido pela crise. Tal frase de efeito fazia menção a insatisfações dessa população com todas as consequências do processo de globalização. Populações que se sentiam afetadas pelo discurso ambiental ¹⁰, pela migração de indústrias para países com leis trabalhistas mais frágeis, e pela desleal competição gerada por produtos vindos desses países com preços baixíssimos. “Fazer a América grande de novo” era retomar o “American Dream” afetado por esses agentes externos. Não à toa, contra todos os prognósticos, Trump foi eleito com ajuda substancial do voto do subúrbio e das cidades pequenas do interior (*small towns*)¹¹.

Porém, não foi Donald Trump o idealizador desse discurso nacionalista e nostálgico. Afinal, não era primeira vez que “*Let’s Make America Great Again*” era usado em uma corrida presencial. O *slogan* vinha de uma figura cujo Trump nunca escondeu se tratar de sua inspiração: o 40º presidente dos Estados Unidos, Ronald Reagan (figura 3). Também republicano. Também na casa dos 70 anos. Também figura carimbada da televisão. E é aí que vem a “coincidência”: os dois mandatos de Reagan cobriram praticamente toda a década de 1980. Ou seja, tal relação demonstrava que a nostalgia pela penúltima década do século XX não era algo exclusivo da cultura *pop*, mas também era parte substancial do discurso eleitoral do país. Seja pela conjuntura política e econômica, seja por uma questão geracional, se tornou praticamente impossível não citar os anos 1980 para falar da década de 2010: onde a nostalgia pelo passado parece identificar ansiedades e preocupações com o presente.

¹⁰ Vale lembrar que o petróleo é essencial para a produção do combustível necessário para os deslocamentos entre subúrbio e centro urbano, assim, os discursos por energia limpa são ameaças à ordem dessas formas de urbanização.

¹¹ <https://www.pewresearch.org/fact-tank/2016/11/17/behind-trumps-win-in-rural-white-america-women-joined-men-in-backing-him/> Acessado em 16/06/2020



Figura 3: *Bottom* da chapa “Reagan-Bush” nos anos 1980, com o slogan “*Let’s Make America Great Again*”. Fonte: RollingStones.com

Novas “coincidências” foram surgindo conforme aprofundava minha pesquisa. Na própria literatura sobre a Era Reagan e a década de 1980 a questão da nostalgia já era tratada de forma substancial. Como veremos em nosso segundo capítulo, é consenso entre historiadores e estudiosos do período que os anos de Ronald Reagan eram permeados por uma grande tentativa de retomar valores de uma outra década: os anos 1950 (JAMESON, 1991; HALBERSTAM, 1993; COONTZ, 2000; BAXANDALL & EWEN, 2000; SPIGEL, 2001; SCHAWARTZ, 2003; TROY, 2005; EHRMAN, 2005; NÍ FLAHIN, 2010; SIROTA, 2011; DWYER, 2015; CÁNEPA E FERRARAZ, 2016; MCFADZEAN, 2017, 2019). O cinema dos anos 1980 acompanhava esta tendência nostálgica: filmes marcantes dessa década retomavam os “anos dourados” do pós-guerra¹². Além de *De Volta para o Futuro* e *Conta Comigo*, eram o caso de obras como *Peggy Sue – Seu Passado a Espera* (*Peggy Sue Got Married*, Francis Ford Coppola, 1986), *Dirty Dancing – Ritmo Quente* (*Dirty Dancing*, Emile Ardolino, 1987), *La Bamba* (Luis Valdez, 1987), *Hairspray – E Éramos Todos Jovens* (*Hairspray*, Hohn Waters, 1988) e *Sociedade dos Poetas Mortos* (*Dead Poets Society*, Peter Weir, 1989). Eram os anos do *boom* dos subúrbios e da consolidação dos valores da família estadunidense moderna sintetizados no conceito de “American Dream”, marcados pelos bons números da economia e pelo grande otimismo da classe média branca. Aquele tipo de urbanização estava extremamente

¹² A partir de agora quando falarmos “Anos 1950”, “Era Dourada”, “Anos Dourados” ou período pós-Guerra, estaremos nos referindo ao período também conhecido como *The Fifties*. Se trata de um recorte temporal que vai de 1946 (primeiro ano após o término da 2ª Guerra Mundial) e 1963 (assassinato do presidente JFK).

vinculado com os sentimentos de um período: afinal, foram construídos como materialização desse “Sonho”. E como bem explica o geógrafo Yi-Fu Tuan, “os seres humanos (...) tentam incorporar seus sentimentos, imagens e pensamentos em material tangível. O resultado é o espaço escultural e arquitetônico e, em grande escala, a cidade planejada” (2011, p.17) (Tradução do autor)¹³. E como veremos, o ápice desse planejamento foi o subúrbio.

Não era coincidência.

1950. 1980. 2010.

Três décadas que se entrelaçam profundamente em seus discursos e em suas ansiedades (figura 4). Se os sucessos de *Stranger Things* e *It* foram os responsáveis por chamar-me a atenção para o tema da nostalgia oitentista, foi a sucessão de referências encontradas a partir dessa linha de investigação que me fizeram começar a formular as questões que esta tese procura responder. Afinal, que subúrbio é este que a década de 1980 e de 2010 parecem ter tanta nostalgia em suas produções audiovisuais? Um subúrbio que claramente se faz como mito (sobre o qual um país foi construído) e utopia (como horizonte a ser buscado). Um subúrbio cuja existência é sempre ameaçada por agentes externos, cujas ansiedades podiam ser bombas atômicas (década de 1950), crises sociais (década de 1980) ou econômicas (década de 2010). Na ficção essas ameaças aparecem na forma de extraterrestres, aranhas, fantasmas, criaturas sobrenaturais, *gremlins*, robôs, *serials killers*, vampiros, zumbis, etc. Lembro que quando este trabalho foi pensado o mundo ainda não havia passado pelo grande desafio de enfrentamento da COVID-19. Hoje, a veiculação da narrativa de um mal externo invadindo a pacata normalidade dos países, parece uma versão em macroescala desse fenômeno. Voltar ao “conforto do passado” parece mais urgente do que nunca.

¹³ No original: “Human beings (...) try to embody their feelings, images, and thoughts in tangible material. The result is sculptural and architectural space, and on a large scale, the planned city. Progress here is from inchoate feelings for space and fleeting discernments of it in nature to their public and material reification.”

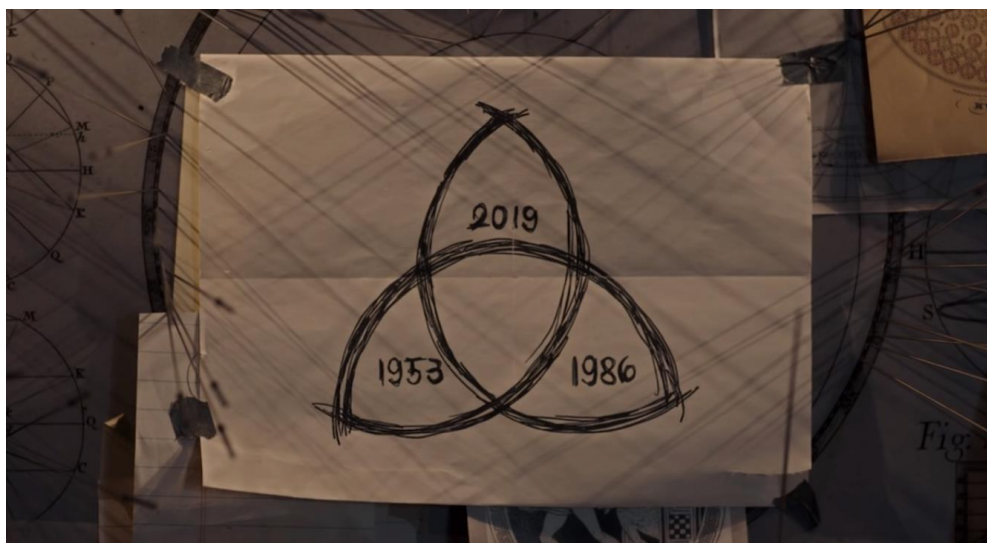


Figura 4: A triquetra da primeira temporada de *Dark* (não) coincidentemente também intercala estes três períodos dentro de sua narrativa temporal. Aqui são os saltos geracionais de 33 anos que movimentam os personagens da bem sucedida série germânica. Fonte: *Frame* da série.

Não à toa, este é o mote da trama de Wanda, protagonista de *Wandavision* (Matt Shakman, Disney Plus, 2021) série da Marvel de grande sucesso. A super-heroína, também conhecida como Feiticeira Escarlate, vai até a pequena cidade suburbana de Westville após um fenômeno catastrófico que arruinou o mundo. Era o “estalar de dedos” de Thanos, o titã louco, que aniquilou metade da vida no universo, mas que bem poderia ser a crise de 2008. Basta ver o cenário que Wanda encontra: casas envelhecidas, piscinas abandonadas, obras largadas no meio. O sonho suburbano destruído. A solução da personagem, capaz de moldar realidades (tal qual o aparato audiovisual), parece ser a mesma que foi criada pelo audiovisual estadunidenses: reconstruir o subúrbio aos moldes idealizados das *sitcoms* (figura 5).



Figura 5: Dois momentos sequenciais de *Wandavision*. Wanda ao chegar no subúrbio deteriorado de Westville, o transforma em um subúrbio das *sitcoms* clássicas da década de 1950. O aspecto preto e branco também toma conta daquele simulacro. Fonte: *Frame* da série.

A decisão de Wanda não se dá à toa. A imagem do subúrbio clássico está intrinsicamente ligada ao discurso nostálgico de quando os tempos eram “melhores” ou “mais simples”. Assim, todo o material audiovisual produzido nessa ambientação, em maior ou menor escala, está dialogando com este sentimento, sejam quais forem as perspectivas: de que é um sentimento bom, danoso, coletivo, individual, utópico, melancólico, etc. Por tal motivo, proponho que antes de nos debruçarmos sobre a estrutura dessa tese, tiremos este elefante da sala. Em outras palavras, antes de definirmos a estrutura do presente trabalho, acredito ser importante conceituar a nostalgia no contexto de nosso objeto de pesquisa.¹⁴

Como todo o trabalho que perpassa o tema, se faz necessário fazermos uma breve conceituação do termo em sua origem: cunhado por um médico suíço, Johannes Hofer, em 1688. Do grego *nostos* (volta ao lar) e *algia* (sofrimento), Hofer se referia a nostalgia como um sentimento triste, originado do desejo de se retornar para a terra natal. Svetlana Boym (2001,

¹⁴ Já antecipo que a escolha de dedicar algumas páginas da introdução à conceituação deste termo pode ser um pouco heterodoxa, mas creio que ela se faz importante para fundamentar as discussões presentes na estruturação da tese.

p.2) complementa dizendo que enquanto a nostalgia podia ser apontada como causadora de “representações errôneas” que faziam com que o afligido perdesse contato com o presente, Hofer parecia se mostrar orgulhoso de alguns pacientes. Para o médico, a nostalgia era uma demonstração de patriotismo, onde o amor pela terra natal era tão grande que levava à doença. Partindo dessa contextualização histórica, a pesquisadora contempla, de forma contemporânea, que a nostalgia pode se manifestar como “luto” pela perda/impossibilidade de retorno ao mundo encantado com fronteiras e valores claros (BOYM, 2001, p.3).

No entanto, esta não é a única definição dada por Svetlana Boym, que vai apresentar múltiplas compreensões do termo – infletindo inclusive na discussão se não seria mais apropriado o emprego do termo no plural: nostalgias (JANOVER, 2000, p.115). Duas dessas definições ou tipologias são bastante importantes para nosso trabalho. A primeira delas é a nostalgia “restauradora” ou “restaurativa” (BOYM, 2001, p.159). Segundo a autora, esta nostalgia está no “cerne dos reavivamento nacional e religioso” ao estar vinculada à uma ânsia “pela reconstrução de uma terra perdida”. A segunda é a “nostalgia reflexiva”, que ao considerar a irrevogabilidade do passado, põe as lembranças e memórias em questão, como contraponto às contradições do presente (BOYM, 2001, p.160).

A ideia de subúrbio presente no material audiovisual suburbanista trazem consigo esses valores nostálgicos aos quais Boym se refere. Tal imagem é consolidada a partir da repetição de discursos e representações de um lugar intangível, por estar vinculado à um momento histórico específico no passado. Em outras palavras, este “subúrbio mítico” tem uma ambientação temporal bastante definida: os anos 1950, momento em que o Estados Unidos se consolidou como a maior potência mundial e com uma economia próspera, devido às consequências do pós-guerra. Se trata de um olhar hegemônico, é claro, e que não dá conta das subjetividades e perspectivas de classe e gênero, além de operar em cima de recortes bastante específicos de acontecimentos.

No entanto, se temporalmente esta nostalgia é bem situada (nos anos 1950), o mesmo não pode ser falado de sua localização geográfica. Afinal, ela não se dá por nenhum lugar específico dos Estados Unidos. Nesse sentido, as características (supostamente) homogêneas de urbanização e arquitetura dos subúrbios fazem com que eles se tornem a imagem ideal para representar o país como um todo. Ao menos da perspectiva hegemônica de uma classe média branca e heteronormativa que ocupa estes subúrbios. Isso se configura de forma tão explícita que quando uma *sitcom* mostra uma família morando na *Maple Street*, ela fala não só com milhões de pessoas que moram em ruas com nomes de árvore, mas com milhares de famílias

espalhadas pelos Estados Unidos que residem literalmente em uma rua chamada *Maple Street*¹⁵.

Kenneth Jackson ressalta a importância da moradia como uma expressão da natureza humana, chegando a dizer que “nenhuma sociedade pode ser completamente compreendida longe da residência de seus membros” (1987, p.15). Rowley (2015, p.7) vai falar dos espaços “nacionais” (*notional places*, no original) – descrições generalistas de lugares (subúrbios, cidades pequenas, metrópoles, etc) aos quais nossas construções mentais são evocadas por experiências e representações que consumimos deles – formando um grande amálgama mnemônico. Ele ressalta que por mais que em alguns casos façamos uma substituição (como pensar especificamente em Nova Iorque, quando nos pedem para pensar em uma metrópole), este não é sempre o caso. É o que ocorre quando pensamos em um subúrbio nos Estados Unidos – onde o “espaço nacional” passa a ser um lugar indistinto, não se localizando em nenhum lugar específico.

Nesse sentido, é interessante acompanhar a tabela das dinâmicas que operam na formação de nossa percepção mental desses “espaços nacionais” (figura 6). Segundo ele, os “espaços nacionais” seriam criados por nossas “memórias intertextuais” e afetariam (e seriam afetados) pelas reproduções midiáticas desses lugares. Por sua vez, nossas memórias seriam criadas a partir de nossa percepção do lugar (decodificação local) e afetaria a forma como nós agimos (ação social) nele (contexto material). De forma geral, o contexto material seriam aqueles fatores naturais e humanos estudados por geógrafos e urbanistas, como clima, população, densidade, mercado de trabalho, etc. Estes influenciaram e seriam afetados pela ação social (que inclui decisões de planejamento, mas também de vivência da cidade).

¹⁵ Mais especificamente existem cerca de 6.000 ruas com este nome nos Estados Unidos, sendo o 12º nome mais popular, segundo dados do Censo de 1993 presente no site: <https://fivethirtyeight.com/features/whats-the-most-common-street-name-in-america/> Acessado em 05/04/2021.

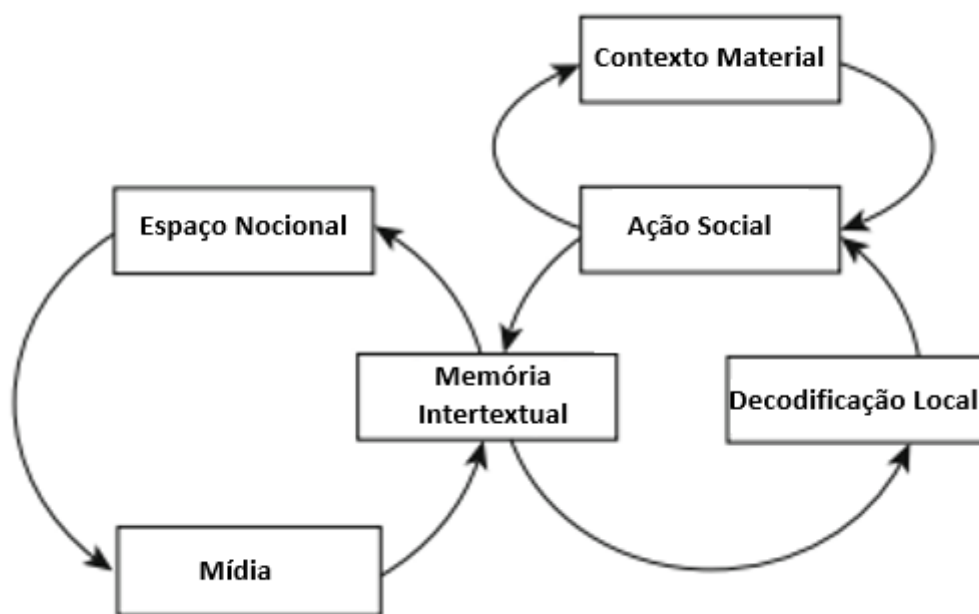


Figura 6: As reproduções midiáticas afetariam e seriam afetadas por nossos espaços nocionais.
 Fonte: ROWLEY, 2015, p.8, traduzido pelo autor

Jackson vai chamar a atenção para como a organização de vizinhanças, estradas, casas e apartamentos, vai construir padrões que condicionam nosso comportamento (1987, p.15). Esta ação social, por sua vez, informaria a memória intertextual, ao qual Hunt diz se tratar “de um reservatório de experiências diretas e mediadas” (*apud* ROWLEY, 2015). Dentro deste modelo, os espaços nocionais (como o subúrbio), seriam fruto direto da memória intertextual – construída tanto pelas nossas experiências pessoais, quanto pelo nosso consumo midiático. E como falamos, os próprios objetos midiáticos seriam construídos a partir desses espaços nocionais (pessoais e coletivos). Ou seja, o subúrbio audiovisual seria tanto construído a partir desse subúrbio nocional (aqueles que temos em nossas mentes), quanto seria fundamental para criar essas mesmas noções. Ainda mais interessante é ver como isto se aplica caso de pessoas que nunca moraram no Estados Unido, as quais devido à falta de contato com contexto material, tem seu espaço nocional construído primordialmente a partir das representações midiáticas.

As representações desse subúrbio que ao mesmo tempo é impreciso e múltiplo, irão ser objetos fundamentais das duas definições de nostalgia (restaurativa e reflexiva) apontadas por Boym (2001). Ou seja, a nostalgia não é advinda do contexto material, mas de um espaço nocional que é intangível e imaterial. Em outras palavras, mesmo quando a nostalgia é vinculada a “subúrbios da década de 1950”, é difícil definir “que subúrbio é este” e onde ele se

localiza. Isso porque por vezes esta nostalgia é advinda da representação de um subúrbio de uma *sitcom* da década de 1950 que, por definição, nunca existiu (nem mesmo no período em que foi produzido). E é nesse ponto substancial que a presente tese opera: a nostalgia não é nem pelo subúrbio, e nem por uma década, mas por uma ideia (uma “noção de espaço”) que, por sua vez, foi concebida como uma utopia a ser alcançada (uma segunda “noção de espaço”). Assim, é, ao mesmo tempo, uma nostalgia por um passado idealizado e inexistente e por um futuro que nunca chegou e nem chegará. Nostalgia essa instrumentalizada por que dizem ter as possibilidades de alcançá-lo ou restaurá-lo.

“*Make America Great Again*”.

É claro que a complexidade não se encerra aí. Afinal, como Janelle Wilson (2014, p.30) estipula “a nostalgia não se dá somente pela América rememorar a “Era dourada”, mas reinterpretá-la diante de sua perspectiva contemporânea”. Ou seja, substanciando a própria ideia de uma nostalgia reflexiva que leva em consideração que tais representações do passado estarão vinculadas de forma indissociável ao presente em que tais obras foram produzidas. A isso adiciono a perspectiva de Connerton de que as sociedades vivem em constante “auto-interpretação” (1989), na busca por criação de imagens que as representem. Esclarecer esta condição, inclusive, é um dos objetivos do livro *The Way We Never Were* de Stephanie Coontz (2000). Como o nome indica (algo como “A Forma Como Nunca Fomos”) esses “anos 1950” nostálgicos que rememoramos não condiz com a realidade histórica do período, mas a uma leitura feita por um recorte demográfico bastante específico dele (uma classe média branca, patriarcal e heteronormativa). Por isso não é superficial afirmar que cada uma das reconstituições do passado traz mais pistas sobre nossas perspectivas contemporâneas, do que sobre a época em que foram feitas.

Ou seja, se inicialmente destacamos a ideia desse subúrbio mítico como um lugar indeterminado espacialmente, mas situado temporalmente nos anos 1950, em um segundo momento deveríamos pensar nele como também sendo temporalmente indeterminado. Afinal, aqueles anos 1950 reproduzidos no audiovisual se tratam de uma representação de um mundo que nunca existiu de fato, uma noção que é nutrida daquele período. Um não lugar geográfico e histórico, que existe apenas em nossa imaginação. Uma definição exemplar do que seria um espaço nocional. As representações artísticas desse período passam a ser, assim, o mais próximo de sua materialização, e a única forma de assegurar sua transcendência pelas gerações. Isto, é

claro, fomenta o consumo destas produções artísticas para suprir esta nostalgia, uma lacuna impreenchível criada por desejos inalcançáveis de voltar a este momento mítico que nunca existiu. Algo que se torna ainda mais forte em períodos de crise e de grandes ansiedades, como foram a virada dos anos 1980 e dos anos 2010.

Estabelecida esta ideia, também se faz substantivo apontar que “escolher o que quer ser lembrado” resulta em uma tentativa de apagar lembranças do passado (WILSON, 2014, p.42). Janelle Wilson exemplifica esse fenômeno ao demonstrar que tanto jovens que não vivenciaram a década de 1950, quanto idosos que viveram naquele período, vão descrever aquele momento com a nostalgia de serem tempos “menos conturbados” e sem “tantas crises sociais”. Ela mesmo lembra que 1950 foi um período marcado pela eclosão do movimento negro liderado por Martin Luther King e outros ativistas, eventos marcantes com o de Selma ou o protagonizado por Rosa Parks, de um constante medo nuclear, de ameaças comunistas e linchamentos de negros. O obscurecimento desses eventos da memória coletiva que diz serem “tempos mais tranquilos” não se explica, no entanto, somente pelo recorte étnico e de classe. Wilson (2014) diz que mesmo entrevistados negros e pobres, aparentam lembrar nostálgicamente daquele período como um momento de maior união e de apoio mútuo. Além disso, ela demonstra uma certa influência de representações midiáticas passadas de forma onipresente e repetida nas TVs em minar a memória coletiva daquele período (COONTZ, 2000). Em outras palavras, depois de sucessivos reprises de *I Love Lucy* (Jess Oppenheimer, CBS, 1951-1957), a *sitcom* passou a definir mais os anos 1950 na memória coletiva do que os eventos históricos do período.

Lacey Nicole Smith (in WETMORE, 2018, p.190) vai apontar como este “esquecimento” dos movimentos negros e sociais do “retrato da época” fazem parte da mesma construção social que envolve idealizar o subúrbio branco de classe média como lugar mítico na construção dos Estados Unidos. Ela vai mais além ao ressaltar como este mesmo local ao ser mitificado estabelece como ideal de nação o exercício da liberdade através do consumismo, a construção de famílias heteronormativas, patriarcais, cristãs e com “fé cega no país”. Este caráter mítico do subúrbio conversa diretamente com a ideia de memória coletiva de Halbwach (1993) uma vez que passa a ser uma imagem síntese de todo um povo (ou melhor, uma demografia que se coloca como representante legítima daquele povo), e que também resume em si seus valores, comportamentos e projeto de nação. No segundo capítulo debateremos como esta imagem mítica do passado vai ser usada pelo presidente Ronald Reagan para controlar as ansiedades da classe média quanto a globalização e o neoliberalismo, enquanto no terceiro capítulo, veremos

como será Trump que irá utilizá-la para resgatar a confiança de uma parcela da população que se encontrava diretamente atingida por esses efeitos globalizatórios. Janelle Wilson (2014) por sua vez vai trazer o conceito do “santuário de sentido” (*sanctuary of meaning* no original) como um local onde o indivíduo pode se sentir protegido de condições culturais opressivas.

Aqui, chamo a atenção do leitor que antes que ele faça juízo de valor sobre o que seriam essas “condições culturais opressivas”, seja considerado que elas também variam de acordo com quem “sente” esta nostalgia. Afinal, um progressista pode pensar na opressão racial e machista, mas um conservador pode encarar esta opressão como sendo as pautas progressivas e de direitos de minorias (o famoso discurso do “mundo está ficando chato”). Isso ressalta, para além da memória coletiva e individual, a existência também de caráter grupal/comunitário na ideia de nostalgia. Isso, por si só, já desafia o senso comum de se relacionar nostalgia necessariamente a um sentimento mais reacionário ou conservador. Tal qual a utopia ou a distopia, ela é um conceito amplo de produção de espaços inatingíveis, pautados em nossas experiências e percepções do presente, e nossas aspirações do futuro tanto quanto indivíduo, como quanto grupo e sociedade.

Feitas estas considerações, chamo a atenção que este olhar dicotômico também ocorrerá com o subúrbio que será visto tanto como utopia quanto distopia. Utopia, pois, como afirma Clifford Clark (1989), a natureza planejada e homogênea do subúrbio advém dos impulsos perfeccionistas em construir uma comunidade “ideal” após a 2ª Guerra Mundial. Dolores Hayden chega a defini-lo como a “casa dos sonhos” apontando que, pela primeira vez na história, uma civilização criou um ideal utópico baseado em uma casa (a suburbana) ao invés de uma cidade ou uma nação (1984, p.18). Distopia, pois, como veremos nos estudos de Coontz (2000) em nosso primeiro capítulo, além das críticas dos comportamentos que a vida suburbana condiciona, seu isolamento e suas regulações eram principalmente opressivas para mulheres, e intolerante a minorias étnicas como negros e latinos.

Beuka (2004, p.7) traz a ideia de heterotopia de Foucault para complexificar este binômio utopia/distopia quando se fala de subúrbios. Para Foucault (2013), heterotopias são “lugares desenhados na própria instituição da sociedade” ou “espécies de utopias efetivamente realizadas” ressaltando assim sua característica de representar um desejo social (independente das leituras favoráveis ou críticas que se façam delas). Tal conceito é particularmente efetivo para tratar os subúrbios, uma vez que são espaços regulados tanto por seus construtores/planejadores, com plantas idênticas e cuja disposição de cômodos representa uma forma de controle de seus habitantes, quanto por seus moradores, que se auto regulam com

punições para a não manutenção de jardins e fachadas, proibição de animais domésticos e conselhos para impedir mudanças de zoneamento. Essas regulações visam, em última instância, a construção de uma “sociedade perfeita”, mas que diante da impossibilidade axiomática de atingir este padrão, se torna um reflexo das intenções da classe média branca estadunidense quanto ao país que ela quer se tornar e/ou se mostrar. A nostalgia, nesse sentido, se torna também uma retórica afirmativa de que é possível “voltar a ser tornar esta utopia” ao evitar mudanças nestes ambientes, fomentando discursos reacionários como o NIMBY (*Not In My Backyard* ou “Não no meu quintal”) que faz *lobby* contra a possibilidade de instalações de equipamento urbanos como centros de reabilitação e ONGs em áreas suburbanas. Este tipo de discurso (figura 7) foi inclusive usado pelo então presidente estadunidense Donald Trump na tentativa de comover o eleitorado suburbano, alegando que haveria uma invasão de negros e latinos – tidos dentro dessa retórica como “caóticos e violentos”¹⁶.



Figura 7: *Tweet* de Donald Trump do dia 29/07/2020. Ele diz “Eu estou feliz em informar a todas as pessoas vivendo seu estilo de vida do sonho suburbano que vocês não serão mais incomodadas ou financeiramente feridas por ter construções de baixo valor agregado em suas vizinhanças” (Tradução do autor). Fonte: Twitter @realDonaldTrump (conta suspensa)

Por conta de falas como esta que Beuka (2004, p.2) é categórico ao definir que o subúrbio passa então a ocupar espaço na imaginação coletiva, cuja a menção do termo traz visões de um passado distante dos anos 1950, onde a classe média concretizava o “American Dream” com churrascos de fim de semana e festas na piscina. Nesse sentido, as obras contemporâneas dos

¹⁶ <https://www.nytimes.com/2020/07/29/us/politics/trump-suburbs-housing-white-voters.html> Acessado em 04/01/2021

anos 2010 ao remeterem diretamente as décadas anteriores, podem se encaixar na ideia de uma comoditização da nostalgia (JAMESON, 1991). E se Luiz Nazário (2005) vai apontar sobre como Hollywood veicula mensagens comerciais que fazem com que o expectador sinta a necessidade de consumir a obra e itens afins mesmo depois do término da experiência audiovisual, há de se pensar como os múltiplos conceitos de nostalgia(s) se encaixam nesse mercado. Por exemplo, a nostalgia é percebida tanto na escala de experiência pessoal, da memória e do sentimento, mas também pode se apresentar como um fenômeno cultural de macro escala (WILSON, 2014, p.30). Retomando ao exemplo que iniciou nossa introdução, é o que ocorre com *Stranger Things*, onde o compartilhamento de informações, discussões e memes na Internet, faz parte da experiência coletiva da série para muitos de seus espectadores (figura 8).



Figura 8: Repostagem do *tweet* do usuário @solethehippie pela conta no Instagram @eleven11_eggo destacando músicas emblemáticas das três temporadas de *Stranger Things* e curtida por mais de 200 pessoas. Fonte: Conta eleven11_eggo no Instagram, acesso em 28/07/2020

Gufey (2006, p.20) vai falar da cultura do retrô, a partir de um olhar irônico e uma perspectiva cínica e/ou autoconsciente para o passado. Conversando com a ideia da busca de “uma identidade” em um mundo pós moderno de Boym (2011) e Marcus (2004) – existe nessa celebração de certas características do passado (figura 9) a busca por elementos que possam ser incorporados no presente para a construção de identidades. Nesse sentido, o próprio exagero

dessas homenagens se torna instrumental, para passar mensagem que não se trata de algo datado, mas de uma referência autoconsciente (cínico e/ou irônica). Fredric Jameson, ainda dentro de seu olhar mais crítico à nostalgia, vai dizer que a cultura contemporânea é “irremediavelmente historicista” no sentido de nutrir um apetite indiscriminado por estilos e modas mortas (*apud* GUFEEY, 2006, p.29).



Figura 9: Compilação de “cabelos memoráveis” de personagens de *Stranger Things* feito pela *IndieWire*. Os cortes “datados” passam a ganhar status de “icônico” através da perspectiva autoconsciente de homenagem ao passado. Fonte: IndieWire.com

Por fim, considero fundamental, ter em mente o conceito de nostalgia pop de Dwyer (2015, p.4) um fenômeno que ele identifica a partir de três características: 1) Uma nostalgia evocada por obras cuja produção, circulação e recepção facilitadas pela mídia comercial para grandes audiências; 2) Uma nostalgia que se dá através de *tropes*, convenções, símbolos e estilos, sem a necessidade de uma verossimilhança histórica; 3) E uma nostalgia que não está ligada à uma forma ou estilo de texto específica, nem à características particulares de sua audiência, mas à experiência individual com o texto. As três características conversam com a crítica tão disseminada do cinema Hollywoodiano, de que este se trate de um entretenimento raso, sem pretensões em construir retratos aprofundados de momentos históricos. Nesse trabalho traremos tanto perspectivas que corroboram com esta visão, quanto aquelas que trazem contrapontos contundentes a ela.

Dito isto, deixo claro que nossa discussão sobre a nostalgia não vai se encerrar por aqui. Ela atravessará todo o trabalho, onde a discutiremos a partir de suas múltiplas perspectivas: a de construção dos valores de uma nação a partir de uma memória coletiva de lugares/passados míticos; a do santuário de sentido do indivíduo em crise em um mundo pós-moderno; a de

commodity dentro de um sistema capitalista que transforma tudo em produto; a de heterotopia vinculada à anseios de uma classe média branca; a da busca por reproduzir uma identidade no presente evocando elementos do passado através da cultura do retrô; entre tantas outras. Também fica claro que a nostalgia está longe de ser um conceito unidimensional, e a empobrece quem tentar unificá-la em uma definição singular. Se não utilizarmos o termo no plural, “nostalgias”, isso se deve ao mesmo motivo pelo qual não nos adereçamos ao plural “subúrbios” – o uso das palavras no singular remete à ideia de um “termo guarda-chuvas”, tornando todas estas representações amálgamas complexos e pluridimensionais.

Esclarecidas essas pontuações, restam algumas perguntas que pavimentam esta tese.

O que existe nesse mítico subúrbio que só é acessado através da nostalgia, sendo um de seus veículos o consumo audiovisual? Quais os valores ali retratados são vistos como “em falta” na década de produção daquelas obras, e como elas tentam alcançar tais valores em sua narrativa? É visto que cada obra é retrato de seu tempo, como elas “atualizam o passado”, inculcando nele suas preocupações e seus pontos de vista para melhor conversar com uma audiência moderna? E o Brasil? Qual nosso lugar dentro desse fenômeno? Por mais que nosso processo de suburbanização seja bastante diferente daquele disseminado em grande parte dos Estados Unidos, fomos alimentados por suas produções audiovisuais e padrões de consumo por décadas. Assim, como é que nos posicionamos nesse cenário de construção de narrativas?

Essas são apenas algumas das indagações que dão início à esta pesquisa. A partir dela buscaremos entender a construção e o conceito do subúrbio estadunidense como o “verdadeiro Estados Unidos” e porque ele foi retomado pelo cinema suburbanista na década de 1980 e 2010. O que se esconde por trás da narrativa dos pacatos moradores de uma cidadezinha sendo atacados por um mal vindo de fora? Como ela conversa com nosso momento atual e o acirramento da retórica anti-globalizatória (eleição de governos ultranacionalistas, fortalecimento de movimentos fascistas, crise migratória, negacionismo climático e sanitário)? Tal qual a trilogia *De Volta para o Futuro* (Back to the Future, 1985, 1989 e 1990), que começando em 1985, vai para 1955 e depois para 2015, convido o leitor dessa tese para uma viagem por esses três períodos¹⁷. Entender seus cenários políticos, suas conjunturas econômicas, os valores que carregam e, principalmente, como isto reflete em suas produções audiovisuais.

¹⁷ Para o fã da trilogia que se perguntar se esquecemos o ano de 1885 em nossa analogia (quando se *passa De Volta para o Futuro III*) a resposta é: não. Ao menos, não completamente. Mesmo o período icônico em que se passam a maior parte dos filmes de faroeste aparecerá tangencialmente em nosso primeiro capítulo.

Escancaradas algumas das questões que começaram a nortear esta investigação, vamos a tese que dela decorre. Como grande parte das produções sobre cinema, este trabalho tem o grande desafio de focar, sem se restringir, no objeto audiovisual. Afinal, não acredito ser possível falar de cinema sem falar da conjuntura onde ele está inserido e vice-versa. Isso tem uma importância pessoal, pois em minha graduação trabalhei a partir do olhar geográfico para as representações cinematográficas do espaço. Vislumbro que nessa tese tentarei trilhar também o caminho contrário, adicionando o olhar audiovisual e cinematográfico para espaços geográficos, conjunturas históricas e retóricas políticas. De tal forma, uma vez que as questões aqui levantadas só podem ser respondidas com uma profunda análise em múltiplas áreas, existe uma preocupação sempre presente em não perder nosso objeto de vista. À esta preocupação gosto de referenciar a honestidade intelectual estabelecida no *Manual de introdução à pesquisa científica* (1995):

(...) no início de uma pesquisa ou de um trabalho, o cenário é praticamente o mesmo: sabemos vagamente que queremos estudar tal ou tal problema (...) mas não sabemos muito bem como abordar a questão. Desejamos que o trabalho seja útil e que possamos chegar ao fim, mas temos o sentimento de nos perder antes mesmo de termos começado. O caos original não deve ser fonte de preocupação; ao contrário ele é a marca de um espírito inquieto, que não alimenta simplismo e certezas já prontas. (QUIVY E CAMPEHOUDT, 1995, P.10):

A questão a ser resolvida nesse momento passa a ser então como organizar essas inquietudes e transformá-las em uma produção científica sólida e bem direcionada. A solução que encontro para isso é de estruturar de forma muito transparente o caminho que iremos percorrer nesse trabalho. Assim, por mais que possamos nos desviar do caminho aqui ou acolá, ao ter bem esclarecido nosso objeto, questões e hipóteses, sempre teremos nossa linha guia para retornar com segurança. Sabemos onde queremos chegar, mas é crucial estar aberto nesse trajeto para diversas outras discussões que por ventura venham a surgir. E que não abdicamos delas. Usamo-las para complementar nossos estudos, e, porque não, evocar futuras pesquisas.

Estabelecida esta pontuação, é de extrema importância que logo façamos uma conceituação chave para esta tese: o nosso objeto de análise. Admito que é bem tentador delimitar como objeto as obras *Stranger Things* e *It – Capítulo 1*. Afinal, foram as produções que despertaram meu interesse e fomentaram minha investigação. Mas tal qual um sintoma que chama a atenção para uma doença, essas obras são desdobramentos de um fenômeno muito mais amplo e que foi conceituado pela primeira vez faz pouquíssimos anos. Um subgênero cinematográfico proposto em 2017, no artigo (e posterior livro) de Angus McFadzean: o

Suburban Fantastic Cinema. Doravante definido como suburbanismo fantástico, conceito que empregaremos nessa tese. Antes de mais nada, porém, deixemos que o autor o explique com suas próprias palavras:

Suburban Fantastic Cinema é um nome usado para designar um conjunto de filmes Hollywoodianos que começaram a aparecer nos anos 1980, onde crianças e adolescentes que vivem no subúrbio são chamados para confrontar uma força fantástica e disruptiva – fantasmas, aliens, vampiros, gremlins e robôs maldosos. São filmes que emergiram de obras focadas no público adulto, melodramas suburbanos, e filmes e programas de horror, fantasia e aventura, clássicos dos anos 1950, e que passaram a ser sinônimo dos trabalhos de diretores como Steven Spielberg, Joe Dante, Robert Zemeckis e Chris Columbus. Comumente adereçados como filmes de crianças ou filmes “família”, sendo parte-chaves da infância do fim da *geração X* (1965-1980) e de toda *geração millennial* (1981-1996). (McFADZEAN, 2019, p.1) (Tradução do autor)¹⁸

Difícilmente o leitor que vivenciou a década de 1980 ou suas produções audiovisuais não saberá quais são as obras que McFadzean está se referindo: *E.T. – O Extraterrestre*, *Gremlins*, *De Volta para o Futuro*, *Os Goonies*, etc. Isso, por si só, já aponta para força e a viabilidade de se trabalhar com esta categorização. Porém, para além dessa definição mais ampla e genérica, McFadzean providencia uma classificação mais teórica desse subgênero se debruçando sobre o modelo de análise semântico/sintático¹⁹ proposto por Rick Altman em 1984. Segundo McFadzean (2017; 2019), o suburbanismo fantástico mesclaria os elementos semânticos do gênero de fantasia, ficção científica e/ou horror aos elementos semânticos do subúrbio estadunidense. Sintaticamente, o subgênero conta a história de maturação/amadurecimento do protagonista de forma sincronizada à resolução das consequências causadas pela entrada de elementos fantásticos em seu ambiente, apelando para o seu caráter heroico. Apesar da solidez de tal definição, como todo conceito, principalmente um recém proposto, ele abre espaço para ser discutido a partir de novas perspectivas. Assim, partindo da definição inicial de McFadzean e se debruçando em seu mesmo pilar teórico (o modelo proposto por Altman) nessa tese proponho a categorização do suburbanismo fantástico como um subgênero baseado em três características:

¹⁸ No original: “‘*Suburban fantastic cinema*’ is a name that designates a set of Hollywood movies that started to appear in the 1980s, in which pre-teen and teenage boys living within the suburbs are called upon to confront a disruptive fantastic force – ghosts, aliens, vampires, gremlins and malevolent robots. These films emerged out of adult-focused, suburban-set melodramas, children’s fantasy stories, and old-fashioned sf, horror, fantasy and adventure films and television mainly of the 1950s, and became synonymous with the work of Steven Spielberg, Joe Dante, Robert Zemeckis and Chris Columbus. Typically marked as children’s films or “family” films, they were key parts of the childhood of late-Generation Xer’s and Millenials.”

¹⁹ Suas aplicações na formulação do subgênero serão amplamente debatidas no capítulo 2.

1) Obras cuja ambientação e/ou elementos semânticos remetem ou dialogam diretamente com os subúrbios estadunidenses e ou/com sua classe média;

2) Cujas narrativas se pautam na ruptura do cotidiano do protagonista a partir da chegada de um elemento externo extraordinário;

3) Cujos elementos sintáticos passam pela aprovação social do protagonista a partir da comprovação da existência de tal elemento extraordinário e pelo seu amadurecimento a partir da resolução da ruptura causada;

Estabelecidas estas características, chamo a atenção para algumas observações relativas a cada um dos pontos levantados:

1) Ao falar em obras cuja ambientação e elementos semânticos remetem ao subúrbio, estamos englobando obras que se passam em cidades pequenas, no campo, condados e, até mesmo, em certas áreas urbanas, como guetos e bairros étnicos (vizinhanças). Como discutiremos, se trata menos de uma urbanização específica e mais de uma característica do espaço. A “ideia de subúrbio” é que falemos da “não metrópole”, do “não cosmopolitismo”, o local onde é possível sublinhar o “nós” frente aos “outros”. Como veremos, esta perspectiva também se atrela à própria ideia de uma classe média que busca distinção (e no caso dos subúrbios, distanciamento) para reafirmar sua condição econômica;

2) O conceito de “elemento fantástico” aqui abordado será mais amplo do que o de McFadzean, justificando o uso do termo “extraordinário” no sentido de “não ordinário” / “não cotidiano”. Ou seja, englobaremos não só seres sobrenaturais e experimentos científicos, mas qualquer ruptura mais abrupta da normalidade: desastres, eventos, doenças, ladrões, *serial killers*, etc. Nossa preocupação semântica é que esses elementos sejam extraordinários o suficiente para serem apontados como “fantásticos” pelo protagonista e/ou por aqueles que o cercam. No segundo capítulo nos aprofundaremos nos motivos por trás dessa “expansão conceitual” .

3) McFadzean já antecipa como este elemento sintático do “amadurecimento” do protagonista é basicamente masculino (veremos no segundo capítulo como o androcentrismo é marca do suburbanismo fantástico). No entanto, enquanto ele fala primordialmente de narrativas com crianças e jovens, eu adiciono a possibilidade de acrescentar homens adultos ou mesmo idosos como possibilidade de protagonismo, desde que estes tenham traços e características infantis e/ou de imaturidade aparentes na construção de sua personalidade.

Longe de serem definições arbitrárias, esclarecerei os motivos vinculados à cada uma dessas questões durante este trabalho, procurando, dessa maneira, aprofundar as discussões sobre o suburbanismo fantástico como subgênero. Ressalto que uma vez que nosso objeto advém de um subgênero proposto a pouco tempo, o debate sobre sua extensão e abrangência se torna ainda mais necessário e aberto a críticas e colaborações.

Com nosso objeto de análise estabelecido, cabe agora definir quais indagações movimentam nossa pesquisa. Se considerarmos todo nosso processo investigativo, não há dúvidas que poderíamos facilmente enumerar dezenas de perguntas. No entanto, nosso intuito é estabelecer um caminho lógico para nossa pesquisa, e que nos permita organizar esta tese de forma coerente. Assim, dentre os diversos modelos pensados para estruturá-la, o que me parece mais orgânico é aquele que a divide nas três décadas que marcam nosso objeto: 1950, 1980 e 2010. Respectivamente o período que o influenciou, sua gênese e seu retorno contemporâneo. Cada período, um capítulo. Cada capítulo, uma pergunta fundamental:

1) Quais os valores e elementos inerentes a construção do subúrbio estadunidense e de sua classe média branca? ;

2) Como esses valores nostálgicos se articulam com a construção do suburbanismo fantástico como subgênero no que se diz respeito aos seus elementos semânticos, sintáticos, narrativos e estéticos? ;

3) Quais as diferenças semânticas, sintáticas, narrativas e estéticas do suburbanismo fantástico em sua retomada nostálgica na década de 2010, e como elas se adereçam às preocupações e sensibilidades contemporâneas?

Para cada pergunta, é claro, uma hipótese, que, espera-se, ser confirmada, refutada ou que abra espaço para o contraditório ao final dessa tese.

1) A construção do subúrbio estadunidense está ligada aos valores nucleares de família e comunidade, cujo bem-estar social é fomentado por padrões homogeneizados de consumo e de performatividade. O audiovisual, principalmente a televisão, servirá como modelo comportamental a ser objetivado por essas classes.

2) Os valores nostálgicos vinculados ao subúrbio estadunidense e ao “American Dream” são intrínsecos a estrutura do suburbanismo fantástico como subgênero, uma vez que ela se

pauta na jornada heroica para retomar o *status quo*. Ou seja, um estado social que vale a pena a ser mantido/preservado diante da resolução da disrupção causada por fatores externos – alinhando-se assim com a própria retórica reaganista.

3) O denominado suburbanismo fantástico reflexivo (McFADZEAN, 2017; 2019) que vai se iniciar na década de 2010, por mais que mantenha praticamente intacta sua estrutura narrativa, vai trazer atualizações nos campos semânticos e sintáticos para o subgênero.

Esses serão alguns dos pontos que marcarão os três capítulos (para além da presente introdução e de nossa conclusão) que estruturam esta tese. Antes de abordarmos cada um deles quanto o referencial teórico e as metodologias utilizadas, acredito ser necessário sublinhar duas obras instrumentais para a produção desse trabalho. São livros que vão aparecer de forma transversal durante todo nosso trabalho, fundamentando nossas bases teóricas e discursivas. O primeiro é o clássico de Stephanie Coontz (2000), *The Way we Never Were: American Families and the Nostalgia Trap*. Nele Coontz enumera as incoerências por trás da “mítica” família estadunidense da década de 1950 e mostra que este objeto da nostalgia estadunidense nunca existiu como de fato é lembrado, sendo na verdade um amálgama de valores desejados. Esta obra é fundamental para consolidar o subúrbio e a família da “Era Dourada” como conceito intangível, cuja nostalgia atua mais como uma produção de utopia dos valores estadunidenses (figura 10), do que como lembrança histórica. A segunda obra é o já citado *Suburban Fantastic Cinema* de Angus McFadzean (2019) e que nos servirá de referência conceitual e histórica do subgênero que é nosso objeto de estudo.



Figura 10: As cores da bandeira dos Estados Unidos criado com os ícones do subúrbio: o céu limpo, o jardim bem cuidado e as cercas brancas, em *Veludo Azul* (Blue Velvet, David Lynch, 1986). Subúrbio e Estados Unidos se fundem na icônica imagem. Fonte: *Frame* do filme.

Aproveito o momento para ressaltar mais uma questão acerca de nosso objeto. Em seus estudos sobre o *noir*, Chopra-Grant (2006, p.7) chama a atenção para a afirmação de Deborah Thomas de que “nem todos os filmes estão aptos a ter uma análise profunda” – uma vez que muitos seriam superficiais ou formulaicos demais para ter uma atenção acadêmica. Por mais que definitivamente exista sim condicionantes estéticos e textuais que validem um filme perante outros no que se refere à “robustez” de sua análise, compartilho da percepção de Chopra-Grant de que mesmo filmes que tenham “poucas dessas qualidades” podem revelar substantivamente aspectos do momento histórico em que estão inseridos, se analisados a partir de uma perspectiva cultural mais ampla. Ou seja, enquanto é tentador que este trabalho se aprofunde em algumas obras com mais substrato para análise como parte de um todo (*E.T. – O Extraterrestre* e *De Volta para o Futuro* logo surgem como candidatos), não é possível construir uma teoria sobre o suburbanismo fantástico se não compreendermos como mesmo obras mais formulaicas funcionam para reverberar os elementos semânticos e sintáticos que consolidam o subgênero. Assim, veremos em nosso segundo e terceiro capítulo como nossa análise englobará uma quantidade bastante ampla de produções audiovisuais aos quais consideramos fazer parte do subgênero, e não será pautada em eleger alguns filmes como síntese de todo um ciclo cinematográfico

Feitas essas considerações, vamos a nossa estrutura de capítulos.

Capítulo 1. Década de 1950. A construção do mito. Em nosso primeiro capítulo faremos uma contextualização histórica do subúrbio nos Estados Unidos, até chegar no *boom* dos subúrbios na década de 1950. Trabalharemos com autores da geografia, história, urbanismo, arquitetura, sociologia, literatura como Richards Schwartz, Alan Levine, Douglas Miller, Lynn Spiggel, Rosalyn Baxandall, Elizabeth Ewen e Marion Nowak. Ressalto dois trabalhos fundamentais: a obra *The Fifties* de David Halberstam (1993) e o trabalho de Herbert Gans sobre *Levitt Town*.

A partir da consolidação de como se deu esta urbanização e como construíram seus valores e comportamentos, com atenção especial para o minimalismo moral e a atomização

familiar²⁰(BAUMGARTNER, 1988), a branquitude (AVILA, 2004) e o individualismo robusto²¹(HEIMAN, 2015), será analisado como o subúrbio foi retratado no audiovisual da época. Serão discutidos filmes de *small town*, as *sitcoms* de subúrbio, os filmes de “delinquência”, os filmes de invasão e o suburbanismo gótico. Serão algumas de nossas referências os trabalhos de Peter Lev, Bernice Murphy, Thomas Doherty, Suzan George, Stephen Rowley, Catherine Jurca e Robert Beuka.

Capítulo 2. Década de 1980. A reafirmação do “American Dream”. Nosso segundo capítulo começará fazendo uma breve contextualização dos Estados Unidos e de seu subúrbio nas décadas de 1960 e 1970. Assim, propõe se entender a conjuntura em que se floresceu o discurso nostálgico do reaganismo a partir dos clássicos *Morning in America* de Gilles Troy (2005) e *The Eighties* de John Ehrman (2005). Então, faremos uma ponte de como Hollywood e a cultura audiovisual do período se opunha ou se alinhava com tais valores a partir das análises de autores como David Sirota, Graham Thompson, Alan Nadel e Bradford Martin.

Com tais contextos estabelecidos, trabalharemos com a gênese do suburbanismo fantástico e a análise dos elementos semânticos, sintáticos, narrativos e estéticos presentes em suas obras. Trabalharemos com obras lançadas entre 1982-2001, mas focando principalmente naquelas concentradas em seus primeiros dez anos. Entendemos que é nesse momento em que se fundará as bases semânticas e sintáticas para a consolidação do subgênero. Além da análise fílmica, serão incorporadas às discussões, autores que dedicam trabalhos a obras da época, como as discussões sobre *Poltergeist* e *E.T. – O Extraterrestre* de Angus McFadzean (2019) e os artigos sobre *De Volta para o Futuro*, presentes no livro editado por Scorchá Ní Fhlainn (2010). Ressalto aqui o artigo de Laura Cánepa e Rogério Ferraraz (2016) sobre a nostalgia dos anos 1950 em *De Volta para o Futuro* que teve um caráter profundamente encorajador em meu trajeto de pesquisa, explicitamente marcado por uma bibliografia de língua inglesa.

Nesse capítulo sublinharemos como o suburbanismo fantástico celebra determinados valores do subúrbio estadunidense como o individualismo robusto, o minimalismo moral, a branquitude, o androcentrismo, o capitalismo consumista, a celebração da tecnologia, dos valores tradicionais e da família nuclear, se encaixando na conjuntura a qual Robin Wood (2003) chama de entretenimento reaganista. Esta perspectiva conservadora será contraposta ao

²⁰ No aprofundaremos nele mais a frente. Mas se diz da características dos moradores suburbanos e da classe média em não se meterem em discussões/problemas que não estão diretamente ligados a si.

²¹ Também falaremos mais sobre ele a frente. Relativo a capacidade do indivíduo em não precisar de auxílio externo para resolver seus problemas e correr atrás de seus objetivos.

suburbanismo gótico, subgênero originário da literatura e que traz um olhar mais cínico e crítico para esta classe média estadunidense.

Capítulo 3. Década de 2010. Época de disputa. A partir do contexto da crise imobiliária de 2008, analisaremos como se dá o retorno do suburbanismo fantástico em seu ciclo reflexivo, tal como proposto por Angus MacFadzean. Procuraremos dessa maneira debater possíveis ressignificações do retrato da década de 1980, acomodando nele uma mudança na percepção de determinados temas como representatividade e trazendo reflexões e ansiedade modernas, como a nostalgia pela tecnologia analógica e por laços sociais não mediados pelo digital.

Para isso faremos uma análise de obras do período, partindo das obras que “restabeleceram” o subgênero *A Ressaca* e *Super 8*, e aquelas que consolidaram sua retomada: a série *Stranger Things* (2016-) e os remakes/sequências das séries *It* (2017, 2019). Para estabelecer uma discussão teórica traremos autores que trabalham especificamente com essas obras, como é o caso daqueles presentes na compilação de artigos do livro *Uncovering Stranger Things* compilada por Kevin Wetmore Jr. (2018).

Também será analisado como o subgênero se encaixa em uma década politicamente polarizada, onde o apreço nostálgico ao “*American Dream*” também foi utilizado pelos discursos reacionários evocados pelo trumpismo e por movimentos conservadores e de extrema-direita. Em paralelo, discutiremos o impacto tardio que movimentos como o *#metoo* e o *Black Lives Matter* tiveram na introdução de novos corpos no subgênero e como isso trouxe novas perspectivas para o suburbanismo fantástico.

Estabelecida nossa divisão de capítulos, uma outra pontuação se faz necessária. É inegável que esta tese tenha pretensões de abarcar uma grande quantidade de temas e discussões. Existem inúmeros recortes que poderiam ser feitos dentro dela e que em nada diminuiriam o mérito da pesquisa. No entanto, a escala de análise acabou advindo de forma orgânica e, ousado dizer, necessária. Como repetido, o suburbanismo fantástico se trata de um objeto novo, pouco teorizado e com conceituações ainda pouco definidas. Ao me aprofundar nele, foi praticamente natural a necessidade de cercá-lo por diversos outros campos: geografia, história, ciências políticas, sociologia, antropologia, urbanismo, arquitetura, etc. Foram estudos e teorias provenientes dessas áreas que permitiram consolidar as análises semânticas, sintáticas, narrativas e estéticas propostas nesta tese.

Espero não trazer uma percepção equivocada (e completamente inconcebível) de que se objetivou esgotar as análises possíveis sobre o suburbanismo fantástico. Pelo contrário, ressalto que a intenção é que este trabalho sirva para pavimentar todo um novo campo de estudos do

subgênero que, como veremos, tem grandes implicações e aprofundamentos contemporâneos. E, para falarmos com propriedade do presente e compreendermos esses desdobramentos, antes, precisamos imitar Dr. Emmett Brown e gritar a plenos pulmões: “Marty, nós precisamos voltar!”.

Primeira parada, década de 1950.

Vamos aos “anos dourados”. Mesmo período que o protagonista de *De Volta para o Futuro* retornou naquela que seria uma das mais influentes obras do suburbanismo fantástico. O primeiro capítulo, que será aquele que falaremos mais tangencialmente de nosso objeto de análise, talvez também seja o mais fundamental para a coerência dessa tese. Nossa proposta nele é contextualizar o que é o subúrbio estadunidense, como se consolidaram os valores e comportamentos de seus moradores, e como isso repercutiu nas obras audiovisuais da época. Asseguro ao leitor que logo ficará claro como este trabalho histórico é indispensável.

De tal forma, os convido para voltarmos ao passado cientes de que buscamos entender melhor o presente e, quem sabe, ter perspectivas mais claras do futuro.

Capítulo 1 - O Mito

O subúrbio e sua representação no audiovisual da década de 1950

No contexto estadunidense, o que você pensa quando ouve a palavra subúrbio? Eu, pelo menos, penso imediatamente em casas iguais, jardins bem cuidados e famílias brancas de classe média. Este imaginário, é claro, foi criado a partir do meu consumo repetitivo de representações em obras audiovisuais que se localizam nesse tipo de urbanização. No entanto, o subúrbio guarda muito mais complexidades do que as imagens podem sugerir. Como veremos mais a frente, sua própria classificação pouco ou nada diz. Declarar algo como subúrbio, mesmo se restringindo somente ao padrão estadunidense, pode significar formas de urbanização completamente distintas e por vezes contraditórias. Afinal:

(...) não existe um consenso inteiramente crítico sobre o que exatamente constitui um subúrbio. As opiniões sobre isso são geralmente determinadas pelo histórico acadêmico do pesquisador e, muitas vezes, pelo raciocínio por trás da abordagem crítica de um subúrbio. Seria ele uma entidade física ou uma área social? Se ambos, o que determina a forma e o peso dos componentes em cada definição? O subúrbio é definido por sua relação com a cidade, por um lado, e o campo, por outro? Ou é uma entidade singular; um espaço de transição, talvez, mas não de fato "o outro" em uma divisão cidade-país. Ainda não foi alcançado consenso sobre essas questões, se é que algum dia haverá. (FORREST ET AL., 2017, p.5)²²

Se a definição de subúrbio é difícil, a explicação para esta complexidade é bastante simples. Subúrbio quer dizer apenas “às margens da cidade”, sendo, então, uma classificação tão genérica quanto “cidade”. No entanto, quando falamos em “cidade estadunidense”, podemos até arguir que pensamos imediatamente em uma de suas metrópoles ou megalópoles, ignorando a possibilidade de cidades médias, pequenas ou centros regionais. Mas mesmo pensando em grandes cidades, qual delas vem direto a mente? Nova Iorque? São Francisco? Miami? Chicago? Detroit? Las Vegas? Como sabemos, cada uma dessas cidades guarda características extremamente distintas entre si, evocando sentimentos profundamente diferentes. Agora, o que vem à nossa mente quando pensamos em subúrbios estadunidenses?

²² No original: (...) *there is not entirely a critical consensus on exactly what constitutes a suburb. Opinions on this are most often determined by the disciplinary background of the opinion holder and often by the reasoning behind critically approaching a suburb in the first place. So, is it a physical entity or is it social area? If both, what determines the shape and weight of components in your definition? Is the suburb defined by its relationship to the city, on the one hand, and the countryside on the other? Or is a suburb a singular entity; a transitional space perhaps but not in fact 'the other' in a city-country split. Consensus has not yet been reached on such questions, if it ever will be.*

Casas de um ou dois andares. Quintais bem aparados. Cercas brancas e ruas tranquilas.

Mas onde se localiza este subúrbio? Ou melhor, em qual parte dos Estados Unidos? Em nenhuma? Em todas?

Por isso, antes de falarmos da “ideia de subúrbio” precisamos entender mais profundamente o que são esses subúrbios. Suas distinções, suas peculiaridades, suas origens. Este, no entanto, não é um trabalho de urbanismo ou de geografia. Nosso objeto não é o subúrbio, mas suas representações no audiovisual – mais especificamente dentro do suburbanismo fantástico. Mas para concretizarmos nossos objetivos, precisamos nos aprofundar o suficiente na “ideia de subúrbio” para nos questionar como algo tão múltiplo e complexo pode evocar uma representação tão simples e genérica. De onde vem as características homogêneas destacadas por nossa “ideia de subúrbio”?

Para responder isso, este capítulo se divide em quatro partes.

A primeira parte se debruçará justamente em quais são os diferentes tipos de subúrbio dos Estados Unidos, fazendo um panorama geral dos tipos de suburbanização do país. Não esquecendo que este se trata de um trabalho de cinema e audiovisual, contextualizaremos essas diferentes formas de urbanização com imagens e referências de filmes que se passam nos locais descritos. Além de ilustrativa, esta dinâmica também age no papel metalinguístico de confrontar as definições urbanísticas que se tem dessas áreas com as imagens que temos delas por parte de suas representações audiovisuais.

O segundo momento será uma breve contextualização histórica das origens do subúrbio estadunidense: desde seu surgimento após a Guerra Civil até o momento em que explode a 2^a Guerra Mundial. Esta explicação será importante para compreendermos o contexto que antecedeu ao *boom* dos subúrbios na década de 1950 e ter uma melhor ideia do impacto que este teve na urbanização estadunidense e em toda sua cultura. Novamente nutrindo nossas relações próximas com o audiovisual usaremos um filme para fazer esta ponte, o clássico *A Felicidade Não se Compra* (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946) – que vai mostrar justamente as ansiedades referentes em fazer dos “novos subúrbios” uma réplica planejada das *small town* estadunidenses.

O terceiro momento, mais extenso, será enfim a análise responsável por dar nome ao capítulo. Nossa análise dos anos 1950, momento em que se deflagra o processo mais intenso de suburbanização dos Estados Unidos, motivada pela volta de combatentes da 2ª Guerra Mundial. O chamado “vôo branco” ou *white flight* (BEUKA, 2004), designação referente à cor dos indivíduos que migrou para esses subúrbios. Será nessa década que se consolidará o chamado

“American Dream” como conhecemos hoje – pautado no consumo e na formação de famílias nucleares configuradas a partir de valores da classe média branca, patriarcal, heteronormativa estabelecida justamente nesses subúrbios.

Também daremos atenção especial para o morador desse subúrbio. Afinal, será nesse período que serão consolidados os modelo de perfomatividades e comportamento presentes nos discursos nostálgicos das décadas subseqüentes, incluindo aí os de Ronald Reagan e Donald Trump. Partindo das análises feitas do mais famoso subúrbio dos anos 1950, Levittown, analisaremos a gênese de seus valores – que servirão como parâmetro comportamental para todas as gerações que se sucederam.

O quarto momento será quando nos debruçaremos sobre as representações audiovisuais da classe média suburbana nesse período a partir de diferentes subgêneros, fundamentais para a consolidação do suburbanismo fantástico na década de 1980 como as *sitcoms* de subúrbio, os filmes de invasão, os filmes de delinquência e as obras do suburbanismo gótico. Dentro de cada um deles identificaremos imbricamentos e elementos semânticos, sintáticos, narrativos e estéticos que serão parte fundantes do suburbanismo fantástico.

Reforço que a revisão histórica desse período e de suas produções audiovisuais é ainda mais importante ao leitor brasileiro, pois, uma vez que não vivenciamos essas ambientações, possibilita que compreendamos o contexto em que as obras aqui estudadas foram produzidas. Cientes disso, vamos em frente.

1.1 O que são os subúrbios?

Como adiantamos em nossa introdução o conceito de subúrbio é extremamente genérico, significando apenas uma forma de urbanização que se dá ao redor de uma cidade. Países e cidades vão ter tipos de suburbanização completamente diferentes entre si, o que torna o conceito bastante difícil de ser trabalhado. No Rio de Janeiro, por exemplo, a definição de subúrbio mudou conforme o tempo. No início do século XX a terminologia incluía bairros da Zona Sul (periféricos ao Centro da Cidade), como Copacabana, Botafogo e Flamengo, ao subúrbio (ABREU, 1987). Com o ganhar de importância econômica dessas áreas, o subúrbio passou a ser atrelado a áreas da Zona Norte tangenciadas pela linha do trem, e que não tem proximidade com o Centro e a Zona Sul. Ou seja, bairros como a Tijuca (na Zona Norte), não seriam considerados áreas suburbanas, o Méier, por sua vez, sim. Por conta de questões de valorização imobiliária, os bairros cariocas referidos como subúrbios estão ligados primordialmente a uma população de classe média e classe média-baixa, com maior dificuldade

de acesso a determinados equipamentos urbanos.

Esta imagem, no entanto, é completamente destoante do que pensamos quando falamos dos subúrbios estadunidenses. Por mais genérico e pouco definitivo que seja, a maior parte dos subúrbios estadunidenses corroboram de algumas características específicas. A primeira e mais óbvia é que se o subúrbio se constrói ao redor da cidade, logo, ele vem depois dela, sendo mais novo do que ela. Esta característica é importantíssima para compreender a dicotomia que será criada a partir das expansões suburbanas nos Estados Unidos, principalmente a partir da década de 1950. O discurso pró-subúrbio daquele período trabalhava com a ideia de modernidade, frente à suposta decadência e obsolescência das grandes cidades e centros industriais.

A segunda característica comum é de que se o subúrbio não é a cidade, ele apresentará características diferentes da mesma. Ou seja, menos equipamentos urbanos, menor densidade demográfica, e menos problemas urbanos, como violência, trânsito e poluição (BAUMGARTNER, 1988). Mesmo assim, esta diferenciação não é sempre tão óbvia. Em alguns casos específicos, como Los Angeles, a expansão da cidade fez com que esta assimilasse os subúrbios, passando a ter dentro da própria metrópole zonas com características urbanas e zonas com características suburbanas.

A terceira característica é de que justamente pelo subúrbio não ser a cidade, ele passa a ser dependente da mesma. Seja por conta de empregos, serviços, acesso a equipamentos urbanos ou outras facilidades. Logo, quanto mais equipada for uma cidade, maior sua predisposição de ter uma suburbanização ao seu entorno. Esta realização, nos leva a mais um desdobramento categórico: isso significa que entre o subúrbio e a cidade existe a necessidade de infraestrutura para movimentos pendulares: estradas, linhas de trem, metrô, etc. Quem mora no subúrbio e trabalha na cidade vai precisar se deslocar diariamente. Existe inclusive um termo em inglês específico para definir esses deslocamentos rotineiros: *commute*. E se não existem serviços de transporte público que liguem ambos, o carro passa a ser exigência para este deslocamento.

Por conta dessa necessidade do automóvel os subúrbios são, em sua origem, extremamente classistas. Como veremos no nosso segundo capítulo, vários elementos do suburbanismo fantástico decorrem dessas características: narrativas centradas em famílias de classe média e classe média alta, com pais ausentes do cotidiano familiar (pois estão trabalhando na cidade), e, claro, cujos jovens apresentam desejos de consumo ligados ao carro. Ganha pontos quem se lembrar de um carro, mais especificamente um DeLorean, como ponto central de uma das narrativas mais exemplares desse subgênero. A icônica frase do Doutor Emmet Brown em *De Volta para o Futuro*: “*Para onde vamos não precisamos de estrada*”

sublinha o papel onipresente que essas vias de ligação tem no cotidiano suburbano.

Esta dependência do carro consequentemente também cria uma dependência de gasolina. Assim, épocas de crise do preço do petróleo ou de abastecimento atingem particularmente os subúrbios (GEORGE, 2016). Foi o que aconteceu, por exemplo, na década de 1970, com as duas crises internacionais do petróleo tendo efeitos substanciais nesse tipo de urbanização. Também é o que vem acontecendo desde década de 2010 com o aumento do discurso ambientalista contra o uso de combustíveis fósseis, agenda do presidente eleito em 2020, Joe Biden. A importância do veículo é tão grande que a antropóloga Rachel Heiman ao fazer uma etnografia de uma família suburbana de classe média alta, nomeou seu livro de *Driving After Class* (2015) ou “Dirigindo Após a Aula” (tradução do autor). Heiman dedica um capítulo inteiro ao impacto do meio de transporte no cotidiano e na forma como a família suburbana experimenta e percebe o mundo de dentro do veículo automotivo.

Por fim, uma última realização importante de ser ressaltada é que se o subúrbio ocorre às margens da cidade, ele limita o crescimento delas, uma vez que as cerca. A imagem dos anéis, como círculos que ficam ao entorno da cidade, será amplamente utilizada na categorização dos subúrbios. Se a cidade tentar se expandir, ela precisará assimilar ou se mesclar com o subúrbio que a envolve – como no caso de Los Angeles. No entanto, se existe uma certa limitação física para a expansão da cidade, o mesmo não ocorre quando falamos de expansão do subúrbio. Este fator, inclusive, será o responsável pela imagem dos “horizontes homogêneos de subúrbio” que crescem indefinidamente. Na literatura urbanística isso é definido pelo termo *suburban sprawl*, ou alastramento suburbano. Novamente evocando o audiovisual e o suburbanismo fantástico para referências, é este processo que acompanhamos em *De Volta para o Futuro* (figura 1.1) na década de 1950, e no filme *Poltergeist* (figura 1.2) na década de 1980. Nesta última, a família Freeling se descobre assombrada por espíritos, pois sua residência foi construída em cima de um cemitério, devido a expansão indiscriminada da malha suburbana.



Figura 1.1: Marty McFly em *De Volta para o Futuro* encara o terreno em que será construído o subúrbio em 1955. Fonte: *Frame* do filme.



Figura 1.2: O cemitério movido para o novo horizonte verde em *Poltergeist*, em breve será removido novamente, conforme os avanços imobiliários de construções do subúrbio. Fonte: *Frame* do filme.

Fora da ficção menos cemitérios são invadidos e mais áreas verdes e florestadas são destruídas a partir dessa expansão (BEAURENGARD, 2006; HANLON, 2009; GEORGE, 2016). Tal como é abordado na obra de Toby Hopper e Steven Spielberg, uma família que se muda para o subúrbio em busca de um horizonte natural, em breve terá este horizonte substituído por novas casas e conjuntos residenciais, desvalorizando imediatamente sua moradia. Isso também cria uma nostalgia cíclica: conforme a suburbanização se alastra, o morador do subúrbio passa a ficar melancólico dos tempos em que seus horizontes verdes não eram comprometidos pela existência de outras edificações iguais ou melhores do que a sua. Em

palavras mais ácidas, tudo era melhor quando a vista de sua janela dava para colinas arborizadas e não para casas mais modernas e bem equipadas. A solução para a classe média alta é óbvia: se mudar para novas construções em novos horizontes verdes, cada vez mais distantes da cidade. Kalle Samuelsson define esta questão como um paradoxo:

A narrativa do sonho americano é de uma vida individualista em um ambiente natural, onde as contribuições são pagas voluntariamente à comunidade local, e não em uma base coletiva maior. Esta narrativa percorre toda a história americana, (...) À medida que a energia ficou mais barata e os salários aumentaram, este sonho tornou-se realidade para um número cada vez maior de pessoas. Este é o primeiro paradoxo: a realização do sonho americano tem como premissa – um número cada vez maior de pessoas querendo acesso à beleza natural intocada. O segundo paradoxo é que os desenvolvimentos foram realizados por uma economia desenvolvida com divisão de trabalho, exigindo distância do viajante até o local de trabalho, exigindo a construção de uma infraestrutura que altera fundamentalmente a paisagem considerada tão atraente em primeiro lugar. É, em essência, um exemplo perfeito do que Garrett Hardin escreveu em seu artigo de 1968 “A tragédia dos comuns”: o esgotamento de um recurso compartilhado por um grupo de pessoas agindo de acordo com seus próprios interesses, apesar de ser contrário ao interesse do grupo (os recursos neste caso são a beleza natural e o isolamento, mas também o espaço viário). (SAMUELSSON, 2013) ²³

Apesar desse impacto no espaço viário e na malha urbana estadunidense (os subúrbios se tornaram na segunda metade do século XX a forma de urbanização mais comum do país) o Departamento do Censo dos Estados Unidos não define explicitamente o que é um subúrbio (ARLINGTON, 2015, p.8). Algo que é amparado na própria revisão bibliográfica, onde múltiplos autores ao invés de definir o subúrbio, definem formas distintas de urbanização suburbana, como veremos no tópico a seguir.

1.1.1 Classificações de Subúrbios

Antes que o leitor fique apreensivo, adianto que em nosso trabalho, apenas duas classificações de subúrbio irão aparecer de forma recorrente. São elas:

²³ No original: The case of American sprawl can be described as a paradox. The narrative of the American dream is one of an individualistic life in natural surroundings where contributions are voluntarily paid to the local community rather than on a grander collective basis (...)As energy became cheaper and wages increased, this dream became a reality for a growing number of people. This is the first paradox: realization of the American dream is premised upon – an ever growing number of people wanting access to untouched natural beauty. The second paradox is that developments were realized by a developed economy with division of labour, requiring commuter distance to the workplace, in turn requiring the construction of an infrastructure that fundamentally alters the landscape that was considered so attractive in the first place. It is, in essence, a perfect example of what Garrett Hardin wrote about in his 1968 article “The tragedy of the commons”: the depletion of a shared resource by a group of people acting according to one’s self-interests, despite it being contrary to the group’s interest (the resources in this case are natural beauty and isolation, but also road space).

1) O *Inner Ring Suburb* ou os “Subúrbios de Anel Interno”

É a malha de subúrbio que envolve o núcleo central da cidade. Pela própria lógica, foram as primeiras comunidades criadas ao entorno da cidade. Por isso, conforme os subúrbios foram se expandindo durante as décadas, sua denominação também passou a ser “*first ring suburb*” (FISHAMN, 2000), “*first tier suburb*” (HUDNUT, 2003) ou “*older suburb*” (ANACKER, 2015). Eles estão intimamente ligados ao primeiro *boom* de suburbanização dos Estados Unidos na década de 1950. Uma denominação interessante à este subúrbio é a dada por Rowley (2015) que a chama de “*sitcom suburb*” fazendo referência às séries da década de 1950 passadas nessa ambientação, como *As Aventuras de Ozzie e Harriet* (The Adventures of Ozzie and Harriet, Ozzie Nelson, ABC, 1952-1966), *Papai Sabe Tudo* (Father Knows Best, Ed James, CBS, 1954-1960), *Leave it To Beaver* (Joe Connelly e Bob Mosher, CBS, 1957-58; ABC 1958-63) (figura 1.3) e *Meus Filhos e Eu* (My Three Sons, Don Fedderson, ABC 1960-65; CBS 1965-72).



Figura 1.3: Um exemplo de “*Sitcom Suburb*” representada na *sitcom Leave it to Beaver*.

Fonte: Wikipedia.

Conforme o passar dos anos e o envelhecimento dessas áreas esses ambientes começaram a apresentar uma mudança étnica em sua configuração, uma vez que passaram a ser habitadas

por populações negras e latinas de menor poder aquisitivo. Enquanto isso, a classe média alta passou a migrar cada vez mais para as bordas externas do subúrbio os “*outer rings*”, que vão acabar por configurar uma segunda forma de subúrbio. Esta mudança demográfica que vai se dar a partir dos anos 1970 (HANLON, 2009, p.39) começa a fazer com que o próprio subúrbio, em sua composição interna, não seja tão homogêneo quanto em nossa concepção idealizada.

A ideia de homogeneidade do subúrbio então passa a se configurar na escala da vizinhança (*neighborhood*), onde são os quarteirões que guardam grandes similaridades entre si. Em uma macroescala, porém, passa a se ter um zoneamento étnico e social baseado em áreas de maior ou menor poder aquisitivo, conforme novas e mais modernas casas vão sendo construídas. Isto inclusive vai impactar na divisão distrital de determinados subúrbios, que vão definir, inclusive, quais escolas serão vinculadas à cada vizinhança.

É importante notar que esta mudança demográfica vai consolidar uma série de discursos raciais e conflitos internos nos subúrbios e que vão apelar para ideia nostálgica de que “esta vizinhança não é mais a mesma” (HEIMAN, 2015). O ápice desses conflitos talvez se dê em ações e movimentos organizados a partir da ideia do NIMBY (“*Not in my Back Yard*”) que vai se opor inclusive à equipamentos urbanos voltados para população de menor poder aquisitivo, como centros de assistência social e creches comunitárias. Como adiantamos na introdução, tal discurso foi novamente levantado por Donald Trump em 2016 e 2020²⁴, quando alegou em sua campanha que construções de baixo poder aquisitivo para populações minoritárias iriam desvalorizar os subúrbios e levar o crime e a violência para essas áreas.

2) *Outer Suburb* ou Subúrbios Externos e Exúrbios

Com a emergência de novos agentes de menor poder aquisitivo nos *Inner Rings* (GEORGE, 2016, p.8), se configurou um movimento elitista e de distanciamento étnico e racial das classes mais altas, que passaram a buscar distância dessas populações e de possíveis desvalorizações imobiliárias. Isso será fomentado pelo discurso que o professor Paul Knox (2008) vai chamar de “*American Dream Extreme*” ou “Sonho Americano Extremo”, um novo movimento imobiliário expandindo a malha externa do subúrbio, ficando cada vez mais afastado das cidades e dos núcleos urbanos. Em alguns casos, o afastamento é tão grande das áreas de subúrbio que passa a se assimilar cidades pequenas, sítios e fazendas, configurando o que chamamos de exúrbio. Esses movimentos passam a se valer de um discurso de reinvenção

²⁴ <https://www.npr.org/2020/10/20/925632401/from-saving-suburbs-to-raising-hopes-on-pandemic-trump-makes-his-closing-pitch> Acesso em 31/10/2020

da utopia burguesa do século XIX (HANLON, 2009) de se construir grandes mansões afastadas (figura 1.4), agora quase se mesclando com o rural, em áreas de baixíssima densidade demográfica.



Figura 1.4: A casa de *Uma Noite de Crime* (The Purge, James DeMonaco, 2013) se passa em uma mansão de exúrbio. Inclusive, o filme trabalha com as ansiedades de se descobrir não estar livre da violência e do crime. Fonte: seeing-stars.com

Apesar de serem menos importante para nossa discussão é interessante pontuar que a partir da década de 1990 novas classificações de subúrbio irão surgir. Entre elas estão:

3) *Edge City* ou “*Cidade à Margem*”

São áreas ao entorno de grandes metrópoles, que misturam prédios de escritórios, áreas verdes, campus empresariais, shoppings e áreas residenciais menos densas. (GARREAU, 1991). Este tipo de subúrbio detém equipamentos que dão a eles uma certa autonomia, embora ainda dependentes economicamente e politicamente das cidades centrais que margeiam.

4) *Edgeless City* ou “*Cidades sem Borda*”

São vastas faixas de estrada, com alguns edifícios, grandes lojas e conjuntos habitacionais isoladas (LANG, 2003). Conforme vão se adensando (algo que nem sempre acontece), as *Edgeless Cities* vão ganhando características mais próximas dos subúrbios como conhecemos.

5) *Boomburbs* (LANG, 2003)

Neologismo para subúrbios com rápido crescimento e população média (entre 100.000 e 500.000 residentes e com taxas de crescimento populacional de mais de 10% por década).

Apesar do tamanho, não são cidades centrais em suas áreas metropolitanas, mantendo algumas de suas características suburbanas.

6) *Metroburbia* (KNOX, 2008)

São misturas multimodais de áreas residenciais e empregatícias, onde subúrbios gigantescos começam a apresentar características de cidades centrais: equipamentos como *shoppings*, quarteirões de escritórios, escolas, e com uma administração local (províncias, condados, departamentos, distritos, etc).

Apesar dessas outras classificações não serem muito utilitárias para o objeto de nossa tese, elas nos servem para traçar duas ponderações que serão importantes para nossa discussão:

1) Não existe um único tipo de subúrbio, ou seja, moradores de múltiplos tipos de urbanização passam a se reconhecer como “suburbanos” (hoje existem mais estadunidenses morando no subúrbio do que nas cidades e no campo juntos);

2) A suburbanização é um processo tão presente nos Estados Unidos que alguns subúrbios estão se tornando cidades autônomas, deixando de ser... subúrbios. Ao menos no seu conceito fundamental. Ou seja, o traço característico de alguns subúrbios passa a ser sua arquitetura, sua demografia, e não mais seu posicionamento geográfico ou seu modelo urbanístico.

Ambas percepções listadas acima apontam como a “cultura do subúrbio” é disseminada no país, ajudando a compreender um pouco da materialização do impacto cultural que este discurso – em parte devido ao audiovisual – teve em todo processo de urbanização dos Estados Unidos na segunda metade do século XX. Por isso que ao dizer que “os Estados Unidos são predominantemente um subúrbio” não estamos falando de uma formação urbana homogênea, mas de um estilo de vida (o “*American Way of Life*”); uma percepção de identidade: os *suburbanites* ou suburbanos – uma classe média, branca, consumista e de composição nuclear; e uma ideia (o “*American Dream*”).

1.1.2 Os Valores do Subúrbio

A professora e pesquisadora Bernadette Hanlon reforça que o “*American Dream*” se manifestaria de forma mais apurada em seus subúrbios, baseados na ideia de que ali seja uma terra de oportunidades (2009, p.1), cobiçada pela sua origem como uma “utopia burguesa”, antes apenas acessível para a elite. No início de seu livro *Once the American Dream* (2009) ela traz uma citação do historiador James Adams no livro *The Epic of America*, responsável por

cunhar o termo “American Dream”. Ele o define como:

[O Sonho Americano] é o sonho de uma terra que a vida deve ser melhor, mais rica e mais completa para todo mundo, com oportunidades para cada um de acordo com sua habilidade e conquistas... É o sonho de uma ordem social em que cada homem e cada mulher sejam aptos de conseguir a máxima estatura que são inatamente capazes, e reconhecidos pelo que são, ao invés de pelas circunstâncias de nascimento ou posição social. (ADAMS *apud* HANLON, 2009, p.1) (Tradução do autor).²⁵

Ressalto mais uma vez que este sonho e todos os seus desdobramentos são o ponto unificador de tantas formas de urbanizações diferentes que ganham a alcunha de subúrbio. Assim, ao falar de subúrbio estaremos falando em sonhos, utopias e padrões de vida almejados, independentes da condição financeira daquele território. Em uma analogia que talvez seja elucidativa para o leitor brasileiro, se mudar para o subúrbio nos Estados Unidos opera de forma muito similar ao “sonho da casa própria” em nosso país. Assim, ter uma casa em um subúrbio passa a ser o desejo de grande parte de uma população urbana estadunidense, seja por motivações de ascensão de classe, fuga dos problemas urbanos ou por ser “o lugar ideal para se ter uma família”.

Nesse sentido é válido entendermos o componente mitológico que este sonho opera, intimamente ligado à formação do Estados Unidos quanto nação: a ideia da busca por uma terra para se fundar uma propriedade. Ideia esta incutida na história estadunidense desde a migração de ingleses para a formação das Treze Colônias que originaram o país. Ela se repetiria na Marcha para o Oeste no século XIX e, posteriormente, na expansão dos subúrbios. Inclusive veremos muita similaridades entre esses dois últimos movimentos, que serão marcados por aqueles que Coontz (2000, p.124) define como os dois modelos de famílias arquetípicas do país: os colonos que ajudaram a expandir as fronteiras no século XIX e os ex-combatentes retornando da 2^a Guerra Mundial para ocupar os subúrbios na década de 1950. São esses os “desbravadores” das “terras ermas” (*wastelands*) que, em tese, repetem os movimentos migratórios dos fundadores do país. Por isto não é surpreendente que Baxandall e Ewen (2000, p.153) documentem que os primeiros moradores de alguns desses subúrbios de fato se chamavam de pioneiros. Também não é coincidência que ambas tenham sido as unidades familiares escolhidas para serem mostradas no primeiro e no último capítulo da trilogia *De*

²⁵ No original: “[*The American Dream is*] that dream of a land in which life should be better and richer and fuller for everyone, with opportunity for each according to ability or achievement. . . . It is . . . a dream of social order in which each man and each woman shall be able to attain to the fullest stature of which they are innately capable, and be recognized by others for what they are, regardless of the fortuitous circumstances of birth or position”

Volta para o Futuro, sendo postas como referências e objetos de nostalgia da sociedade estadunidense moderna. Ambas se fundamentavam na mesma ideia de “fundadores” e “colonizadores”.

Segundo Heiman (2015, p.30-31) essas unidades familiares seriam as melhores representantes do que sociedade estadunidense definiria como sua meta de comportamento: o *rugged individualism* ou individualismo robusto, ideia cunhada em 1922 por Herbert Hoover (que viria a se tornar presidente do país) ainda sobre o nome de “*American Individualism*”. Este valor seria uma oposição aos sistemas políticos europeus (fundamentados em políticas de bem estar social) e garantiria o caráter especial dos Estados Unidos no mundo. Em seu manifesto de 1922, o político disse que:

Nosso individualismo difere de todos os outros porque abraça grandes ideais: enquanto construímos nossa sociedade sobre a realização do indivíduo, devemos salvaguardar para cada indivíduo uma igualdade de oportunidade de assumir esta posição na comunidade para a qual sua inteligência, caráter, habilidade e ambição dão-lhe o direito; que mantivemos a solução social livre de camadas de classes congeladas; que devemos estimular o esforço de cada indivíduo para a realização; que, por meio de um senso crescente de responsabilidade e compreensão, devemos auxiliá-lo nessa conquista; enquanto ele, por sua vez, deve enfrentar a roda da competição. (HOOVER, 1922, p.3 (Tradução do autor)²⁶

Segundo as ideias por trás do individualismo robusto a força social estadunidense seria impulsionada por algo infinitamente duradouro: o estímulo de cada indivíduo em desenvolver aquilo que está intrínseco em seu coração e sua mente, sem interferências externas, tal como teria ocorrido na expansão das fronteiras. Inclusive é desse contexto que surge uma das figuras mais representativas do ideal de nação estadunidense: o *cowboy*, iconizado pelo gênero de Faroeste. Um homem endurecido pelas dificuldades da vida (que vão de ataques indígenas até períodos de estiagem), superando-as uma a uma, sem precisar da ajuda condescendente do Estado.

Para Hoover, o individualismo robusto estaria profundamente vinculado à “fronteira selvagem” estadunidense (uma visão claramente colonial, que ignora completamente a perspectiva das populações tradicionais). Para ele as complicações para se “domar” o território, se referindo à florestas, pântanos e montanhas, estimularam a robustez dos colonos e pioneiros,

²⁶ No original: “*Our individualism differs from all others because it embraces these great ideals: that while we build our society upon the attainment of the individual, we shall safeguard to every individual an equality of opportunity to take that position in the community to which his intelligence, character, ability, and ambition entitle him; that we keep the social solution free from frozen strata of classes; that we shall stimulate effort of each individual to achievement; that through an enlarging sense of responsibility and understanding we shall assist him to this attainment; while he in turn must stand up to the emery wheel of competition.*”

moldando seu caráter. Esta ideia, é claro, é fundada em uma percepção completamente equivocada, sendo fruto de uma romantização Hollywoodiana e sem nenhum fundamento histórico. Na obra de Stephanie Coontz, *The Way We Never Were* (2000), a autora mostra que a Marcha para o Oeste foi um dos períodos de maior assistência governamental e intracomunitário que os Estados Unidos já tiveram. Foi uma época de construção de ferrovias, subsídios públicos, cessão de terras e proteção militar, além do apoio mútuo providenciado por igrejas, associações e sociedades (HEIMAN, 2015, p.31). No entanto, o que fica marcado é o arquétipo “profundamente estadunidense” do homem que “vira as costas para a sociedade, mas mantém sua moral íntegra e intacta”. Um “homem isolado, estoico, que vive pela morte, e é puramente branco” (LAWRENCE *apud* GREGORY, 1972, p.4).

O quadro *Pionners of the West* (Pioneiros do Oeste, 1934) de Helen Lundeberg (figura 1.5) nos oferece um olhar bastante substantivo para essas dicotomias e contradições do “suposto” individualismo robusto estadunidense. Isso porque ele foi pintado durante a Grande Depressão, com intuito de destacar o sentimento de coragem e de desbravamento dos pioneiros, sendo um afago moral à população empobrecida. Na pintura, as montanhas onduladas se misturam com o céu, em uma paisagem completamente inóspita, onde a natureza se contrapõe a figura retilínea dos pioneiros – como uma névoa que será dissipada pela ação humana. No entanto, o quadro que busca evocar a necessidade de regaste desse sentimento do indivíduo explorador, e que ignora o papel do Estado nesse momento expansionista, também é... fruto de uma ação governamental. Lundeberg pintou *Pioneers of the West* quando estava empregada no *Works Progress Administration* (WPA) um programa do *New Deal* do presidente Franklyn Dellano Roosevelt que empregava artistas durante a Grande Depressão.



Figura 1.5: O quadro “Pioneers of the West” (Pioneiros do Oeste) de 1934, pintado por Helen Lundeberg, mostra a expansão do Oeste e seu território inóspito. Fonte: americanart.edu

No entanto, nem o profundo apoio estatal dado durante o século XX, como ocorreu com o Keynesianismo dos anos 1930, ou as medidas do pós-Guerra, foram capazes de erodir a ideia de que a sociedade estadunidense “nunca precisou do Estado”. Para se ter uma ideia contemporânea de como se opera esse pensamento, no livro “*Rugged Individualism: Dead or Alive?*” (2017), David Davenport e Gordon Lloyd fazem um grande manifesto de defesa ao individualismo robusto que, segundo os autores, se trata de um componente do DNA estadunidense, algo que faria os Estados Unidos um país “excepcional” (2017, p.8). Segundo eles, seria o indivíduo, em contraposição à monarquia ou as classes sociais, que seriam a unidade de ação primordial do “novo mundo” (aquele que os Estados Unidos propunham ser o modelo).

É crucial ressaltar como estes aspectos meritocráticos do individualismo robusto também estão profundamente arraigadas na chamada Ética Protestante (WEBER, 2004) e a sua perspectiva sobre predestinação e retribuição material – que eram considerados pontos vitais para que os Estados Unidos se contrapusessem a social democracia europeia (chamada de “paternalista”) e, lógico, ao socialismo soviético. Segundo a Ética Protestante era dever imputado ao seguidor a “perseguição individual pela salvação”. Logo, a valorização individual

passa a também estar ligado à identidade religiosa do país (lembrando que quase metade da população estadunidense é protestante)²⁷.

Veremos mais profundamente que esta noção de um individualismo “anti-assistencialista” será resgatado em 1980 por Reagan. Ele está atrelado principalmente a governos cuja retórica (e nem sempre as medidas) estão fundamentas no discurso (neo)liberal, sempre apontando para a figura do pioneiro e da família nuclear dos anos 1950 como referências patrióticas (COONTZ, 2000). E se já vimos que estas inferências de que os pioneiros “não precisaram do Estado” são completamente infundadas, mais a frente nos aprofundaremos no como elas também são igualmente falsas para falar da década de 1950: um período de grande subsídios e investimentos estatais.

Sem nunca fugir de nosso objeto de estudo, ressalto como esta retórica do individualismo robusto estará entranhada no cinema estadunidense não só em obras de faroeste, mas em filmes de aventura, ação e em obras de super-herói, onde um indivíduo precisará salvar o mundo de grandes ameaças, quando os governos falham em fazê-lo. Acerta quem antecipa que esta tônica também vai ser parte fundamental do chamado entretenimento reaganista (WOOD, 2003) e, claro, do suburbanismo fantástico.

Porém, não nos adiantemos. Deixemos isto para o capítulo 2. Como definimos anteriormente, antes de mergulharmos no suburbanismo fantástico, precisamos entender como se configurava o subúrbio estadunidense na década de 1950 e como eram constituídas suas representações audiovisuais. E, ainda antes disso, se faz necessária a contextualização do que havia logo antes desse *boom* dos subúrbios.

Vamos lá.

1.2 Antecedentes do *Boom* Suburbano

Caso houvesse necessidade de precisar um momento em que começa a história que contaremos nessa tese, certamente seria escolhido o fim da 2^a Guerra Mundial e o retorno dos vitoriosos combatentes estadunidenses para sua terra natal. Porém, este fenômeno não acontece em um vazio histórico. Para entender o processo intenso de suburbanização que os Estados Unidos vão passar na década de 1950, é importante entender como este processo se configurava anteriormente. Por isso, vamos ao prólogo dessa história.

“Nós mantemos nós mesmos para nós mesmos”. Esta frase atribuída à elite do período

²⁷ Mais especificamente 46,5% da população é protestante segundo dados de 2014. Dados em: <https://www.pewforum.org/2015/05/12/americas-changing-religious-landscape/> Acessado em 03/04/2021.

vitoriano (MUMFORD, 1961, p.493) é didática para compreender a mentalidade em que o subúrbio e seus ideais foram concebidos. Fugindo do caos social representado pelos grandes centros urbanos, a burguesia (estadunidense e européia) do século XIX assumiu o isolamento voluntário. Estabeleceram suas residências em áreas rurais, onde poderiam morar em grandes mansões, com grandes jardins, ar puro, silêncio e pouco contato social. Sem precisar trabalhar a burguesia podia se “retirar” como monges e ter a vida de privilégios de “príncipes” (MUMFORD, 1961, p.485).

Como pode se perceber, a segregação de classe (e, conseqüentemente étnico-racial) existe desde a origem dos subúrbios. A possibilidade de acessar e sair dos subúrbios apenas a partir de transportes particulares, permitiam uma concentração de habitantes de alta renda – sem possíveis conflitos de classe advindos de um convívio social mais heterogêneo. Além disso, desde o seu começo já se estabelece a oposição entre o subúrbio representando silêncio, natureza, saúde, pureza e segurança e a cidade representando caos, poluição, barulho, prostituição e violência. Isolados, a elite poderia praticar atividades aristocráticas extremamente valorizadas como tiro, arco e flecha, natação, cavalgada, caçadas, trilhas, etc (MUMFORD, 1961, p.487).

Pautados nesse olhar, urbanistas do início do século XX discutiam formas de trazer as benesses do campo para a cidade, ampliando os grupos sociais que teriam acesso à essas qualidades (em uma tentativa de expandir esse sonho para uma classe média ávida em ascender de classe). Entre estes planejadores urbanos talvez o mais famoso seja Ebenezer Howard, grande entusiasta das “cidades jardins” (figura 1.6). Suas ideias envolviam a construção de cidades industriais circundadas por cinturões verdes onde se desenvolveriam atividades agropecuárias. Assim, além de limitar o crescimento infundável das cidades (elas seriam planejadas para ter cerca de 30.000 habitantes), poderia se mitigar os efeitos da poluição em um pensamento que antecipou em décadas as preocupações ecológicas do urbanismo moderno (PARSONS & SCHUYLER, 2002, p.61)



Figura 1.6: A capa do livro “Garden Cities of To-morrow” de Ebenezer Howard (1902), desenhado por Walter Crane, semioticamente faz inferência ao elitismo e aristocracia dos subúrbios e das áreas rurais a partir da representação de um mulher coroada sentada em um trono, carregando a utopia do planejador urbano. Fonte: PARSONS & SCHUYLER, 2002, p.29

Ebenezer Howard já deixava claro naquele período que existia um interesse natural da população nessas áreas “mistas” que uniam as comodidades da cidade com as benesses do campo. Uma de suas conceituações mais famosas são o seu diagrama dos três imãs. Nela, Howard coloca a população no centro de três imãs (que representam cidade, campo, e “cidade-campo”) e questiona por qual deles as pessoas seriam atraídas (figura 1.7). Em cada um dos imãs são listadas vantagens e desvantagens de cada um desses lugares. Então, enquanto a cidade promoveria “oportunidade social” (*social opportunity*) em detrimento de proximidade da natureza (*closing out of nature*), o campo promoveria a “beleza da natureza” (*beauty of nature*) mas teria “ausência da sociedade” (*lack of society*). Como Stephen Rowley sublinha, no entanto, a “cidade-campo” apresenta somente as melhores qualidades dos outros dois imãs.

Beleza da Natureza. Oportunidade social. Campos e parques de fáceis acessos. Aluguéis baixos. Grandes salários. Pequenas taxas. Muito o que fazer. Preços baixos.

Sem transpiração. Lugar pleno para empreendimentos. Fluxo de capital. Ar e água pura. Boa drenagem. Casas e jardins iluminados. Sem fumaça e poluição. Ausência de favelas. Liberdade. Cooperação. (HOWARD, 1898 apud ROWLEY, 2015, p.12)(Tradução do autor)²⁸

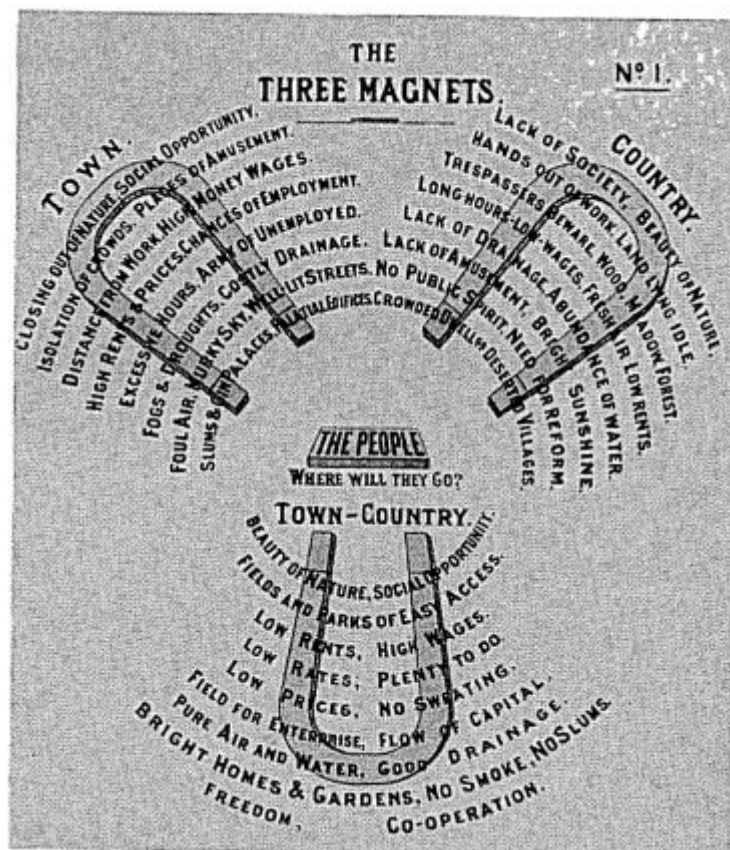


Figura 1.7: A teoria dos 3 magnetos de Ebenezer Howard. Onde a “Cidade-Campo” junta características da cidade (Town) e do Campo (Country). Ele se pergunta: para qual desses magnetos a pessoa iria? Fonte: Parsons & Schuyler, 2002

Tais teorizações urbanísticas ressaltam como esse híbrido entre cidade e campo eram desejadas já muito antes do “boom” dos subúrbios nos anos do pós-2ª Guerra. Assim, com a expansão das cidades, no início do século XX, o subúrbio aristocrático segregado e idílico começou a ter sua existência também ocupada por uma classe média que fugia do hiper povoamento dos centros urbanos (MURPHY, 2009, p.20) e que buscava as tais benesses das “cidade-camps”. Assim, os subúrbios foram idealizados e comercializados no período de 1880 até a crise de 1929, em anúncios que os como modelos de vida doméstica agora também para

²⁸ No original: *Beauty of Nature, Social Opportunity. Fields and Parks of Easy Access. Low Rents, High Wages. Low Rates, Plenty to Do. Low Prices, No Sweating. Field for Enterprise, Flow of Capital. Pure Air and Water, Good Drainage. Bright Homes & Gardens, No Smoke, No Slums. Freedom, Co-operation.*

comunidades da classe média-alta. O historiador Kenneth Jackson traz como exemplo um anúncio imobiliário encontrado na cidade de Wilmington, Delaware no ano de 1905 que dizia: “Levem suas crianças para o campo. As cidades assassina crianças. Os pavimentos quentes, a poeira, o barulho, é fatal em muitos casos, e prejudicial sempre. A história de homens de sucesso é quase sempre a história de meninos do campo.” (JACKSON, 1987, p.166).²⁹ A solução, é claro, era adquirir uma das novas casas que estavam sendo construídas no subúrbio.

Nas palavras de Herbert Hoover, no final de seu mandato como presidente, em 1931:

Possuir uma casa própria é a esperança e ambição de quase todo indivíduo em nosso país... Nossas baladas imortais “*Home Sweet Home*”, “*My Old Kentucky Home*” e “*Little Gray Home in the West*”, não eram escritas sobre cortiços ou apartamentos... eles nunca cantam músicas sobre uma pilha de recibos de aluguel. (HOOVER, 1931, *apud* JACKSON, 1987, p.203). (Tradução do autor)³⁰

O mais famoso desses processos eram as campanhas “*Own Your Own Home*” ou “Seja dono da sua própria casa” patrocinada pelo governo federal e por negócios imobiliários na década de 1920 (JURCA, 2001, p.5). Encartes em jornais elencavam as vantagens de se ter uma casa própria, operando em cima de sentimentos como reafirmação da masculinidade, ambição e distinção. Parafraseando um anúncio da época (figura 1.8), era a possibilidade de ser seu “próprio dono de terras, ser mestre de seu próprio castelo de amor e oportunidade, em meio de um ambiente de orgulho inspirador”.

²⁹ No original: “*Get your children into the country. The cities murder children. The hot pavements, the dust, the noise, are fatal in many cases, and harmful always. The History of successful men is nearly always the history of country boys.*”

³⁰ No original: “*To possess one’s own home is the hope and ambition of almost every individual in our country, ... Those immortal ballads, Home Sweet Home, My Old Kentucky Home, and The Little Gray Home in the West, were not written about tenements or apartments ... they never sing songs about a pile of rent receipts.*”

Own Your Home!

The most commanding appeal of the age is home ownership.

It kindles a new interest in life.
 It plants the bed-rock of useful citizenship.
 It encourages thrift.
 It quickens independence.
 It provides comfort and contentment.
 It stimulates ambition.
 It fosters love.

The most useless thing in life is the rent receipt.
 It represents no resource.
 It impels no incentive.
 It anchors no asset.
 It inspires no good impulse.

The duty of every man is to own his home; to plant the flag of personal liberty upon a piece of land of his own, over which he is monarch, and to which is riveted the ideals of correct living and personal usefulness.

The inevitable—the overnight—increase in population in city and state and nation foreshadows the hour when a careful consideration must be given to its distribution.

The permanence of our institutions cannot be safeguarded if we disregard our obvious duty to render possible the acquirement of homes for our citizens—

And our service as individuals—service to ourselves and our dependents; to our state and our nation; to our God—cannot measure up to that standard of constructive citizenship that impels us to greater achievement, and to nobler purposes—

Unless we feel the impulse to own our own home, to be our own landlords; the masters of our own castles of love and opportunity, amid the environment of an inspiring pride.

Figura 1.8: Anúncio da campanha “Own Your Home” de 28 de Abril de 1923 do *Pittsburg Courier*. Tradução abaixo. Fonte: LANDS, 2008

Seja o dono da sua casa!
 O apelo mais dominante da idade é a casa própria.
 Ela desperta um novo interesse pela vida.
 Ela planta a base da cidadania útil.
 Ela incentiva a economia.
 Ela acelera a independência.
 Ele oferece conforto e contentamento.
 Ela estimula a ambição.
 Ela fomenta o amor.
 A coisa mais inútil da vida é a cobrança do aluguel.
 Ele não representa nenhum recurso.
 Ele não impele nenhum incentivo.
 Ele não ancora nenhum ativo.
 Ele não inspira nenhum bom impulso.
 O dever de todo homem é possuir sua casa; para plantar a bandeira da liberdade pessoal em um pedaço de terra de sua propriedade, sobre o qual ele é o monarca, e ao qual estão fixados os ideais de uma vida correta e utilidade pessoal.
 O inevitável aumento da população na cidade, no estado e no país prenuncia o

momento em que uma consideração cuidadosa deve ser dada à sua distribuição. A permanência de nossas instituições não pode ser salvaguardada se desconsiderarmos nosso óbvio dever de tornar possível a aquisição de moradias para nossos cidadãos.

E nosso serviço como indivíduos - serviço a nós mesmos e a nossos dependentes; para nosso estado e nossa nação; ao nosso Deus - não podemos medir aquele padrão de cidadania construtiva que nos impele a maiores realizações e a propósitos mais nobres. A menos que sintamos o impulso de possuir nossa própria casa, de ser nossos proprietários, os donos de nossos próprios castelos de amor e oportunidade, em meio a um ambiente de orgulho inspirador.

(Tradução do autor)

Este processo fez com que os anos 1920 fossem marcados também pela primeira vez em que a taxa de crescimento do subúrbio e das periferias americanas crescessem mais do que a dos núcleos urbanos (BEUKA, 2004). Em sua obra, “*The White Diaspora*” (2001), Catherine Jurca cita o impacto que os subúrbios dessa época tiveram nos romances que retratavam a sociedade estadunidense contemporânea. Citando Edith Wharton, Jurca diz que “romancistas criaram uma obsessão com as pequenas casas e *main streets* (ruas principais) dos subúrbios”. Para Wharton a *main street* era o resumo de um provincianismo ainda maior do que o dos pequenos vilarejos, justamente por sua “onipresença” em subúrbios espalhados por todo país (figura 1.9). Como Jurca (2001, p.3) define, ela seria um componente literário ideal para expressar a vida americana em qualquer lugar do país, frente às ambientações mais diferenciadas e peculiares.



Figura 1.9: Cena de *A Vida em Preto e Branco* (Pleasantville, Gary Ross, 1998) ironiza a construção das ruas em uma cidade pequena de subúrbio. A professora de geografia resume toda cidade de *Pleasantville* a uma *Main Street* e uma *Elm Street*. Fonte: *Frame* do filme.

A diáspora branca citada por Jurca (2001, p.9) é um olhar irônico ligado à questões psíquicas que estarão ligadas à classe média suburbana dessa época e aos romances que as representam. Sem a aflição dos problemas urbanos e sociais, os problemas descritos nessas obras estarão vinculados a questões de mediocridade moral, superficialidade estética, e um constante sentimento de falta de conexão com o lugar em que se está (daí a analogia diaspórica). Jurca faz questão de ressaltar que se trata de um subterfúgio retórico que uma classe média privilegiada precisa fazer para se colocar em posição de desvantagem e desamparo. Veremos mais a frente como este sentimento vai ser amplamente representado em um outro subgênero: o suburbanismo gótico, que, na forma de crítica, irá se adereçar à essas crises existenciais e familiares dos moradores de classe média/alta.

Jurca (2001) passa grande parte de seu livro demonstrando o papel de romances em promover uma fantasia de vitimização dessa classe média branca que torna vantagens materiais em artefatos de opressão cultural e espiritual. Afinal, na falta de problemas sociais, até a riqueza se torna problemática. Em nosso segundo capítulo, quando discutirmos os elementos do suburbanismo fantástico, veremos como essas características não só continuam presentes, como irão ganhar contornos literais quando televisões, jogos de tabuleiro, brinquedos e computadores serão responsáveis por ameaçar a existência dos moradores do subúrbio.

Não são só as ansiedades pessoais e aflições internas da elite burguesa desse período que serão importadas, quase um século depois, para o suburbanismo fantástico. Em sua análise de *O Grande Gatsby* de F. Scott Fitzgerald, Robert Beuka (2004, p.16) irá salientar, por exemplo, como a obra expõe o medo da invasão do ambiente de reclusão suburbana por moradores da cidade. O trope da invasão ao subúrbio será um dos elementos mais reconhecidos do suburbanismo fantástico, seja por ETs, monstros, espíritos e até mesmo aranhas. Se no início desse tópico vimos a máxima vitoriana do “Nós mantemos nós mesmos para nós mesmos”, aqui cabe perceber que mais do que um desejo, isto também era um objetivo pelo qual lutar: a elite suburbana é marcada pela briga constante para manter seus privilégios de distinção.

Importante sublinhar que esta mentalidade de “exclusivismo” dos subúrbios serão ressignificados nas décadas vindouras. A partir da década de 1950, ficará bastante forte a ideia de que até mesmo um humilde trabalhador estadunidense poderá garantir seu lote, em uma materialização de seu sucesso financeiro e se tornando a expressão do “American Dream” (HANLON, 2009, p.2). Obviamente em uma análise mais minuciosa, veremos que tal discurso se aplicará somente aos brancos, ou seja, remodelando o exclusivismo econômico para o

exclusivismo étnico-racial. Em outras palavras, o medo dos invasores perdurará, apenas passará a ressaltar sua preocupação étnica;

Também é impossível não falar da importância do carro para o desenvolvimento suburbano desse período. Segundo Jackson (1987, p.223) nenhuma invenção alterou mais a forma urbana do que os mecanismos de combustão interna. Entre 1920 e 1930, os registros de carro aumentaram em 150%. Não à toa, os subúrbios das 96 maiores cidades estadunidenses cresceram o dobro do que os núcleos urbanos (p.206). O automóvel, afinal, permitia pela primeira vez um deslocamento perpendicular às linhas de trem (p.214). O indivíduo não era mais refém do transporte público para escolher sua moradia.

E se todos esses elementos parecem levar a um caminho natural do desenvolvimento suburbano da década de 1920 até a década de 1950, sucessivos colapsos separam os dois períodos. Tais eventos, pela primeira vez desde o início de sua expansão, freiam o crescimento dos subúrbios: a Crise de 1929 e a 2ª Guerra Mundial. Se os subúrbios se colocavam como o ápice do planejamento urbano e antítese do desordenamento das grandes cidades (ROWLEY, 2015, p.11) – a realidade se impunha mostrando que nem sempre as coisas saem como o planejado. A dependência do carro para o morador suburbano de classe média que, ao contrário da aristocracia, precisava fazer um deslocamento pendular diário para trabalhar nos centros urbanos foi fatal (ROWLEY, 2015, p.20). O subúrbio se tornou inacessível mesmo para classes com melhores condições financeiras.

Por quase duas décadas o “American Dream” entrou em hiato. É possível imaginar o impacto que isto teve na auto-estima de uma classe média que se tornou empobrecida, endividada e se viu obrigada a morar naquele lugar que ela tinha aprendido a desprezar: a cidade. Todos aqueles discursos presentes nos anúncios de “*Own Your Own Home*” agora ecoavam como prova da falha do homem branco de classe média em sustentar o seu papel de pilar financeiro da família. A humilhação máxima de uma sociedade patriarcal, a emasculação, acontecia de forma figurada quando suas esposas passaram a ser obrigadas a trabalhar para complementar a renda familiar – algo que perdurou durante todo o período de guerra, quando as mulheres eram a principal força de trabalho industrial. Dessa maneira, não é muito difícil imaginar como a vitória na 2ª Guerra Mundial serviu à reconstrução de uma identidade heroica por parte desses indivíduos, fosse em anúncios ou em obras audiovisuais.

E é nesse contexto, com o fim da 2ª Guerra Mundial e o retorno dos combatentes para casa, renovando a moral patriótica em detrimento de suas próprias vidas que os anos 1950 e o *boom* da suburbanização começam. E com eles, há o retorno do “American Dream” e os planos

de construção da utopia estadunidense. Agora, afinal, o país se firmava como a grande potência do bloco ocidental. Todo o mundo capitalista estava olhando sua classe média consumista e suburbana como ideal de vida.

1.3 Anos 1950 ou “Make America Great”

Mais casas foram construídas durante os últimos oito anos - mais de nove milhões - do que qualquer outro período de igual tamanho da história. [...] Pela primeira vez, por causa da ajuda e incentivo federais, 90 áreas metropolitanas e regiões urbanas e 1140 cidades pequenas em todo o país estão fazendo planos de desenvolvimento abrangentes para seu crescimento e desenvolvimento futuro. Comunidades americanas foram ajudadas a planejar sistemas de água e saneamento e escolas por meio do planejamento de avanços para 1.600 projetos de obras públicas com um custo de construção de quase US \$ 2 bilhões. O seguro hipotecário para residências individuais foi amplamente expandido. Durante os últimos oito anos, a Federal Housing Administration sozinha segurou mais de 2,5 milhões de hipotecas residenciais avaliadas em US \$ 27 bilhões e, além disso, assegurou mais de dez milhões de empréstimos para melhorias imobiliárias. O governo federal deve continuar a oferecer liderança para tornar nossas cidades e comunidades lugares melhores para viver, trabalhar e criar famílias, mas sem usurpar a autoridade local legítima, substituindo a responsabilidade individual ou sufocando a iniciativa privada. (EISENHOWER, 1961) (Tradução do autor)³¹

O último discurso de *State of the Union* de Eisenhower (acima) é um bom sumário do que foi uma das maiores preocupações dos Estados Unidos na década de 1950. Construir “na” América. Algo que na retórica política se confundiu com construir “a” América. Antes de mais nada, porém, é importante definirmos o que queremos dizer com “Anos 50” ou “*The Fifties*”. Como já explicado de forma sintética em nossa introdução, a época não se restringe à década de 1950, mas contempla um momento sociocultural que vai do pós-Guerra até o assassinato do presidente John F. Kennedy em 1963 (DWYER, 2015, p.5). Um período marcado pelo *boom* demográfico, expansão dos subúrbios, ansiedades atômicas, redefinições dos papéis de gênero, segregação social e manifestações raciais, explosão do consumismo e a TV ganhando destaque

³¹ No original: “More houses have been built during the past eight years--over nine million--than during any previous eight years in history. (...) For the first time, because of Federal help and encouragement, 90 metropolitan areas and urban regions and 1140 smaller towns throughout the country are making comprehensive development plans for their future growth and development. American communities have been helped to plan water and sanitation systems and schools through planning advances for 1600 public works projects with a construction cost of nearly \$2 billion. Mortgage insurance on individual homes has been greatly expanded. During the past eight years, the Federal Housing Administration alone insured over 2 1/2 million home mortgages valued at \$27 billion, and in addition, insured more than ten million property improvement loans. The Federal government must continue to provide leadership in order to make our cities and communities better places in which to live, work, and raise families, but without usurping rightful local authority, replacing individual responsibility, or stifling private initiative.”

central nas casas. Diversos elementos que serão discutidos nesse período servirão de pilares para a compreender a nostalgia da retórica reaganista dos anos 1980 e serão instrumentais para compreender as temáticas abordadas no suburbanismo fantástico. Por isso, ao invés de tentar me aprofundar nesse período de forma cronológica, irei abordá-lo de maneira temática, sempre fazendo paralelos com o cinema e com a televisão, sublinhando a origem de certas representações.

Falando nestes paralelos, inspirado pelas análises de Robert Beuka no livro *SuburbiaNation* (2004), acredito que não existe forma mais didática de discutir os ideias desse período do que através de um dos maiores clássicos do cinema estadunidense: *A Felicidade Não se Compra*, de Frank Capra (1946). A obra lançada no primeiro ano do pós-guerra foi considerada pelo crítico Roger Ebert como o mais inspirador³² filme produzido nos Estados Unidos. Para além de seu efeito regenerativo na moral e no espírito do país, a obra que faz ode ao trabalho e honestidade do homem branco comum, guarda certas questões relativa à época que muito nos interessam para este trabalho. Um delas, embora definitivamente não seja o seu aspecto mais lembrado, é quanto ao principal embate em *A Felicidade Não se Compra*: sobre modelos de suburbanização. Personalizados a partir das figuras de George Bailey (vivido por James Stewart) e seu antagonista, o banqueiro Henry F. Potter, Capra contava sobre os medos que envolviam a modernização das pequenas cidades e a possibilidade da perda da identidade estadunidense. Enquanto Bailey honrava o negócio de seu pai, construindo casas bem feitas à baixo custo em “novos subúrbios”, Potter era acusado de se aproveitar da situação de precariedade dos habitantes da pequena Bedford Falls, deixando os endividados e sem possibilidade de sair das residências precárias que oferecia em espécie de “subúrbios favelas”.

Se configurava então um embate entre o empreendedor bem intencionado que não visa o lucro e o capitalista ganancioso que não pensa na sociedade. Esta visão será recorrente no suburbanismo fantástico e no cinema Hollywoodiano de forma geral: a benevolência individual será vista como antídoto para combater os excessos do capitalismo, enquanto o reafirma como único modelo econômico possível (um conceito que proponho chamar, de forma autoexplicativa, de capitalismo atenuado). É representativo, porém, que mesmo esta visão pró-capitalismo de *A Felicidade Não se Compra* chegou a ser tratada como uma “tática comunista para demonizar os banqueiros”, segundo memorando interno feito pelo FBI em 1947, revelado por artigo do *The Guardian* em 2007³³.

³² <https://www.rogerebert.com/roger-ebert/afis-100-most-inspirational-movies> Acesso em 05/08/2020

³³ <https://www.theguardian.com/world/2007/dec/24/usa.film1> Acesso em 07/05/2020

Como Beuka afirma (2004, p.44), o filme de Capra estabelece a utopia do protagonista em construir o subúrbio a partir de valores comunitários típicos das cidades pequenas e destituídos de diferenças de classe. Isto fica especialmente marcado no arco narrativo em que Bailey ajuda uma família de migrantes sem condições financeiras a se mudar para uma de suas casas recém construídas no *Bailey Park* (figura 1.10), uma proto comunidade suburbana. Stephen Rowley (2015) lista e se aprofunda em múltiplas características dessas representações de *small town* que seriam desejáveis, tanto no subúrbio do filme de Capra, quanto no modelo urbanizatório que se daria no pós-guerra. Entre elas estão:

- A existência de um *hub* central (a rua principal/*main street*), onde os personagens poderiam se encontrar e ter suas experiências comunitárias.
- Instituições comunitárias fortes: assembleias, bibliotecas, estações de polícia, etc.
- Negócios socialmente integrados e com donos locais: Rowley chama a atenção como a maior parte das lojas e negócios de Bedford Falls tem o nome de seus moradores.
- Arquitetura Clássica: vitoriana e/ou eduardiana
- Interface fluída entre o público e privado (do qual a cerca branca e as janelas panorâmicas talvez sejam o maior símbolo).
- Amigável a pedestres
- Ligações com o rural: seja na proximidade geográfica, seja na presença de natureza.
- Unidades familiares como blocos essenciais na construção de comunidade: em Bedford Falls todos conhecem as famílias um dos outros, sendo inclusive preocupação de seus habitantes não desonrar seus sobrenomes.
- População multigeracional ligada à comunidade: personagens conhecem histórias ou os próprios avós um dos outros, tendo ciência da importância deles para a comunidade.



Figura 1.10: *Bailey Park*, empreendimento imobiliário suburbano de George Baileys em *A Felicidade Não se Compra*. Como pode se ver, para além dos horizontes verdes, o local surge como um grande descampado. Fonte: *Frame* do filme.

O objetivo de George Bailey seria que o subúrbio de Bailey Park se configurasse com uma extensão natural de Bedford Falls, preservando seus horizontes verdes e sua proximidade da natureza. E essa é a chave para compreender os desejos suburbanizatórios dos Estados Unidos: a ideia de replicar as *small towns* dentro de um sistema capitalista de produção imobiliária em série. Uma utopia de Capra, onde modernização e tradição/preservação andariam lado a lado. Porém, como veremos, essa vontade não encontrava respaldos na realidade – os subúrbios jamais conseguiram emular as *small towns*. No caso de *Felicidade Não se Compra*, isso fica claro até mesmo no próprio filme: Stephen Rowley discute, por exemplo, a dificuldade do diretor em mostrar Bailey Park de forma tão aprazível quanto o Bedford Falls – antecedendo algumas apreensões relativas ao próprio subúrbio:

Em contraste à Bedford Falls, não há vida nas ruas de Bailey Park. Não há árvores, quintais, apenas pátios privados internos. Além disso, sua construção em um antigo terreno de cemitério, marca a eliminação da história e de linhagens... George e Mary [sua esposa] continua vivendo na parte antiga da cidade, cuidando de sua manutenção e reparação. (AL SAYYAD *apud* ROWLEY, 2015, p.48) (Tradução do autor).³⁴

³⁴ No original: “*In contrast to Bedford Falls, there is no street life in Bailey Park. There are no trees, only lawns; no porches, only private back patios. Moreover, it is constructed on what was once the cemetery, thereby erasing traces of lineage and history...George and Mary continue to live in the old part of town, making it new by rebuilding and repairing it.*”

Se o subúrbio idealizado pelo protagonista já não é representado de forma visualmente próxima a cidade de Bedford Falls, ainda mais discrepante é o constructo urbano que aparece nos últimos momentos da obra, quando George Bailey é confrontado com o destino alternativo de Bedford Falls (algo que aconteceria caso Bailey não existisse e Potter fosse livre para construir sua utopia). A cidade cresceria tornando-se Pottersville, uma visão moderna e decadente (e porque não, urbana), repleta de clubes de *strip-tease*, salões de festa e bares (figura 1.11). Ali, o hedonismo se sobreporia às relações familiares, o crime apareceria, e os moradores se tornariam estranhos uns aos outros (BEUKA, 2004, p.55). Enfim, os problemas da metrópole. Rowley remete à esta dicotomia ao falar que

A comunidade popular de Bedford Falls remete a ideia pastoral de Thomas Jefferson, um reino estadunidense protegido da pestilência das urbanidades. Pottersville, por sua vez, é uma cidade corrompida de estranhos que traíram a promessa Edênica da América – um mundo em que os laços sociais consensuais foram obliterados pelas pressões do capitalismo sem amarras. ³⁵(KRUTNIK *apud* ROWLEY, 2015, p.46) (Tradução do autor)



Figura 1.11: George Bailey desesperado em meio aos bares e salões de festa de Pottersville, em *A Felicidade Não se Compra*. Fonte: *Frame* do filme.

Mais de 40 anos depois, tais apreensões com o destino do subúrbio voltariam a ganhar destaque, dessa vez em um dos maiores expoentes do suburbanismo fantástico: *De Volta para*

³⁵ No original: “The folk community of Bedford Falls resembles Thomas Jefferson’s pastoral ideal, a realm of localized Americanism protected from the pestilence of urbanity. And Pottersville is a corrupted city of strangers that has betrayed the Edenic promise of America—a world in which consensual social bonds have been obliterated under the pressures of unchecked capitalism”.

o Futuro II. No segundo capítulo da trilogia, o protagonista Marty McFly se depara com um presente alternativo (1985) em que seu pai, George McFly, foi morto. Com isso, seu rival Biff Tannen transforma o pacato subúrbio de Hill Valley em uma versão ainda mais distópica de Pottersville (figura 1.12). Repleta de *strip clubs*, bares, cinemas pornô e cassinos, a Hill Valley alternativa também apresenta problemas extremos de poluição e violência. Em ambas o desfecho é o mesmo: a agência do jovem homem branco com os princípios da honestidade e dos valores da classe média (logo, sem a ganância das elites) é necessária para a manutenção do espírito dos subúrbios.



Figura 1.12: Cassino de Biff Tannen na Hill Valley distópica em *De Volta para o Futuro II*.
Fonte: *Frame* do Filme.

No entanto, como veremos a seguir, o “espírito do subúrbio” é bem diferente do que era objetivado pela utopia pessoal de George Bailey. Desde o início do seu processo de expansão, os subúrbios nunca foram acessíveis a todas as classes sociais e rapidamente perderam suas características de cidade pequena (se é que em algum momento as tiveram) – como o contato com a natureza e o sentimento de comunidade. Não que a distopia de Pottersville ou da Hills Valley de Biff Tannen tenham acontecido – os subúrbios também não importaram o problemas das cidades.

Eles descobriram os seus próprios problemas.

1.3.1 A Cor dos Subúrbios

Como Stephen Rowley bem aponta, o subúrbio idealizado é muito próximo da *small town*

idealizada (2015, p.54). No entanto, a imposição da realidade ressalta as diferenças entre modelos urbanizatórios, sendo uma das maiores a mudança foco da economia. Com a agricultura e as demais atividades primárias perdendo relevância na balança comercial do país, as cidades pequenas encontravam problemas econômicos enquanto a cidade passava a ganhar uma centralidade cada vez maior na oferta de serviços e trabalhos bem remunerados. O subúrbio, por sua vez, abdicava de uma economia própria – e tinha em seus moradores justamente a força de trabalho que movimentava as metrópoles. O subúrbio passava então a ser visto como uma alternativa de comunidade ideal mais prontamente disponível para uma nação que queria se colocar como próspera (ROWLEY, 2015, p.54). Essa dependência, por sua vez, fazia com que subúrbios pudessem surgir ou acabar da noite para o dia conforme houvessem problemas econômicos nas metrópoles que eles cercavam.

No entanto, esse surgimento de subúrbios não era simplesmente espontâneo. Como adiantamos, não é possível contar a história da suburbanização dos Estados Unidos sem compreender o papel em que o governo teve nesse processo. O suporte da FHA (*Federal Housing Authority* ou Autoridade Imobiliária Federal) a partir de meados da década de 1930, do *Landham Act* em 1940 (que autorizou a construção de 700.000 casas construídas para trabalhadores de defesa) e, principalmente, da *GI Bill* (o *Servicemen's Readjustment Act* ou Ato de Reajustamento dos Militares) de 1944. Esta última era uma lei que tratava de benefícios para veteranos de guerra, e que foi essencial para que parte da população tivesse acesso ao crédito necessário para ter sua casa própria. Ao final da guerra, 7.500.000 casas haviam sido construídas em cooperação público-privada (BAXANDALL & EWEN, 2000, p.78). Tais medidas também tiveram como objetivo evitar o superpovoamento de cidades e consequente deterioração de sua infraestrutura e equipamentos (JACKSON, 1987; BEUKA, 2004; HALLIWELL, 2007). Entre 1945 e 1960, 85% das novas casas em solo estadunidense foram construídas nos subúrbios (COONTZ, 2000, p.67).

Bohannon (in BAXANDALL & EWEN, 2000, p.79) descreve a construção de 1.500 residências em San Lorenzo, Califórnia, para funcionários da marinha em apenas quatro meses – chegando a se produzir uma casa a cada 40 minutos. A preocupação que se seguiu era um tanto quanto evidente: como manter essas populações nessas áreas depois da guerra? Afinal, isso poderia causar não só uma bolha imobiliária nos subúrbios, como uma fuga em massa para as cidades. É nesse momento que se (re)começa toda uma construção da idealização da vida suburbana – onde deveria se incutir o desejo de que “seus filhos brincassem na grama” ao invés de no “cimento duro da metrópole”. Spigel (2001, p.32) diz que não se tratava apenas da

veiculação de um desejo nostálgico pelo culto vitoriano da vida doméstica, mas a busca por um espaço discursivo onde as famílias podiam tanto atender seus impulsos por uma vida privada, quando de sentir que tinham alguma participação comunitarista (uma vez que faziam parte de uma vizinhança) – evocando o sentimento de identidade e de grupo comum entre moradores de cidades pequenas.

Rosalyn Baxandall e Elizabeth Ewen (2000, p.87) descrevem que os estadunidenses estavam inebriados por visões de uma vida melhor como frutos de sua vitória na guerra. A promessa era de casas novas, totalmente equipadas por eletrodomésticos, e a custos acessíveis. As autoras citam uma pesquisa do *Saturday Evening Post* em 1945 que revelava que apenas 14% da população estaria satisfeita em viver em um apartamento ou em uma “casa usada”. Parte dos benefícios sociais oferecidos, principalmente para homens entre 20 e 24 anos, permitiram que toda uma geração de jovens do sexo masculino expandisse sua educação e conseguissem melhores trabalhos, sem abrir mão de casar e ter filhos. Esses apoios foram fundamentais para que a mulher, que estava no mercado de trabalho durante a grande depressão e o período de guerra, retornasse ao seu papel doméstico de cuidadora do lar e dos filhos.

Para além de servir de contestação histórica para toda a retórica do *self-made man* estadunidense e seus valores individualistas, meritocráticos e liberais, os benefícios sociais tiveram um impacto bastante superlativo nos subúrbios. Foi dessa maneira que o governo federal conseguiu escolher a cor de seus moradores: branco. Mesma cor das cercas que enfeitavam os jardins e impediam a entrada de cachorros vizinhos. É documentado que a FHA ativamente promovia a ideia de vizinhanças etnicamente segregadas, com populações negras tendo seus empréstimos negados, o que os impedia de se mudar para os subúrbios (JACKSON, 1987, p.241). Nos subúrbios de St. Louis, no Missouri, por exemplo, de 70.000 novas casas construídas entre 1947 e 1952, apenas 35 foram vendas pra famílias negras (GORDON, 2008, p.86). Hoje, a cidade tem cerca de 45% da sua população negra³⁶.

Em muitos casos, eram os corretores de imóveis que agiam como “porteiros” para esta segregação. Até 1950, o código de ética da *National Association of Real Estate Boards* (NAREB) dizia que “Um corretor nunca deve ser instrumental em introduzir em uma vizinhança (...) membros de qualquer raça ou nacionalidade cuja presença será impactante para o valor das propriedades vizinhas” (KRUSE in SCOTT, 2017, p.123). Existiam relatos de revistas e jornais suburbanos que definiam os “padrões negros como selvagens, luxuriosos e

³⁶ <https://www.usnews.com/news/best-states/missouri/articles/2020-06-25/black-population-continues-to-decline-in-st-louis> Acesso em 05/05/2021

imorais” (HIRSCH in SCOTT, 2017, p.124). Assim, enquanto os brancos saíam da cidade para o subúrbio entre 1940 e 1960, três milhões de afro-americanos saíram do sul (cuja economia ainda era profundamente rural) rumo às cidades industriais do norte. O período da Revolução Verde – quando os desenvolvimentos tecnológicos de guerra foram aplicados ao campo – produziu maquinários de alta produtividade, desempregando um largo número de trabalhadores. Além disso, era um período de acirramento dos movimento racistas no Sul, com relatos de enforcamento e linchamento de negros por grupos supremacistas. Foi o início de um decaimento econômico e social das cidades, que passaram a ser largadas pelo poder público – se tornando lar de idosos, negros, divorciados e populações LGBTQIA+ (SPIEGEL, 2001, p.33).

Baxandall e Ewen (2000, p.183) citam algumas manchetes de jornais da época que aumentavam o temor branco em morar nas cidades. Eram cabeçalhos como “A produção de um gueto negro”, “Harlem vai para Long Island” e “Negros invadem o Roosevelt”. Enquanto isso, lutas raciais começavam a ganhar terreno na grande mídia tendo como momento crucial o caso *Brown v. the Board of Education of Topeka* em 1954, quando a Suprema Corte decidiu pela inconstitucionalidade das divisões raciais entre estudantes negros e brancos em escolas públicas do país. Porém, demograficamente o que se via era um novo movimento segregatório. Entre 1950 e 1965, mais de 5 milhões de negros migraram para centros urbanos do Norte e do Oeste em busca de emprego, enquanto moradores brancos dessa cidade iam em direção aos subúrbios (HALLIWELL, 2007, p.34). Desde sua concepção o “*American Dream*” se apresentava de forma exclusivista e com um único público em mente. E para eles, o sonho prosseguia a todo vapor. O número de famílias migrando para a classe média (ganhos líquidos de mais de 5.000 dólares anuais) era de 1.1 milhões por ano, atingindo o marco de 20 milhões de famílias na classe média em 1959. Isso era quase metade das famílias estadunidenses (HALBERSTAM, 1993).

Com o passar das décadas, esta exclusão racial dos subúrbios vai ser reforçada pela não representação do negro em obras passadas nessas ambientações, e vai fomentar um discurso nostálgico de “harmonia racial”. A autora Janelle Wilson em seu livro *Nostalgia: Sanctuary of Meaning* (2014) vai abordar este tópico ao questionar entrevistados sobre suas lembranças da segregação racial na década de 1950. Uma memória em particular, vinda de um administrador escolar branco, é exemplar nesse sentido.

“Se você era pobre, você era pobre. Se você era negro, você era negro. Não havia muitas pessoas negras lutando por igualdade. Nós vivíamos como vizinhos de porta

de uma família negra e isso não era um problema. Nós nos dávamos bem. Isso simplesmente não era uma questão.”(WILSON, 2014, p.69) (Tradução do autor)³⁷

Importante ressaltar que esta aparente “falta de memória” sobre a questão do negro nos Estados Unidos se dava em um período bastante conturbado. Por exemplo, em primeiro de dezembro de 1955, Rosa Parks entrou pra história dos direitos civis dos negros nos Estados Unidos ao ser recusar frontalmente a ceder seu lugar no ônibus em Montgomery – iniciando um movimento de boicote ao transporte público – que ganhou repercussão nacional entre as muitas lutas de movimentos negros nesse período. Nessa luta se destacou o reverendo Martin Luther King Jr. que virou grande expoente dos movimentos raciais no país.

É claro que não podemos tirar grandes conclusões de um relato anedótico, embora o livro de Janelle Wilson seja repleto de exemplos na mesma linha. No entanto, esta exclusão racial é didático em demonstrar que a realidade embutida no sentimento nostálgico é um recorte subjetivo de percepções individuais. Isso é uma consideração importante para termos em mente conforme discutirmos como o afastamento dos subúrbios de áreas de maior tensão social (as cidades) acabam por limitar a percepção de seus moradores que existam problemas estruturais na sociedade. Afinal, longe de populações pobres, a percepção é de que a pobreza não existe. Ou se existe, está tão longe que não é problema seu.

1.3.2 Levittown e os Modelos de Sociabilidade do Subúrbio

Difícilmente existiu um George Bailey (o protagonista de *A Felicidade Não se Compra*) na história da suburbanização estadunidense no que se diz aos ideais idílicos e utópicos. Mas se considerarmos somente o lado construtor e urbanista, William J. Levitt talvez seja este nome (figura 1.13). Figura desconhecida fora dos Estados Unidos, Levitt foi o promotor imobiliário mais proeminente desse período, responsável por exportar o modelo de produção de comunidades suburbanas baratas para uma classe média ansiosa em concretizar o “American Dream”. Para se ter noção da magnitude de sua influência, Halberstam (1993) chega a compará-lo com Henry Ford no que se diz a sua importância na história dos Estados Unidos.

³⁷ No original: “If you were poor, you were poor; if you were black, you were black. There weren’t a lot of black people fighting for equality. We lived next door to a black family, and it was no problem. We got along well. There just didn’t seem to be the issues.”



Figura 1.13: William J. Levitt na capa da revista Time em frente à expansão suburbana. Fonte: Time, Ed. 03/07/1950.

Aliás, a comparação entre Ford e Levitt não para por aí. Os dois foram peças importantíssimas no processo de interiorização e urbanização dos Estados Unidos, uma vez que seus modelos de negócios andavam de mãos dadas: o governo passava a construir estradas para que os carros de Ford levassem diariamente cidadãos de seus trabalhos na cidade para suas casas nos subúrbios de Levitt. Apenas para contextualizar com alguns números, em 1947 o governo Truman foi responsável por um projeto de construção de 60.000 km de rodovias, seguidos de mais 70.000 km no governo Eisenhower a partir do *Interstate Highway Act* (Ato de Rodovias Interestaduais) de 1956 que custou aos cofres públicos mais de 30 bilhões de dólares (SCHWARTZ, 2002, p.284).

As rodovias foram também essenciais para a mudança do modelo de *small town* para o modelo de subúrbio – inclusive impactando na forma deste último. Como Rowley (2015, p.55) aponta, as ferrovias criavam distanciamentos naturais entre *small towns* e subúrbios, fazendo com que a urbanização se desse ao entorno das paradas de trem (criando *hubs*). As rodovias foram o que permitiram a expansão indiscriminada dos subúrbios ao ponto de se descentralizarem, os deixando sem bordas bem definidas. Além disso, a diminuição do custo

dos carros finalmente possibilitou o maior acesso da classe média à essas áreas, antes restritas à burguesia.

Em adição às novas possibilidades dadas pelo transporte automotivo, porém, é preciso explicar o poder de atração que Levitt (e outros promotores imobiliários) viram no subúrbio. Durante décadas a classe média, que no imediato pós-guerra fazia entre 2.500 e 3.000 dólares por ano, sonhava em ter sua própria casa (HALBERSTAM, 1993). Além disso, com a explosão demográfica causada pelo *baby boom*³⁸, novas necessidades passavam a surgir (ROWLEY, 2015, p.56). Eram necessárias casas mais espaçosas em ambientes mais seguros, onde as crianças pudessem brincar livremente. Ali, poderiam aproximar suas famílias e ter toda a independência, segurança e tranquilidade que os seus apartamentos não providenciavam. Todos elementos que serão colocados em crise nas tramas do suburbanismo fantástico trinta anos depois. Porém, naquele momento, eles mereciam concretizar este sonho – haviam de ser recompensados por vencer uma guerra. Os jovens combatentes não poderiam simplesmente voltar pra casa dos pais e voltar a receber ordens. Levitt sabia até mesmo quanto estavam aptos e dispostos a pagar: entre 5.000 dólares e 8.000 dólares (HALBERSTAM, 1993).³⁹

Do dia para a noite, o mercado imobiliário, que estava em crise, recebeu um *boom* de demanda. William Levitt não teve dúvidas: juntou homens para construir blocos massivos de casas para famílias de jovens veteranos no estado da Pensilvânia. Tal qual aconteceria com o McDonald's na mesma década, Levitt percebeu que a padronização e uso de matéria prima barata agilizava o processo e supria a demanda de um público bastante ansioso. Stephen Rowley (2015, p.57) cita algumas técnicas empregadas: uso de pistolas de tinta de alta pressão, tijolos maiores, substituição de portas em *closets* por cortinas de bambu. No final, o que se tinham eram casas iguais, com a mesma fachada e a mesma disposição de cômodos (figura 1.14 e 1.16). Elas podiam não atender as necessidades individuais de seus moradores, mas serviam para aplacar seu ímpeto por concretizar seus sonhos.

³⁸ Aumento demográfico vinculado ao aumento do número de filhos, causado pelo retorno dos combatentes da 2ª Guerra para casa.

³⁹ Considerando a inflação de 1950, isto daria hoje entre 55.000 e 90.000 dólares.



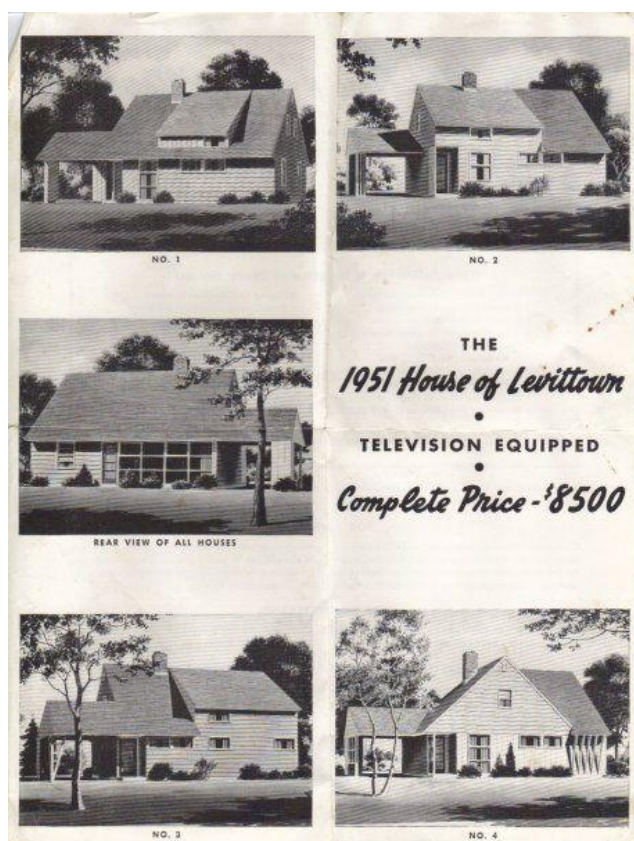
Figura 1.14: Vista área de Levittown em construção na década de 1950. Fonte: Acme Newsphotos



Figura 1.15: Vista da rua de Levittown em construção na década de 1950. Fonte: Daily News Photos

John Liell, um dos primeiros pesquisadores à examinar o modelo de negócios de Bill Levitt, ainda em 1952, apontou de forma bastante esclarecedora como funcionava esta relação entre “o sonho do subúrbio” e “o modelo industrial de construção de casas” em sua análise sobre os anúncios de revista (figura 1.16). Segundo ele:

[As propagandas] ocupavam praticamente uma página inteira, e, enquanto não mentiam exatamente, distorciam de alguma forma a realidade de Levittown. Por exemplo, a maior parte das casas eram mostradas em desenhos, e não em fotografias. Elas eram mostradas separadas de outras casas; sem nenhuma propriedade vizinha nos arredores. Os desenhos eram cercados de árvores com a folhagem densa; enquanto as árvores de Levittown eram apenas mudas (...) Outras [propagandas] apelavam para o ideal do campo: “a maior pequena cidade do mundo”, “é tempo de viver decentemente, tempo para se viver as melhores coisas da vida, sem precisar dar um braço e uma perna para isso”. (LIEL *apud* ROWLEY, 2015, p.57-58). (Tradução do autor)⁴⁰



⁴⁰ No original: [advertisements] were almost always full page affairs which, while not exactly lying, distorted somewhat the true picture of Levittown. For example, most often the house was pictured not in a photograph, but in an artist's picture. Thus it was shown detached; one didn't see the neighbor's house just over the property line. In the artist's picture it was surrounded by large trees in full foliage; in actuality Levittown's trees are only saplings and detract rather than add to its appearance . . . Other appeals are made to the rural ideal: "the biggest little city in the world," "time to live decently, time to have the better things of life without giving an arm and a leg for them."

Figura 1.16: Exemplo dos anúncios comentados por John Liel, no caso, de 1951, com casas destacadas de residências vizinhas e árvores frondosas. Ressalto a importância dada a TV. Fonte: HistoryChannel.com

David Halberstam, em *“The Fifties”* (1993), traz alguns números interessantes sobre a primeira Levittown. A comunidade planejada tinha 17 piscinas comunitárias, 5 escolas e 17.000 casas, atendendo um total de 82.000 pessoas. Em uma conta aproximada, isso dá um pouco menos de cinco pessoas por casa, já mostrando um pouco do impacto do *baby boom* e de onde vem a arquetípica família nuclear de dois ou três filhos tão comum nas *sitcoms*. A extrema padronização era motivo de algumas das grandes ansiedades e críticas ao subúrbio dessa época – que passaram a ser definidos pela “perda da individualidade” de seus moradores. Segundo Harry Henderson, que fez uma das primeiras análises sociológicas de Levittown:

Normalmente você acaba com cinco ou seis casais com interesses parecidos ou que gostam um dos outros como pessoas (...) Seus membros são muito parecidos em atitudes, valores e filosofias (...) O que o grupo faz, pensa e veste é “muito importante”. Usualmente leva a um tipo de super-conformidade. (HENDERSON, 1953(b), p.80) (Tradução do autor)⁴¹

Falaremos de como esta crítica à super-conformidade aparecerá no audiovisual mais pra frente, ao falarmos sobre os filmes de invasão. Por enquanto, mais nos interessa o dado de como esta homogeneidade arquitetônica e cultural também se estendia para seu caráter étnico-racial, uma vez que Levittown seguia o mesmo protocolo segregacionista que o governo estadunidense. A postura de Levitt à época fala por si:

“Os negros na América estão tentando fazer em 400 anos o que os judeus do mundo não conseguiram realizar em 600 anos. Como judeu, eu não tenho espaço na minha mente ou no meu coração para preconceito racial. Mas... eu fiquei sabendo que se vender uma casa para uma família negra, 90% ou 95% de nossos clientes brancos não irão comprar uma casa em nossa comunidade. Esta é a atitude deles, não nossa... Como companhia nossa posição é simples: podemos resolver o problema da moradia, ou podemos tentar resolver problemas raciais, mas não podemos combinar os dois”. (in HALBERSTAM, 1993, p.45) (Tradução do autor)⁴²

⁴¹ No original: “Usually you end up with five or six couples that you either have common interests with or whom you just happen to like as people. (...) Its members are very much alike in their attitudes, values, and philosophy (...) what the group does, thinks, and wears is “very important”. Often it leads to a kind of super-conformity.”

⁴² No original: “The Negroes in America are trying to do in 400 years what the Jews in the world have not wholly accomplished in 600 years. As a Jew I have no room in my mind or heart for racial prejudice. But ... I have come to know that if we sell one house to a Negro family, then 90 or 95 percent of our white customers will not buy into the community. That is their attitude, not ours.... As a company our position is simply this: We can solve a housing problem, or we can try to solve a racial problem but we cannot combine the two”.

Isto fez com que Levittown fosse, no início dos anos 1950, a maior comunidade estadunidense sem negros (HENDERSON, 1953(b), p.85). Baxandall e Ewen (2000, p.145) chamam a atenção como esta segregação criava a percepção errônea de que os novos subúrbios como Levittown “apagavam a distinção de classes”. Um discurso comum da época era de que “todo mundo vivia em uma boa vizinhança, independentemente do tamanho da casa”, como analisado por Harry Henderson, logo nos primeiros anos de “boom” dos subúrbios. Henderson resumiu estes anseios ao entrevistar os moradores desses novos subúrbios

Muitos [moradores do subúrbio] gostavam do fato de que todos eram da mesma classe social. Um pai (...) disse: “Nossas filhas eram pegadas no meio, pois as crianças ricas se vestiam melhor e andavam uma com as outras, enquanto as crianças pobres se vestiam pior e também andavam entre elas. Nossas filhas não eram amigas de ninguém, enquanto aqui [no subúrbio] elas são amigas de todo mundo. Eu diria que elas são mais felizes aqui do que em qualquer outro lugar.” (HENDERSON, 1953(a), p.30) (Tradução do autor)⁴³

Isto, é claro, ocorria devido a invisibilidade de populações negras, latinas e asiáticas impedidas de adentrar essas áreas. As poucas tentativas de desconstruir esta segregação racial foram desastrosas. Em matéria da revista *Look* de Agosto de 1958, era contada a história do primeiro casal negro a se mudar para Levittown: William e Daisy Myers. Em pouco tempo, a casa da família foi vandalizada, com direito a uma cruz pegando fogo no jardim e uma pichação escrito “KKK” (referente ao movimento extremista branco Ku Klux Klan) em suas paredes (HALLIWELL, 2007, p.34). Eventos como este ajudaram a sacramentar a visão crítica de que moradores do subúrbio são todos racistas e segregacionista. Demograficamente, esta resistência a entrada do negro nos subúrbios gerou a distinção dicotômica que Ávilla (2004) chama de “subúrbios baunilha” e “cidades chocolate”.

Essas não foram as únicas críticas apontadas aos moradores da vida suburbana. Jornalistas e estudiosos escreviam sobre uma população incapaz de criar laços de amizade, solitária, alienada, atomizada, com mulheres dominantes, maridos ausentes (pois viviam na cidade, trabalhando), crianças mimadas, quadros depressivos tratados com remédios e bebidas alcoólica, etc (GANS, 1982, p.28). O quanto isso de fato se aplicava (veremos que muitas das críticas são corroboradas pelos dados, enquanto outras não tem fundamento na realidade) importa menos para nosso trabalho do que a imagem dicotômica que estava sendo criada desse

⁴³ No original: “Many also liked the idea that economically everyone is in the same class. One father (...) said “Our girls were caught in the middle because the rich kids dressed better and hung out together, and the poor kids dressed poorer and hung out together. They were nobody’s friend, while here they are everybody’s friend. I’d say they are happier than the ever were.”

modelo urbanizatório desde o seu início. Uma utopia para alguns, uma distopia para outros. E isso, é claro, aumentava o próprio isolamento dos moradores do subúrbio, que passavam a ser cada vez mais defensivos de seu estilo de vida frente aos críticos.

Isso nos leva aos próprios modelos de sociabilidade aos quais Levittown e os subúrbios de forma geral apresentavam. Estava claro que uma identidade suburbana estava sendo consolidada – e seu estilo de vida deveria ser defendido dos “injustos” ataques de jornalistas e especialistas. No entanto, o sentimento de comunidade era praticamente inoperante. Os contatos sociais basicamente se davam entre vizinhos, fossem através de coquetéis ou churrascos no quintal (GANS, 1982, p.51). Isso, é claro, se você tivesse sorte de ter vizinhos com gostos parecidos, caso contrário, interações sociais se tornavam ainda mais escassas.

As crianças, no entanto, passavam a ter uma experiência de socialização bastante distinta. Seja através da escola ou se deslocando de bicicleta pelas vizinhanças, elas eram grandes responsáveis na criação de vínculos – e muitas vezes era responsável para que seus pais fossem apresentados a outros pais (GANS, 1982, p.159). Em nosso segundo capítulo falaremos um pouco de como esta característica vai ser levada na consolidação de CCPs (*Collective Children Protagonists* ou coletivo de crianças protagonistas) em algumas famosas obras do suburbanismo fantástico como *Os Goonies*, *Viagem ao Mundo dos Sonhos*, *Deu a Louca nos Monstros* (The Monster Squad, Fred Dekker, 1987) e *Conta Comigo*. Além disso, ligas comunitárias de esportes (como beisebol ou basquete) eram uma forma das crianças interagirem entre si – tal qual é mostrado em *Se Brincar o Bicho Morde* (The Sandlot, David Mickey Evans, 1993). Baxandall e Ewen (2000, p.152) reforçam esta percepção, chamando a atenção de como certas estruturas de Levittown e desses novos subúrbios eram construídas com a necessidade das crianças em mente – como calçadas largas e áreas de recreação.

A partir dessas ideias, é compreensível porque Spigel (2001) levante que as crianças (e a infância) se tornaram a representação dos valores estadunidenses. Afinal, era através do cuidado empregado a elas que se demonstrava a construção de nação e os valores que se pretendia atingir. Spigel conta que artigos de revistas da época, apontavam constantemente que as infâncias eram roubadas em outros países (2001, p.227) – seja por serem militarizadas (no caso dos jovens soviéticos), não terem autonomia ou serem tratadas como adultos muito rápido. Apenas a infância nos Estados Unidos seria a ideal por esta perspectiva. Spigel faz uma análise muito interessante a partir do quadrinho *Dennis – O Pimentinha* (figura 1.17) e *Peanuts* (Minduim) demonstrando como tais revistas ilustravam as crianças como “comandantes do

espaço ao seu entorno” – entrando de casa em casa e pulando cercas, como se todo o subúrbio fosse parte de seu *playground*. Elas eram livres, autônomas e felizes.

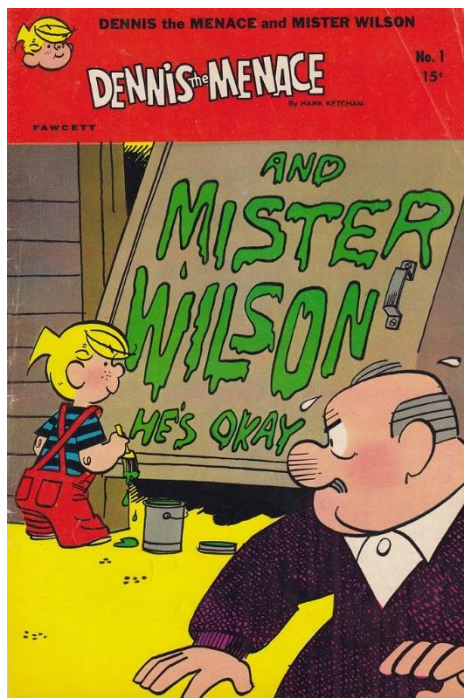


Figura 1.17: Edição número 1 de “Dênis, O Pimentinha e Mr. Wilson”, 1969. Fonte: MyComicShop.com

Independente da veracidade desse retrato (que claramente era bastante exagerado), ficava clara a intenção de mostrar as crianças estadunidenses como extremamente capazes⁴⁴. Ou seja, se atrela a esses impulsos de domínio dos arredores, o que seria a tal infância “ideal”. Daí também se evoca a ideia de liberdade tão discutida nos valores estadunidenses: se exportava a partir desses quadrinhos que só nos Estados Unidos as crianças eram verdadeiramente livres para curtir sua infância. Henderson faz questão de ressaltar como estas crianças eram mimadas – algo, que, sessenta anos depois, Heiman (2015) iria repetir em sua análise sociológica dos subúrbios. Segundo ele:

A atitude dos pais diante das crianças, em geral, era mais generosa e menos crítica do que você esperaria encontrar em qualquer outro lugar. Ela poderia ser resumida como “Nada é bom o suficiente para nossas crianças!” (...) ao visitar essas comunidades [como Levittown], qualquer um não deixaria de ficar impressionado com nada mais

⁴⁴ No capítulo 2 veremos como a Teoria da Autodeterminação aplicada nas crianças do suburbanismo fantástico ecoam justamente esses valores.

do que devoção e sacrifício dos pais pelos seus filhos. (HENDERSON, 1953(b), p.84)
(Tradução do autor)⁴⁵

Outra questão que se destacava era a baixa média de idade de Levittown. Como a maior parte dos moradores do subúrbio eram ex-combatentes de guerra querendo sair da casa dos pais e fundar famílias, a figura dos idosos era bem rara (GANS, 1982; HALBERSTAM, 1993; HALLIWELL, 2007). Era relatado que as poucas pessoas mais velhas, que se mudaram com objetivo de aproveitar a aposentadoria em um lugar mais amplo e silencioso, acabaram assumindo papéis de avós de crianças da rua (GANS, 1982, p.161). Isso viraria um recorrente *trope* das obras infantis passadas no subúrbio e cujo personagem mais representativo foi o Mr. Wilson da própria franquia *Dennis – O Pimentinha* e que ganharia sua versão cinematográfica em 1993 (figura 1.18).



Figura 1.18: Cena de *Dennis, o Pimentinha* de 1993. Nela, o protagonista está no colo de Mr. Wilson, seu vizinho. Fonte: *Frame* do filme.

Levitt, como falamos, era um promotor imobiliário. Ou seja, não era um urbanista e nem tinha essas pretensões. A corrida para atender a demanda de novas casas não permitiu que ele (e nem outros promotores imobiliários) se preocupasse com questões urbanísticas de espaços

⁴⁵ No original: “Parent’s attitudes toward their children, in general, are more generous and less critical than you’d expect to find them elsewhere. The could be summed up as : “Nothing’s too good for the kids!” (...) on visiting these communities, one cannot fail to be impressed, nonetheless, by the parent’s devotion to and sacrifices for their children”.

de sociabilização. Assim, as calçadas do subúrbio, quando não usada pelas crianças andando de bicicleta, eram basicamente enfeites. Afinal, não havia para onde ir – numa distância caminhável – se não para a casa de um vizinho. Ou seja, qualquer pessoa desconhecida que aparecesse andando na rua imediatamente levantava o alerta da vizinhança. Não é preciso fazer muitos aprofundamentos teóricos para imaginar como “o fantástico” que invade o subúrbio, nos filmes do subgênero que aqui estudamos, pode ter desdobramentos dessa relação do suburbano com o “diferente” ou o “estranho”. Somando a tendência das crianças explorarem seus arredores, também explica-se o temor marcante com a figura do pedófilo em obras do suburbanismo gótico como *Menina Má.Com* (Hard Candy, David Slade, 2005), *Pecados Íntimos* (Little Children, Todd Field, 2006), *Os Suspeitos* (Prisoners, Denis Villeneuve, 2013) e *O Quarto de Jack* (Room, Lenny Abrahamson, 2015).

1.3.3 O Capitalismo Consumista

Como já falamos, os apoios sociais e financeiros dados à ex-combatentes de guerra fizeram com que muitos estadunidenses brancos tivessem pela primeira vez acesso a uma educação que permitiria melhores salários, que comprassem sua casa no subúrbio e que tivessem um carro na garagem. Ou seja, ascenderiam à classe média. O “American Dream” do pós guerra não era mais uma história “dos trapos à riqueza”, mas da consolidação de um “capitalismo keynesiano revolucionário”⁴⁶ que acabaria com as desigualdades sociais transformando operários (brancos) em classe média (HEIMAN, 2015, p.15). O auge, é claro, seria uma casa no subúrbio com jardim bem cuidado, cercas brancas e churrascos de fim de semana no quintal. Chopra-Grant (2006, p.28) vai falar de um “mito jeffersoniano de democracia” onde uma sociedade sem classes seria consolidada no momento em que todos tivessem acesso a propriedade privada e passassem a fazer parte da classe média.

E se é daí que surge o mito de que “todos são capazes de se tornar classe média”, mais importante ainda é que surge o desejo de que “todos ambicionam se tornar classe média”. Este é o bastião da visão de um capitalismo atenuado que vai definir o caráter moral de praticamente todos protagonistas de obras Hollywoodianas e que será levado ao extremo durante o período reaganista e, claro, dentro do suburbanismo fantástico. Celebra-se a classe média, ao mesmo tempo que se condena os excessos do capitalismo: o empresários gananciosos como “Mr.Potter”. Seguindo os preceitos da diáspora branca pregada por Jurca (2001), esses ideais

⁴⁶ John Keynes foi o economista responsável pela teoria empregada nos anos Franklyn Dellano Roosevelt de combate a Grande Depressão. Pregava forte intervenção econômica do estado buscando garantir pleno emprego e controle da inflação.

de classe média do “American Dream” vem junto com diversas problematizações. Afinal, uma vez alcançando a classe média aos vinte e poucos anos, o morador do subúrbio não teria mais nenhum desafio em sua vida. Poderia “apenas” ter seus filhos, criá-los, se aposentar e morrer. Isto, por si só, vai evocar uma onipresente crítica de uma classe média “conformista”. Seu “único” trabalho seria então conservar sua posição social.

Novamente convido os leitores a olhar para o audiovisual atrás de pistas. Chamo a atenção para a distinção de como este sentimento de “mediocridade existencial” será tratado no suburbanismo fantástico e no suburbanismo gótico. Enquanto no primeiro a irrupção de algo exterior e fantástico tira o protagonista de seu cotidiano suburbano, no segundo, o jeito de “preencher este vazio” encontrado pelos protagonistas geralmente são a quebra de leis ou de convenções sociais: seja fumar maconha (*Beleza Americana*), fazer troca de casais (*Tempestade de Gelo*) ou cometer adultérios (*Pecados Íntimos*). Vale ressaltar que metalinguisticamente o próprio cinema opera nessas “lacunas” do espectador, permitindo que através do consumo dessas narrativas, o morador de subúrbio supra algumas de suas “fantasias de libertação”. Afinal, por duas horas naquela sala escura, o morador de subúrbio poderia dar vazão aos seus desejos por algo diferente.

Este algo diferente, de uma forma ou de outra, passava pelo desejo de exercer o individualismo robusto proposto pelo presidente Hoover. Seja através da figura do herói ou do *self made man*, ambos igualmente presentes em narrativas hollywoodianas. Porém, depois que esta população passou pelos esforços de guerra e ascendeu meteoricamente à classe média, não tinham muito mais oportunidade onde aplicar esta “robustez” – se não em reformas de casa e manutenção de jardins ou em retóricas nostálgicas sobre “os velhos tempos”. Em seu local de trabalho – normalmente grandes corporações, universidades ou agências estatais – regia-se a partir da primazia do coletivo, e não mais dessa ânsia pelo individualismo. Esta é a preocupação central do sociólogo William Whyte em *The Organization Man* (lançado originalmente em 1956) um dos mais influentes livros sobre comportamento e ética trabalhista do país. Afinal, esta preocupação entre esta nova lógica (que ele irá chamar de Ética Social) e a Ética Protestante era o pilar central de seu livro, que buscava encontrar um ponto de equilíbrio entre este novo momento e as tais “verdades” do “espírito estadunidense”. Segundo ele “É na América que o contraste entre a antiga ética [Ética Protestante] e a outra realidade [Ética Social] é mais aparente – e mais pungente. De todas as pessoas, somos nós aquele que levaram a público a adoração pelo individualismo”. (WHYTE, 2002, p.21)

Na obra, Whyte que faz uma longa ligação entre o subúrbio, essas novas corporações e este “novo espírito” – e aponta como os “homens dos anos 1950” são marcados pelo sentimento de “união comunal”. É o tal “Coletivismo Robusto” apontado por Harry Henderson (1953b, p.80) e que Herbert Gans (1982, XXVII) chega a citar ter visto nos subúrbios de Levittown. Enquanto as corporações exigiam trabalho coletivo, respeito à hierarquia e fidelidade empresarial (através do carreirismo), os subúrbios traziam novos regimes de sociabilidade: atividades comunitárias (normalmente vinculadas à prática esportiva e religiosa), jantares e churrascos com vizinhos e até mesmo a popularização dos trabalhos informais de babás. Phillip K. Dick se refere à esta questão em *O Tempo Desconjuntado* (1959).

O que há de estranho no mundo é que esses tipos diligentes e esforçados, sem ideias próprias, que imitam os seus superiores até no estilo de gravata e na posição do queixo, acabam sempre chamando a atenção. Acabam sendo escolhidos. Sobem na vida. Nos bancos, nas companhias de seguros, nas grandes companhias elétricas, nas empresas que constroem mísseis, nas universidades. (DICK, 1959, p.16)

O medo de Whyte se demonstra então pela “conformidade” e pela traição do tal individualismo robusto e da Ética Protestante em que se fundamenta. Para ele, que dedica três capítulos à neurose do “Homem da Organização”, o maior problema dessa figura era “gostar” de ser este homem. Em suas palavras:

Quando um jovem diz que, para ganhar a vida hoje em dia, você deve fazer o que os outros querem que você faça, ele afirma isso não apenas como um fato da vida que deve ser aceito, mas como uma proposição intrinsecamente boa. Se o sonho americano depreciar isso para ele, é o Sonho Americano que terá que ceder, independentemente do que as gerações mais velhas possam pensar. (WHYTE, 2002, p.22)⁴⁷

De toda sorte, mesmo entre os “homens da organização”, havia uma necessidade constante em achar formas de preencher esta lacuna e exercer esta identidade tão atrelada ao mito estadunidense. A resposta encontrada pelo capital estadunidense foi o consumo. Afinal, da mesmo forma que o consumo era uma forma daquele indivíduo se reafirmar em sua classe (ou mesmo, dando indícios de que ele iria ascender para uma classe média-alta), ele também o auxiliaria a definir sua identidade para além dessa figura sem rosto do “Homem da Organização”. Começa-se a operar lógica do capitalismo consumista. Henderson falava que a

⁴⁷ No original: “When a young man says that to make a living these days you must do what somebody else wants you to do, he states it not only as a fact of life that must be accepted but as an inherently good proposition. If the American Dream deprecates this for him, it is the American Dream that is going to have to give, whatever its more elderly guardians may think.”

padronização da arquitetura dos imóveis, aumentava a ênfase em seus moradores em decorar seus interiores (1953(a), p.26). A necessidade de se ter os eletrodomésticos mais modernos, novos lançamentos tecnológicos, e o carro do ano, funcionavam como uma constante cenoura na frente do coelho. Enquanto as aspirações e desejos eram constantemente renovadas para o lançamento do “próximo grande produto”, a identidade passava a ser moldada pela posse desses artefatos. Seja através de um trator que permita ensinar para os filhos o trato no jardim (figura 1.19), o aspirador de pó que te faz ser a melhor dona de casa (figura 1.20), o consumo de cigarro que te faz se sentir um “cowboy” (figura 1.21), o chocolate que é um item de guerra (figura 1.22), etc.

Simplicity built to change your

4
Great Models
for 1954... Best
Buys in Garden
Tractor History!

New for '54! **Simplicity** 2 1/2 H. P. MODEL F

ONLY \$199.50 F.O.B. Factory, attachments extra
Lever Gear Shift—6 forward speeds and reverse!
Here's America's peak value garden tractor—unmatched in its outstanding features by any other tractor. All-gear transmission—6 forward speeds and reverse. Speed range 1/2 mph. to 6 mph. Dependable Briggs & Stratton engine for plenty of power.

Maximum gear of selected drive shaft, but should not be used, and should be removed from the tractor. Please to use as shown inside of Simplicity tractor.

JonWilliamson.com

Figura 1.19: Anúncio de 1954 de tratores para jardinagem da *Simplicity*. Enquanto as crianças brincam (detalhe para os dois meninos que pilotam a máquina, aprendendo a usá-la, a menina se diverte como carona) – o pai trabalha no jardim, orgulhoso, e a mãe, não sai de casa. Fonte: JonWilliamson.com



Figura 1.20: Anúncio “Você será mais feliz com um (aspirador de pó) Hoover” de 1948, veiculado em revistas voltados para o cuidado de casa. Fonte: marieclaire.au

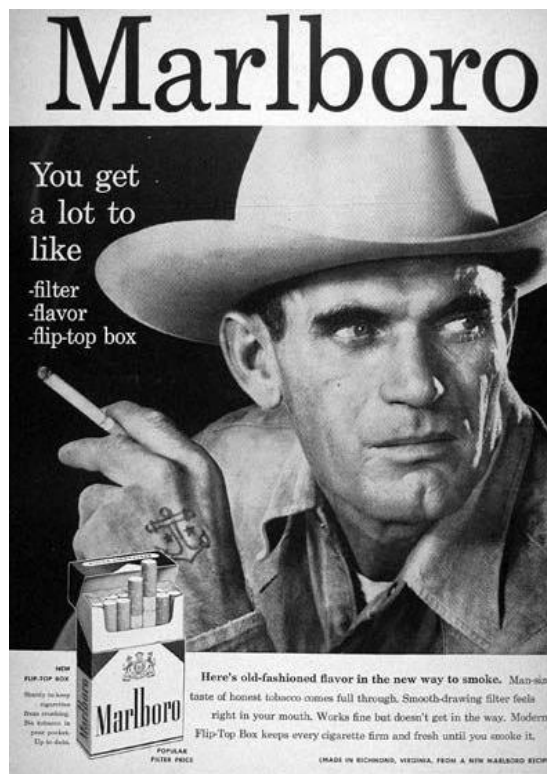


Figura 1.21: Anúncio de revista do cigarro “Marlboro” em 1957 mostrando um homem vestido como cowboy. Em sua mão, uma tatuagem da marinha.. Fonte: Pinterest

CHOCOLATE IS A *Fighting* FOOD !

MAXIMUM nourishment with minimum bulk has been the objective of the U. S. Army in selecting the food for our fighting men. That is why the chocolate bar has come into its own on every fighting front of the war. For there is more quick energy packed into the familiar chocolate bar than is contained in many recommended energy foods. It has become one of the answers to the problem of keeping the soldier supplied with food in modern, high-speed, mobile warfare.

In fact, today the important Type D Army Emergency Ration for use under extreme field conditions is a chocolate bar. Delicious, nutritious and compact—chocolate is everybody's favorite, whether on the fighting front as an energy food, or on the home front as a quick pick-me-up.

Although serving our fighting men comes first, Nestlé's Chocolate Bars in the familiar Nestlé's wrappers, may still be found on dealers' shelves throughout the country.

COMPARATIVE ENERGY VALUES		
	1 5c Bar Nestlé's Milk Chocolate	Calories 217
	1 Medium Lamb Chop (beef)	178
	1 Glass Milk (8 oz.)	169
	2 Eggs	140
	2 Slices Bread	200

A 2c bar of Nestlé's Milk Chocolate gives you approximately one-fourth the minimum daily requirement for an adult in calcium, phosphorus and iron.

NESTLÉ'S THE WORLD'S GREATEST NAME IN CHOCOLATE

Figura 1.22: Anúncio da Nestlé da década de 1940. O slogan “Chocolate é uma comida para combatentes!” ressalta a necessidade de construir uma identidade robusta ao consumo do doce. Fonte: The Advertising Archives

E se o consumismo se tornaria uma religião para uma classe média branca suburbana, o *shopping mall* seria seu templo. O primeiro *shopping* no pós-guerra foi construído em 1949, em Raleigh (Carolina do Norte), e a década seguinte veria a explosão de 1000 *shoppings* nos Estados Unidos em 1955, até o número astronômico de mais de 115.000 em 2019. Foi em 1956, em South Dale, Minnessota, com a construção do primeiro *shopping* interno – que a experiência do *shopping* se atrelou a sociabilidade suburbana. Com ambientes refrigerados, áreas de alimentação e cafés, eles incentivavam que consumidores circulassem e se encontrassem, em meio às compras (MURPHY, 2000, p.98). Como diz Phillip K.Dick em *O Tempo Desconjuntado* eram “mundos completos em si mesmos” (1959, p.207). Como veremos nos próximos capítulos, o *shopping* ganhará preponderância narrativa em obras do suburbanismo fantástico, chegando a ser a ambientação central da terceira temporada de *Stranger Things*. Nela, o *shopping* ao mesmo tempo que ameaçará o comércio local, será onde os jovens se encontram pra flertar, comer, comprar roupas, jogar fliperamas, malhar, trabalhar e salvar o mundo – todas experiências sociais dificultadas pela atomização da vida em subúrbio.

Essas ameaças desses grandes templos de consumo aos comércios de rua em *Stranger Things* eram embasados em uma realidade que já ficava evidente desde a década de 1950. O relato do prefeito de Freeport (Nova Iorque), Robert Sweeney, sobre a instalação do shopping Roosevelt Field (figura 1.23) é bastante ilustrativo. Segundo ele: “Roosevelt Field matou a rua. Ele tinha melhores preços, mais lugares para estacionar, e era construído para uma sociedade que queria comprar – mas não sabia o que” (in BAXANDALL & EWEN, 2000, p.148).



Figura 1.23: Estacionamento do shopping Roosevelt Filed, na década de 1950. Fonte; newsday.com

Vale ressaltar que falamos de um período (entre 1945 e 1960) em que o produto nacional estadunidense aumentou em 250%, e a renda per capita em 45% (COONTZ, 2000, p.67). Isso significava na prática que mais produtos seriam fabricados e havia mais dinheiro para comprá-los. Em 1954, a revista *Life* anunciou que “a nação nunca teve tanta abundância social” e descreveu 1955 como o ano em que mais se comprou carros até então (HALLIWELL, 2007, p.7). Experiências como os cinemas *drive-in* e as redes de *fast food* (como o McDonald’s) capitalizavam em cima desse amor ao carro e, mais do que isso, permitiam a vivência da família fora de casa. Em outras palavras, dentro de um carro, famílias com filhos pequenos podiam ir comer fora ou ver um filme sem precisar contratar uma babá (SCHWARTZ, 2002, p.67).

O medo atômico causado pela Guerra Fria também criava certas ansiedades à família suburbana que poderiam ser aplacadas ou acalmadas através da experiência do consumo. Inclusive, dentro desse contexto, o consumo também era veiculado como ato patriótico que tornava os estadunidenses diferentes de seus inimigos comunistas. No audiovisual o *trope* do soviético que odeia os Estados Unidos, mas não consegue esconder suas vontades de consumo e de ter uma “*all American experience*” (experiência legitimamente estadunidense) também se tornou recorrente. Este é um dos arcos de *Corrida contra o Tempo* (Russkies, Rick Rosenthal, 1987) e que foi homenageado na 3ª temporada de *Stranger Things*, com o cientista soviético Alexei (figura 1.24).



Figura 1.24: Personagem Alexei de *Stranger Things* feliz em experimentar a raspadinha de um *7 Eleven*. Fonte: *Frame* da 3ª temporada da série.

Como Halberstam (1993) resume bem, não falávamos mais de um capitalismo pré-Guerra como o que entrou em crise, mas de um novo capitalismo movimentado por um grande consumismo. Nele, o impulso de compra não era mais o que as pessoas precisavam, mas o que elas queriam – seja pelo desejo provocado por anúncios de revista, seja para poder competir com seus vizinhos. Seguindo esta perspectiva que, no próximo tópico, iremos nos aprofundar em como a TV e o cinema refletiam e operavam em tais questões comportamentais do morador do subúrbio.

1.4 O Subúrbio no Audiovisual de 1950

Uma vez feita a contextualização histórica dos subúrbios da década de 1950, nosso próximo passo é compreender como este era representado no audiovisual da época – seja na TV ou no cinema. Veremos nos próximos subcapítulos como o subúrbio carregou uma diversidade de retratos que iluminavam diferentes perspectivas sobre ele – sendo muitas delas amplamente contraditórias. Lembro que a proposta desse momento de nossa pesquisa é demonstrar como valores e recortes de classe por vezes estão intimamente ligados à produção de (sub)gêneros⁴⁸ audiovisuais (e literários) – não como uma regra consolidada e imutável, mas como uma tendência de um período. Dito isto, começaremos, é claro, com o seu produto audiovisual mais famoso – aquele cujo retrato é responsável pela maior partes das representações imagéticas do subúrbio: as *sitcoms*.

1.4.1 A TV e o Subúrbio das *Sitcoms*

Se houvesse a necessidade de lançar uma máxima nesse capítulo, seria a de que o cinema está para a cidade, assim como a TV está para o subúrbio. A mídia que passou a ser peça fundamental nas salas de estar de famílias suburbanas (figura 1.25) por todos os Estados Unidos, era o veículo perfeito para criar, disseminar, refletir e incorporar os valores dessa nova classe média (JONES et al., 2011, p.4). Só em 1950, mais de sete milhões de TVs foram vendidas (HALLIWELL, 2007, p.147) – isso representava mais de um sexto do número famílias no país (39,3 milhões em Março de 1950).⁴⁹

Onde a televisão era instalada, o cômodo da sala de jantar desaparecia. A família começou a comer suas refeições onde estavam o aparelho. Eles passaram a lavar suas louças apenas após o término de seu programa favorito. Algumas famílias passaram até mesmo a dormir em revezamento para poder dar conta dos hóspedes que vinham visitá-los para conhecer o tal eletrodoméstico. (BAXANDALL & EWEN, 2000, p.134). (Tradução do autor)⁵⁰

⁴⁸ Doravante usaremos o termo (sub)gênero quando quisermos nos referir simultaneamente a gêneros e a subgêneros.

⁴⁹ Dado presente em: <https://www.infoplease.com/us/family-statistics/us-households1-families-and-married-couples-1890-2007> Acessado em 05/06/2021

⁵⁰ No original: “Where the television set has come into the home the separate dining room has disappeared. The family has begun to eat its meals where it has put its television set. It has postponed dish washing til the favorite program has faded from the screen. Some families have even taken to sleeping in relays in order to look after the large number of firmly rooted guests who have come over to look at the television.”



Figura 1.25: Crianças comendo em frente à TV em uma casa suburbana. Foto de 28 de Junho de 1951. Fonte: nytimes.com

O impacto da televisão no cotidiano suburbano era tão grande que marcas de comida congelada começaram a fazer propagandas sobre como “a facilidade” de seus produtos poderiam permitir que a família conseguisse assistir os seus programas de TV favoritos na íntegra. A marca alimentícia *Swanson* (figura 1.26) chegaria a mudar o *slogan* de seus produtos de “*Frozen Dinner*” (refeição congelada) para “*TV Dinner*”⁵¹(algo como “refeição para assistir TV”). A invenção do microondas na segunda metade da década de 1940, foi, é claro, uma virada fundamental no sucesso desses produtos.

⁵¹ <http://www.todayifoundout.com/index.php/2013/08/peeling-back-the-foil-the-origin-of-the-tv-dinner/> Acesso em 27/01/2021



Figura 1.26: Propaganda da *Swanson* anunciando que seus produtos congelados seriam a forma pelo qual a família “Poderia assistir seu programas que passava cedo”. Fonte: todayifoundout.com

Spigel (2001, p.36) diz que as televisões eram vistas como uma forma de “transformar o mundo inteiro em uma cidade pequena”. Segundo o antigo produtor executivo da NBC – Sylvester “Pat” Weaver, a TV tinha poder para encorajar a “paz mundial” ao apresentar para pessoas diversas, formas homogêneas de conhecimento e experiência. Isso, teoricamente, construiria uma condição global (pela primeira vez na história da humanidade) em que crianças não mais seriam criadas por grupos pequenos (familiares) mas por um todo coletivo. Assim, jamais poderiam ser ensinadas a odiar estranhos e estrangeiros, pois passariam a assistir as mesmas coisas que eles. Obviamente não é necessário ressaltar o quanto a utopia de Weaver esteve longe de ser concretizada, porém, sua visão, além de ressaltar o otimismo para com o aparelho, também serve de contraponto irônico à situação que veremos em nosso terceiro capítulo. Falo dos anos Donald Trump, marcados justamente pelo avesso dessa visão idealizada de mundo: uma escalada dos discursos antiglobalização e anti-midiáticos.

Voltemos, no entanto, a empolgação dos anos 1950. O escritor Harry Henderson (1953a)

dizia que “os subúrbios eram as primeiras cidades cujo impacto da televisão era tão grande e concentrado que literalmente afetava todo o cotidiano da vizinhança”. Segundo ele “nenhuma organização ousava a marcar reuniões em horários de *shows* populares”. O sentimento era de empolgação: pessoas agora poderiam ver eventos e não mais apenas ouvir sobre eles. O distanciamento social, causado pela atomização dos subúrbios, trazia a impressão de que as famílias eram mais próximas dos atores e apresentadores do que de seus próprios vizinhos (HALBERSTAM, 1993).

Halliwell (2007, p.156) enumera algumas das mais marcantes obras da TV estadunidense, que chegaram a passar no Brasil com razoável sucesso, como os faroestes *Cheyene* (Roy Huggins, ABC, 1955-63) e *Bonanza* (David Dortort, NBC, 1959-73), e desenhos animados como *O Clube do Mickey* (The Mickey Mouse Club, Walt Disney, ABC, 1955-59) e *Pica-Pau* (Woody Woodpecker, Walter Lantz, 1940-72). Os gêneros mais populares, no entanto, eram programas de auditório, *quiz shows*, comédias e *sitcoms*. É sobre este último gênero que vale darmos um pouco mais de atenção. O nascimento das *sitcoms* de subúrbio, retratando o dia-a-dia de famílias nucleares nesses ambientes, se tornaram referências de comportamento e desejo para milhões de lares espalhados pelos Estados Unidos. Van Djick (2007, p.133) chama a atenção para como pela primeira vez imagens de famílias começavam a adentrar nas salas de todas as casas, modelando as noções e concepções de família nuclear.

Séries como *As Aventuras de Ozzie e Harriet* (figura 1.27), *Papai Sabe Tudo*, *Leave It to Beaver* e *The Donna Reed Show* (Tony Owen e William Roberts, ABC, 1958-66) contavam trapalhadas rotineiras de famílias suburbanas, sempre resolvidas a partir do diálogo e da preservação da família (BEUKA, 2004, p.72). Muitas delas continham propagandas de eletrodomésticos tais quais máquinas de lavar, aspiradores de pó e carros, no início de seus episódios. Mesmo a aclamada *I Love Lucy* (Jessy Oppenheimer, CBS, 1951-57) precisou trocar seu cenário urbano pelo campo em sua última temporada. Lucy, Desi e seus amigos Fred e Ethel se viram obrigados a acompanhar o seu público e se mudar para Westport, subúrbio de Connecticut. (HALLIWELL, 2007, p.156).



Figura 1.27: Tela de abertura de *As Aventuras de Ozzie e Harriet* com a típica casa suburbana de classe média ao fundo. Fonte: *Frame* da série.

Lynn Spigel (2001, p.143) ressalta como essas *sitcoms* eram marcadas por uma externalização da vida privada, incluindo as relações de vizinhança evocando um ideal típico das *small towns* (onde todos se conhecem à gerações). Afinal, vizinhos entravam nas casas sem cerimônia, como se a sala de estar fosse um praça pública (isso evoluiria de tal modo que mesmo *sitcoms* passadas em Manhattan como *Friends* ou *Seinfeld* se adaptariam à essa dinâmica). Stephen Rowley ressalta como característica notória dessas séries uma falta de ênfase nas *main streets*, parte crucial dos filmes de *small town*. O autor também chama a atenção para como se assumia que a família da *sitcom* fazia parte de uma comunidade maior, mas quando os protagonistas iam até estabelecimentos de outros personagens, não havia uma referência geográfica daquele espaço (2015, p.62). O que acontece, segundo Rowley, é que as *main streets* foram substituídas narrativamente pela própria casa:

Sitcoms promoviam ficar em casa – não só porque queríamos assisti-las, mas porque elas também exibiam uma rica vida social em seus interiores. Em muitos shows, o grande cômodo [do set de uma *sitcom*] lembrava a praça de uma *small town*; pessoas vinha e saiam, e a porta nunca estava trancada. (SCHWARTZ *apud* ROWLEY, 2015, p.71) (Tradução do autor)⁵²

⁵² No original: “*Sitcoms* promote staying at home—not only because we want to watch them, but also because they exhibit a rich social life, indoors. In many shows, the big room [of a *sitcom* set] resembles the square of a *small town*; people come and go, and the door is never locked.”

Spigel (2001) traz ainda uma leitura de como tais obras encorajavam a audiência a se perceberem como vizinhos daquelas família fictícias. Assim, quando Harriet apresentava um *kit* da Kodak (figura 1.28) para o espectador, não era como se aquilo se tratasse da propaganda de uma grande corporação – mas como o conselho de uma velha amiga a qual se via semanalmente. Da mesma forma, quando Jim Anderson (intepretado por Robert Young), o *Papai sabe Tudo* aparecia em propagandas de revista indicando instrumentos de jardinagem, ele demonstrava como o pai de família deveria seguir o modelo de masculinidade suburbano – através do consumo (figura 1.29).



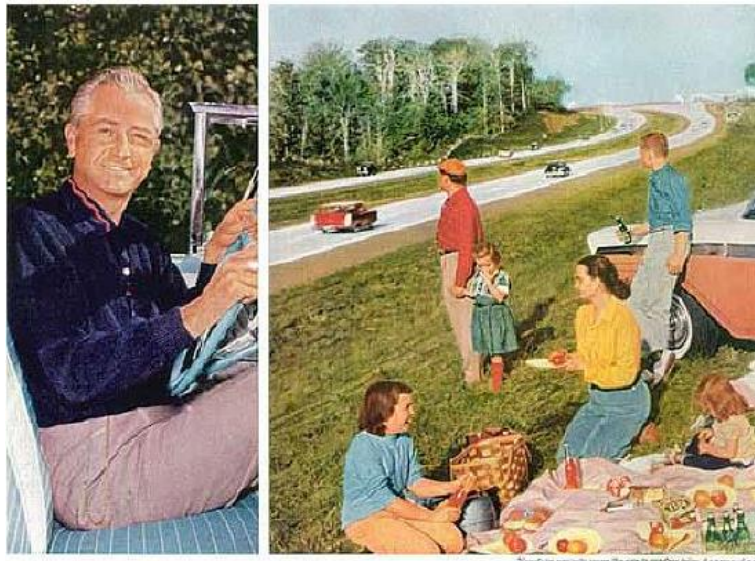
Figura 1.28: Cena de abertura de *As Aventuras de Ozzie e Harriet* em que Harriet Nelson apresentava o *kit* “*Starflash Outfit*” da *Kodak* – patrocinador do programa. Fonte: *Frame* da série.



Figura 1.29: A chamada diz “Papa Sabe Tudo... E o melhor jardim começa com a Seaboard!”.

Fonte: fatherknowsbest.us

A relação entre essas figuras das *sitcoms* e as propagandas, no entanto, vai mais além do que a simples venda de produtos através da identificação de um modelo ideal de morador (ou melhor, consumidor) suburbano. Essas figuras também eram utilizadas em anúncios que propagavam o próprio subúrbio, demonstrando a profundidade da relação desses produtos audiovisuais com o modelo de urbanização que estava sendo vendido para a classe média branca estadunidense. Um exemplo bastante representativo, é o da propaganda da *Portland Cement Association* que anunciava o concreto utilizado na construção de múltiplas estradas durante o período Eisenhower (figura 1.30). O sistema rodoviário era essencial na interconexão de metrópoles, sendo responsável pela criação e manutenção de diversos subúrbios em seu traçado. No anúncio é vinculado a qualidade do concreto à segurança das viagens familiares sob a chancela, é claro, do “Papai Sabe Tudo”.



“Father knows best...this new-type, sound-conditioned concrete means more family fun and driving safety!”

Says **ROBERT YOUNG**, noted film actor, star of NBC-TV's "Father Knows Best!"

"The going's smooth! No bumps on this continuous-laid concrete for the Interstate System. And they're building into these highways the kind of safety every family wants. Highway engineers tell me it can mean the saving of thousands of lives each year."

"Vacation trip gets a new meaning on new-type concrete. You've never had a ride so smooth and quiet. Laid a new way, this pavement has no joints... only tiny smooth expansion spaces you can't feel or hear. You barely see them!"

And a process called "air entrainment" gets billions of microscopic bubbles into new-type concrete. This prevents surface cracking from freezing or deicers. A specially designed surface keeps the

pavement firm and level. Laid flat, this pavement stays flat to give you the smoothest, most relaxing ride ever.

And you feel so safe! New-type concrete has a grainy surface to give it dependable skid resistance. Its light color gives you far better visibility at night than any dark surface can.

Designed to meet the demanding Interstate System requirements for highways suited to 150% traffic, this is literally the pavement of tomorrow... here today. New-type concrete has an expected life of 50 years and more... with upkeeps costs as much as 40% lower than for asphalt. The actual cost is moderate. That's why it's the preferred pavement for the 41,000 mile interstate and defense network of modern highways now under construction.



Over 1.1 million bags of cement were used in paving this year. That's enough to build a 4-lane express highway from New York to Los Angeles.

**NEW-TYPE
Concrete**

PORTLAND CEMENT ASSOCIATION
A national organization to improve and extend the use of portland

Figura 1.30: O anúncio diz: “Papai sabe Tudo.. Esse novo tipo de concreto com condicionamento de som significa mais viagens seguras e diversão com a família.”. Fonte: fatherknowsbest.us

Papai Sabe Tudo era uma *sitcom* que contava a história da família Anderson, composta pelos pais Jim e Margaret, e os filhos adolescentes Betty, Bud e Kathy. O foco, como o próprio título já infere, era no pai, tido como um “o primeiro pai inteligente na rádio ou na TV, desde sua invenção” segundo Haralovich (1989, p.64). A autora, que analisa a perspectiva de gênero, também ressalta o papel igualmente relevante de Margaret Anderson como a dona de casa perfeita. Em suma, eles eram o exemplo do que a vida da classe média suburbana poderia ser. Uma matéria do *Saturday Evening Post* da época (apud HARALOVICH, 1989, p.64) a definia como uma: “família com similaridades surpreendentes com pessoas reais. Os pais conseguem gerenciar quase qualquer situação sem violência ou atentar à dignidade de seus três filhos”.⁵³

⁵³ No original: “A family that has surprising similarities to real people: the parents manage to ride through almost any family situation without violent injury to their dignity, and the three Anderson children”.

Esse aspecto de ser um “modelo familiar” também era visível em sua geografia imprecisa: além de morarem em alguma Springfield não especificada (o nome é comum a cidades de pelo menos 17 estados dos EUA), moravam na Maple Street, quinto nome de rua mais comum do país. Isto, é claro, aumentava o grau de identificação com os seus espectadores. Ainda mais chamativo, é que Rowley (2015, p.66) chama a atenção para como a série se concentrava dentro de casa: nas suas primeiras duas temporadas, apenas 7 dos 63 episódios tinham cenas significativas na rua. De tal forma, era ainda mais fácil criar relações dos Anderson com sua própria família – uma vez que casas suburbanas eram marcadas por ter estilos arquitetônicos um tanto quanto similares.

Stephanie Coontz (2000, p.75) aponta como importante elemento unificador entre *Papai Sabe Tudo* e todas as outras *sitcoms* do período é que seus conflitos eram sempre resolvidos em favor do casal heterossexual em detrimento de outras formas de relação – como a amizade, as relações parentais ou a homosociabilidade. A união heteronormativa, afinal, era colocada como o sustentáculo da família, a base do estilo de vida suburbano e conseqüentemente do “American Dream”. Como veremos em nosso segundo capítulo, este será um dos elementos mais reproduzidos em obras do suburbanismo fantástico na década de 1980. Ella Taylor (1989) vai descrever tais famílias de *sitcom* como “sonhos liberais-conservadores de uma sociedade harmônica e sem conflitos sociais” onde a comédia ajudava a amenizar atribulações rotineiras e distrair os indivíduos de tensões da sociedade. Ou mesmo aliviar o que representavam estas tensões da sociedade, afinal, como dito pelo crítico Robert Warshaw em 1948 se uma obra acaba com um “estadunidense ou soviético triste, isto implicaria que há uma certa reprovação da sociedade onde está inserido” (*apud* BISKIND, 2013, p.13).

Há de se considerar, a partir dessa descrição, a importância que esses programas e *sitcoms* vão ter na visão nostálgica dos anos 1950. Lembro que esta é a primeira década extensivamente filmada e representada na TV, sendo as *sitcoms* os principais e mais duradouros artefatos culturais de representação do período, sendo reprisados por décadas a fio. Stephen Rowley (2015, p.60) cita alguns números impressionantes que ressaltam a hegemonia televisiva dessas produções: foram ao ar mais de 200 episódios de *Leave it to Beaver* e *Papai Sabe Tudo*, e quase 450 de *As Aventuras de Ozzie e Harriet*. Destaco a ideia do pesquisador de que isso trazia um “peso cultural devido à continuidade e volume”. Halberstam faz uma concisa descrição de como as representações existentes nos subúrbios das *sitcoms* andavam lado a lado à expansão imobiliária pautada nesses valores:

Nesse mundo as mães nunca trabalhavam. Estas eram majoritariamente casas sustentadas por uma única fonte de renda. A ideia de uma greve em uma fábrica era completamente alienígena. Igualmente extraterrestre era a ideia de que grande mundo da política pudesse se intrometer. famílias viviam o novo contrato social criado por Bill Levitt e outros agentes imobiliários e estavam cercadas por novos vizinhos que eram exatamente como eles. O “*American Dream*” agora estava localizado nos subúrbios, e para milhões de americanos, ainda morando em apartamentos na cidade, onde as famílias se amontoavam e onde, na maioria das vezes, dois ou mais irmãos compartilhavam o mesmo quarto, esses programas frequentemente parecia ter sido transmitido de um país estrangeiro, mas de um país do qual os espectadores desejavam fazer parte. (HALBERSTAM, 1993, p.511) (Tradução do autor)⁵⁴

Dando um exemplo desse “peso cultural” desses artefatos audiovisuais, ressalto a citação da série *Papai Sabe Tudo* pelo ministro da Economia do governo Jair Bolsonaro, Paulo Guedes em uma palestra para empresários no Ceará em pleno 2019 – mais de 60 anos após seu lançamento. Era o seminário “*A Nova Economia do Brasil – o impacto para a Região Nordeste*”. Segundo suas palavras:⁵⁵

O que eu vejo é que sequestraram nosso país. Tomaram nosso país. Negócio de vermelho. A bandeira brasileira não é vermelha. Ideologia de gênero em escola. Pô, peraí. Deixa a criança escolher. Não vai fazer a cabeça de menino. É uma plataforma conservadora de costumes que é válida. Qualquer pessoa que tem uma família e que ligava a televisão e ficava assistindo junto... eu quando era menino ficava assistindo *Papai Sabe Tudo*. Era um programa de televisão. Tinha todo um imaginário, que foi durante a Grande Depressão Americana, os americanos com medo da coisa do socialismo, criaram o imaginário da família feliz, do final feliz. (GUEDES, 2019)

Tal comentário reforça esta busca pelos supostos valores da década de 1950 por esta corrente conservadora e de extrema direita que tomou o Ocidente na década de 2010. Assim, quando vimos no trabalho antropológico de Janelle Wilson (2014) que algumas pessoas não se recordavam de conflitos raciais na década de 1950, há de se ponderar o impacto que o consumo repetitivo dessas representações teve em sua memória. Isto também explica outro desdobramento do trabalho de Wilson quando ela pergunta à jovens de 2010, em qual à década que gostariam de viver. Os que respondem sobre a década de 1950, normalmente justificam ser um período sem tensões sociais e com menos questionamentos políticos. Afinal, no mundo das *sitcoms*, todos os problemas eram rotineiros e resolvidos em 20 minutos.

⁵⁴ No original: “*In this world the moms never worked. These were most decidedly one-income homes. The idea of a strike at a factory was completely alien. Equally alien was the idea that the greater world of politics might intrude. These families were living the new social contract as created by Bill Levitt and other suburban developers like him and were surrounded by new neighbors who were just like them. The American dream was now located in the suburbs, and for millions of Americans, still living in urban apartments, where families were crunched up against each other and where, more often than not, two or more siblings shared the same bedroom, these shows often seemed to be beamed from a foreign country, but one that the viewers longed to be part of.*”

⁵⁵ Palestra presente no link: <https://www.youtube.com/watch?v=pXLWiPz6AmI> Acessado 17/06/2021 (Minutagem inicial da fala: 2:10:11)

Chamo também a atenção para a discussão de Melanie Smicek sobre o subúrbio como simulacro pós-moderno, ao se questionar se os subúrbios mostrados nas *sitcoms* eram simulações de ambientes reais, ou se os próprios subúrbios que eram tais simulações (2014, p.15). Para fazer tais questionamentos, ela se pauta na afirmação de Lefebvre de que o “espaço nascido na segunda metade do século XX é reproduzido em um mundo de combinações onde todos os elementos são sabidos e reconhecidos”⁵⁶(2009, p.213, in SMICEK, 2014, p.16). Ela também cita Baudrillard, ao dizer que “A realidade estadunidense estava lá antes da tela ser inventada, mas tudo relativo a forma como ela é hoje, sugere que foi inventada com a tela em mente”⁵⁷ (1989, p.55 in SMICEK, 2014, p.16) – o que faria, em última análise, do subúrbio ser lido como um simulacro, um modelo do real sem origem ou realidade: o hiper-real (2010, p.1 in SMICEK, 2014, p.16). Vale ponderar que mesmo com o avançar das representações do subúrbio na segunda metade do século XX e do século XXI, elas geralmente respondem à representações de subúrbio cuja fonte primária é uma representação por si mesmo – o subúrbio das *sitcoms*. Se tornam assim representações de uma representação de um simulacro. Rowley (2015, p.9) vai falar da “sobreposição de representações” que configuram os *notional places*⁵⁸ construídos a partir das imagens que já consumimos sobre aquele lugar.

Toda esta discussão de simulacro se torna ainda mais reveladora quando consideramos que esses subúrbios das *sitcoms* tinham um papel de modelo comportamental/disciplinar, no sentido de estabelecer uma imagem idealizada, que deveria ser alcançada pelos moradores recém-chegados no subúrbio. As *sitcoms* traziam modelos de unidade familiar, padrões de consumo e de comportamento tidos como ideais, onde o subúrbio aparecia como uma espécie de utopia ao qual não devia ser maculada. O diálogo presente ao final da segunda temporada de *Leave it to Beaver* explicita esta percepção:

June: “Olhe esta casa que está a venda – ela parece perfeita para gente. “Charmosa, três quartos, situada em uma paisagem linda. Cozinha dos sonhos, moderna. Quinta espaçoso e arejado. A vivência suburbana definitiva. Perto de escolas e meio de transportes”.

Ward: ... Esta é a nossa casa, meu bem. Eles falaram que iriam anuncia-la este final de semana.

June: Parece quase boa demais para mudarmos.

⁵⁶ Tradução própria. No original: “the space born in the second half of the twentieth century is reproduced [...in] a world of combinations whose every element is known and recognized”.

⁵⁷ Tradução própria. No original: “[American reality] was there before the screen was invented, but everything about the way it is today suggests it was invented with the screen in mind”.

⁵⁸ Uma apresentação deste conceito é feita na introdução.

(in ROWLEY, 2015, p.68) (Tradução do autor)⁵⁹

Assim, o subúrbio começava a construir a imagem da família ideal estadunidense representando de forma mitológica os valores da nação, que ganhavam destaque internacional a partir do pós-guerra. Nesse sentido, talvez a maior importância dessas obras para o suburbanismo fantástico seja a formulação de um ideal de família. As famílias nucleares desses seriados, formadas sempre por um casal heterossexual e seus filhos, passavam temporadas e mais temporadas resolvendo pequenas complicações e aprofundando seus laços relacionais. Ao omitir problemas mais profundos e discussões sociais, essas obras criavam uma pressão em sua audiência de que a vida de todas as famílias deveria seguir aquele modelo – claramente inatingível. Como veremos no segundo capítulo, a família representada pelo suburbanismo fantástico está sempre insatisfeita por perceber que não consegue emular este padrão ideal. Seja pelo divórcio, seja pela mãe que adentra o mercado de trabalho, sejam por pressões financeiras que irrompem uma crise familiar. Assim, um dos arcos apresentados pelas obras da década de 1980 passa a ser justamente o da “reunificação” dessa família – não copiando o modelo na década de 1950, mas reafirmando alguns de seus valores primordiais.

Outras marcas dessas *sitcoms* bastante influentes no suburbanismo fantástico são os seus elementos semânticos: ruas limpas, jardins bem cuidados, arbustos bem aparados e até a clássica cerca branca. Outro ponto substantivo é que tais elementos são tão idilicamente introjetados no imaginário cinematográfico que a falta deles pode ser usada para descrever vizinhanças empobrecidas ou famílias passando por problemas financeiros.

Esta reutilização de elementos semânticos de *sitcoms* da década de 1950 não é apenas simbólica, mas também material. É o caso da *Colonial Street* – uma construção cenográfica de vizinha suburbana dentro da *Universal Studios* (figura 1.31). Rowley (2015, p.67-74) aponta que ela foi usada para ambientar diversos filmes do período como *Desejo Atroz* (*All I Desire*, Douglas Sirk, 1953), *Horas de Desespero* (*The Desperate Hours*, William Wyler, 1955) e *Tudo que o Céu Permite* (*All That Heaven Allows*, Douglas Sirk, 1955) e *sitcoms* incluindo as últimas temporadas de *Leave it to Beaver* e *A Família Monstro* (*The Munsters*, Norm Liebmann, Ed Haas, Al Burns e Chris Hayward, CBS, 1964-66). Ela voltou a ser reutilizada no suburbanismo fantástico em *Meus Vizinhos são um Terror* (1989) e na série de ação fantástica *Buffy – A Caça Vampiros* (*Buffy, The Vampire Slayer*, Joss Whedon, WB, 1997-2003) e no suburbanismo

⁵⁹ No original: “June: Listen to this house for sale—it sounds perfect for us. “Charming, three bedroom and den, on beautifully landscaped grounds. Modern dream kitchen. Patio, spacious, airy. The ultimate in suburban living. Near schools and transportation.” Ward: . . . That’s our house dear. They told me they were advertising it this weekend. June: Sounds almost too good to leave.”

gótico com a série *Donas de Casas Desesperadas* (Desperate Housewives, Marc Cherry, ABC, 2004-11).



Figura 1.31: *Colonial Street* nos fundos da *Universal Studios*. Fonte: Universal Studios Lot

Algo similar aconteceu com a área cenográfica da *Columbia*, depois reaproveitada pela *Warner Bros*. A ambientação de *Papai Sabe Tudo* seria reutilizada nas *sitcoms* *Dênis*, *O Pimentinha* (Dennis the Menace, Hank Ketcham, CBS, 1959-1963), *A Feiticeira* (Bewitched, Sol Saks, ABC, 1964-1972), *Jeannie é um gênio* (I Dream of Jeannie, Sidney Sheldon, NBC, 1965-1970), *A Família Dó Ré Mi* (The Partridge Family, Bernard Slade, ABC, 1970-74) e depois nos filmes *Férias Frustradas de Natal* (National Lampoon's Christmas Vacation, Jermiah Chechick, 1989), *Férias Frustradas em Las Vegas* (Vegas Vacation, Stephen Kessler, 1997), *Pleasantville – A Vida em Preto e Branca*, *Beleza Americana* e na franquia *Máquina Mortífera* (Lethal Weapon, Richard Donner, 1987). Quanto a isso, Rowley (2015, p.74-75) ressalta como a mesma ambientação vai ser utilizada para obras que retratam o subúrbio tanto de forma idílica quanto disfuncional.

Como será melhor discutido no próximo capítulo, existe uma mudança bastante considerável do suburbanismo fantástico frente à essas *sitcoms* no que se refere à exploração do ambiente. Tanto por questões orçamentárias (*sitcoms* tendem a ser filmadas em ambientações fixas, como cômodos da casa) como pela mudança de foco do protagonismo – saindo dos pais e se focando nas crianças. Ou seja, as relações que passam a ser priorizadas são a do jovem protagonista com seus vizinhos, amigos e outras relacionamentos externos à casa,

assim, dando um valor maior aos arredores e à vizinhança (ROWLEY, 2015, p.72). Isto já era feito em menor grau, por exemplo, com a sitcom *Leave it to Beaver*, que tinha as crianças como protagonistas.

Mas o pequeno Beaver era a exceção: o jovem normalmente era colocado como coadjuvante dentro dessas *sitcoms*, sendo geralmente usado como artifício da trama para gerar conflitos que seriam resolvidos de forma responsável por seus progenitores. Tomemos como exemplo o quinto episódio da primeira temporada de *Papai Sabe Tudo* intitulado “*Viver Minha Própria Vida*”. Nele, Bud, o filho do meio, motiva a narrativa do episódio ao discutir com o seu pai. Isso porque o jovem gostaria de poder ir com seus amigos na cachoeira – mas não tem a permissão paterna, que justifica dizendo que o passeio “seria muito perigoso”. Ao ser questionado por sua esposa, Kathy, do porquê de seu filho estar agindo daquela maneira intempestiva, o “papai sabe tudo” a tranquiliza: é normal – aquele é um jovem que está começando a se sentir um homem. Diante da insistência em morar sozinho, Jim dá um gostinho a seu filho de como seria a vida adulta: leva Bud para morar em um quarto alugado. Em um cenário bastante aterrador e sob o som de música triste, fica claro que Bud não será feliz naquele ambiente. Ao fim do episódio o esperado se concretiza: o jovem volta para casa dizendo que “não sabia o quanto precisava da família”. E se na casa dos Anderson tudo acaba bem, a máxima aprendida no episódio servia de *cautionary tale* para toda uma demografia jovem que começava a apresentar algumas insatisfações com a vida suburbana.

É o que veremos no próximo tópico.

1.4.2 Os jovens e os filmes de Delinquência

Foi com o fim da 2ª Guerra Mundial que o Dicionário Americano começou a incorporar o termo “*teenager*” (adolescente) – um estágio intermediário entre a infância e o mundo adulto, sendo deslocado de ambos e precisando criar sua própria cultura e identidade (DOHERTY, 2002, p.44). Este novo campo demográfico era tratado com preocupação, visto as possibilidades de desintegração dos laços familiares na 2ª Guerra, com pais ausentes e mães no mercado de trabalho. Algo que era apontado inclusive pelo lendário diretor do FBI J. Edgar Hoover (McCARTHY *apud* JONES et al. 2011, p.138). As tensões eram tantas que editores de revistas e jornais usavam termos da zoologia para tratar esses grupos como “*herds*”, “*packs*” e “*droves*” (equivalente a manadas, matilhas e rebanhos). Somente com a literatura acadêmica que tais termos passaram a ser substituídos por termos como tribos e subculturas (DOHERTY, 2002,

p.47). Em 1954, o sociólogo Negely Teeter, em pleno subcomitê sobre a delinquência juvenil do senado estadunidense disse que “nenhum problema social traria preocupação mais profunda do que a delinquência juvenil” (*apud* BISKIND, 2013, p.179).

O cinema, é claro, acompanhava esses temores a partir do que Peter Biskind define como filmes de delinquência (*delinquency movies*). O jornalista pontua que de todas as obras da década de 1950, os filmes de delinquência talvez tenham sido os mais proféticos sobre a década seguinte: tomada pelos efeitos do *gap* generacional da década de 1960 (2013, p.182). Vale lembrar que os principais movimentos culturais (como o *Hippie*, o *Beatnik* e a Nova Hollywood) e revolucionários (movimento negro, feminista e LGBTQIA+) foram primordialmente jovens. Na década de 1950, então, o que se via era uma “semente” dessa insatisfação dos jovens com o mundo que lhes era apresentado como “utópico”. E nada mais representativo desta disputa de perspectivas do que o emprego da expressão “rebelde sem causa” por adultos e autoridades – julgando de antemão a inexistência de qualquer possível motivo de reivindicação por parte dos grupos mais jovens. Obras como *O Selvagem* (*The Wild One*, László Benedek, 1953), *Sementes da Violência* (*Blackboard Jungle*, Richard Brooks, 1955), *Motorcycle Gang* (Edward Cahn, 1957), *The Cry Baby Killer* (Jus Addiss, 1958) e *Ivy League Killers* (William Davidson, 1959) apresentavam uma juventude urbana descontrolada, violentas e organizada em gangues de motocicleta que portava facas retráteis. As figuras vilanescas dos adolescentes “transviados” serão antagonistas recorrentes das obras do suburbanismo fantástico, principalmente naquelas que se passam na década de 1950, como *De Volta para o Futuro*, *Conta Comigo* (figura 1.32) e *It – Uma Obra Prima do Medo*.



Figura 1.32: John “Ace” Merrill, antagonista de *Conta Comigo*, portando um faca retrátil.
Fonte: *Frame* do Filme.

McCarthy (in JONES et al. 2011, p.137) vai ressaltar como este retrato da delinquência juvenil apesar de não ser novo passa a ser trabalhado menos como um problema social e econômico e mais como um problema das dinâmicas familiares. Ele traz o exemplo de dois filmes pré-2ª Guerra em que ele ressalta ficarem claras essas diferenças no tratamento dado aos motivos da violência juvenil. O noir *Anjos de Cara Suja* (*Angels with Dirty Faces*, Michael Curtiz, 1938) que mostra a criação de dois homens em um bairro violento e *Com Braços Abertos* (*Boys Town*, Norma Taurog, 1938) que mostra a agressividade de um jovem por ser órfão. Ou seja, em ambas as obras, a violência advém do meio ou da conjuntura – e não dos problemas familiares desses adolescentes.

Esta é uma construção bastante diferente da que vemos em *Juventude Transviada* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955) onde o motivo da delinquência juvenil será trazido para a porta da classe média (McGEE et al., 2013). Na clássica obra protagonizada por James Dean, seu personagem demonstra ter um comportamento errático, motivado principalmente pela postura de seu pai: visto por ele como “mole” ou “frouxo”. Em uma cena bastante emblemática, Jim implora para o pai puní-lo de alguma forma (depois de se envolver em um acidente fatal), que, não o fazendo, faz com que o garoto se torne mais agressivo. Somente com a mudança de postura paterna que o personagem de Dean finalmente pode explorar seu potencial como membro produtivo da sociedade. Como diz o simbólico *slogan* presente no pôster de *A Fúria dos Jovens Maus* (*The Party Crashers*, Bernard Girard, 1958) os filmes de delinquência questionavam: “Quem são os delinquentes? As crianças ou seus “respeitáveis” pais?” (Figura 1.33).

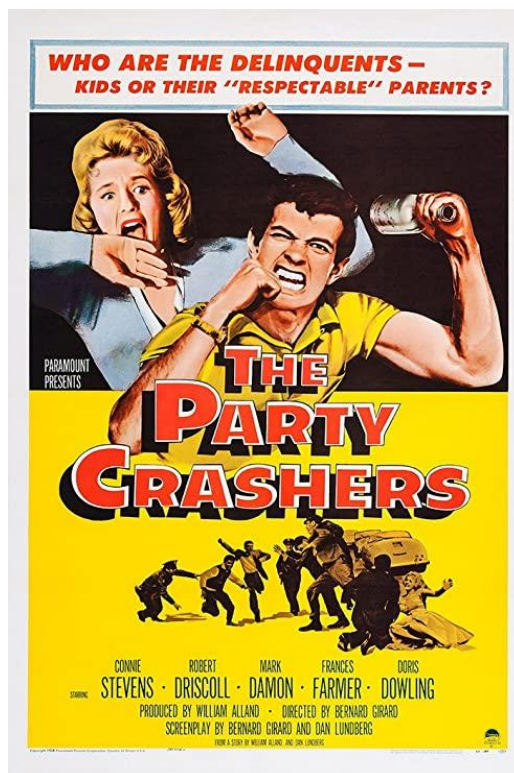


Figura 1.33: Pôster de *A Fúria dos Jovens Maus*. O seu slogan ressalta as ansiedades e questionamentos do período. Fonte: Imdb.com

Esta mudança de perspectiva entre “vizinhanças ruins” para “famílias ruins”, usando a alusão de Biskind, podem ser explicadas por algumas transformações passadas pelos Estados Unidos naquele período. A primeira, e mais direta, foi o número de famílias fragmentadas pela 2ª Guerra Mundial – que criaram uma crise na família como instituição. E quem dizia isso era o já citado J. Edgar Hoover, na revista oficial do Rotary Club:

Existem muitas causas para a delinquencia juvenil, como a quebra da casa como instituição, o espírito de abandono que veio com os tempos de guerra, o cresce poder econômico dessa juventude inexperiente e o espírito de “herói de guerra” naqueles que não são tão velhos para servir.⁶⁰ (HOOVER in *The Rotarian*, Abril, 1945)

Como se pode ver, Hoover parecia antever as questões que proliferariam na década de 1950. Suas principais preocupações eram as mesmas que tomariam a década vindoura: os efeitos belicistas da guerra no espírito juvenil, o aumento do poder econômico e, principalmente, o “esfacelamento” da instituição familiar. É claro que, nesse período, o

⁶⁰ No original: *There are many contributing causes of juvenile delinquency, such as the breakdown of the home as an institution, the general spirit of wartime abandon, the sharply increased spending power of inexperienced youth and the 'war hero' spirit of those not old enough to serve.*

esfacelamento ao qual ele se referia vinculado aos dados do período de guerra: número de núcleos familiares desmembrados pelas mortes decorrentes da guerra.

A segunda transformação, mais vinculada a década de 1950 e a suburbanização em si, é a diminuição da presença familiar no crescimento da criança e do jovem devido as novas posições de gênero da classe média: os homens não ficavam em casa e as mulheres eram sobrecarregadas com serviços domésticos. A terceira foi o próprio *boom* para os subúrbios – que deixavam os problemas sociais cada vez mais restritos aos pobres e sujos centros urbanos, onde jovens periféricos eram largados à própria sorte. Assim, o simples fato de a delinquência juvenil continuar sendo um problema em sítios urbanos trazia a ansiedade para dentro da casa da família de classe média – assustadas pelas notícias de violência e que buscava cada vez mais se blindar dentro de suas redomas suburbanas.

Phillip K. Dick se refere à essas ansiedades com a juventude em uma passagem de *O Tempo Desconjuntado* particularmente saudosista do pré-guerra:

É verdade. Neste mundo ninguém age mais baseado em princípios. Olha para os anos de antes da Segunda Guerra Mundial e compara com agora. Veja que diferença. Não havia tanta desonestidade, delinquência, obscenidade e drogas por toda parte. Garotos arrombando carros, essas rodovias e essas bombas de hidrogênio... e os preços subindo. (DICK, 1959, p.9)

A sensação é que havia um grande sentimento de ingratidão por parte desses jovens. Seus pais, ex-combatentes da 2ª Guerra, acreditavam que lhes era devido uma espécie de compensação. Afinal, sob sua ótica, eles arriscaram sua vida para poder garantir a liberdade de toda uma nova geração. Os jovens, no entanto, eram a primeira geração que tinham certos confortos e menos preocupação que seus pais. Depois de meio século marcado por duas Guerras Mundiais e pela Grande Depressão, os jovens poderiam se preocupar com outras coisas que não a sobrevivência de sua família. Foi o chamado *boom* da adolescência, quando a juventude nos Estados Unidos ganhou uma dimensão sociológica (MORAES & WEINMANN, 2020, p.281) – no sentido de que, pela primeira vez, havia um sentimento de pertencimento à uma faixa etária. Paul Landis (1955 apud DOHERTY, 2002, p.46) diz que pela primeira vez um grupo dessa idade passa a ser “auto-suficiente”. Ou seja, tendo acesso ao mercado de trabalho, a entretenimento e a uma cultura própria.

Isto, é claro, era reforçado pelo mercado que – pela primeira vez – passava a focar nos adolescentes como público consumidor. A empolgação mercadológica com estes “novos”

adolescentes eram tantas que em Junho de 1954 a LIFE publicaria um artigo chamado *The Luckiest Generation* (ou “a geração mais sortuda”). Segundo um trecho da matéria:

O trânsito matinal e os problemas de estacionamento tornaram-se tão críticos na escola secundária de Carlsbad, N.M., que as autoridades escolares em 1953 foram finalmente forçadas a uma solução: reservaram uma área de estacionamento especial apenas para alunos. Em Carlsbad, como em qualquer outro lugar, os adolescentes não estão apenas dirigindo carros novos para a escola, mas em muitos casos os compram com seus próprios ganhos. Estas são as crianças que, ao nascer, foram chamadas de “bebês da Grande Depressão”. Eles cresceram para se tornar, pelo menos materialmente, a geração mais sortuda da América. (...) Para eles, o trabalho tem um duplo atrativo: o salário é bom e, como os pais também ganham mais, muitas vezes conseguem ficar com o dinheiro para si.⁶¹ (Tradução do autor)⁶²

É claro (e a própria revista trata de fazer a reparação histórica) que se tratam de um recorte étnico específico: jovens brancos de classe média. De toda forma, como aponta Calligaris (*apud* MORAES & WEINMANN, 2020), os adolescentes se tornaram simultaneamente, um público a ser temido, e a ter seus desejos de consumo e identificação atendidos (figura 1.34). Exemplos dessa dicotomia são os clássicos literários *O Apanhador no Campo de Centeio* de J.D. Salinger e *On The Road: Pé na Estrada* de Jack Kerouac, além do já citado filme *Juventude Transviada*. Essas obras simultaneamente conversavam com este público (em um grau muito mais profundo do que suas famílias conseguiriam) e criavam uma aura de pavor nas gerações mais velhas, que não conseguiam entender os motivos dos impulsos violentos e suicidas pintados por estas produções.

⁶¹ Presente em: <https://www.life.com/history/the-luckiest-generation-life-with-teenagers-in-1950s-america/>
Acesso em 25/06/2021

⁶² No original: *The morning traffic and parking problems became so critical at the Carlsbad, N.M., high school that school authorities in 1953 were finally forced to a solution: they set aside a special parking area for students only. In Carlsbad, as everywhere else, teenagers are not only driving new cars to school but in many cases are buying them out of their own earnings. These are the children who at birth were called “Depression babies.” They have grown up to become, materially at least, America’s luckiest generation. (...) To them working has a double attraction: the pay is good and, since their parents are earning more too, they are often able to keep the money for themselves.*

LEATHER JACKETS

by Harley-Davidson

for guys and gals

Here is Harley-Davidson's latest cycling sportswear in silver-gray or brilliant black leather. These smart-looking, tailor-fitting jackets are cut from the finest leather and fashioned into all-around cycle jackets. Their nylon-quilted linings keep you comfortably warm. See them... try one on today at your Harley-Davidson dealer.

HARLEY-DAVIDSON MOTOR CO., MILWAUKEE 1, WIS.



CYCLE QUEEN

A real hit with all the gals! New, long length black leather jacket features jumbo Talon zipper, snap-down lapels and handy pockets for real sportiness.

Sizes 22-42 \$21.75
#9100-02

CYCLE CHAMP

For the man, it's the CYCLE CHAMP... America's finest motorcycle jacket. Close-fitting, taper design and wind-tight sleeves make it a favorite.

Sizes 34-48 \$24.95
#9100-03

Be the
PERFECT PAIR
in a
HARLEY-DAVIDSON
LEATHER JACKET



TRAVELER

Harley-Davidson's silver-gray jackets are the latest rage in motorcycling. The Traveler has sharp-looking, full-lee lines.

Sizes 34-48 \$23.50
#9107-04

TRAVEL-MATE

This is the ladies' version of the jacket on the left. It features the same close-line design, wind-tight sleeves and arched back.

Sizes 22-42 \$22.95
#9100-07

Figura 1.34: Anúncio de Outubro de 1959 das jaquetas de couro “Perfecto” para “garotos e garotas”. A inspiração era óbvia na roupa iconizada por Marlon Brando em *O Selvagem*. Fonte: collectorsweekly.com

Esta desconexão significava, em último grau, uma transição de hierarquias. Elas deixavam de ser geracionalmente verticais, e passavam a ser mais horizontalizadas:

(...) era complicado que jovens criados numa era de pleno emprego compreendessem a experiência da década de 1930, ou que a geração mais velha entendesse que, para os jovens, o emprego já não era mais um porto seguro, mas algo que podia ser conseguido e abandonado a qualquer hora. Dessa forma, a consolidação da adolescência, nos anos 1950, se dá como uma metáfora para este abismo entre gerações: aquilo que antes era compartilhado e transmitido entre gerações passa a ser compartilhado e criado entre pares. As gerações anteriores passam a ser menos um ponto de referência do que ser e mais um ponto de referência do que não ser. (MORAES & WEINMANN, 2020, p.288)

A falta de comunicação entre pais e filhos era reafirmado por obras como *No Labirinto do Vício* (The Young Stranger, John Frankenheimer, 1957) e *Vencendo o Medo* (Fear Strikers Out, Robert Mulligan, 1957) que colocavam em cheque o discurso que atrelava a violência juvenil à origem socioeconômica (DOHERTY, 2002, p.124). A questão era tão superlativa que em pesquisa da *Roper Organization* de 1959, cidadãos estadunidense indicaram ter mais receio de crimes perpetrados por jovens do que testes atômicos ao ar livre (McCARTHY *apud* JONES et al., 2011, p.136).

Na tentativa de disciplinar os filhos as agressões domésticas eram por vezes naturalizadas. Vale lembrar que a experiência e os traumas dos ex-combatentes da 2ª Guerra Mundial alimentavam uma toxicidade masculina cuja linguagem muitas vezes era a da violência, acusando as mulheres de serem muito dóceis ou permissivas no tratamento com os filhos. Essas crianças, criadas muitas vezes em ambientes repressivos, eram justamente os pais retratados nos filmes adolescentes dos anos 1980 – podendo ser tratados como violentos como em *Clube dos Cinco* e *It*, ausentes como *ET – O Extraterrestre* e *Garotos Perdidos* ou fracos *De Volta para o Futuro* e *Um Hóspede do Barulho*.

Lynn Spigel (2001, p.35) vai apontar como pesquisas de audiência mostravam que os pais achavam que a televisão era uma ferramenta para manter suas crianças longe da rua. Vale lembrar que este período precedeu a individualização da televisão, ou seja a TV no meio da sala também era uma maneira dos pais (ou melhor, a mãe) manter os olhos em seus filhos. Além disso, apesar de sua natureza impessoal, comentaristas acreditavam que os dispositivos iriam trabalhar a empatia de jovens e crianças, ao mostrarem realidades extremamente diferentes.

Por fim, importante ressaltar que por mais que seja possível fazer um recorte etário dos problemas sofridos por adolescentes e jovens, havia também uma distinção muito clara de gênero (nosso próximo tópico). Enquanto os homens eram tratados como marginais violentos, às meninas eram tratadas como devassas sexuais (figura 1.35), prontas para destruir famílias e passar doenças como sífilis e gonorréia – algo já reportado desde a 2ª Guerra Mundial (McCARTHY in JONES et al. 2011, p.139).



Figura 1.35: Ilustração da revista pulp *D for Delinquent* (Bud Clifton, 1958) – demonstrando estereótipos etários e de gênero. A chamada diz “Ela era exclusivamente para os garotos” (a direita). Ainda mais chocante, a revista *Yesterday's Virgin* (Jason Hytes) com a chamada “Eu sei o que uma garota precisava fazer para entrar na gangue. Quem liga? Eventualmente eles me estropariam de qualquer jeito.” Fonte: Amazon.com: Books e Abebooks.com

1.4.3 Questões de Gênero e o Suburbanismo Gótico⁶³

Aproveitando a deixa do último tópico, debruçemos em questões específicas de gênero. Proponho começar pela análise de desejos que Herbet Gans relata em seu livro antropológico sobre os moradores de Levittown (1982).

A maior fonte de diversidade de aspirações se dava pelo gênero. Os homens especialmente queriam “a paz e quietude do interior após um duro dia de trabalho”, o que alguns chamam de “vida ao ar livre”, assim como uma oportunidade de trabalhar na casa e no jardim. As mulheres sublinhavam a importância de fazer amigos e ter bons vizinhos. (GANS, 1982, p.38) (Tradução do autor)⁶⁴

⁶³ Usaremos o termo suburbanismo gótico ao invés de usar a tradução mais conhecida, o gótico suburbano. As razões são as mesmas aplicadas na escolha do vocábulo suburbanismo fantástico.

⁶⁴ No original: “The major source of diversity in aspirations was by sex. The men especially looked forward to “the peace and quiet of the country after the day’s work,” what some called “outdoor living,” as well as the opportunity to “putter around the house and yard.” The women placed most stress on making new friends and “having nice neighbors.””

Iniciemos pelos desejos masculinos. Não é muito difícil fazer uma ligação entre esta romantização da “vida ao ar livre” e dos trabalhos domésticos de jardinagem e marcenaria (reparos da casa, pintura da fachada) – e o almejado individualismo robusto que citamos como modelo de comportamento social estadunidense. Um “homem de verdade”, segundo a normatividade da performance masculina, precisaria assegurar a manutenção de sua própria casa. “Cuidar de seu próprio castelo”. Se o apartamento urbano dificultava que ele exercesse essas “atividades masculinas”, a casa do subúrbio era um prato cheio. Ali, não só poderá ostentar os resultados de seu trabalho de conservação do jardim e da fachada, como também seria visto pelos vizinhos praticando essas atividades. Ao colocar a casa como o centro de suas vidas, evocavam o espírito de fazendeiros e colonos “auto-suficientes” (GANS, 1982, p.418).

Como veremos no segundo capítulo, um recorrente *trope* de comédia no suburbanismo fantástico é a figura masculina incapaz de cuidar da própria casa ou que vai se meter em confusões tentando resolver problemas. Inclusive é uma das formas mais gráficas de demonstrar certas infantilidades masculinas – elemento marcante de um subgênero que via de regra fala sobre o processo de amadurecimento. Este medo de uma infantilização e/ou emasculação já era originado na mídia da época. A ideia que combatentes de guerra fossem docilizados pela vida pacata dos subúrbios foi didaticamente abordado no romance clássico de Sloan Wilson, *O Homem do Terno Cinzento*, de 1955, que ganhou uma adaptação cinematográfica no ano seguinte com Gregory Peck no papel principal (*The Man in the Gray Flannel Suit*, Nunally Johnson, 1956). Daí também advém esta necessidade de reavivar um individualismo robusto e protetor, o que acabava por refletir a perspectiva machista que resultava em casos de violência doméstica (figura 1.36), uma vez que os homens constantemente sentiam necessidade de reafirmar sua virilidade (COONTZ, 2000) frente à companheira e aos filhos.



Figura 1.36: A esquerda: Anúncio da impressora de postagem da Pitney Bowes, 1947. Nele se diz de forma irônica “É sempre ilegal assassinar uma mulher?”, fazendo troça do desejo de usar a violência para corrigir os comportamentos femininos . A direita: Anúncio do café *Chase & Sanborn*, 1952. Nele se diz: “Se o seu marido descobrir que você não está testando um café fresco...”. Fonte: dailymail.co.uk

A performatividade tóxica dessa masculinidade “robusta” também tinha uma outra importante função no imaginário do homem branco suburbano: provar constantemente sua heterossexualidade. Em um período em que práticas não heteronormativas eram vinculadas ao comunismo e/ou à traição de valores patrióticos pela mídia e pela opinião pública (GEORGE, 2013, p.134) – não bastava ser heterossexual, mas era necessário performar para vizinhos e conhecidos de acordo com o esperado pelos padrões conservadores do subúrbio, evitando assim, perseguições ligadas ao McCarthysmo. Esta performatização vinha, claro, como competição. Em um mundo onde “todos eram iguais” ser mais bem sucedido do que os outros era ganhar alguma espécie de distinção. Isso se materializava tanto nas disputas de “fachada” – em que se buscava expor uma casa ou jardim bem cuidados, que atraísse os olhares da vizinhança – quanto nos ambientes de trabalho. Se destacar significaria reproduzir com mais eficácia uma imagem pré-estabelecida de sucesso. Tal leitura parece particularmente coerente se consideramos que se tratava de uma geração de ex-combatentes, que carregavam a perspectiva militar onde se destacar era cumprir funções e ordens. Se voltarmos ao tópico

anterior (sobre a juventude), fica ainda mais claro como se dava esta falta de identificação cada vez maior entre gerações: enquanto os adolescentes queriam consolidar uma identidade própria, seus pais viam sucesso no carreirismo e na reprodução de papéis e comportamentos – ou seja, serem “Homens da Organização”.

Esta sensação é didaticamente exemplificada no já citado *O Homem do Terno Cinzento*, quando o protagonista Tom Rath, típico suburbano de classe média alta, tem seu estilo de vida como “Homem da Organização” confrontado, mas reafirmado, pela seguinte fala do empresário Ralph Hopkins:

Alguém precisa fazer isso. Grandes e bem sucedidos negócios não são construídos por homens igual você. Que trabalham das 9h às 17h, que prezam pela casa e pela família. Você vive deles, mas você nunca construiu um. Grandes e bem sucedidos negócios são construídos por homens iguais a mim. Eles dão tudo que eles tem. Vivem de corpo e alma. Levantam independente de outras pessoas ou outras coisas. Sem homens iguais a mim, não haveriam grandes e bem sucedidos negócios. Meu erro foi ser um desses homens. (Ralph Hopkins em *O Homem do Terno Cinzento*, 1956)

E se os desejos masculinos parecem se concentrar na performatização e na competição, os femininos parecem ligados principalmente à sociabilidade: criar novos amigos, ter bons vizinhos, construir uma boa família. Coontz (2000) aponta como estes desejos ressaltam a condição de isolamento sentida pelas mulheres suburbanas. Separadas da família e sem trabalhar, elas se viam obrigadas a viver rotineiramente o trabalho doméstico, tendo como único contato humano seus filhos e vizinhos, enquanto seus maridos passavam a maior parte do dia nas cidades. Henderson traz um didático exemplo de como era o cotidiano de uma casa suburbana, ressaltando o quão a rotina era massacrante para as mulheres:

Muitas mulheres diziam: “Eu queria ter um lugar perto para andar, tipo a loja de doces nascida. Apenas um lugar para levar os filhos para comprar sorvete ou o jornal da tarde. Isso ajudaria a quebrar a monotonia dos dia” (...) O padrão cotidiano do dia-a-dia da casa era ordenada pelos horários do marido em ir para o trabalho. Era basicamente o dia-a-dia de todas as mulheres, pois, virtualmente, todos os maridos trabalhavam longe de casa. Normalmente o homem precisava levantar entre 7:00 e 8:00 da manhã (...) [e] normalmente não voltava antes de 19h ou 19h30 (...). Para a mulher era a proposição de um longo e entediante cotidiano. Geralmente o homem, quando em casa, não queria sair. Eles queriam “relaxar” ou “melhorar a propriedade” (HENDERSON, 1953(a), p.27-28)(Tradução do autor)⁶⁵

⁶⁵ No original: “(...) Many women said “I wish there was some place close by to walk to, like the candy store in the city. Just some place to take the kids to buy a cone or newspaper in the afternoon. It helps break up the monotony of the day”. The daily pattern of household life is governed by the husband’s commuting schedule. It is entirely a woman’s day because virtually every male commutes. Usually the men must leave between 7:00 and 8:00 A.M. (...) [and] is not likely to be back before 7:00 or 7:30 pm. (...) For the women this is a long, monotonous daily proposition. Generally the men, once home, do not want to leave. They want to “relax” or “improve the property””.

A literatura feminista crítica da época, encabeçada pelo livro *A Mística Feminina* de Betty Friedan (1963) vai chegar a chamar os subúrbios de um “confortável campo de concentração”. Friedan ressaltava o papel da domesticidade feminina para a sobrevivência do modelo de vida patriarcal, e os danos psíquicos que o isolamento suburbano causava nas mulheres. Stephanie Coontz (2000, p.49) aponta como o estímulo dicotômico às mulheres de focar no cuidado dos filhos enquanto se mantinham sexualmente disponíveis e excitantes aos seus maridos resultou em uma pressão social que teve como consequência o abuso de tranquilizantes e do álcool. É o início das *wonder drugs* (drogas maravilhosas) com propriedades sedativas, tal qual o Meprobamato, que era usado por cerca de 5% da população em 1956 (JONES et al., 2011, p.7). O seu uso ajudava a anestesiar as ansiedades de uma mulher que deveria ao mesmo tempo se dedicar a família, apoiar o marido, manter a casa limpa, deixar o jantar pronto, permanecer atraente e otimista, enquanto mantinha o cabelo em ordem (HALLBERSTAM, 1993, p.590). O modelo de mulher perfeita dos anos 1950 deveria ser mais magra, mais bonita e mais perfumada do que sua mãe. Não é a toa que filmes com monstros femininos da época, como *The Wasp Woman* (Roger Corman, 1959) e *The Leech Woman* (Edward Dein, 1960) tinham como enredos mulheres mais velhas que se transformam após beber “poções da juventude” (McCARTHY in JONES et al., 2011, p.152).

Um medo incutido à mulher suburbana era de se manter esteticamente atraente e sexualmente ativa, de forma a “não dar motivos para seus parceiros se engraçarem com mulheres da cidade”. O surgimento, nessa década, de revistas como a *Esquire* e a *Playboy*, que estreou com Marilyn Monroe na capa (figura 1.37), ajudavam na criação de padrões de sensualidade e sexualidade a serem esperados pelos homens e, portanto, deveriam ser copiados por suas esposas (HALLIWELL, 2007, p.42).

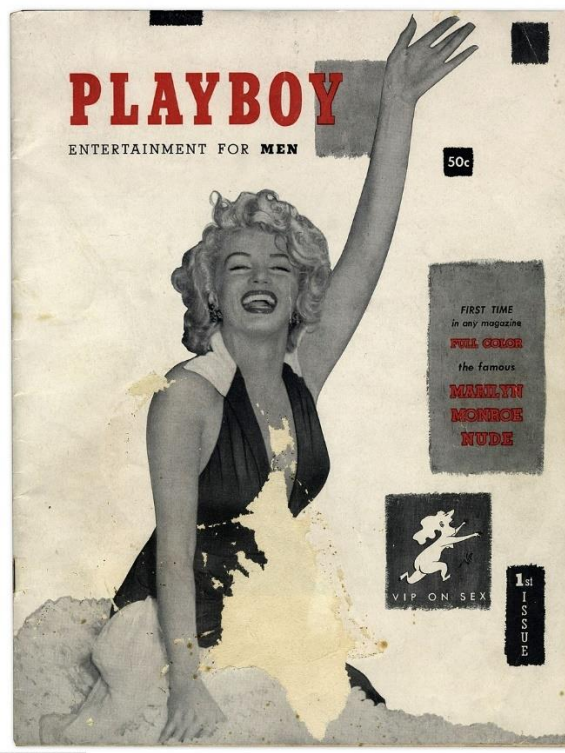


Figura 1.37: Capa da primeira revista *Playboy*, lançada em dezembro de 1953, trazendo Marilyn Monroe. Fonte: Dailymail.com

As mulheres que ameaçavam não cumprir esses papéis de gênero eram consideradas tóxicas e perigosas à manutenção da própria família. Elas podiam tanto se encaixar no estereótipo urbano da “*bad girl*”, uma figura pintada como predatória e com um grande apetite sexual (McCARTHY in JONES et al. 2011, p.141), quanto nas perpetradoras do momismo⁶⁶. Esta alcunha era dada à mulheres que supostamente emasculavam os homens, tratando-os como criança e dificultando inclusive que ambos os lados conseguissem “gratificação sexual” (BEUKA, 2004, p.154). Em seu livro *Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties* (1997), Steve Cohan aponta para o pôster de *Intriga Internacional* (1959) de Alfred Hitchcock como o ápice da representação desse processo de “emasculação” provocado por mulheres que não seguiam comportamentos domésticos e focados na família. Nele, o personagem de Cary Grant era assassinado pelas costas (figura 1.38) por uma mulher. Em casos mais drásticos, tratamentos de choques eram indicados para mulheres que pretendiam praticar o aborto

⁶⁶ Termo misógino cunhado pelo escritor Philip Wyllie em 1942, no livro *Uma Geração de Víboras*. Ele acreditava que as mulheres participavam de uma conspiração para escravizar e emascular homens. Segundo ele, o público feminino tinha apoio das grandes corporações, em sua intifada para aniquilar a masculinidade

(COONTZ, 2000, p.76) e violência doméstica não era nem mesmo considerado um crime para a maioria das pessoas (COONTZ, 2000, p.79)



Figura 1.38: Pôster de *Intriga Internacional*. Fonte: Pôster do Filme.

Além disso, a domesticidade feminina começou a ser vinculada diretamente a noções de patriotismo. Aquelas mesmas mulheres que precisaram ir até as fábricas trabalhar no esforço de guerra da década de 1940, agora eram convencidas a se tornarem donas de casa, mães e consumidoras (BAXANDALL E EWEN, 2000, p.149). Dentro dessa última característica um avanço em relação à sociabilidade feminina foram as “festas de *tupperware*” – reuniões em que mulheres se encontravam durante as tardes nas salas uma das outras para conversar sobre a vida e levar alimentos, mantidos frescos pelo recipiente de plástico recém inventado (figura 1.39).



Figura 1.39: Uma festa de *tupperware* em 1963. Fonte: history.com

Por fim, o divórcio era tratado como sinal de falha pessoal, o que levava à manutenção de casamentos infelizes (SCHWARTZ, 2002, p.57). Nesse ponto é interessante ponderar como a discussão do divórcio vai ser novamente atacada pela retórica conservadora na década de 1980 – que vai apontar a década de 1950 como um período em que os casais “eram pra sempre”. Seguindo nessa linha, uma das marcas mais conhecidas dos filmes do suburbanismo fantástico (presente desde *E.T.*) vai a de mostrar casais fragmentados e/ou divorciados, cabendo ao protagonista o papel de restituir o sentimento de família.

Baxandall e Ewen (2000) se aprofundam em alguns relatos de mulheres suburbanas que ousaram seguir com o divórcio ainda na década de 1950. Economicamente vulneráveis, uma vez que abriam mão de suas carreiras profissionais para cuidar de afazeres domésticos, muitas acabam precisando recorrer aos auxílios sociais. Isto acabava fomentando uma retórica de que eram “sorvedoras de impostos”, enquanto eram colocadas no ostracismo por vizinhos e, muitas vezes, pela própria família. Novamente fazendo um paralelo com os anos Reagan, o termo *Welfare Queen* (algo como “Rainha da Assistência Social”) seria popularizado pelo então candidato a presidente em sua campanha ao pleito em 1976. Desde então, o apelido ganhou conotações racistas, sendo principalmente utilizado para rotular mães negras e solteiras que mais necessitam de políticas públicas.

Voltando aos anos 1950, como fica evidente, nem tudo era tão alegre como as *sitcoms* de subúrbio mostravam. Afinal, se

A cidade começou como culpada (...) na era pós-guerra, os subúrbios abriram caminho para esta posição maligna - o local da disfunção social e patologia. O inferno, ao que parecia, estava se mudando da cidade para os subúrbios – junto com todo mundo. (NICOLAIDES *apud* ROWLEY, 2015. p.79) (Tradução do autor)⁶⁷

Auxiliando na construção desse imaginário de um “sonho que começava a dar errado”, estavam os jornais, que por vezes demonstravam certas preocupações com o crescimento desordenado desse novo modelo urbanizatório. Uma dessas preocupações era como o excesso de pessoas migrando para as margens das cidades, criando problemas de hiperlotação e engarrafamentos, como descrito no trecho retirado do artigo *Trouble in the Suburbs* (Confusão nos Subúrbios) do *The Saturday Evening Post* em 1955:

“Com cerca de 800.000 cidadãos tentando dirigir em rodovias projetado para acomodar 400.000 pessoas, desenvolveu-se um engarrafamento fantástico. [...] aqueles que viajaram do norte para sul para fazer compras ou negócios consideraram a viagem uma abominação. Se sentindo rato preso por luzes vermelhas, eles avançaram pelas ruas estreitas do vilarejo, já lotadas de caminhões e altas buzinas.” (in ROWLEY, 2015, p.80) (Tradução do autor)⁶⁸

Porém, não foram apenas problemas causados pelo excesso de gente se mudando. Como adiantamos, os problemas intrínsecos do subúrbio começaram a ficar aparentes assim que as pessoas começaram a se acostumar com a vida ali. O sonho vendido pelos anúncios e pelas *sitcoms*, passava a mostrar o seu lado menos desejável. Mesmo aquilo que era visto como diferencial – como a demografia jovem e a padronização das casas – começaram a incomodar. Um outro trecho do mesmo artigo dizia:

“É como um acampamento do Exército”, disse um ex-inquilino, que voltou para um apartamento lotado em Chicago após vários anos de ar fresco e relva verde. “Todos têm a mesma idade e o mesmo número de filhos. Todos correm para o ônibus ao mesmo tempo e entram no trem às o mesmo tempo. Há cerca de sessenta jovens no quarteirão, e eles viajam em grupos. Você nunca vê uma pessoa mais velha por perto. (in ROWLEY, 2015, p.81) (Tradução do autor)⁶⁹

⁶⁷ No original: “The city started out as culprit. But by the postwar era, the suburbs had elbowed their way into that malignant position—the site of social dysfunction and pathology. Hell, it seemed, was moving from the city to the suburbs—like everyone else.”

⁶⁸ No original: “With roughly 800,000 citizens attempting to drive along highways designed to accommodate 400,000, a fantastic traffic jam developed. Movement was possible down the axis of the Island, which extends from west to east. But those who travelled from north to south for shopping or business found the trip an abomination. Mouse trapped by red lights, they inched through constricted village streets, already crammed with trucks and loud with honking horns.”

⁶⁹ No original: ““It’s like an Army camp,” said one ex-tenant, who moved back into a crowded Chicago apartment after several years of fresh air and green grass. “Everybody is the same age and has the same number of kids. Everybody runs for the bus at the same time and gets on the train at the same time. There are about sixty youngsters to the block, and they travel in packs. You never see an older person around.”

É claro, que tais questões não eram restritas a jornais, também sendo levantadas em obras sobre o subúrbio. Na literatura, obras como *The Exurbanites* (Auguste Spectorsky, 1955), *The Crack in the Picture Window* (John Keats, 1956) (figura 1.40, 1.41, 1.42), *Leave me Alone* (David Karp, 1957), *A Time Out of Joint* (Phillip K. Dick, 1959), *Peaceable Lane* (Keith Wheeler, 1960) e *Revolutionary Road* (Richard Yates, 1961), esse último que ganhou uma famosa adaptação para cinema nos anos 2000, teciam e reproduziam críticas ácidas ao estilo de vida suburbano.

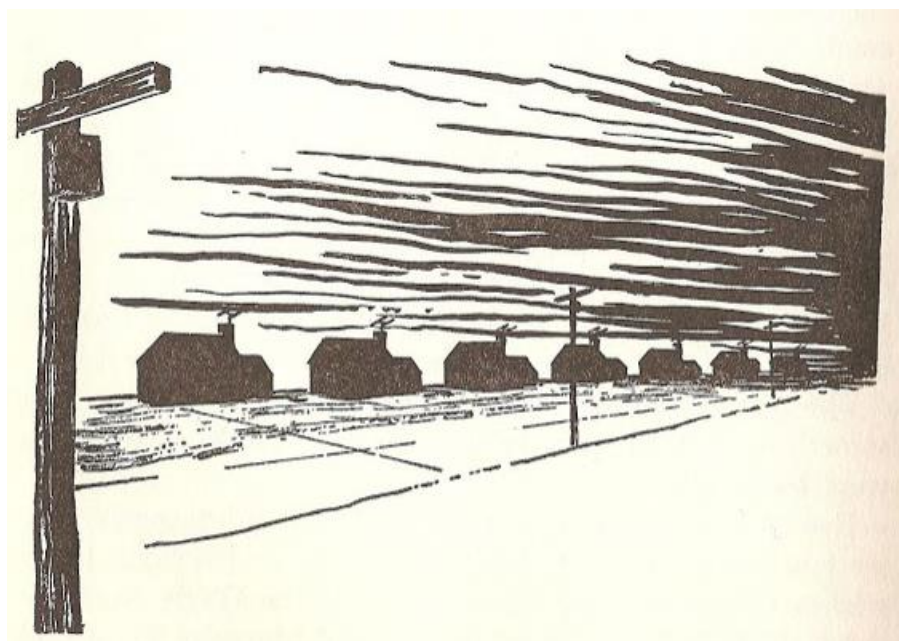


Figura 1.40: Uma das ilustrações de *The Crack in the Picture Window* feitas por Don Kindler, é um retrato aterrador do horizonte de casas iguais descritas por Harry Henderson. Fonte: NoSuchThingAsWas.com



Figura 1.41: Crítica desenhada por Don Kindler em *The Crack in the Picutre Window* demonstra o endividamento através da assinatura de empréstimos. O texto diz “Nós teremos uma casa pronta pra você no momento em que você estiver pronto para se mudar”. Fonte: NoSuchThingAsWas.com

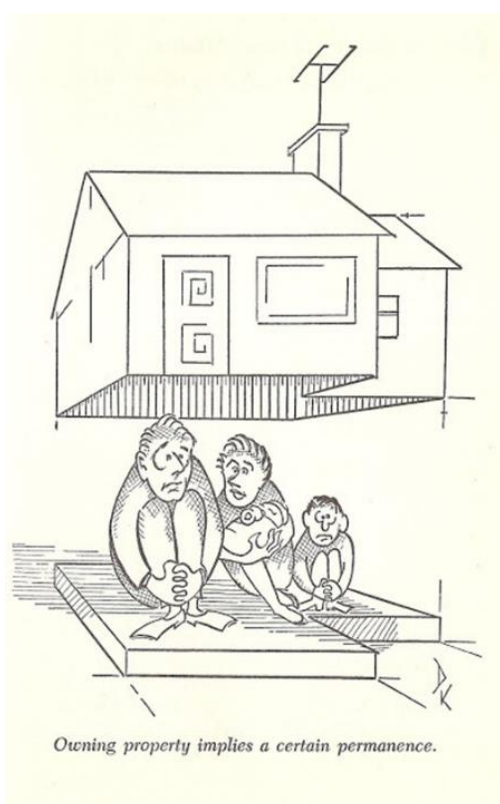


Figura 1.42: Crítica desenhada por Don Kindler em *The Crack in the Picutre Window* demonstra o medo de “ficar preso” à casa, como se esta se tratasse de uma arapuca. O texto diz “Ser proprietário de uma casa implica certa permanência”. Fonte: NoSuchThingAsWas.com

Na música, talvez seja a obra *Little Boxes* de Malvina Reynolds, a mais direta crítica aos subúrbios. Internacionalmente conhecida na voz de Pete Seeger, a música seria usada na abertura das primeiras temporadas da série *Weeds* (Jenji Khan, Showtime, 2005-2012). Eis a letra traduzida da canção de Reynolds:

Caixinhas na ladeira
Caixinhas feitas de ticky tacky⁷⁰
Caixinhas na ladeira
Caixinhas, todas iguais.
Há uma verde e uma cor-de-rosa
E uma azul e uma amarela
E todas elas são feitas de ticky tacky
E todas elas parecem simplesmente iguais.

E as pessoas nas casas
Todas foram para a universidade
Onde foram postas em caixas
E saíram todas iguais
E há médicos e advogados
E executivos
E são todos feitos de ticky tacky
E todos eles parecem simplesmente iguais

E todos eles fazem o curso de golfe
E bebem seus Dry Martinis
E todos eles têm crianças bonitas
E as crianças vão à escola
E as crianças vão ao acampamento de verão
E então para a universidade
Onde são postas em caixas
E saem todas iguais

E os garotos entram para os negócios
E se casam e criam uma família
Em caixas feitas de ticky tacky
E todas parecem simplesmente iguais
Há uma verde e uma cor-de-rosa
E uma azul e uma amarela
E todas elas são feitas de ticky tacky
E todas elas parecem simplesmente iguais

Little Boxes – Malvina Reynolds (Tradução: Letras.mus.br)

E se o suburbanismo fantástico irá tocar, a partir da década de 1980, em alguns desses problemas suburbanos, será o seu subgênero “irmão” que irá se aprofundar nessas mazelas: o suburbanismo gótico. Se antepondo por completo ao retrato otimista das *sitcoms*, os filmes e

⁷⁰ Ticky Tacky é uma expressão usada para designar um material ordinário, vulgar ou mesmo vagabundo.

livros do subgênero irão se aprofundar nas críticas à classe média acima descritas. Para além do medo da docilização e emasculação (FORREST et al., 2017, p.2) trabalhada em *O Homem do Terno Cinzento*, filmes como *Tudo que o Céu Permite* (All That Heaven Allows, Douglas Sirk, 1955) e *A Mulher do Próximo* (No Down Payment, Martin Ritt, 1957) traziam temas como alcoolismo, estupro, racismo, questões sexuais e financeiras para a tela de cinema (figura 1.40).



Figura 1.40: Troy carrega Leona bêbada após agredí-la, em frente a um casal sem reação em *A Mulher do Próximo*. Fonte: *Frame* do filme.

O suburbanismo gótico seguindo a definição da professora Bernice Murphy em *The Suburban Gothic in American Popular Culture* (2009) se trata de um subgênero em que se “levantam suspeitas de que nas mais ordinárias vizinhanças, casas e famílias, não importando o quão calmas pareçam, estão a apenas um acontecimento de um incidente dramático” (2009, p.3). A autora também define o subgênero como parte da tradição estadunidense de dramatizar ansiedades vinculadas ao estilo de vida de sua população. Algo que vimos ser exemplificado no período dos subúrbios burgueses por Jurca (2001) a partir do conceito da “diáspora branca”, mas que pode facilmente ser encontrado também na literatura gótica estadunidense que se debruçavam sobre as ansiedades colonizatórias.

McFadzean (2017, p.3), por sua vez, sublinha que o suburbanismo gótico é um gênero sobre famílias aparentemente ordinárias que escondem verdades inconvenientes. Murphy (2009, p.2) fala de famílias que escondem “terríveis segredos”. Já Catherine Jurca traz uma citação de *Anna Karenina* (TOLSTOY, 1993) para discutir o subgênero:

“Todas as famílias felizes são iguais. As infelizes o são cada uma à sua maneira”.
Como corpo de trabalho, as histórias suburbanas consideram que uma família triste é

muito parecida com as outras, e não existe esta coisa de família feliz. Divórcio, abandono, adultério, ilegitimidade, violência doméstica, incesto, doenças mentais, suicídio, matricídio: o termo “disfuncional” é dificilmente adequado para se endereçar ao escopo das falhas contínuas. (JURCA, 2001, p.167) (Tradução do autor)⁷¹

Assim, o suburbanismo gótico se configura como obras que lançam um olhar cínico sobre as vidas aparentemente pacatas e bem sucedidas de famílias suburbanas, ironizando justamente a pretensão por trás dos valores como o “American Dream”, o “Individualismo robusto” e a meritocracia. Nessas obras as famílias revelam suas rachaduras, tendo a lealdade substituída por traições, o casamento substituído pelo adultério, a honra substituída por covardia, o diálogo substituído pela agressão e pelo assédio. São obras que também abordam temas delicados como alcoolismo, depressão, suicídio, estupro e pedofilia – limitando assim a demografia da audiência para qual essas produções são pensadas. Ou seja, é um subgênero que ao invés de olhar para o que vem de fora, força um olhar interno, mostrando que por trás da fachada bonita e jardim bem cuidado podem ser esconder vícios, abusos, depressão, violência, entre outras verdades que romperiam com a imagem do sonho americano.

Ressalto que não é de nosso interesse no momento fazer uma cronologia de um subgênero tão extenso e diverso quanto o suburbanismo gótico. No entanto, é interessante considerar que contrário do suburbanismo fantástico, que se origina na década de 1980 a partir de uma nostalgia pela década de 1950, o suburbanismo gótico vai acompanhar todo o desdobramento desse tipo de urbanização e o estilo de vida de seus habitantes. Assim, suas produções acabam por cobrir de forma contemporânea a história estadunidense da segunda metade do século XX. É possível achar obras audiovisuais do suburbanismo gótico cobrindo os impactos da Segunda Guerra Mundial em seus veteranos, agora obrigados a viver a bucólica vida do subúrbio, no já citado *O Homem do Terno Cinzento*; passando pelas mudanças culturais trazidas pela revolução sexual na década de 1960 em *A Primeira Noite de um Homem*; o machismo estrutural em *Esposas em Conflitos* (*The Stepford Wives*, Bryan Forbes, 1975); as dificuldades trazidas por composições nucleares de família em *Gente como a Gente* (*Ordinary People*, Robert Redford, 1980) e não nucleares em *O Tiro que Não Saiu pela Culatra* (*Parenthood*, Ron Howard, 1989); o racismo histórico em *A Outra História Americana* (*American History X*, Tony Kaye, 1998); as redes de pedofilia online em *MeninaMá.com* (*Hard Candy*, David Slade, 2006); e até os desdobramentos da sociabilidade virtual em *Buscando* (*Searching*, Aneesh Chaganty, 2018).

⁷¹ No original: ““*Happy families are all alike; every unhappy family is unhappy in its own way.*”*As a body of work, the suburban novel asserts instead that one unhappy family is a lot like the next, and there is no such thing as a happy family. Divorce, desertion, adultery, illegitimacy, domestic violence, incest, mental illness, suicide, matricide: the term “dysfunctional” is hardly adequate to address the scope of its continuous failure.*”

Também falamos de um corpo das mais diversas estruturas narrativas e gêneros cinematográficos: dramas, comédias, ficções científicas, policiais, suspenses, etc.

Diante de uma diversidade tão grande de gêneros que podem englobar as narrativas do suburbanismo gótico, passa a ser necessário encontrar temas unificadores – que sejam comuns à todas essas narrativas. Um dos temas possíveis é, na verdade, um elemento arquitetônico: a janela. Beuka (2004, p.79) vai fazer uma análise de como a janela panorâmica das casas suburbanas vai se tornar um elemento foucaultiano – uma referência óbvia ao panóptico – no sentido que é a partir dela que se vigia e se é vigiado. Spigel (2001, p.32) vai dizer que elas servem de ilusão de “conexão ao mundo externo”, no sentido em que “impedem” a total desconexão do morador suburbano com seus vizinhos. O suburbanismo gótico então opera em cima das ansiedades evocadas a partir do momento em que os vizinhos nos olham através da janela, julgando nossos atos e invadindo nossa privacidade – trazendo um sentimento de exposição, onde tememos que nossos maiores segredos sejam revelados (figura 1.41). Já o suburbanismo fantástico, como veremos, parte do encantamento ou da apreensão do que podemos ver ocorrendo para além de nossas casas, invertendo a agência da observação: somos nós quem olhamos (figura 1.42).



Figura 1.41: O jogo de janelas e vigilância em *Beleza Americana*. Fonte: *Frame* do filme.



Figura 1.42: O olhar para fora (onde o fantástico se impõe) em *Gremlins*. Fonte: Amblin.com

Por isso, também não nos é surpreendente que múltiplas obras do suburbanismo gótico se encontrem trabalhando com elementos do fantástico, onde este é usado como alegoria para fazer críticas aos comportamentos e estilo de vida de seus moradores. É o caso de *Veludo Azul* (*Blue Velvet*, David Lynch, 1986), *O que há para jantar?* (*Parents*, Bob Balaban, 1989), *A Família Applegate* (*Meet the Applegates*, Michael Lehmann, 1991), *A Família Adams* (*The Adams Family*, Barry Sonnenfeld, 1991), *Cônicos & Cômicos* (*The Coneheads*, Steve Barron, 1993), *Mamãe é de Morte* (*Serial Mom*, John Waters, 1994) e *O Show de Truman* (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998). Nestas obras, os elementos fantásticos compõem a realidade do protagonista e sua família, mas o foco da obra está nos comportamentos sociais dos personagens e não no elemento extraordinário.

Outras obras, no entanto, vão mais além nessa relação. Falo de filmes que fundem o suburbanismo gótico e o suburbanismo fantástico, utilizando elementos semânticos e sintáticos de ambos. Nelas, o elemento fantástico é o responsável principal por alterar a rotina do protagonista e o seu amadurecimento como personagem depende da resolução da ruptura por ele causada. Ao mesmo tempo, são obras que utilizam o fantástico primordialmente para tecer críticas e comentários sobre os comportamentos sociais de seus personagens. São os casos de *Poltergeist*, *A Hora do Espanto* (*Fright Night*, Tom Holland, 1985), *Os Fantasmas se Divertem* (*Beetlejuice*, Tim Burton, 1988) e *Meus Vizinhos são um Terror* (*The Burbs*, Joe Dante, 1989).

Auxiliando na melhor distinção desses subgêneros, Bernice Murphy (2009) apresenta um rol de características do suburbanismo gótico (figura 1.43) trabalhando com oposições binárias entre o “Sonho Suburbano” (representação típica das *sitcoms*) e o “Pesadelo Suburbano”. O paralelismo, além de didático, ajuda a ressaltar como o mesmo elemento podem causar percepções profundamente antagônicas de acordo com o observador. Por exemplo, a “liberdade da casa própria” possibilitada pelos meios de financiamento, também pode ser lido como uma possibilidade de “encarceramento por endividamento”. A “proximidade da natureza” tão valorizada pelos moradores suburbanos também podem ser contrapostos pelo asfaltamento e pela destruição dos horizontes verdes naturais na construção desses novos empreendimentos imobiliários.

SONHO SUBURBANO	PESADELO SUBURBANO
Aprazível	Assombrado
A oportunidade da casa própria	A possibilidade de se endividar
Bons vizinhos	Vizinhos que escondem alguma coisa
Uma ambientação utópica para uma vida melhor	Um lugar de confinamento e tristeza
Um lugar seguro para crianças	Um local de caça para pedófilos
Um lugar para recomeçar	Um lugar preso ao passado
Um refúgio bucólico da poluição da cidade	Um destruidor do campo e devorador de recursos naturais
Focado na família	Um local de criação claustrofóbico, disfuncional e abusivo
Uma oportunidade de se viver entre pessoas que pensam parecido	Um lugar de conformidade e materialismo
Cercas brancas e jardins bem cuidados	Porões e sótãos
Uma ilha isolada dos perigos externos	Um local onde os maiores perigos vêm de dentro, não de fora

Figura 1.43: Oposição entre o sonho e o pesadelo suburbano. Fonte: MURPHY, 2009, p.4 (Adaptado e traduzido pelo autor).

Murphy (2009, p.105-106) também vai fazer uma interessante genealogia da transição entre o gótico europeu e o estadunidense com a chegada dos puritanos ao “Novo Mundo”. Os castelos, criptas e mausoléus da literatura gótica do “velho continente” passam a ser substituídos

pelas florestas inóspitas, cavernas e sítios isolados. Vampiros milenares, médicos condenados e cientistas loucos, passam a dar lugar ao medo da bruxaria, dos nativos e de canibais. Murphy fala que as ansiedades do gótico estadunidense se originavam da pressão moral, ética e religiosa que recaía sobre colonos e pioneiros que se viam como escolhidos por Deus para criar a nova Jerusalém no Novo Mundo, ou seja, um exemplo de sociedade perfeita (divina) na Terra. Quanto a isso, lembro que os próprios moradores dos subúrbios da década de 1950 se auto proclamavam pioneiros (BAXANDALL E EWEN, 2000, p.153) – evocando um paralelismo em suas funções “colonizatórias” (e, porque não, em suas ansiedades). A importância dessa literatura em descrever os temores e apreensões de um país que começava a se construir é tão grande que o crítico Leslie Fiedler disse que “até o gótico [estadunidense] ser descoberto, a literatura estadunidense séria não podia começar” (2003, p.143). Afinal, como pondera Carrol Smith-Rosenburg, a classe média que se coloca como sinônimo dos Estados Unidos, foi formada ao menos em parte nesses contos lúgubres (1988, p.160).

O gótico estadunidense, desde seus clássicos multisseculares como *Edgar Huntly* (Charles Brockden Brown, 1799), *A Queda da Casa de Usher* (*The Fall of the House Usher*, Edgar Allan Poe, 1839) e *Enquanto Agonizo* (*As I Lay Dying*, William Faulkner, 1930) é marcado por elementos semânticos muito bem definidos. A noite (que se torna civilizada a partir da luz artificial), a ambientação rural e/ou interiorana, o “Outro” vilanesco (sejam indígenas, mineradores, caçadores, bruxas ou detentos) e a loucura e eventos psicológicos extremos são marcas facilmente reconhecíveis desta corrente literária. De tal forma, ela sempre opera a partir da dicotomia entre civilização (onde está o protagonista) e o selvagem, operando a partir de ansiedades colonizatórias presentes na ideia de “fronteira” (como essa linha tênue que separa e, ao mesmo tempo coloca em contato, os divergentes).

Difícil não citar a recente obra *A Bruxa* (*The Witch*, Robert Eggers, 2015), uma obra de Horror construída a partir do relato de pioneiros do século XVII, e um marcante exemplar desse gótico estadunidense. Nela, uma família de colonos que se vê moralmente superior aos outros aldeões, é expulsa de sua vila e obrigada a construir uma casa isolada (figura 1.44). Ali, intencionam criar um lar sob as leis divina, mas em pouco tempo são confrontadas por eventos vistos como diabólicos. Não compreendendo o porquê “Deus teria os abandonado” começam a apontar culpas intrafamiliares – a maior parte delas voltada para a filha mais velha da família. Apesar de sua ambientação temporal, a obra traz discussões sobre a construção do patriarcado e o machismo introjetado desde o início da sociedade estadunidense.

Se encararmos o gótico estadunidense em *A Bruxa* como um exemplo de proto-suburbanismo gótico ou como alegoria do processo de suburbanização, podemos tirar algumas reflexões interessantes, como o fato de ser a pressão da replicação de certos valores dentro da família nuclear que causa a própria disrupção intrafamiliar, geralmente ocasionada pela impossibilidade de o fazê-lo. Isto ressalta os problemas vinculados ao papel das *sitcoms* dos anos 1950 em criar modelos de família irreplicáveis. Outra reflexão, que parte dessa ideia de um “proto-suburbanismo gótico” é que se em *A Bruxa* o que rege os modelos de família são os valores “bíblicos”, agora, conforme sociedade estadunidense avança em seu processo de suburbanização, são os valores patrióticos que passam a reger a conduta familiar. Dentro deles, lembramos, o consumismo passa a ser ponto central – afinal, é nele que vemos o exercício mais prático do capitalismo. Assim, vendo as proximidades possíveis de se traçar entre ambos os subgênero, não nos surpreende, por exemplo, ver obras como o *Poltergeist – O Fenômeno* (figura 1.44) a partir desse prisma. Afinal, a obra produzida por Spielberg e que representa a transição genérica do suburbanismo gótico pro fantástico sendo McFadzean (2019), se pauta no mesmo arco narrativo da “utopia do novo lar” que é afetada por um mal oculto, que vimos em *A Bruxa*.



Figura 1.44: Em cima: A família de colonos estadunidenses em *A Bruxa* (2015) saudando o terreno onde criariam sua casa sob as leis divinas. Embaixo: O construtor Steve Freeling e seu chefe olhando as futuras expansões da comunidade planejada de Cuesta Verde em *Poltergeist – O Fenômeno* (1982). Como diz a Yi-Fu Tuan (2001, p.123) “o horizonte é uma imagem comum do futuro”. Fonte: *Frame* dos Filmes.

Vale ponderar que a transição do gótico estadunidense para o suburbanismo gótico, advém justamente da transição do “lugar ruim” (MORGAN, 2002, p.188) do primeiro (normalmente cavernas, florestas, minas, cemitérios) para o subúrbio. E é justamente na sobreposição onde eles conversam: diversas tramas do suburbanismo gótico/fantástico falam de um mal ancestral que residia antes do subúrbio ser construído, e que continua afetando a vida destes moradores, como o cemitério indígena de *Poltergeist* e os poços de *It – Uma Obra Prima do Medo* e seus remakes. Em ambos a classe média não é a culpada pelo mal, mas justamente a vítima destes ecos do passado (que podemos ser lidos como um trauma ou um sentimento de culpa pela violência do processo colonizatório).

A mesma relação parece ser feita na recente trilogia *Fear Street* da Netflix composta por *Fear Street: 1994*, *Fear Street: 1978* e *Fear Street: 1666* (Leigh Janiak, 2021). O primeiro filme, que se estrutura como uma típica narrativa do suburbanismo fantástico, se passa em 1994, e narra a saga de jovens enfrentando ataques de um homem vestido de caveira. O segundo filme, ambientado em 1978, se desenvolve como um *slasher* no qual um garoto começa a matar pessoas em um acampamento. Aos poucos, protagonistas descobrem que os massacres das duas décadas se trata de uma maldição de uma bruxa morta em 1666 e que condenou a cidade de Shadyside a sofrer com múltiplos assassinos seriais. O último filme da série, um gótico estadunidense passado no século XVII e contando a origem da maldição faz questão de se reutiliza dos mesmos atores dos outros dois filmes – indicando o caráter cíclico daquele evento. O subúrbio de Shadyside estava condenado para os jovens em 1994 e 1978, por conta de uma “maldição” advinda dos pioneiros em 1666 (figura 1.45). Não é à toa que o *slasher* e o suburbanismo fantástico (subgêneros dos filmes passados em 1978 e 1994, respectivamente) tem narrativas inerentemente restaurativas: onde um protagonista tenta retomar a ordem advinda de um evento exógeno.



Figura 1.45: Pôster da trilogia *Fear Street*. Nela vemos três armas: uma faca, um machado e um forçado – indica os instrumentos dos assassinos das três épocas do filme. Fonte: Netflix.com

A grande mudança proposta por *Fear Street*, no entanto, se dá pelo perpetrador deste “mal ancestral”. Não se tratam mais de bruxas, coveiros ou indígenas, mas um homem branco. E a vítima não é mais um jovem branco, mas uma mulher negra e lésbica. Assim, partindo de uma mudança de representação (algo que discutiremos no terceiro capítulo), a narrativa deixa de ser uma “ansiedade colonizatória com o selvagem” e se torna a resolução de um “trauma histórico a partir da violência do colonizador”. A bruxa em *Fear Street*, tal como em *A Bruxa*, é uma mulher acusada de crimes que ela jamais cometeu, devido aos perigos que esta representava à manutenção da sociedade patriarcal.

Falando em bruxas, ou seja, mulheres mortas por inquisições religiosas, ressalto a importância que a religião vai ter na vida das famílias suburbanas – uma herança da própria fundação do país (construída em parte por fugitivos religiosos da Europa). É relatado que a Igreja e demais templos religiosos tinham papel central na sociabilidade suburbana dos anos 1950 e domingos, normalmente ser relacionados com os dias de encontros religiosos, serviam para a propagação das raras atividades comunitárias da vizinhança. As idas aos templos, como não podia deixar de ser, também serviam como momento de vigilância da vizinhança – monitorando a presença e ausência dos demais membros.

Além disso, como já discutimos próprio “American Dream” era fundamentado na ética protestante da predestinação e da retribuição material tal qual propôs Weber em *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo* (2004). Isso, por sua vez, fazia com que a doutrina Protestante (da qual faz parte a maioria das denominações religiosas estadunidenses) estivesse bastante atrelada aos movimentos suburbanizatórios do pós-Guerra. Afinal, não se tratava de uma doutrina focada apenas no sentimento de misericórdia para passar pela Guerra, mas que prometia a bonança (material) após os tempos difíceis. E o projeto imobiliário estadunidense se vendia justamente como essa “bonança” ou retribuição divina. Assim, não surpreende que entre 1949 e 1953, a distribuição anual de Bíblias tenha aumentado em 140% (BISKIND, 2003, p.109). Essa religiosidade, é claro, também era encontrada no próprio discurso político, como na afirmação de Eisenhower, então presidente estadunidense, de que “o reconhecimento do Ser Supremo é a primeira, e mais básica, expressão do “Americanismo”. Sem Deus, não pode haver uma forma estadunidense de governo e nem o seu estilo de vida”⁷² (BISKIND, 2003, p.109).

Porém, não era apenas o estilo de vida estadunidense que era o indutor de ansiedades no morador suburbano. Defender esse mesmo estilo de vida de “invasores externos” também era motivos de apreensões.

1.4.4 As Ansiedades da Guerra Fria e os Filmes de Invasão

É certamente irônico e, por isso mesmo deixo para o fim, que este período lembrado como calmo e pacífico, também foi o momento de maiores tensões relativas à possíveis consequências de um embate entre a União Soviética e os Estados Unidos. A maior delas sendo, claro, a guerra nuclear. Os Estados Unidos haviam perdido seu monopólio sobre armas nucleares em setembro de 1949, quando ondas de radiação serviam de prova que os soviéticos haviam explodido algum artefato atômico (HALLBERSTAM, 1993). Não à toa os *baby boomers* também ficaram conhecidos como geração *Duck and Cover* (Anthony Rizzo, 1952) filme de orientação civil (figura 1.46) largamente distribuído para crianças e jovens nas escolas. Na obra era instruído à crianças o movimento de “se abaixar e se abrigar” em caso de ataque nuclear.

⁷² No original: *Recognition of the Supreme Being is the first, the most basic, expression of Americanism. Without God, there could be no American form of government, nor an American way of life.*

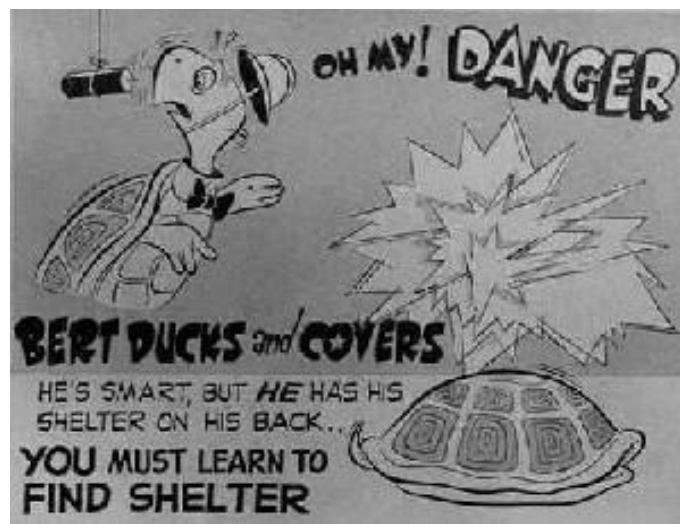


Figura 1.46: Imagem promocional do curta *Duck and Cover*. Nele o personagem diz “Oh! Perigo” enquanto o encarte diz: “Bert se abaixa e se abriga. Ele é esperto, mas ele tem um abrigo em suas costas. Você deve aprende a achar um abrigo.”. Fonte: wikipedia.org

A tensão de uma guerra era tão onipresente que corretores imobiliários vendiam os subúrbios usando também a retórica de segurança, uma vez que seriam péssimos alvos para bombas soviéticas, devido a sua baixíssima densidade populacional (HALLIWELL, 2007, p.34). No entanto, isso não era o suficiente para aplacar os receios da família suburbana. Uma brincadeira com esta apreensão é feita em *Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal* (*Indiana Jones and The Kingdom of the Crystal Skull*, Steven Spielberg, 2008), quando o protagonista se vê em um subúrbio cenográfico construído pelos soviéticos para testar a potência de uma bomba (figura 1.47) e consegue escapar entrando em uma geladeira de chumbo (ícone da época).



Figura 1.47: A Destruição nuclear do subúrbio em *Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal*. Fonte: *Frame* do filme.

Novamente trazendo o romance *O Tempo Desconjuntado* como referência, o autor Phillip K. Dick faz um panorama bastante didático de como era viver diante das apreensões atômicas desse período:

A Defesa Civil age sempre que acontece uma catástrofe, de inundações a tornados. É claro que a bomba de hidrogênio é o que mais nos preocupa, especialmente agora que a União Soviética tem esses novos mísseis ICBM. O que queremos é treinar pessoas em todas as partes da cidade para saber o que fazer em caso de uma catástrofe de qualquer natureza. Ministras primeiros socorros, acelerar a evacuação, saber distinguir alimentos provavelmente contaminados (...) cada família deveria ter sempre em casa um estoque de comida para sete dias, inclusive um estoque de sete dias de água potável. (DICK, 1959, p.69)

Tais ansiedades, é claro, também se mesclavam com a identidade consumista da classe média suburbana. A construção de abrigos nucleares e a venda de produtos para mobiliá-lo estampavam encartes de revistas, jornais e listas telefônicas. Em uma delas, da *General Merchandising Company* (figura 1.48) era informado que 1/4 da população estadunidense poderia morrer em um ataque atômico e, com um abrigo mobiliado com artigos da companhia, até 97% da população poderia sobreviver. O consumo, enfim, poderia salvar vidas.

You Can Survive Atomic Fallout

- BLAST
- HEAT
- IMMEDIATE RADIATION
- FLYING DEBRIS
- FIRE
- FALLOUT RADIATION

45,000,000 AMERICANS—OR ONE-FOURTH OF THE POPULATION—MIGHT DIE!

IN A FAMILY FALLOUT SHELTER

97% CAN SURVIVE

In case of an atomic attack, radioactive fallout presents the greatest danger to all those outside of the immediate blast area. Now is the time to make provision for protecting your family. Civil Defense officials list as basic survival needs: a shelter from radioactive fallout, a 2-week supply of food and water, cooking and eating utensils and equipment, fuel, clothing, bedding, first aid supplies, special medicines (if needed), sanitation supplies and equipment, and a battery-powered radio.

In this 4-page folder we have selected most of the equipment you will need for an adequately equipped, well-organized shelter! Study it carefully—and place your orders now!

General Merchandise Company
MILWAUKEE 1, WISCONSIN

Buy everything you need for your fallout shelter at G.M.C.'s low discount prices! With our convenient Credit Command Plan you pay no money down, take months to pay!

WARNING!
Tune to CONELRAD 640 or 1240 kc.

INFORMATION!
Your contact with "the outside world"

EVACUATION!
Evacuate full instructions

ALL-GLASS SIGNAL!
Let's you know when it's safe

Pay Only \$46.50

SPECIALY DESIGNED RADIOS ARE YOUR LINK WITH CIVIL DEFENSE HEADQUARTERS!

Pay Only \$57.62

POWER FAILURE!
Two-way lantern —ac flashlight, white floodlight

FOOD SUPPLEMENT

Pay Only \$2.98

Pay Only \$7.75

(9) **PHILCO 9-TRANSISTOR PORTABLE RADIO**
 • Deluxe quality—high-powered performance!
 • Consistently accurate—clearly accurate—you receive accurate information promptly from Civil Defense headquarters! Made by Philco—its superior engineering for full-time reception anywhere! Extra-powerful built-in Magnacore antenna plus provision for external antenna for fallout shelter use. Large 4-in. Alnico V speaker provides distortion-free sound. Push-pull audio system. AM band 540 to 1600 kc. Precision variable tuning. Separate tone control. Earphone jack (order earphone below). Superpowered 9-transistor chassis. Fifty hundreds of hours on four "D" batteries—order below. Black non-scratched leather case with chrome-plated grill and dial. 10 1/2 x 3 1/2 x 8 1/2 in. Mfr's suggested retail \$59.95.
 32-1247 A—Radio. Ship. wt. 5 lbs. 46.50
 32-1254 A—Six batteries. 1 lb. Retail \$1.25. 8c
 32-1223 V—Earphone. 1/2 lb. 2.17

(8) **GE 8-TRANSISTOR PORTABLE RADIO**
 • Powerful full-time reception everywhere!
 • Designed for use in fallout shelters—Consistently accurate—clearly accurate—you receive accurate information promptly from Civil Defense headquarters. Made by GE in an emergency, G.E.'s finest, most advanced portable battery extra-large 9 1/2-in. battery cabinet for powerful signal—has 200 ft. external antenna with lightning arrester to create clear reception in fallout shelter. Large 3 1/2-in. speaker with extra-heavy Alnico V permanent magnet for consistent tone. Continuous bass-treble control. Precision variable-tuning control. Push-button light for easy station selection. AM band 540 to 1600 kc. Eight "Silver-Quantity" transistors, one diode. Operates up to 100 hours on six "D" batteries—order below. Chrome-plated case has chrome-plated grill. 12 1/2 x 4 1/2 x 8 1/2 in. Mfr's suggested retail \$75.00.
 32-1232 W—Radio. Ship. wt. 11 lbs. 57.62
 35-1254 A—Six batteries. Wt. 1 lb. Retail \$1.25. 8c

(7) **GUARDIAN ONE-PER-DAY TYPE VITAMINS**
 • Multiple vitamins for the whole family!
 • Formulated to supply minimum daily requirements of all essential vitamins plus extra Vitamins B-12 and E. Easy for children to take—contains 1/2-teaspoon size. See DR. page 214, Chapter 613 for formula. Compare at \$6.49.
 16-3500 A—Bottle of 150. Wt. 1 lb. 2.98
 Save 20%—Buy the Economy Pack. Contains 4 bottles (1200 tablets). Compare at \$18.85.
 16-3500 A—Economy Pack. Wt. 3 lbs. 9.48

(6) **RAY-O-VAC EMERGENCY LANTERN**
 • Two-way lantern—use one way or both!
 • Best emergency flashlight, bright white floodlight in 360° swivel mounting. Chromed-steel frame, folding handle. Battery lamp base from flashlight—order extra below. Retail \$17.95, \$2.75.
 35-0422 A—Lantern. Ship. wt. 4 1/2 lbs. 7.75
 35-1940 A—Extra Battery. Wt. 3 lbs. 1.83

Page 1 SAVE THIS FOLDER FROM GENERAL MERCHANDISE CO.—IT MAY SAVE YOU! Read More on Pages 2, 15, 16

Figura 1.48: Anúncio da *General Merchandise Company* da segunda metade da década de 1950. O medo nuclear fomentava a propaganda de rádios, suplementos alimentícios e lamparinas. Fonte: Flashbak.com

Outra preocupação ligada à Guerra Fria era o medo da espionagem e de uma possível invasão comunista – onde agentes soviéticos podiam estar escondidos por trás da identidade de vizinhos pacatos. Foi o período da política de caça aos comunistas, a partir das acusações de traição e subversão exposta pela política macarthista⁷³ e da lista negra que assolou Hollywood. Este trope do “infiltrado” que se esconde na vizinhança será retomado em diversas obras do suburbanismo fantástico a partir do contexto soviético em *Corrida contra o Tempo* e *Amanhecer Violento* (Red Dawn, John Millus, 1984) e em interpretações mais fantásticas como em *A Hora do Espanto* ou *Meus Vizinhos são um Terror*.

Uma leitura particularmente interessante da época é manifestada pelo economista W.W. Jennings (*apud* BAXANDALL & EWEN, 2000, p.108) que vinculava a “propriedade de casas”

⁷³ O senador Joseph McCarthy aprovou a formação de comitês e leis que determinavam a imposição de penalidades contra aqueles tivessem envolvimento com atividades “antiamericanas”. Uma definição tão vaga que englobava desde simpatizantes do comunismo até populações LGBTQIA+* e progressistas liberais.

à uma forma de defesa do Estado. Segundo ele “ser proprietário era uma das melhores garantias contra o comunismo e socialismo (...) pois donos de casa normalmente tem mais interesse em resguardar seus bens do que locatários”. Ainda na década de 1940, o corretor William Levitt disse que “Nenhum homem que tem sua casa e lote próprios pode ser um comunista. Ele tem muita coisa para fazer” (*apud* JACKSON, 1987), enquanto o presidente Franklyn Dellano Roosevelt falava que “Uma nação de proprietários de casas, pessoas que ganharam uma parte real de sua própria terra, é inconquistável” (JACKSON, 1987). Ou seja, ao mesmo tempo que o subúrbio vivia uma paranoia em ser ameaçado, ele se colocava como linha de resistência à invasão comunista.

Na década de 1950, esses dois medos – radiação e invasão - foram muito trabalhados no cinema de ficção científica. McGee e Robertson (2013) vão chegar a dizer que foi esta paranoia que construiu toda mitologia de ficção científica e terror da segunda metade do século. A 2ª Guerra e o posterior medo atômico, afinal, fizeram com que os monstros clássicos perdessem sua capacidade de assustar. Assim o drácula e o lobisomem deram lugar à filmes de invasão e extraterrestre como *O Dia em que a Terra Parou* (*The Day the Earth Stood Still*, Robert Wise, 1951), *Mundos que se Chocam* (*When Worlds Collide*, Rudolph Maté, 1951), *Invasores de Marte* (*Invaders from Mars*, William Cameron Menzies, 1953), *O Robô Alienígena* (*Robot Monster*, Phil Tucker, 1953), *A Guerra dos Mundos* (*The War of the Worlds*, Byron Haskin, 1953), *A Ameaça Veio do Espaço* (*It Came from Outer Space*, Jack Arnold, 1953), *Vampiros de Almas*, *Ameaça Espacial* (*It Conquered the World*, Roger Corman, 1956) ou filmes envolvendo mutações atômicas como *O Mundo em Perigo* (*Them!*, Gordon Douglas, 1954), *Tarântula* (*Tarantula*, Jack Arnold, 1955), *O Incrível Homem que Encolheu* (*The Incredible Shrinking Man*, Jack Arnold, 1957) e *O Começo do Fim* (*Beginning of the End*, Bert Gordon, 1957).

Porém, talvez a principal ansiedade retratada nessas obras tais obras é menos evidente que os temores dos estadunidenses em serem invadidos ou acometidos pela guerra nuclear. Peter Biskind vai apontar como tais obras dramatizam emergências que exigiam a necessidade de consenso da população, uma vez que ao contrário de *filmes de guerra*, o que estava em risco era o futuro da raça humana (2013, p.96). Esta necessidade por consenso (de uma classe média marcada pela “homogenização”) confrontava de forma fundamental com a filosofia por trás do “American Dream” uma vez que entravam em conflito com os valores do individualismo robusto. Estas são as mesmas questões discutidas pelo já citado *best seller* contemporâneo *The Organization Man*. Como vimos, segundo William Whyte, a década de 1950 era marcada por

uma disputa entre a “Ética Protestante” que fundou o país e a “Ética Social” exigida pela “Era das Organizações”. Segundo o autor essas “pessoas que viviam para as Organizações” moravam em vários lugares, mas se concentravam principalmente nos novos subúrbios (2002, p.276). Na obra, Whyte que faz uma longa ligação entre o subúrbio, essas novas corporações e esse “novo espírito” da Ética Social – e aponta como o “homem dos anos 1950” são marcados pelo sentimento de “união comunal”. É o tal “Coletivismo Robusto” ⁷⁴ apontado por Harry Henderson (1953b, p.80) e que Herbet Gans (1982, XXVII) chega a citar ter visto nos subúrbios de Levittown. Enquanto as corporações exigiam trabalho coletivo, respeito à hierarquia e fidelidade empresarial (através do carreirismo), os subúrbios traziam novos regimes de sociabilidade: atividades comunitárias (normalmente vinculadas à prática esportiva e religiosa), jantares e churrascos com vizinhos e até mesmo a popularização dos trabalhos informais de babás. Todas essas atividades apontavam não só para uma maior coletividade – mas também para um maior desejo por fazer parte do coletivo. É o que simboliza a expressão “Keep Up with The Joneses” relativa a “querer se igualar” aos vizinhos. Entra o medo de Whyte (e da sociedade estadunidense) pela “conformidade”.

Whyte aponta que os grupos poderiam ser tornar tirânicos – isolando aqueles que não se conformavam com vizinhos suspeitos ou que não se “encaixavam” (um estigma “socialmente letal”). Mais ainda – em sua concepção – tais organizações iriam exigir um gasto de energia recorrente para o indivíduo, que precisaria estar sempre renovando sua conformidade ao grupo. Segundo o autor, isto evocaria até o questionamento de se a “privacidade se tornaria clandestina” (2002, p.319) – e que ela não seria mais “dada”, mas uma apropriação ativa do indivíduo, que deveria se provar como “merecedor” daquela privacidade. Segundo Whyte, a nova lógica presumia o coletivo como prioridade da sociedade estadunidense e não mais o indivíduo (se aproximando perigosamente do tal comunismo ou socialismo soviético). Nesse sentido, era inclusive o coletivo o responsável por dar o “aval” para o indivíduo exercer sua individualidade, a partir das “vigilâncias” da vizinhança e da organização.

Vale lembrar que todo esse contexto se dava dentro de uma conjuntura de Guerra Fria e, como diz Kelly, em “um mundo ameaçado pela subversão política e aniquilação atômica,” no qual “a não conformidade era sinal de perigo” (KELLY, 1993, p.63) – os desviantes seriam

⁷⁴ A razão dessa categoria ser por nós “abandonada” no decorrer desta tese é que tais preocupações com a coletividade só perduraram durante os primeiros anos dos subúrbios, quando ainda não haviam governos para assegurar a manutenção e conservação da infraestrutura destas áreas (HENDERSON, 1953(b), p.85). Com o passar dos anos, este pensamento comunitarista foi substituído por um minimalismo moral (BAUMGARTNER, 1988) onde as famílias se interiorizavam (se atomizavam) em suas casas e passavam a evitar sociabilidades ou confrontos “forçados”.

aqueles que poriam perigo a toda a sociedade. Ao mesmo tempo, é claro, a conformidade era vista por Whyte como sinal de perigo – uma vez que atacaria a criatividade, a eficiência dos sistemas e a própria meritocracia estadunidense. Eis então o esforço de seu livro em tentar achar um meio termo para a “Ética Protestante” e a “Ética Social”. A solução nas palavras de Whyte seria o “individualismo *dentro* da vida na organização” (WHITE, 2002, p.22, grifo do autor) – ou seja, “aprender a cooperar com a organização, mas também saber resistir à ela” (WHITE, 2002, p.22).

Segundo Whyte, ao pesquisar grandes corporações estadunidenses, ficava claro que o “cidadão médio” tendia a acreditar que organizações e grupos tomavam melhores decisões do que o indivíduo (ou seja, reiterando a primazia da “Ética Social” (ou Coletivista) ao individualismo robusto). Ele traz inúmeros exemplos e teorizações que apontavam justamente para o contrário: o sistema de organizações tendiam a fazer com que os trabalhadores fossem aversos ao risco. Quanto menos ousados e criativos, menos obstáculos encontrariam para progredir em suas carreiras. Suas frustrações como a “castração criativa” ou o anonimato das realizações, seriam virtudes de alguém que sabe trabalhar no coletivo. As pessoas que acreditavam no contrário seriam então os tais “Homens da Organização”, aqueles que, independente da hierarquia que ocupassem, voltariam todos os dias para dormir em suas idênticas casas suburbanas sem nunca desejar por algo a mais – que não dentro das regras da empresa/companhia. Para ele, que dedica três capítulos à neurose do “Homem da Organização”, o maior problema dessa figura era “gostar” de ser um homem da organização. Em suas palavras:

Quando um jovem diz que, para ganhar a vida hoje em dia, você deve fazer o que os outros querem que você faça, ele afirma isso não apenas como um fato da vida que deve ser aceito, mas como uma proposição intrinsecamente boa. Se o sonho americano depreciar isso para ele, é o sonho americano que terá que ceder, independentemente do que as gerações mais velhas possam pensar. (WHYTE, 2002, p.22)⁷⁵

A citação às “gerações mais velhas” por Whyte vai em encontro à sua defesa de que era o “espírito estadunidense” que estava sendo mudado. Em outra passagem, ele exemplifica via isso acontecendo na literatura:

Se pegarmos na ficção popular por volta de 1870, encontraremos a ética protestante em pleno afloramento. Estava claro que as vitórias do herói sobre seus concorrentes e

⁷⁵ No original: “*When a young man says that to make a living these days you must do what somebody else wants you to do, he states it not only as a fact of life that must be accepted but as an inherently good proposition. If the American Dream depreciates this for him, it is the American Dream that is going to have to give, whatever its more elderly guardians may think.*”

seu acúmulo de dinheiro eram sinônimos de piedade.. Não no materialismo dos heróis, mas em sua atitude para com a sociedade onde a mudança ocorreu. Na ficção mais antiga, havia algum elemento de conflito entre o indivíduo e o ambiente (...) Raramente agora. A sociedade é tão benevolente que não sobra nenhum conflito contra o qual alguém possa se rebelar. (WHYTE, 2002, p. 259)⁷⁶

Não é preciso se aprofundar muito para ver como tal cenário pintado por Whyte, era um tanto similar ao que se dizia das distopias comunistas – figuras sem individualidade, movidas pelo idealismo cego pela organização que seguiam (no caso o Estado) e que acreditavam nas decisões que priorizavam o “todo” frente ao “indivíduo”. De tal forma, pode se imaginar as tensões e ansiedades que se demarcavam dentro da classe média estadunidense. De um lado, a ideologia por trás dessa “Ética Social” parecia trair o fundamento máximo da sociedade estadunidense: o individualismo robusto. De outro, a não conformidade com vizinhos ou corporações poderiam ser vistas como “atividade anti-estadunidenses”. Nesse período, é fundamental lembrar, o Estados Unidos passavam pelo auge do McCarthismo.

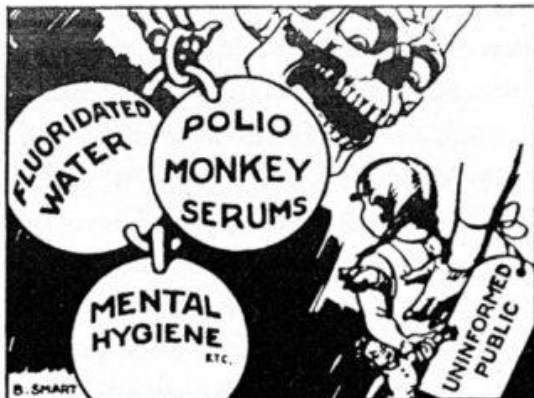
O McCarthismo se origina no final da década de 1940, a partir das políticas e práticas do senador republicano Joseph McCarthy e era caracterizado pela perseguição e repressão de supostos apoiadores dos regimes comunistas. Por mais que os principais alvos do senador fossem integrantes do próprio governo, pesquisadores, membros de sindicatos e figuras do entretenimento – sua “caça às bruxas” ganhou escala nacional ao ser replicada por múltiplos agentes. O medo de ser delatado como subversivo ou um potencial membro do partido comunista criou uma esfera de tensão e ansiedade, principalmente em figuras que resguardavam sua privacidade pelos mais diversos motivos.

Com essa crescente escalada da caça-às-bruxas (que não ficou centralizada às ações de McCarthy) – a interpretação sobre o que seriam esses comportamentos subversivos também ganhou interpretações cada vez mais elásticas e delirantes. Assim, se no início políticos de direita aproveitaram a conjuntura para atacar medidas progressistas como os programas de renda e redução de desigualdades que vigoravam desde o *New Deal* (ROVERE, 1959, p.21) – no fim, os ataques eram às vacinas, a serviços de saúde pública e a fluoretação da água (ato de colocar flúor na água) – que seriam tramas comunistas para fazer lavagem cerebral nos cidadãos

⁷⁶ No original: *If we pick up popular fiction around the 1870s, we find the Protestant Ethic in full flower. It was plain that the hero's victories over his competitors and his accumulation of money were synonymous with godliness. Not in the materialism of heroes but in their attitude toward the society is where the change has taken place. In older fiction there was some element of conflict between the individual and the environment (...) Rarely now. Society is so benevolent that there is no conflict left in it for anyone to be rebellious about.*

(figura 1.49).

At the Sign of THE UNHOLY THREE



Are you willing to PUT IN PAWN to the UNHOLY THREE all of the material, mental and spiritual resources of this GREAT REPUBLIC?

FLUORIDATED WATER

1—Water containing Fluorine (rat poison—no antidote) is already the only water in many of our army camps, making it very easy for saboteurs to wipe out an entire camp personnel. If this happens, every citizen will be at the mercy of the enemy—already within our gates.

POLIO SERUM

2—Polio Serum, it is reported, has already killed and maimed children; its future effect on minds and bodies cannot be gauged. This vaccine drive is the entering wedge for nation-wide socialized medicine, by the U. S. Public Health Service, (heavily infiltrated by Russian-born doctors, according to Congressman Clare Hoffman.) In enemy hands it can destroy a whole generation.

MENTAL HYGIENE

3—Mental Hygiene is a subtle and diabolical plan of the enemy to transform a free and intelligent people into a cringing horde of zombies.

Rabbi Spitz in the American Hebrew, March 1, 1946: "American Jews must come to grips with our contemporary anti Semites; we must fill our insane asylums with anti-Semitic lunatics."

FIGHT COMMUNISTIC WORLD GOVERNMENT by destroying THE UNHOLY THREE!!! It is later than you think!

KEEP AMERICA COMMITTEE
Box 3094, Los Angeles 54, Calif. H. W. Courtols, Secy. May 16, 1955

Figura 1.49: Panfleto do “Keep American Comitee” de Maio de 1955. Nele se atribua o apelido de “trindade maldita” a água fluoretada, a vacina pra poliomielite (que é preparada em rins demacaco) e a higiene mental. Segundo o panfleto, lutar contra os três era lutar contra o “mundo comunista”. Fonte: Ricochet.com

É nesse cenário complexo que Peter Biskind discute que os filmes de invasão vão representar as diferentes visões que autores e setores da sociedade estadunidense tinham desse confronto filosófico e ético entre o “consenso conformista” e o “individualismo egoísta”. Biskind então vai propor uma classificação bastante interessante desses filmes a partir do espectro político de suas narrativas dividindo as obras em progressistas, centristas e

conservadoras⁷⁷. Enquanto obras progressistas ressaltariam como nós, seres humanos, causáramos o mal ao “Outro” (geralmente alienígenas), obras mais conservadoras ressaltariam a capacidade da sociedade estadunidense de resolver qualquer ameaça (2013, p.114) seja através de seus indivíduos, seja através de seu exército. Os filmes tidos como centristas (ou pluralistas) seriam aqueles que reforçam os valores da sociedade e da coletividade humana assegurando o sucesso daqueles que “jogam conforme as regras” (em uma visão muito similar a Ética Social).

Se aprofundando um pouco mais nessas designações, segundo Biskind, obras conservadoras eram normalmente marcadas por uma desconfiança (de grau variável) na ciência (2013) – remetendo ao discurso anti-intelectualista do presidente Eisenhower (um militar). A imagem dos cientistas, por sua vez, era muito atribuída a figura do “cientista louco”. Como disse Richard Hofstadter em *Anti-Intellectualismo na Vida Americana* “o cidadão média não consegue evitar de precisar ou ficar a mercê de *experts*, mas ele pode conseguir sua vingança ridicularizando o professor *nerd*, o intelectual irresponsável ou o cientista maluco” (*apud* JONES et al, 2011, p.123). Isso já era apontado por Henderson em suas primeiras análises do subúrbio de Levittown:

(...) há um pronunciado preconceito com “raciocínio” ou “pensar demais”. Qualquer indiferença pode ser interpretada como “sendo muito inteligente” ou “ser bom demais para conviver com o resto de nós”. (...) Um escritor se viu ofendido por uma vizinha em uma festa da vizinhança por “ler livros demais”. Em suma, nada menos do que a superconformidade satisfaz.” (HENDERSON, 1953(b), p.80-81)(Tradução do autor)⁷⁸

Há também um recorte de gênero bastante evidente, como afirma Suzan George (2013, p.48). Enquanto os vilões homens seguiam o arquétipo de Prometeus – sendo indivíduos altruístas que buscam o bem da humanidade, mas viram seus experimentos darem errados, às mulheres que seguiam o estereótipo da “Vamp” – sempre em busca de beleza e amor. Biskind cita por exemplo *Ameaça Espacial* (It Conquered the World, Roger Corman, 1956) obra onde um cientista desiludido e amargurado ajuda um alienígena acreditando que ele trará paz para a

⁷⁷ Importante chamar atenção para como todos os filmes desse período estavam sofrendo escrutínio do *House Committee on Un-American Activities* (Comitê de Atividades Anti-Americanas) que analisavam se o filme tinha inferências “comunistas” ou não, podendo inclusive impactar em como seria a resolução da obra. Assim, cabe ao leitor considerar que mesmos os filmes “centristas” ou “progressistas” assim o eram designados após a aprovação por estes órgãos de censura.

⁷⁸ No original: “(...) there is a pronounced prejudice again “braininess” or “thinking too much.”. Any aloofness is apt to be interpreted as “being too smart” or “too good for the rest of us”. (...) a writer found himself attacked by a woman neighbor at neighborhood party for “reading too many books”. In short, nothing less than superconformity satisfies.”

Terra ao eliminar as emoções da população (emoções, aqui, se contrapondo a racionalidade). Nessas obras os heróis se viam obrigados a ir de encontro aos limites impostos da sociedade (GREGORY, 1972, p.8) – destacando o seu papel individual como herói, de uma forma muito similar à que ocorria com o herói do Faroeste. Gregory chama a atenção para a figura do protagonista de *Vampiros de Almas* cujos desejos de ser “seu próprio mestre” e rejeitar a filosofia comunista dos alienígenas – o levavam ao status de herói. No filme, se trata de homem traído pelos amigos, pela lei, pelo sistema, pelas mulheres (1972, p.8) – restando apenas a performatização do individualismo robusto como alternativa para superar a crise: o arquétipo mitológico do homem estadunidense. Rob Latham (1995) vai reforçar como alguns dos filmes de invasão dos anos 1950 ressoam como um grito de não conformismo dessa multidão solitária (MUMFORD, 1961) dos subúrbios. Um grito de homens que lutavam contra a uniformidade de seus ternos cinzas, e a unidimensionalidade de seus desejos por “status”. Defender o mundo de uma invasão, nesse caso, era também reforçar este caráter especial, único e, porque não, robusto do homem suburbano que lutava por uma identidade.

Além desse medo bastante evidente da despersonalização, as tramas desses filmes conservadores não só tratam como a ciência pode ser irresponsável ou ineficaz, como também se coloca contrária ao “positivismo científico”. Ou seja, colocando a visão pragmática e técnica da ciência no campo da “falta de emoção” e, conseqüentemente, “falta de humanidade”. Além disso, a ciência também ganhava olhares de desconfiança por parecer “nunca estar satisfeita” com o momento atual. Afinal, se os estadunidenses estavam vivendo o “American Dream”, não haveria motivos para olhar o futuro e, muito menos, a lutar por melhorar a situação. Em teoria, não havia situação a ser melhorada. Logo, a ciência acabava ganhando um certo aspecto de insatisfação com o presente momento – algo que seria implodido na retórica governamental na década vindoura, quando o próprio presidente Kennedy iria pautar como uma de suas principais plataformas os avanços na área da ciência e tecnologia.

Vale pontuar que essa desconfiança com a ciência era narrada a partir da pressuposição que o inimigo (ou o mal) era sempre muito óbvio. Não havia a necessidade de buscar um “consenso”, pois não haveria divergência quando monstros invadissem a Terra: eles deveriam ser exterminados e pronto. Quem discordasse estaria louco – e seria tão vilanizado quanto. Nesse sentido, cabe ressaltar que os robôs e os computadores – suprassumo da tecnologia – também eram tratados como potencialmente perigosos, algo que será retomado pelo suburbanismo fantástico da década de 1980. Biskind (2003, p.111) cita filmes como *Target Earth* (Sherman Rose, 1954), *Gog*, *O Monstro de Cinco Mãos* (Gog, Herbert L. Strock, 1954)

e *Kronos, O Monstro do Espaço* (Kronos, Kurt Neumann, 1957) que mostravam máquinas ameaçando a sociedade. Isso, por sua vez, era uma consequência da própria nostalgia por um “mundo mais simples” e pré-industrial dos conservadores (retomando a ideia idílica das *small towns*). Já o governo era retratado como uma organização a ser confiada e o exército ressaltava o que havia de melhor na nação: homens dispostos a arriscar sua vida pela sua pátria.

Obras centristas, segundo a classificação de Biskind, “imaginavam que a sociedade era uma máquina, e, olhava de forma respeitosa para a ciência e para os avanços tecnológicos” (2003, p.100). É válido sublinhar que esta visão “cientificista” da sociedade, era justamente a qual William Whyte vai ser antepor em *The Organization Man*. Afinal, o olhar corporativo também era amplamente pautado em estudo técnicos e divisões pautadas em pesquisas, retirando uma certa liberdade do indivíduo em fazer escolhas a partir de sua subjetividade. Para estes filmes centristas, ou pluralistas, a “máquina social” era manifesta a partir da cultura e, assim, seu maior inimigo passa a ser a não cultura. Nessas obras o passado humano era a “selvageria”, e a dicotomia se dava entre a bondade “da cultura” e a barbárie “da natureza”. Não à toa, a maioria dos filmes centristas (sejam de invasão ou exploração) eram pautados em ameaças de insetos, aracnídeos, répteis e crustáceos gigantes como *Tarantula* (Jack Arnold, 1955), *King Dinossaur* (Bert Gordon, 1955), *O Escorpião Negro* (*The Black Scorpion*, Edward Ludwig, 1957), *The Deadly Mantis* (Nathan Juran, 1957) e o já citado *Attack of the Crab Monster*. Claro que alguns levavam a lista de ameaças a outro nível (mais misógino, com certeza) como é o caso do clássico *O Ataque da Mulher de 15 Metros* (*Attack of the 50 Foot Woman*, Nathan Juran, 1958).

Vale chamar a atenção para um certo grupo de filmes de monstro que, ao invés de focar na invasão da Terra, focavam em criaturas que já estavam lá escondidas desde sempre – e que os humanos descobriam através da exploração de florestas secretas e ilhas remotas. Nessas narrativas, Biskind aponta que a selva vai ser o local do “Darwinismo Social” e “da sobrevivência do mais apto” (2013). Ou seja, eram obras que, de certa forma, se antepunham a faceta mais elitista do individualismo robusto e da sua despreocupação com o todo social. Aquele olhar nostálgico para os pioneiros e para o território selvagem estadunidense, passava a ser visto não mais como um “convívio com a América Selvagem” – mas a partir de uma perspectiva colonizatória. Ou seja, os louros dos pioneiros foram colonizar e instituir a cultura sobre a “barbárie” – mas não há de se ter memórias daquele período como um momento “de ouro”. Nesse sentido, o centrismo se esquia do rótulo de reacionário pois não são fábulas sobre “como os tempos antigos eram melhores”, mas leituras de como “o presente” seria o

melhor momento da humanidade. No entanto, impossível não contemplar o conservadorismo imbuído nesta afirmação – uma vez aquela perspectiva utópica do presente, apenas contempla um recorte privilegiado da população (o mesmo que vivia o tal “American Dream”).

Os filmes de esquerda, por fim, devido a sua verve crítica à sociedade, eram, o contrário dos filmes “Centristas”. Nessas obras, a sociedade (e a sociedade estadunidense, em especial) era a vilã e o “Outro” é a vítima (BISKIND, 2013, p.110). O Estado (incluindo os militares) ou eram antagonistas ou ineficazes. O autor cita como os alienígenas e monstros eram derrotados por coisas simples como água *The Night the World Exploded* (Fred Sears, 1957), cachorros em *I Married a Monster from Outer Space* (Gene Fowler Jr., 1958) e extintores de incêndio em *A Bolha Assassina* (The Blob, Irvin Yeaworth e Russel Doughten, 1958) e não por armas ou mísseis. Ou seja, o aparato repressivo do Estado era completamente inútil. Também é bastante interessante perceber como essa retórica do “Estado ineficaz” passaria ser empregada pelo próprio governo na década de 1980, nas palavras do próprio presidente – Ronald Regan, e seu liberalismo convicto. Não à toa, o entretenimento reaganista (WOOD, 2003) mostravam histórias de “heróis do cotidiano” ou de “exércitos de um homem só” que precisavam agir quando o Estado não conseguia proteger a população.

Uma vez que “os Outros” eram as vítimas havia uma inversão de papéis nesses filmes: eram eles os portadores da cultura, e cabiam a nós, aprendermos com eles. Ao contrário da celebração da tecnologia contemporânea e do momento atual da sociedade dos filmes “Centristas”, a Esquerda via o valor na “utopia tecnológica”. Assim, quando em filmes de Centro as “sociedades avançadas” eram destruídas para demonstrar que a utopia não se sustentava, nos filmes progressistas a destruição delas servia para demonstrar como a militarização e a nuclearização acabavam com nossas possibilidades de futuro. Enquanto nos filmes mais à direita o “Outro” era maligno, e nos filmes de “Centro” ele era selvagem e perigoso, as obras de Esquerda o construíam de forma neutra, ou mesmo benevolente – como é o caso de Klaatu em *O Dia em que a Terra Parou* (The Day the Earth Stood Still, Robert Wise, 1951) que vem em busca de alcançar a paz entre os povos.

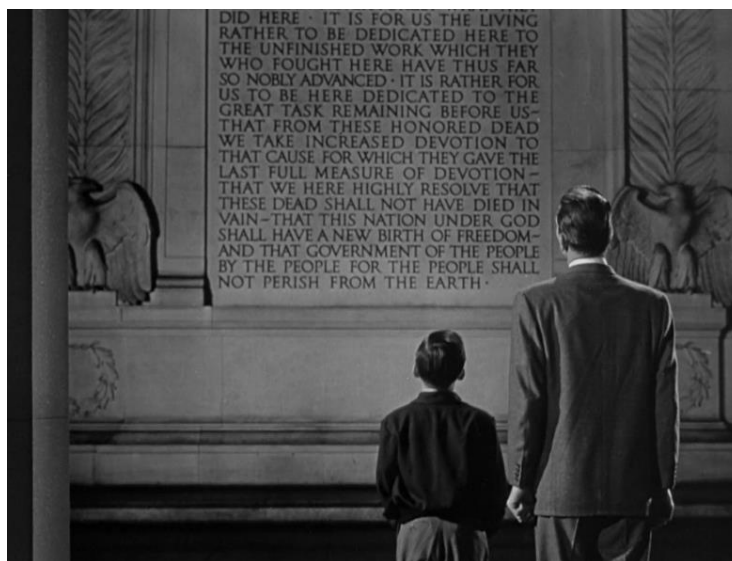


Figura 1.50: O alienígena Klaatu de *O Dia em que a Terra Parou* e o pequeno Bobby lendo o Gettysburg Address no Lincoln Memorial. O extraterrestre é um misto de Jesus Cristo e personificação dos valores estadunidenses. A ideia é que o “Outro” não seja de todo estranho – ele é apenas uma versão de idealizada do que “Nós” deveríamos ser. Fonte: Frame do filme.

Esses “Outros” sejam eles selvagem ou amigáveis, retornarão como elementos semânticos do suburbanismo fantástico três décadas depois, caso de obras como *E.T. – O Extraterrestre*, *Gremlins*, *Cocoon* (Ron Howard, 1985), *O Vôo do Navegador* (*The Flight of the Navigator*, Randal Kleiser, 1986) e principalmente o *remake* de *Invasores de Marte* (*Invaders from Mars*, Toby Hopper, 1986). A diferença crucial que separa esses dois subgênero, como discutiremos, se dá muito mais pela estrutura sintática de amadurecimento do protagonista do que pela figura do “invasor”. Enquanto os filmes de invasão trazem protagonistas ou grupos de protagonistas que precisam salvar a humanidade, performando o seu papel de herói incompreendido ou de membro valoroso da sociedade, o suburbanismo fantástico atrela a resolução da ruptura causada pelo fantástico ao amadurecimento do personagem principal.

Todos estes medos e ansiedades não eram apenas imateriais. Em 22 de Abril de 1952, 35 milhões de estadunidenses assistiram ao teste atômico do projeto de Los Alamos. A bomba de 33-kilotons era mais forte que a explodida em Hiroshima e Nagasaki. Seu brilho era 50 vezes maior do que o do sol⁷⁹. E se isto foi feito como parte dos esforços estadunidenses em demonstrar que estavam preparados para qualquer tipo de conflito, o final da década de 1950

⁷⁹ <https://www.history.com/news/live-from-nevada-its-an-a-bomb-test> Acesso em 01/02/2021

começou trazer outras complicações. A televisão passava a se concentrar na corrida espacial que começava a se materializar como a principal disputa geopolítica entre as duas grandes potências do pós-guerra. E o fato dos soviéticos saírem na frente, tanto com o lançamento do primeiro satélite no espaço (o *Sputnik-1*) em 1957, quanto com o primeiro homem (Iuri Gagarin) a sair da atmosfera da Terra em 1961, começaram a afetar a moral estadunidense. O “*American Dream*” começava a encontrar opositores externos que se apresentavam como extremamente capazes. O medo era tão palpável que o número de avistamento de OVNI (objetos voadores não identificados) começavam a atingir números recordes (figura 1.51) – desde o seu primeiro avistamento em 1947 (McGEE et al. 2013),



Figura 1.51: “Flying Saucer Convention” (Convenção dos Discos Voadores) na Underground Rock House, California em 1957. Tais convenções se tornaram uma “febre” nos anos 1950. Fonte: Revista Life disponível em MessyNessyChic.com

Tal qual remete o título do já citado clássico dos anos 1950, *The Crack in the Picture Window* – a janela panorâmica começava a rachar. Como veremos, o caminho dos anos 1950 até os 1980 será marcado por medos, paranoias, dúvidas, ansiedades e contestações.

1.5 Cai um Mito

O geógrafo Yi-Fu Tuan diz que “o mito normalmente floresce na ausência do conhecimento preciso” (2001, p.85). Nesse sentido, espero que este primeiro capítulo tenha cumprido sua proposta em esclarecer uma dicotomia fundamental: o tal subúrbio mítico estadunidense não só nunca existiu, como ele também não o era hegemonicamente representado dessa forma na época. Como vimos, os anos 1950 se trataram de um período conturbado, de movimentos sociais, altas taxas de violência doméstica, privação de liberdades femininas, receios de delinquência juvenil e, até mesmo, apreensões atômicas.

Esse retrato idílico do subúrbio, que seria concretizado a partir das *sitcoms*, foi construído desde a sua origem – quando buscavam ser respostas para a dicotomia cidade e campo. Uma tentativa de construir *small towns* planejadas e modernas, perdendo, por isso mesmo, os seus traços mais definidores: sua história e seu sentimento de comunidade. A tentativa de suprir essas lacunas ficava clara em filmes como *A Felicidade Não se Compra*, que tentava igualar os novos subúrbios à charmosa Bedford Falls, sem muito sucesso. Porém, o desejo que tomaria os corretores imobiliários no pós-guerra estava ali materializado no filme de Capra. Os subúrbios eram vendidos como uma recompensa ao combatentes da 2ª Guerra ao mesmo tempo que buscavam emular os valores nobres e simples dos moradores de *small town* pelos quais esses mesmo soldados lutaram.

E se a incoerência era flagrante, ela era profundamente eclipsada pelo governo, pelo mercado imobiliário e, claro, pela máquina audiovisual. Parte central da concepção desse “American Dream” as *sitcoms* estabeleciam como modelo de comportamento, consumo e desejo para as famílias brancas de classe média. Ao não mostrar as dificuldades das classes trabalhadoras e, nem mesmo, os percalços da classe média – criava-se uma ideia de que não havia problemas econômicos ou sociais, e que todos pertenciam a esse mito de uma homogênea (e feliz) classe média, cujos privilégios eram naturalizados (HARALOVICH, 1989. P.74). Tal qual Haralovich bem estabelece essas *sitcoms* tinham responsabilidade na “naturalização dos privilégios” da classe média estadunidense (1989, p.74). É por conta dessa naturalização que Jurca aponta não existir nenhum aprofundamento da “branquitude” como categoria social

(2001). Segundo ela, a classe média branca ocidental se põe fora do círculo da história ao normalizar e normatizar sua existência, valores e comportamentos, como o ideal a ser seguido por todo ser humano. Porém, como todo processo histórico, não havia uma homogeneidade de perspectivas – algo que ficaria flagrante na década de 1960 a partir dos movimentos contrahegemônicos. Como vimos, no entanto, essas visões divergentes já existiam nos famigerados anos 1950 e, por vezes, vinham do próprio lar.

Vimos como a própria juventude (fosse ela urbana ou suburbana) era tratada como “delinquente” em filmes que ao mesmo tempo que exploravam a rebeldia juvenil e o seu comportamento antissocial, ofereciam galãs que serviriam de modelos de comportamento para os jovens se identificarem e fantasiarem. Por trás de quase todos eles a crítica recaía sobre família: pais pouco presentes, violentos, ou mesmo frouxos e sem autoridade, e mães “momistas” e emasculadoras – demonstrando as consequências do desbalanceamento dos papéis de gênero tão reafirmados pelas *sitcoms*. De tal maneira tais filmes ainda preservavam o “*American Dream*”, ao servir de *cautionary tale* para as unidades familiares que não seguissem os modelo de performatividade tão propagados.

Porém, mesmo esse sonho não era incontestado. Este primeiro capítulo também buscou resgatar as origens do suburbanismo gótico para mostrar que aquele projeto de nação sempre teve contrapontos críticos – porém, longe da TV. Seja na literatura, na música ou no cinema, o suburbanismo gótico demonstra a gênese das insatisfações que tomariam os anos 1960 e 1970, já estava imbutido na “Era de Ouro”. Não foi o assassinato de JFK, a contracultura ou os movimentos revolucionários, o responsável por acabar com o “*American Dream*” como pregavam políticos conservadores das décadas vindouras em suas narrativas conspiratórias. Este “Sonho” já estava ruído desde sua implementação. Parcelas da classe média contempladas pelo melhor que o Estados Unidos poderia oferecer, ainda assim pareciam não estar satisfeitos com o modelo de sociedade que era proposto.

A mesma insatisfação que vimos em alguns dos filmes de invasão que, por trás de maquetes e fantasias de monstros, guardavam em suas narrativas a complexidade de uma sociedade estadunidense que buscava se afirmar em um momento em que o país se consolidava como potência política e ideológica do mundo ocidental, enquanto precisava lidar com suas contradições internas. Uma nação fundada a partir dos predicados da Ética Protestante e do individualismo robusto, que consolidou o pioneiro e o cowboy como suas figuras arquetípicas mais definidoras e que agora construía subúrbios homogêneos habitados por uma multidão solitária (MUMFORD, 1961). Cidadãos que ao mesmo tempo que precisavam ser iguais para

reafirmar suas diferenças para com o “Outro”, precisavam ser diferentes entre si para demonstrar a sua fé no indivíduo.

Não diferente (nem insatisfeito) o suficiente para ser caçado como “comunista”. Macarthismo ao perseguir cidadãos estadunidenses que ousavam discutir ou representar uma sociedade diferente, mais do que tentar responder um conflito geopolítico com os soviéticos, também deve ser lida como uma tentativa (frustrada) dos Estados Unidos se reafirmar como “mito” – como a epítome dos desejos colonizatórios dos puritanos em fundar uma “Nova Jerusalém” e que, por isso, não poderia ser desafiada. O subúrbio vinha como essa grande tentativa de demonstrar o predicado divino desse país, reafirmado pelo seu status de nova potência política do Mundo Ocidental, em uma espécie de novo destino manifesto⁸⁰. Assim, tal qual os subúrbios assolavam os horizontes verdes das planícies estadunidenses, o “American Dream” precisava assolar tudo que aquilo que era diferente – em prol de uma ideia única e harmônica de sociedade.

De tal forma, não resta dúvidas de que os “tempos mais simples” normalmente atribuídos aos anos 1950 são frutos de uma visão simplista e enviesada do período. As incontáveis menções que ainda ouvimos sobre o “American Dream” normalmente são provenientes dos anseios de atores hegemônicos em validar um período histórico como “utópico” ou ideal, como se aquele fosse o período em que o capitalismo e seus ideais de classe média deram certo. A repetida veiculação dessa imagem na mídia, por sua vez, acaba por fazer uma consolidação inconsciente dessa construção em nossa mente. Como afirma Michael Harrington no livro *The Other America* “os mitos são máscaras perenes para esconder a pobreza” (2012, p.35).

É se diante de uma investigação mais cuidadosa vimos que esse mito já não se sustentava na década de 1950, ele será completamente desmascarado nos anos 1960 e sua efervescência cultural. Porém, como essa tese objetiva mostrar, a história não é um caminho retilíneo, mas espiralado. Como veremos nos capítulos seguintes, movimentos conservadores, como aqueles representados pelo período Reagan e pelo período Trump, tentam jogar um véu sobre essas “turbulências”, resgatando essa imagem mítica dos anos 1950. “período turbulento” – sempre os antepondo aos “utópicos” anos 1950. Assim, quando um presidente ou um ministro da economia cita uma *sitcom* dos anos 1950 como parte de sua formação de caráter, ele estimula grupos de indivíduos das gerações mais novas a acreditarem que aquilo era o retrato de toda uma época. Ou seja, um recorte ideológico e de classe passa a eleger um período no passado

⁸⁰ Termo criado pelo jornalista John Louis O’Sullivan em 1845. Era uma doutrina baseada na crença de que a Marcha para Oeste era baseado na vontade divina de fundar uma utopia terrena.

como uma utopia. E aí aplica-se a lógica: se a “utopia” já existiu, ela pode existir de novo. E este passa a ser um desejo multi-geracional: recobrar os “valores do passado” que teriam se perdido na contemporaneidade. Este valores, como bem sabemos, se tratam única e exclusivamente de anseios de um recorte social muito bem estabelecido: homens, brancos, heterossexuais e de classe média. E junto com eles, outros corpos passam a propagar estas perspectivas, na vã esperança de que serão por eles assimilados e também passarão a ocupar esse espaço de poder.

O trabalho que este primeiro capítulo faz é o de jogar cores neste período que é tão costumeiramente retratado em “preto e branco”. Demonstrar que havia muito mais naquele período do que podia e queria ser retratado em 20 minutos de uma *sitcom*. Mais ansiedade, mais apreensões, mais preconceitos, mais violência, mais exclusão. E digo, sem sombra de dúvidas, também havia muito mais do que podia ser retratado nas duas horas de um filme – por mais crítico que este o fosse. O mundo não cabe nos quatro cantos de uma tela de TV ou de cinema. Mas são essas telas que ajudam a construir a visão que temos desse mundo.

E será esse o mote de nosso próximo capítulo: compreender como o aparato audiovisual dos anos 1980 através do suburbanismo fantástico ajudou a restaurar essa imagem onírica dos anos 1950.

Capítulo 2 – A Reafirmação:

O Suburbanismo Fantástico e o reaganismo da década de 1980

2.1 Entreatos – 1963- 1980

Estamos hoje à beira de uma Nova Fronteira - a fronteira dos anos 1960, a fronteira de oportunidades e perigos desconhecidos, a fronteira de esperanças e ameaças não realizadas. ... Os pioneiros abriram mão de sua segurança, conforto e às vezes de suas vidas para construir nosso novo oeste. Eles estavam determinados a tornar o novo mundo forte e livre - um exemplo para o mundo. ... Alguns diriam que essas lutas acabaram, que todos os horizontes foram explorados, que todas as batalhas foram vencidas. Que não há mais fronteira americana. ... E estamos hoje à beira de uma nova fronteira, a fronteira de oportunidades e perigos desconhecidos. ... Além dessa fronteira estão áreas desconhecidas da ciência e do espaço, problemas não resolvidos de paz e guerra, problemas não conquistados de ignorância e preconceito, questões não respondidas de pobreza e excedente. ... Estou pedindo a cada um de vocês para ser pioneiros nessa Nova Fronteira. Meu chamado é para os jovens de coração, independentemente da idade. ... Podemos realizar em uma era onde testemunharemos não apenas novos avanços em armas de destruição, mas também uma corrida pelo domínio do céu e da chuva, do oceano e das marés, do outro lado do espaço, e do dentro da mente dos homens? ... Toda a humanidade espera pela nossa decisão. Um mundo inteiro espera para ver o que faremos. E não podemos perder esta confiança e não podemos deixar de tentar. (KENNEDY, 1960) (Tradução do autor).⁸¹

Se após a 2ª Guerra Mundial a moral estadunidense estava em seu ponto mais alto, o discurso de John F. Kennedy parecia elevar os potenciais estadunidenses patamares ainda mais alto. Segundo seu discurso de nomeação como candidato do partido liberal (acima), os Estados Unidos tinha o papel predestinado de liderar a sociedade ocidental (novamente remetendo ao destino manifesto). Os pioneiros do subúrbios haviam se espalhado por todo o país e consolidado seus valores utópicos do “American Dream”. O futuro agora mirava ao desconhecido. Ao espaço. À ciência. A primeira geração nascida pós-guerra (os famosos *boomers*) trazia a esperança e o otimismo de uma população que não mais precisava se preocupar com conflitos.

⁸¹ No original: “We stand today on the edge of a New Frontier—the frontier of the 1960s, the frontier of unknown opportunities and perils, the frontier of unfilled hopes and unfilled threats. ... The pioneers gave up their safety, their comfort, and sometimes their lives to build our new west. They were determined to make the new world strong and free - an example to the world. ... Some would say that those struggles are all over, that all the horizons have been explored, that all the battles have been won. That there is no longer an American frontier. ... And we stand today on the edge of a new frontier, the frontier of unknown opportunities and perils. ... Beyond that frontier are uncharted areas of science and space, unsolved problems of peace and war, unconquered problems of ignorance and prejudice, unanswered questions of poverty and surplus. ... I'm asking each of you to be pioneers towards that New Frontier. My call is to the young in heart, regardless of age. ... Can we carry through in an age where we will witness not only new breakthroughs in weapons of destruction, but also a race for mastery of the sky and the rain, the ocean and the tides, the far side of space, and the inside of men's minds? ... All mankind waits upon our decision. A whole world waits to see what we shall do. And we cannot fail that trust, and we cannot fail to try.”

Ou era isso o que os estadunidenses pensavam. Como veremos, os anos 1960 e 1970 guardavam muitas surpresas.

O assassinato do então presidente John F. Kennedy em 1963 começou um caminho que fez a moral estadunidenses descer ladeira abaixo. Nos anos que se seguiram uma série de eventos desestabilizaria o país em múltiplos campos. Talvez um dos mais proeminentes tenha sido o fracasso da Guerra do Vietnã, algo que atingiu no âmago um país que se dizia o grande vencedor da 2ª Guerra Mundial. O conflito no país asiático foi a primeira guerra transmitida ao vivo, o que impactou a opinião pública e evocou movimentos civis de cunho pacifista, sendo o mais famoso o movimento *hippie* – que contestava a legitimidade do governo em mandar suas tropas para o “inferno verde”. Como Baxandal e Ewen bem pontuam:

Aconteceu alguma coisa errada com o subúrbio dos Estados Unidos? O que aconteceu com a boa vida? A Guerra do Vietnã e seus anos seguintes testemunharam o dismantelamento de todas as ideias que emergiram o patriotismo e a prosperidade do pós-2ª Guerra. Como jovens voltando do Vietnã em sacos plásticos, ou sofrendo de síndromes de estresse pós-traumático, e com o país dividido no conflito se o “sonho americano” era um conto de fadas ou um pesadelo, a confiança no subúrbio como um abrigo seguro começou a se desfazer. Com a guerra do Vietnã se esvaindo na memória, assim fez também o sonho suburbano. (BAXANDALL & EWEN, 2000, p.231) (Tradução do autor)⁸²

Ainda em questões geopolíticas, os choques dos petróleo⁸³ da década de 1970 impactaram de forma substancial a economia estadunidense que sofria com um cenário de inflação. Vale lembrar que o preço dos combustíveis está diretamente ligado a sustentabilidade dos subúrbios, cuja acessibilidade se dá majoritariamente por automóveis. As questões sociopolíticas do país também estavam conturbadas: enquanto o movimento negro conseguia importantes vitórias em meio a década de 1960, foram acometidos pelas mortes de Malcom X e de Martin Luther King. Uma dessas vitórias vieram na forma de programas sociais ainda no governo Lyndon Johnson (1963-1969) como o “*The Great Society*”⁸⁴ que se propunha a atacar a pobreza e avançar a educação dos mais pobres (TROY, 2005, p.27). O presidente Johnson

⁸² No original: “*Had something gone awry in suburban America? What happened to "the good life"? The era of Vietnam and its aftermath witnessed a dismantling of the basic assumptions that had fueled post-World War II patriotism and prosperity. With young men returning from Vietnam in body bags or suffering from post-traumatic stress syndrome, and with the country torn by conflict over whether the American dream was fairy tale or nightmare, confidence in suburbia as the safe haven began to ebb. As the Vietnam war fades from memory, so too does the suburban dream.*”

⁸³ Referência às duas grandes crises mundiais do petróleo da década de 1970. O primeiro choque ocorre em 1973, quando os países árabes aumentam o preço do petróleo em protesto pelo apoio dos Estados Unidos a Israel durante a Guerra do Yom Kippur. O segundo choque ocorre em 1979, durante a crise política no Irã que começa com deposição do Xá Reza Phlevi e vai levar à Guerra Irã-Iraque (1980-1988).

⁸⁴ O termo *A Grande Sociedade* se refere à diversidade de membros que compunham os Estados Unidos. Seria um contraponto à ideia exclusivista de “comunidade” ou classe.

dizia que “não era a riqueza que fazia uma grande sociedade, mas o fim da pobreza e da injustiça social”. E se o seu discurso parecia bastante distante das preocupações suburbanas, o seus principais projetos de governo alienavam completamente esta demografia. Johnson apostava em: 1) Investir na qualidade de vida de grandes cidades e áreas urbanas; 2) Resolver questões ambientais das áreas rurais e do interior; 3) Investir no sistema educacional, de forma à garantir um futuro promissor à todas as classes (DAVENPORT et al, 2017, p.61). Se no papel tais medidas parecem sensíveis e progressistas à demandas modernas, elas foram alvo de ataques vindos de pensadores e cientistas políticos conservadores – uma vez que estas três medidas, em tese, feririam os princípios do federalismo estadunidense. Afinal, na divisão de poderes do país, tais medidas eram de responsabilidade dos estados e não do Governo Federal.

Para contextualizar como essa direita liberal se sentia atacada por tais políticas públicas, cito os escritores conservadores David Davenport e Lloyd Gordon (2017) em seu manifesto em prol do individualismo robusto. Nele, os autores vão dedicar um capítulo à apontar como o programa social do presidente Lyndon Johnson, dentro da conjuntura da *New Left* (Nova Esquerda), vão ameaçar o que eles consideram “a base” do caráter estadunidense. Os escritores chegam inclusive a afirmar que a *The Great Society* foi prova de que a “noção de que o governo federal pode e deve fazer tudo” não só ataca a liberdade individual como também não funciona. Para os pensadores progressistas, os programas sociais apesar de bem vindos, acabaram deixados de lado por causa da crise vietnamita – que tomou conta dos noticiários e jornais por anos a fio.

Também se viu a irrupção de ondas dos movimentos feministas e LGBTQIA+* trazendo consigo a revolução sexual – com discussões sobre o uso da pílula, de anticoncepcionais e de temas como modelos de sexualidade não heteronormativa, aborto, nudez, masturbação, pornografia, etc. Isso, é claro, repercutiu no cinema. Talvez nenhuma obra seja mais icônica nesse sentido que *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1975) – um filme da “meia-noite” elevado ao status de fenômeno *cult* e que conta a história de um típico casal heterossexual branco de classe média que acaba tendo suas percepções de sexualidade confrontadas no castelo do doce travesti Dr. Frank N. Furter de “Transsexual, Transylvania” (figura 2.1).



Figura 2.1: Tim Curry como “Dr.Frank-N-Furter”, Patricia Quinn como “Magenta” e Nell Campbell como “Columbia” em *still* de *The Rocky Horror Picture Show*. Fonte: Wikipedia

Os movimentos civis e a revolução sexual não aconteceram incontestes. Pelo contrário, fomentaram por duas décadas um certo descontentamento de uma parcela mais conservadora da população. Isso seria a gênese do que chamariam de *culture wars* ou “guerras culturais”. Thompson (2007, p.31) as define como a batalha entre ortodoxia e o progressismo dentro da cultura contemporânea, na busca pela construção de símbolos que representariam valores e propósitos nacionais. Eram disputas que ocorriam entre “elites intelectuais” – jornalistas, acadêmicos, líderes políticos e religiosos, lobistas, artistas e que ocupavam largos horários da programação televisiva, gerando debates em nível nacional. Essas discussões sobre desigualdade social, racismo, sexualidade, eram vistas por uma parcela mais conservadora como a decadência moral, social e cultural dos Estados Unidos. A predominância da televisão trazia tais discussões para dentro de casa, atingindo o seio da família nuclear de classe média.

Os movimentos negros foram criminalizados, a partir das deslegitimação de grupos como os Panteras Negras – julgando os como violentos e selvagens. O movimento LGBTQIA+* ainda mais diretamente massacrados pela direita conservadora e pelos movimentos religiosos, sofreria com o completo descaso governamental na pandemia da AIDS, ao qual se nutria a narrativa das “punições divinas”. Foi o movimento feminista, porém, que trouxe as questões que mais incomodavam esta demografia: o novo papel da mulher dentro da família e seus “novos” comportamentos.

Stephanie Coontz (2000, p.256) é cirúrgica ao afirmar que grande parte das vitórias feministas alcançadas pela revolução sexual das décadas de 1960 e 1970 consistiam na contestação do duplo padrão de julgamento entre homens e mulheres. Ou seja, criticar as imposições de gênero e exigir tratamento mais igualitário. Isto trouxe resultados: em 1984 mais de 60% das pessoas entre 23 e 37 anos diziam aprovar o sexo casual (sem ser com um parceiro fixo) contra 28% das pessoas com mais de 37 anos (COONTZ, 2000, p.274). Mais contundente e significativo é o número de 75% das mulheres se auto declarando sexualmente ativas antes do casamento nesse mesmo ano (2000, p.253). Apesar desse aparente progressismo sexual quanto ao papel da mulher, o retrato delas no cinema raramente seguia esta representação. Por exemplo, no subgênero *slasher* (filmes de terror com assassinos em séries), mulheres sexualmente maduras eram retratadas de forma bastante antipática. Além disso, seus corpos nus estavam ali para serem observados de forma fetichizada enquanto eram esfaqueados por seus perseguidores.

Como Coontz (2000) explica, o status do casamento também mudou: se na década de 1950 havia a ideia consolidada da progressão cronológica que a mulher deveria passar (de estudante para trabalhadora para esposa para mãe para trabalhadora novamente, quando os filhos já tinham idade para sair de casa), agora essas funções não tinham mais ordem definida, e poderiam ser ocupadas toda de uma vez (2000, p.258). A preocupação com este “carreirismo feminino” marcaria um dos arquétipos recorrentes do suburbanismo fantástico, a *working mom* (mãe trabalhadora), sempre frustrada por não conseguir dar conta de ser mãe e seguir carreira, precisando percorrer um arco narrativo para se reconectar com a maternidade. Talvez nenhuma obra do subgênero seja mais emblemática do que *Esqueceram de Mim* (Home Alone, Chris Columbus, 1990) cuja trama envolve uma mãe tão atarefada que esquece um de seus filhos em casa ao fazer uma viagem internacional com o resto da família.

Outro desdobramento da revolução sexual foram as separações e divórcios: em 1970 o número de homens morando sozinhos dobrou. Gilles Troy aponta para o discurso de conservadores da época que diziam que “um milhão de crianças perdia suas famílias para o divórcio a cada ano da década” (2005, p.28). Ele aponta também que críticos faziam análises apocalípticas dizendo que esta “desintegração familiar” levava à depressão, à raiva, ao uso de drogas e ao crime (2005, p.28). Mães divorciadas ou viúvas eram personagens recorrentes em obras como *E.T. – O Extraterrestre*, *A Hora do Espanto*, *Garotos Perdidos* (Lost Boys, Joel Schumacher, 1987) e *O Limite do Terror* (Watchers, Jon Hess, 1988) – e com representações bastante machistas, como veremos mais adiante.

Análises do censo de 1979, no entanto, mostram que apenas 28% das mulheres casadas com maridos empregados tinham trabalhos fixos. Enquanto isso, 36% delas não trabalhavam, ainda sendo sustentadas por seus maridos (GANS, 1982, p.9) – criando uma dicotomia entre as paranoias do “abandono maternal” e a realidade – onde a maior delas desempenhava dupla jornada (trabalhavam meio período para cuidar dos filhos). Outro dado revelador dessa diferença entre percepção e realidade era o do aumento da gravidez na adolescência. Coontz aponta que apesar do sexo estar sendo mais discutido do que nunca, o pico de gravidez adolescente em todo século XX foi em 1957 (2000, p.276) – em plenos “anos dourados”. E se os dados não apontavam para um cenário alarmante, a visibilidade dos movimentos negros, LGBTQIA+* e do movimento feminista, eram o bastante para aterrorizar a classe média conservadora. Eles começaram a sentir que sua família estava cada vez mais em risco e, junto com ela, seus valores patrióticos.

As discussões sobre novos modelos de família e de diversidade que explodiram nas revoluções culturais chegaram também às *sitcoms* estadunidenses. Não havia mais espaço para vizinhanças pacatas de subúrbio resolvendo pequenos problemas familiares. A partir de uma roupagem mágica ou monstruosa era possível reproduzir o padrão seriado da década anterior, mas trazendo algumas discussões um pouco mais progressistas – sem ferir à audiência mais conservadora (BEUKA, 2004, p.108). Afinal, os elementos fantásticos, apesar de facilmente relacionáveis, tornavam mais palatáveis a representação de famílias que quebravam (um pouco) o modelo clássico, e com personagens que divergiam dos códigos de performatividade de gênero convencionais e com sutis adereços a sexualidades um pouco mais diversas.

São séries como *A família Monstro*, *A Família Adams* (The Addams Family, Charles Addams, ABC, 1964-66), *A Feiticeira*, *My Mother the Car* (Allan Burns e Chris Hayward, NBC, 1965-66) e *Jeannie é um Gênio* que adicionam os elementos do fantástico à ambientação de subúrbio da década anterior. Spigel (2001, p.108) cita também *sitcoms* como *Meu Marciano Favorito* (My Favorite Martian, John Greene, CBS, 1963-66), *Os Jetsons* (The Jetsons, William Hanna e Joseph Barbera, ABC, 1962-63, 1985-87) e *Perdidos no Espaço* (Lost in Space, Irwin Allen, CBS, 1965) que se misturavam com a ficção científica remetendo a imaginação espacial provocada pelos discursos da “*New Frontier*” de JFK, e dentro da conjuntura da corrida espacial com os soviéticos.

Lynn Spigel (2001, p.108) ressalta que essas *sitcoms* traziam uma organização complexa e contraditória de valores, ideias e pensamentos relacionados ao cotidiano suburbano e a organização de seu espaço social. Por vezes mais conservadoras, replicando o discurso hegemônico e, por vezes, mais progressistas, trazendo alternativas e discursos de inclusão. Essas séries também pintavam a classe média de forma menos lisonjeira: sai o vizinho simpático das *sitcoms* de 1950, entram os bisbilhoteiros que querem descobrir o que de fantástico ou suspeito se passa naquela família. Spigel (2001, p.123) cita, por exemplo, o detetive Bill Brennan que queria expor a identidade do alienígena Martin em *Meu Marciano Favorito* ou os intolerantes vizinhos da *Família Addams*. Uma outra marca dessas séries parecia uma constante até em *sitcoms* menos fantasiosas: novas demografias que se antepunham à família nuclear da década de 1950. Enquanto *Jeanie é um Gênio* mostrava um casal de amigos (que depois se tornariam namorados) morando juntos, a *Família Addams*, por exemplo, mostrava famílias extensas com tios e avós (figura 2.2).



Figura 2.2: A *Família Addams*, uma *sitcom* mágica que retratava uma família suburbana não nuclear (o casal principal morava com um irmão e com a mãe) e de performatividade não convencional. Nela, os vizinhos, uma sátira da classe média suburbana, que eram os causadores dos embates. Fonte: comic2film.com

Laura Morowitz faz um excelente resumo do impacto social dessas *sitcoms*:

Eles parodiaram as convenções das sitcoms de subúrbio para minar sua imagem. Ao fazer isso, eles colocaram em questão o social normas, valores e ideologias da família americana da década de 1950. Exibindo em meados dos anos 1960 - o fim da era Kennedy e o início não oficial do crescente movimento contra-cultura - esses programas revelaram uma profunda rachadura na fachada da vida familiar. Mas se a fachada rachou, ela não se estilhaçou completamente. Os programas eram profundamente atraentes para o público da TV porque satisfaziam o desejo onipresente de ser "normal", ao mesmo tempo que davam reinado à necessidade de ser diferente. Enquanto aludindo ao colapso ameaçador da família e à invasão da contracultura, eles tornaram essas noções não ameaçadoras. Nesse sentido, esses programas foram ambos transgressivos, mas profundamente reafirmadores e tranquilizadores para o espectador médio. (MOROWITZ, 2007, p.35) (Tradução do autor)⁸⁵

A (contra)cultura citada por Morowitz era o grande bastião desse cenário disruptivo. Rosalyn Baxandall e Elizabeth Ewen falam de toda um geração de intelectuais nascidos no subúrbios e nas pequenas cidades que fugiram para as metrópoles na “vã tentativa de fugir de seu passado” – segundo elas, a “suburbiofobia” era um clichê recorrente (2000, XVI). As pesquisadoras citam autores como Howard Kunstler, de “*Geography of Nowhere*”, e Marc Auge de “*Non Places*”, para ilustrar a ideia de que os subúrbios se tornaram para muitos “sinônimo de uma sociedade disfuncional, vazia, anticívica, espiritualmente morta, e que aos poucos estava envelopando o mundo” (2000, XX).

Precedidos pela geração *beatnik* de escritores e poetas como Ginsberg, Kerouac, Corso e Burroughs, aconteceu *Woodstock* e com ele todo um movimento contestando o “*American Way of Life*” e o consumismo. Na música, o *rock* e o *punk* contestavam autoridades, enquanto a música *disco* desafiava a cultura heteronormativa. No cinema, a nova Hollywood misturava grandes nomes e jovens talentos, como Arthur Penn, John Cassavetes, Peter Bogdanovich, Francis Ford Coppola, Don Siegel, Robert Aldrich, Sam Peckinpah, Robert Mulligan, Martin Scorsese, Brian DePalma, e que traziam a morte, as críticas sociais e uma visão mais cínica dos Estados Unidos em suas obras. Isto, é claro, também impactava os gêneros que apareciam nas telas de cinema:

À medida que os anos 1950 se preparavam para se tornarem os anos 1960, as costuras começaram a aparecer. Algo não estava certo. E em nenhum lugar a mudança foi mais evidente do que nos filmes. Os gêneros tão populares nos anos 1950 tinham dificuldade em se manter. Os filmes de ficção científica, com algumas exceções, morreram completamente. À medida que a guerra no Vietnã esquentava e se tornava

⁸⁵ No original: “*The parodied the conventions of the suburban sitcom to undermine its image. In so doing, they brought into question the social norms, values and ideologies of the mid-century American family. Airing in the mid 1960s – the end of the Kennedy era and the unofficial beginning of the burgeoning counter-culture movement – these shows revealed a deep crack in the façade of family life. But if the façade is cracked, it did not completely shatter. The shows were deeply appealing to the TV audience because they satisfied the ubiquitous desire to be “normal”, while giving reign to the need to be different. While alluding to the threatening breakdown of the family and the invasion of counter-culture, they made such notions non-threatening. In that sense, these shows were both transgressive yet deeply reaffirming and reassuring to the average television viewer.*”

cada vez mais polêmica, os filmes de guerra se tornavam cada vez menos numerosos. Faroestes (...) começaram a diminuir no final da década de 1960 (...) fracassos colocaram um fim aos musicais enquanto os espetáculos bíblicos (...) desapareceram nos anos 1960. (BISKIND, 2013, p.305) (Tradução do autor).⁸⁶

A mudança do cinema era sinal claro de uma mudança de perspectiva da sociedade. Após a Revolução Verde, que impactou a produção de alimentos com avanços tecnológicos e resultou na hiper exploração e hiper produtividade do campo, a pauta ecológica começou a ganhar força – criticando justamente este modelo predatório. Em 1972, o *Massachusetts Institute of Technology* (MIT) publicaria o livro *Os Limites do Crescimento*, que fazia uma previsão pessimista sobre a insustentabilidade do ritmo do desenvolvimento mundial. No final da década de 1970, o livro *Gaia: Um Novo Olhar sobre a Vida na Terra* de John Lovelock, trazia a “Hipótese Gaia” de que a Terra seria um sistema complexo e de influências recíprocas para com sua biosfera. Isso trouxe um caráter científico para o discurso *hippie* da década anterior de que o mundo seria uma “aldeia global interconectada”. Tal visão ia de enfrentamento ao discurso individualista do emergente capitalismo neoliberal e da própria Ética Protestante, uma vez que exigia uma responsabilidade coletiva e – se necessária – interferências de órgãos globais.

Na política, Gilles Troy define o espírito presidencial dessas duas décadas como “uma série de saídas com gosto agridoce” (2005, p.31). Um período iniciado pelo assassinato de Kennedy em 1963, a aposentadoria prematura de Lyndon Jonhson em 1969, a renúncia forçada de Nixon em 1974 (depois do escândalo de Watergate⁸⁷), a derrota vexaminosa de Gerald Ford em 1976 e a de Jimmy Carter em 1980. Vale lembrar que nos Estados Unidos é normalmente esperado que o presidente cumpra dois mandatos, e tais mandatos abreviados fizeram com que seus mandantes não conseguissem construir a ideia de um “grande estadista” como Roosevelt (1933-1945), Truman (1945-1953) e Eisenhower (1953-1961).

A recessão e a desindustrialização do final da década de 1960 e na década de 1970 causaram um inigualável cenário de decadência nas cidades, sendo Nova Iorque o seu principal exemplo. Obras como *Perdidos na Noite* (Midnight Cowboy, John Schlesinger, 1969), *Desejo de Matar* (Death Wish, Michael Winner, 1974), *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), Rede de

⁸⁶ No original: “As the fifties got ready to become the sixties, the seams started to show. Something wasn’t right. Nowhere was the change more evident than in the movies. For one thing, the genres so popular in the fifties had a hard time hanging in. Sci-fi films, with a few exceptions, died out entirely. As the war in Vietnam heated up and became increasingly divisive, war films became fewer and farther between. Westerns (...) began to trail off at the end of the decade (...) flops (...) put an end to musicals, while biblical spectacles (...) also disappeared in the sixties.”

⁸⁷ O escândalo de Watergate aconteceu no governo Nixon, quando foram descobertas escutas ilegais no escritório do partido Democrata. O presidente tinha conhecimento das operações.

Intrigas (*Network*, Sidney Lumet, 1976) e *Os Selvagens da Noite* (*The Warriors*, Walter Hill, 1979) mostravam a cidade poluída, empobrecida, repletas de traficantes, prostitutas, cinemas pornô, gangues, onde o crime acontecia sem ação do poder público (figura 2.3). Troy (2005, p.60) descreve um cenário de “superfície lunar” (deserto e repleto de crateras) das *inner cities* com prédios abandonados, lixo espalhado e carros queimados. Especialistas falavam de crises alcoolismo, vício, suicídio e violência. E se o programa “*The Great Society*” de Lyndon Johnson olhava o crime de forma sociológica (TROY, 2005, p.89), o medo da classe média começou a gestar um discurso moralista de como lidar com ele, exigindo cada vez mais um choque de “Lei e Ordem”.



Figura 2.3: Cena de *Os Selvagens da Noite* mostra o clima de insegurança representado pelas gangues em Nova Iorque. Fonte: *Frame* do filme.

Com medo da violência urbana, o caminho da classe média era claro – os subúrbios. No início dos anos 1970, pela primeira vez na história, mais pessoas moravam no subúrbio estadunidense que em qualquer outro tipo de urbanização (COONTZ, 2000, p.141). No início da década de 1980, o número já era de 45% da população morando nessas áreas – isso desconsiderando áreas “*suburban like*” como cidades pequenas e áreas rurais atrativas à indústria (GANS, 1982). Isso era acompanhado pela expansão dos automóveis: a população estadunidense aumentou 50% entre 1950 e 1980, enquanto número de carros aumentou em 200%. Com eles, sua cultura própria. Jackson (1987) chama a atenção para como a carteira de

motorista se tornou um rito de passagem, e como os *drive-ins* explodiram (e com eles os filmes voltados para os jovens, sua principal audiência).

Os carros e estradas também eram responsáveis por toda uma nova forma de ordenamento espacial. Motéis à beira de estrada começaram a se popularizar com uma arquitetura “sem gosto, barata e esquecível” (JACKSON, 1987, p.292) – críticas que poderiam ser feitas ao próprio subúrbio. *Psicose* (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960) parece ter sido um catalisador dessas novas apreensões. A obra, que se passa em um desses motéis, ainda trabalha com os temas que afligiam o homem da década de 1950: a emasculação e o “momismo”. O conservadorismo presente na história de um “assassino de mulheres não-puras” antecedeu os *slashers* em quase duas décadas.

A construção de novos empreendimentos imobiliários nos *outer-ring suburbs* representaram uma desvalorização dos anéis internos, que começaram a ser habitados por negros e latinos. Equipamentos urbanos como prisões, abrigos de sem teto, clínicas de reabilitação, abrigos para mulheres agredidas, entre outros, iam sendo conscientemente colocados nessas áreas mais desvalorizadas, evitando conflitos com os protestos do NIMBY (“*Not in my Back Yard*”). Isso representou um isolamento sem precedentes de pobres, migrantes e negros, aumentando a desigualdade social do país (COONTZ, 2000; GALSTER, 2003; ANACKER, 2015). Esta discrepância, é claro, não era restrita ao cenário suburbano. Heiman é certa ao criticar que enquanto a classe média branca progressista “dançava em São Francisco contra o consumismo, periferias negras precisavam protestar contra a falta de investimento em suas vizinhanças” (2015, p.54).

Essas constantes mudanças do subúrbio também alteraram a forma como se dava a sociabilidade dos subúrbios mais antigos. Baxandal e Ewen (2000, p.212) citam o relato de uma senhora que descreve a nostalgia pelos anos iniciais de Levittown, quando era grande amiga de seus vizinhos. Quando eles se mudaram, depois de décadas, ela se deparou com uma rotatividade cada vez maior dos moradores da casa ao lado – ao ponto de nem mais reconhecer seus vizinhos mais recentes. Veremos no decorrer desse capítulo como esta ansiedade e apreensão será o fio condutor de algumas narrativas do próprio suburbanismo fantástico.

Além dessas questões, outros problemas surgiram desse crescimento suburbano. Um dos mais representativos foram as crises energéticas nos anos 1970, devido à dificuldade de abastecimento de áreas extremamente espalhadas e que exigem grande infraestrutura de transmissão de eletricidade (GANS, 1982, p.7). Não à toa o apagão vai ser mais um elemento recorrente do suburbanismo fantástico, normalmente ligados à presença de seres alienígenas ou

de outras dimensões, e experimentos científicos como em *Poltergeist*, *De Volta para o Futuro*, *O Vôo do Navegador*, *Meus Vizinhos são um Terror*, *Pequenos Guerreiros* (Small Soldiers, Joe Dante, 1998), *O Gigante de Ferro* (The Iron Giant, Brad Bird, 1999), *Stranger Things* (2016-) e *A Vastidão da Noite* (The Vast of Night, Andrew Patterson, 2019). Nem esta questão, nem o aumento do preço da gasolina, no entanto, foram o suficiente para convencer suburbanos de voltarem para as “mais energeticamente eficientes” cidades.

Jim Carter, presidente no final da década de 1970, parecia – sem sucesso – alertar para tais problemas. Ele chegou a dizer que “o povo estadunidense não consegue aceitar um simples fato. Nós temos uma crise energética. Nós temos falta de petróleo. Isto vai piorar no futuro.” (apud JACKSON, p.329). Não ajudava a sua retórica que a solução proposta fosse uma mal vista volta às cidades, como pregava o secretário de energia de Carter, James Schlesinger que disse: “A vida urbana traz certas vantagens em relação ao nosso plano energético, pois são áreas de maior eficiência energética do que o subúrbio e o campo” (JACKSON, p.329).

O aumento do número de carros por famílias, ao mesmo tempo em que diminuía a sensação de “prisão domiciliar” principalmente para mulheres (que voltavam ao mercado de trabalho) e jovens, também trazia questões como poluição do ar e acidentes de trânsito (ROWLEY, 2015, p.86). Esta locomoção por automóveis afetava também a própria disposição do comércio local, que dava cada vez mais importância a ter área de estacionamento, abrindo mão de uma interface voltada para pedestres com bancos e mesas (ROWLEY, 2015, p.87).

No clássico das ciências sociais, *Bowling Alone* (2000), Robert Putnam faz uma interessante correlação das triangulações do subúrbio com a redução do engajamento cívico e da sociabilidade entre suburbanos. Os triângulos que ele aponta são os eixos diários entre casa, trabalho e compras. As distâncias físicas cada vez maiores, por conta da expansão da malha suburbana e o conseqüente distanciamento das cidades centrais, fizeram com que o suburbano médio ficasse cada vez mais tempo no carro – tendo menos tempo para interações sociais. Os estudos de Putnam apontam que cada 10 minutos a mais no deslocamento pendular de um morador do subúrbio representa uma queda de 10% no envolvimento com questões comunitárias (menos reuniões, participações em comitês, menos celebrações, menos voluntariados, menos idas à igrejas e templos, etc). Na obra *Driving After Class* (2015), Rachel Heiman ainda sublinha a escola dos filhos e outras aulas/atividades para saturar ainda mais esses deslocamentos.

O historiador dos subúrbios Kenneth Jackson (1987) cita que vizinhanças se tornavam cada vez mais ilhas privadas com os quintais servindo de áreas voltadas para a família e calçadas

se tornando cada vez menos funcionais. Jackson aponta que o individualismo ficava aparente também em relatos como a de uma moradora do subúrbio que disse em um reunião escolar: “É ridículo supor que nós do subúrbio tenhamos qualquer tipo de responsabilidade em ajudar a atual crise escolar da Filadélfia. Nós não criamos os problemas das metrópoles, e nós não somos obrigados a ajudar em solucioná-los”. (*apud* JACKSON, 1987, p.322).

Além das escolas, os *shoppings* se tornavam o principal local da sociabilidade jovem, que passava a ser sempre intermediada pelo consumo – fossem *fast foods*, lojas de roupas, *arcades*, fliperamas, cinemas etc. Tais relações ficam bem sublinhadas em obras jovens do período, como é o caso de *Picardias Estudiantis* cujo todo mote das ações e interações sociais se resumem às ambientações das casas, escolas e do *shoppings*. Tal constatação é particularmente marcante nessa obra, pois o seu mais célebre personagem, Jeff Spicolli, vivido por Sean Penn, é um surfista de São Francisco que só aparece na praia em seus sonhos. Kenneth Jackson (1987, p.301) chama a atenção que os *shoppings* podem ser lidos com uma oposição à cidade e à cultura urbana. O historiador ressalta como a ênfase na limpeza e na segurança (lembrando que “pessoas indesejadas” poderiam ser barradas), a ausência de estabelecimentos vistos como pornográficos ou ameaçadores, buscavam ser utopias assépticas que se contrapunham às cidades.

Obras como *Loucuras de Verão* (*American Graffiti*, George Lucas, 1973) e *Grease – Nos Tempos da Brilhantina* (*Grease*, Randal Kleiser, 1978) adiantavam a nostalgia pela década de 1950. Nostalgia por um período mais feliz, onde carros tinham barbatana, gasolina era quase de graça, mulheres ficavam em casa e homens estavam em campo, segundo as palavras irônicas de Peter Biskind (2013, p.14). Do outro lado do espectro, nesse mesmo período, houve o surgimento de um bem sucedido subgênero cinematográfico que resumia bem o estado de ansiedade das populações suburbanas: os já citados *slashers*. Obras de horror com *serial killers*, muitas vezes sobrenaturais, que faziam fileiras de vítimas em mortes sanguinolentas. Vivian Sobchack (2015) é uma das autoras que pontua esta vinculação entre o sucesso do horror nas décadas de 1970 e 1980 e os medos e ansiedades diretamente vinculadas às crises da década anterior. Segundo ela:

Este drama emerge da crise vivida pelo patriarcado burguês estadunidense desde o final dos anos 1960 e é marcado pela desintegração e transfiguração da tradicional família burguesa - uma estrutura ideológica e interpessoal caracterizada, como Robin Wood tão frequentemente aponta, por sua construção celular e institucionalização das relações e valores capitalistas e patriarcais (entre eles, monogamia,

heterossexualidade e consumismo) e por seu atual estado de desequilíbrio e crise. (SOBCHACK, 2015, p.172) (Tradução do autor)⁸⁸

Importante apontar que o *slasher* antecipa a estrutura do suburbanismo fantástico ao emular, em pequena escala, os filmes de invasão da década de 1950. Neles, uma figura fantástica irrompe com a normalidade – geralmente de um subúrbio, cidade pequena ou área rural – e precisa ser combatida pelo protagonista através de sua coragem, agilidade, inteligência e/ou força. Assim, o subgênero de horror pode ser vista sobre o prisma de uma estrutura narrativa que antecedia o suburbanismo fantástico em alguns anos. Vale ressaltar que ambos os gêneros partem da premissa de um poder público completamente ineficaz em proteger seus cidadãos, restando ao indivíduo e seu grupo próximo resolver o problema.

É o caso do primeiro e mais influente *slasher* de todos os tempos: *Halloween* (John Carpenter, 1978). Inspirado em obras como *Psicose* e *Noite do Terror* (Black Christmas, Bob Clark, 1974), o filme conta a história de um psicopata que foge do manicômio para aterrorizar uma jovem moradora do subúrbio, Laurie Stroode (interpretada por Jamie Lee Curtis). A personagem também conhecida como a primeira “*final girl*” vai se tornar uma das mais conhecidas *tropes* do subgênero. A *final girl* vai estar presente já nas primeiras obras que tentaram emular o sucesso do filme de Carpenter como *A Morte Convida para Dançar* (Prom Night, Paul Lynch, 1980), *Sexta-Feira 13* (Friday the 13th, Sean Cunningham, 1980), *O Dia dos Namorados Macabro* (My Bloody Valentine, George Mihalka, 1981) e o *Massacre na Festa do Pijama* (The Slumber Party Massacre, Amy Holden Jones, 1982).

Bernice Murphy pondera que *Halloween* é um desenvolvimento do suburbanismo gótico, uma vez que também trata de ansiedades típicas do subúrbio (2009, p.143). Por exemplo, apesar de seus poderes quase “sobrenaturais”, o vilão, Michael Myers, é retratado como um filho do *baby boom* do pós-guerra, profundamente perturbado e com tendências psicopatas. Ou seja, o personagem une dois dos grandes medos da família suburbana: o “delinquente juvenil” que pode morar na casa ao lado e o predador à espreita que persegue crianças e adolescentes. Este último, inclusive, é a origem de outro famoso vilão dos *slashers*: Freddy Krueger, um homem acusado de pedofilia que é queimado vivo em um linchamento feito por pais suburbanos e que retorna para perseguir seus filhos.

⁸⁸ No original: “That drama emerges from the crisis experienced by American bourgeois patriarchy since the late 1960s and is marked by the related disintegration and transfiguration of the traditional American bourgeois family—an ideological as well as interpersonal structure characterized, as Robin Wood so frequently points out, by its cellular construction and institutionalization of capitalist and patriarchal relations and values (among them, monogamy, heterosexuality, and consumerism) and by its present state of disequilibrium and crisis.”

A baixa qualidade e a massiva produção dos *slashers* durante a década de 1980, fizeram com que o subgênero rapidamente caísse em obsolescência, passando a ser extremamente mal visto pela crítica. Para além destes olhares pouco generosos para os *slashers*, ressalto aqui sua importância histórica do subgênero dentro de uma conjuntura do horror e da ficção científica que são instrumentais para a gênese do suburbanismo fantástico. Como bem pontua Vivien Sobchack tais filmes estão imersos em uma conjuntura maior que representa as ansiedades que a classe média tinha com o próprio país na transição da década de 1970 e 1980.

Em suas palavras:

O exótico e decadente mundo europeu do tradicional filme de terror, o maravilhoso e estranho espaço exterior do filme de ficção científica e o familiar, doméstico e tradicional espaço americano do melodrama familiar tornam-se intimamente associados. O espaço exótico, decadente e estranho geograficamente se confunde com o espaço familiar. O deslocado "Lá" foi substituído por "Aqui" e "Então" e "Quando" foram condensados como "Agora". Assim, o tempo e o lugar do horror e da ansiedade, da admiração e da esperança foram trazidos de volta ao lar americano. É dentro do lar e da família que a institucionalização e perpetuação do mundo social burguês começa - e termina. Este é o lugar comum, o mundo presente, compartilhado por filmes de Horror como *O Exorcista* (1973), *Carrie – A Estranha* (1976), o *Horror de Amityville* (1979) e *Poltergeist* (1982), e Ficções-Científicas como *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* (1977), *E.T. – O Extraterrestre* (1982), *Starman – O Homem das Estrelas* (1984) e melodramas familiares como *Gente como a Gente* (1980) e *A Chama que Não se Apaga* (1982). (SOBCHACK, 2015, p.174).⁸⁹

Como este pequeno prólogo antecipou, os anos 1960 e 1970 foram extremamente conturbados – e isto parecia ameaçador para esta parcela da população que objetivava manter o *status quo* a todo custo. Tal como pontuado por Sobchack, para a classe média o lar estadunidense estava em risco. Fossem por *serial killers*, aliens, demônios ou traumas familiares. Por isso, o sentimento nos subúrbios estadunidenses era de resgate: havia a necessidade de restaurar os Estados Unidos e a moral desse recorte demográfico. Assim, quando um famoso e carismático ator e político estadunidense prometeu executar esta tarefa, a sua eleição veio de forma acachapante – contra todos os prognósticos – instaurando aquele que seria o governo mais influente dos Estados Unidos desde o pós-guerra.

⁸⁹ No original: “*The exotic, decadent European world of the traditional horror film, the wondrous, alien outer space of the science fiction film, and the familiar, domestic, and traditionally American space of the family melodrama become closely associated. Exotic, decadent, and alien space geographically conflates with familiar and familial space. The displaced “There” has been replaced with “Here,” and “Then” and “When” have been condensed as “Now.” Thus, the time and place of horror and anxiety, wonder and hope, have been brought back into the American home. It is within the home and family that the institutionalization and perpetuation of the bourgeois social world begins—and ends. This is the common place, the present world, shared by horror films such as The Exorcist (1973), Carrie (1976), The Fury (1978), The Amityville Horror (1979), and Poltergeist (1982), and science fiction films like Close Encounters of the Third Kind (1977), E.T. (1982), and Starman (1984), and family melodramas like Ordinary People (1980) and Shoot the Moon (1982).*”

2.2 A Era Reagan ou “Make America Great Again”

Ao chegarmos à década de oitenta, enfrentamos a pior crise de nossa história do pós-guerra. Os anos setenta foram anos de problemas crescentes e de confiança em queda. Havia um sentimento de que o governo havia crescido além do consentimento dos governados. As famílias se sentiam desamparadas diante da inflação crescente e da indignidade dos impostos que reduziam a recompensa pelo trabalho árduo, a parcimônia e a tomada de riscos. Tudo isso foi sobreposto por uma rede cada vez maior de regras e regulamentos. No cenário internacional, tínhamos a sensação incômoda de ter perdido o respeito de amigos e inimigos. Alguns questionaram se tínhamos vontade de defender a paz e a liberdade. Mas a América é grande demais para pequenos sonhos. Havia uma fome na terra por um avivamento espiritual; se você quiser, uma cruzada pela renovação. O povo americano disse: Vamos olhar para o futuro com confiança, tanto em casa quanto no exterior. Vamos dar uma chance à liberdade. [...] O coração da América é forte; é bom e verdadeiro. Os cínicos estavam errados; A América nunca foi uma sociedade doente. Estamos vendo uma rededicação aos valores fundamentais de fé, família, trabalho, vizinhança, paz e liberdade - valores que ajudam a nos unir como um só povo, desde o filho mais novo até o cidadão mais idoso. (REAGAN, 1984) (Tradução do autor)⁹⁰

Se até agora vimos o cenário que levou os Estados Unidos a eleger um ator de Hollywood, o republicano Ronald Reagan, agora se faz necessário entender o que ele representou para a década subsequente. O *State of the Union* de 1984 (acima), traz alguns dos indícios do que representou a chamada Era Reagan. Antes, porém, creio ser superlativo evitar que uma percepção errônea seja criada sobre Ronald. Por mais que trabalhemos com diversas simetrias, narrativas e retóricas que aproximam a presidência de Reagan (1980-88) a de Donald Trump (2016-20), Reagan, ao contrário de Trump, era visto como um grande conciliador e alguém que trouxe aos Estados Unidos uma “Era de Bons Sentimentos”. Veremos que esses sentimentos não refletem de forma nenhum em sua política, afinal como Gilles Troy bem ressalta, sentimentos são efêmeros e subjetivos, e nem sempre comportam a realidade ou se mostram duradouros (2005, p.20). No caso da Era Reagan, no entanto, tendo a discordar dessa segunda parte – os sentimentos nostálgicos desse período parecem bastante perenes.

Esta perenidade vem da construção de um discurso profundamente otimista, arraigado em uma nostalgia pelos anos 1950 e pronto para reconstruir um Estados Unidos machucados pelos

⁹⁰ No Original: “As we came to the decade of the eighties, we faced the worst crisis in our postwar history. In the seventies were years of rising problems and falling confidence. There was a feeling government had grown beyond the consent of the governed. Families felt helpless in the face of mounting inflation and the indignity of taxes that reduced reward for hard work, thrift, and risk-taking. All this was overlaid by an ever-growing web of rules and regulations. On the international scene, we had an uncomfortable feeling that we'd lost the respect of friend and foe. Some questioned whether we had the will to defend peace and freedom. But America is too great for small dreams. There was a hunger in the land for a spiritual revival; if you will, a crusade for renewal. The American people said: Let us look to the future with confidence, both at home and abroad. Let us give freedom a chance. (...) The heart of America is strong; it's good and true. The cynics were wrong; America never was a sick society. We're seeing rededication to bedrock values of faith, family, work, neighborhood, peace, and freedom -- values that help bring us together as one people, from the youngest child to the most senior citizen.”

“traumáticos anos Nixon, os escorregadios anos Ford e os desanimadores anos Carter” (TROY, 2005, p.338). Mas deixemos o presidente Reagan falar por si só, olhando um trecho de seu discurso eleitoral em 1980.

Não faz muito tempo atrás, nós emergimos de uma guerra mundial. Voltando para nosso lar, construímos grande prosperidade e esperança. De nosso sucesso e abundância, pudemos ajudar outros menos afortunados. Nossa paz era tensa e amarga, mas naqueles dias, o centro parecia suportar. Então vieram os duros anos de protestos, assassinatos, conflitos internos por conta da Guerra do Vietnã, e, nos últimos quatro anos, derrapagens e desastres em Washington... Pela primeira vez em nossa memória, muitos Americanos estão se perguntando: “A história ainda tem lugar para a América, suas pessoas e seus grandes ideais?” (REAGAN *apud* MARCUS, 2004, p.61) (Tradução do autor).⁹¹

Como fica bastante perceptível em seu tom e em suas palavras, parte das motivações que levam à eleição de Reagan parecem estar ligados a responder uma questão que surge na década de 1970: “Se os Estados Unidos são tão ricos, porque seus habitantes não estão felizes?”. Sei que o leitor deve ter diversas respostas na ponta da língua. Acho difícil, no entanto, que seja a mesma trazida por Reagan. Segundo ele, a culpa vinha do “colapso da família” (COONTZ, 2000, p.339) algo que foi prontamente abraçado por uma parcela da população estadunidense. Reagan recebeu votos de 53% dos homens e 38% das mulheres, votos de 57% dos brancos e 14% dos negros (TROY, 2005, p.51). Ou seja, a maioria de seus votos vinham dos subúrbios de classe média⁹².

A resposta de Reagan este colapso da moral estadunidense estava nos ideais esquecidos da década de 1950. Ou seja, segundo o novo presidente fazia-se necessário uma retomada dos valores da “década dourada”. Seu slogan? “*Let’s make America Great Again*” ou “Vamos fazer a América Grande de Novo”. O mesmo que Trump usaria para ser eleito em 2016. Seu programa, o “*Morning in America*” (Manhã na América) (figuras 2.4 e 2.5), trazia o conceito alegórico de que as noites e madrugadas de tormenta haviam finalmente passado. Era sua forma de dizer que os anos 1960 e 1970 haviam acabado.

⁹¹ No original: *Not so long ago, we emerged from a world war. Turning homeward at last, we built a grand prosperity and hopes, from our own success and plenty, to help others less fortunate. Our peace was a tense and bitter one, but in those days, the center seemed to hold. Then came the hard years-riots, assassinations, domestic strife over the Vietnam War, and in the last four years, drift and disaster in Washington.... For the first time in our memory, many Americans are asking, "Does history still have a place for America, for her people, for her great ideals?"*

⁹² <https://www.lib.niu.edu/1981/ii810906.html> Acessado em 02/05/2022

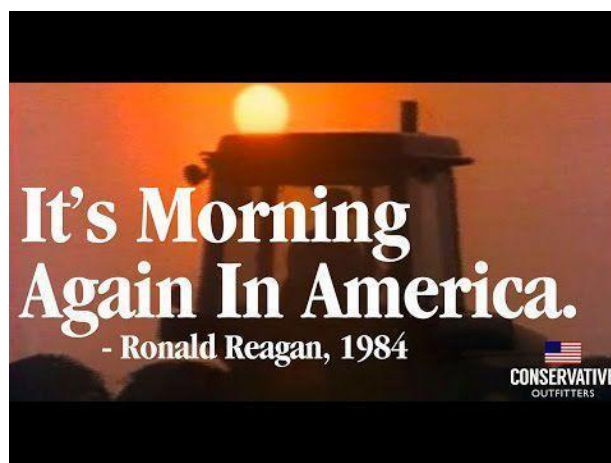


Figura 2.4: Imagem do comercial “*It’s Morning Again in America*” utilizado na campanha de reeleição de Reagan. O trator com o sol ao fundo, remete a um Estados Unidos trabalhador e rural. Fonte: ConservativeOutfitters.com



Figura 2.5: Ironia com o programa “*Morning in America*” de Reagan no futuro de *De Volta para o Futuro 2*. Nela ele diz “É sempre manhã na América, mesmo de tarde”. Fonte: *Frame* do filme.

Marcus (2004, p.36) aponta como no período da eleição de Reagan observadores de várias origens sociais e vertentes ideológicas começaram associar os “Anos 50” com famílias estruturadas, liberdades de interferências governamentais (já vimos como esses dois pontos destoam da realidade) e dominância estadunidense à nível internacional (intrinsecamente ligado ao Plano Marshall de reconstrução da Europa). David Halberstam (1993) levanta o impacto que as reprises de *sitcoms* familiares da década de 1950 vão ter no imaginário da década de 1980. Destaco entre eles o episódio especial de *Leave it to the Beaver*, chamado *Still the Beaver*

(Nick Abdo e Brian Levant, CBS, 1983) que trazia todos os personagens da série original com exceção do falecido pai de família vivido por Hugh Beaumont (figura 2.6). Impossível não pontuar a participação de Corey Feldman, nome onipresente do suburbanismo fantástico, interpretando um personagem homônimo. O episódio acabava justamente com Beaver aprendendo a ser um bom pai (refletindo os ensinamentos de seu próprio pai). O sucesso foi tão grande que *Still the Beaver* se tornou uma série própria com quatro temporadas, ficando no ar até 1989.

Uma outra leitura bastante interessante é sobre o *The Cosby Show* (Bill Cosby, NBC, 1984-1992) – *sitcom* com elenco negro, encabeçado pelo comediante Bill Cosby e que seguia as mesmas estruturas das *sitcoms* suburbanas da década de 1950 – sem tocar no componente racial (figura 2.6). Assim, se trazia uma aura de progressismo e inclusão, mantendo a construção conservadora típica das produções audiovisuais daquela época. Não a toa, Bill Cosby se tornou uma referência para como a pauta racial deveria ser tratada de acordo com o público mais conservador (BUDD & STEINMAN, 1992).



Figura 2.6: A Esquerda: Pôster do filme televisivo *Still the Beaver*. Destacam se frases como “Você lembra do Beaver?” e “Muito mudou. Mas a diversão continua a mesma”. A direita: Pôster de *The Cosby Show*. As similaridades dos pôsters também é refletida em suas narrativas.

Fonte: imdb.com

Os anos 1950, afinal, eram pintados como um mundo sem crises sociais, angústias, raivas, cinismos ou falhas. Nelas não haviam divórcio, os pais nunca levantavam a voz um para o outro, não haviam drogas e nem assuntos irreconciliáveis. E se naquela época essas famílias não eram um reflexo, mas um modelo a ser seguido, agora – trinta anos depois – elas poderiam repetir esta função. Impossível não citar como, ao lado do distanciamento histórico e da percepção anedótica do período, como as representações idílicas do passado (como no caso das *sitcoms*) facilitaram a construção desse imaginário. Além disso, a nostalgia, diferente da utopia convencional, dá certa tangibilidade (e consequentemente otimismo) aos sentimentos – afinal, se os Estados Unidos já viveram aquela conjuntura antes, era apenas uma questão de retomar o caminho desvirtuado. Não haveria a necessidades de atos revolucionários e grandiloquentes, como se pregava nas décadas anteriores.

Gilles Troy, por sua vez, cita filmes de viagem no tempo como *De Volta para o Futuro* e *Peggy Sue – Seu passado a espera* (Peggy Sue, Francis Ford Coppola, 1986) como exemplos de evocação dos anos 1950 no cinema, retratados como tempos mais simples (2005, p.231). Filmes como *Grease – Nos Tempos da Brilhantina* (Grease, Randal Kleiser, 1978) e *Conta Comigo* também apresentavam lembranças nostálgicas do período. Existiam também, claro, representações mais cínicas dessa nostalgia, como *O que há para jantar?* (Parents, Bob Balaban, 1989) que colocavam zumbis em ambientações suburbanas da década de 1950, pra fazer críticas ao consumismo e otimismo do período.

Entre as representações menos saudosistas, destaco a análise de Stephen Rowley (2015) sobre sequência musical de “*Somewhere it’s Green*” (Algo como “Em algum lugar verde”) de *A Pequena Loja dos Horrores* (Little Shop of Horrors, Frank Oz, 1986), passada nos anos 1950. Nela, o protagonista, morador da cidade, imagina um dia de sua vida no subúrbio. Na sequência, ele corta a grama artificial de sua casa (figura 2.7), enquanto seu interesse romântico evoca uma cena diretamente de *Branca de Neve e os 7 Anões* (Snow White and the Seven Dwarfs, David Hand, 1939) para demonstrar seu estado de espírito exultante. A crítica ao artificialismo presente na romantização daquele período é óbvia. A grama do passado, afinal, era sempre mais verde.



Figura 2.7: Cena demonstrando a artificialidade do sonho de se ter uma casa de subúrbio nos anos 1950 em *A Pequena Loja dos Horrores*. Fonte: *Frame* do filme.

Coontz (2000) ressalta que as próprias representações de família tradicional retratadas nesse período são amálgamas de estruturas, valores e comportamentos que jamais coexistiram no mesmo lugar e tempo. Ou seja, a idealização dos anos 1950 soa mais como uma ferramenta narrativa para se construir uma utopia de valores para a década de 1980, do que uma tentativa de reconstruir o período pós-guerra. Dessa forma é interessante ressaltar como – ao menos em um primeiro momento – a nostalgia pelos “Anos 1950” se apresenta como uma busca por valores que atenuam um certo hedonismo e individualismo natural do neoliberalismo propagado pelo reaganismo.

Este “atenuamento” dos efeitos do capitalismo presentes na retórica nostálgica também pode ser lido com uma tentativa de frear simbolicamente certas mudanças ligados ao próprio desenvolvimentismo tecnológico. Como veremos, tal ponderação é bastante importante para compreendermos a constante ambiguidade do suburbanismo fantástico com a tecnologia. Ao mesmo tempo em que se celebram os carros, computadores, televisões e videogames, mostram-se certas ansiedades com suas consequências, como individuação e automação, que poderiam ser remediadas com os valores da “América Tradicional”.

Além do *slogan*, do partido, e da origem na indústria do entretenimento, um outro paralelo que pode ser feito entre Reagan e Trump é o discurso baseado em “respostas simples”, “senso comum” e um código de moralidade superficial. Isso permitia que Reagan se alinhasse com os pensamentos de pessoas simples e contra a burocracia política (DWYER, 2015, p.32) – algo que remetia a postura anti-intelectual de Eisenhower. Esta retórica também se aplicava em seu combate às drogas e criminalidade como questões atreladas unicamente à ordem do indivíduo,

e não como um problema estrutural advindo de um modelo econômico desigual (se distanciando bastante do governo Lyndon Johnson e da “*The Great Society*”).

Esta concepção será refletida em muitos dos vilões do suburbanismo fantástico a partir maniqueísmo da construção de seus personagens. Nessas obras, alguns jovens são retratados como vilões por conta do seu uso de drogas e cometimento de pequenos crimes, sem nunca ter uma contextualização de seu *background* social. Esta será uma mudança marcante nos desdobramentos reflexivos do subgênero na década de 2010, que começarão a fazer contextualizações de quem são esses jovens. É o caso de Billy na terceira temporada de *Stranger Things* e Henry Bowers em *It – Capítulo 1*, ambos vilões cujos delitos são em parte justificados por conta dos traumas provenientes dos abusos e assédios sofridos.

Gilles Troy (2005, p.338) pondera que Reagan foi o primeiro presidente vindo do subúrbio e, presidindo uma nação cada vez mais suburbana, elevou e perpetuou muitos de seus valores. Sua retórica evocava a idílica cidade pequena, cujos moradores comuns, trabalhadores (construíram a “América de verdade”. Isso era traduzido em medidas de redução do Estado (com exceção do militarismo) para permitir o florescimento do progresso individual. Enquanto o consumismo, individualismo e empreendedorismo traziam um certo hedonismo, o patriotismo, o tradicionalismo e o otimismo serviam para contrabalancear (TROY, 2005, p.339). Eram esses valores que “freavam a cobiça do capitalismo” e que vão formular o perfil do “capitalismo atenuado” que veremos como parte do caráter de alguns dos principais personagens do suburbanismo fantástico.

A política neoliberal de Ronald Reagan falava diretamente com duas demografias distintas. A primeira era uma classe média que se sentia esquecida depois que foram para os subúrbios, e viam seus impostos indo para programas sociais que atendiam principalmente às periferias urbanas. Era a chamada “maioria silenciosa” que posteriormente seria evocada para eleger Donald Trump. A segunda, era uma elite empresarial urbana e jovem entusiasmada pelo capitalismo financeiro, pelos riscos da bolsa e pela Internet – os chamados *yuppies* (*Young Urban Professionals* ou jovens profissionais urbanos) e que tinha como uma das figuras mais marcantes o próprio Donald Trump. Nas palavras de Reagan, em 1984 a “esperança retornou tanto para casais sonhando em adquirir suas casas, quanto tomadores de risco com visão para criar oportunidades do futuro” (TROY, 2005, p.120).

Existe uma contradição bastante contundente entre esses dois personagens, uma vez que a ganância e cobiça *yuppie*, e seu modo de vida desregrado e “não familiar” se opunham aos valores da classe média suburbana e o seu fantasma dos “Homens da Organização”. Veremos

inclusive com muitas características desses *yuppies* serão usadas para caracterizar vilões do suburbanismo fantástico. Estes, no entanto, parecem ser personificações da própria dicotomia entre cidade e subúrbio, onde o primeiro, apesar de moralmente reprovável, era economicamente necessário.

As ambivalências de valores presentes no suburbanismo fantástico (e de grande parte das obras hollywoodianas do período) traduzem bastante as contradições dessas duas demografias e, conseqüentemente dos valores do reaganismo: uma ideologia libertária, porém moralista, consumista, porém idealista, pautada no otimismo de Roosevelt, porém indo de encontro ao investimento estatal de seu *New Deal* (MARCUS, 2004, p.73; TROY, 2005, p.5). Trabalharemos o tempo nesse capítulo com a percepção de que esta visão dicotômica cria uma falsa sensação de oposição, que, no fundo, reforça um mesmo ideário: o da supremacia do capitalismo e dos valores estadunidenses.

Os cidadãos desta grande nação querem liderança. Sim. Mas não o “homem no cavalo branco” exigindo obediência em seus comandos. Eles querem alguém que acredita que eles possam “começar o mundo de novo”. Um líder que pode liberar sua grande força e remover os empecilhos que o governo coloca em seu caminho. Eu quero fazer isso mais do que qualquer coisa que já quis. E é algo que acredito que Deus possa me ajudar. (REAGAN, 1979) (Tradução do autor)⁹³

A fala acima, dita por Ronald Reagan quando anunciou sua candidatura à presidência em Nova Iorque, resume bastante de seu pensamento neoliberal e anti-Estado. David Sirota (2011) faz uma interessante leitura de como esta ideia fazia parte do *zeitgeist* da década de 1980, ao aproximá-lo do slogan da *Nike* criado em 1988 pela agência *Wieden + Kennedy*: “*Just Do It*” (Apenas faça). Com apenas três palavras e oito letras, a frase endossava a autossuficiência do individualismo robusto de forma concisa e contundente. Como um detalhe ácido, porém revelador, vale pontuar que inspiração do *slogan* veio das últimas palavras de um assassino condenado à morte. Gary Gilmore, morto em 1977, disse “*Let’s do it!*” (Vamos fazer isso) logo antes de ser morto.

Veremos como a desconfiança do governo também é parte constituinte do suburbanismo fantástico como subgênero. Seja demonstrando sua ineficiência frente à resolução do problema como em *Gremlins*, onde a polícia pouco consegue fazer para evitar a infestação de monstros, ou mesmo assumindo o papel de antagonismo, como em *E.T. – O Extraterrestre*

⁹³ No original: “*The citizens of this great nation want leadership--yes--but not a "man on a white horse" demanding obedience to his commands. They want someone who believes they can "begin the world over again." A leader who will unleash their great strength and remove the roadblocks government has put in their way. I want to do that more than anything I've ever wanted. And it's something that I believe with God's help I can do.*”

onde os agentes federais chegam a perseguir ostensivamente grupos de crianças. Em ambos os casos, a identidade heroica está intimamente ligada à posição do governo frente ao problema: quando as instituições falham, resta ao indivíduo resolver a situação.

Em um olhar mais sociológico isso conversa com o próprio olhar dos subúrbios para questões urbanas e crises sociais, fomentando a consolidação de determinados pensamentos egocêntricos. Afinal, uma vez que as famílias suburbanas não se viam “próximas” aos problemas sociais, logo, não seriam responsáveis pela sua existência. Para ser ainda mais preciso, esta esfera de isolamento se aplicava até a própria vizinhança, através do minimalismo moral, como observado pela socióloga M.P. Baumgartner em *The Moral Order of a Suburb* (1988). Em seu trabalho no subúrbio de Nova Jersey ela descreve que ao invés de encontrar a experiência comunitária dos primeiros subúrbios em 1950, ela encontrou uma atomização dos núcleos familiares: computadores, televisões e carros isolavam vizinhos muito mais do que suas pequenas cercas brancas.

Este pensamento individualista era defendido por Reagan e reverberado pela classe média, sendo utilizado para justificar cortes de benefícios às classes mais pobres, acusando-os de um assistencialismo desnecessário na “terra das oportunidades”. Desconsiderava-se, claro, todas as décadas de profundo apoio do Estado à formação e sustentação dessa classe média – principalmente após a 2ª Guerra Mundial. Aqui, os *yuppies* eram novamente utilizados no discurso de Reagan: segundo suas ideias, qualquer um poderia começar como estagiário em uma agência financeira e se tornar o novo Donald Trump em pouco tempo.

Os *yuppies* eram a representação do sucesso e da prosperidade possibilitados pelo reaganismo ao deixar os indivíduos correrem atrás dos próprios objetivos. Isso tinha um caráter redentor, muito afinado à salvação pela prosperidade do próprio protestantismo estadunidense. “Você não pode ser apático se estiver correndo, ter dois trabalhos e nove planos em sua vida” resume Gilles Troy citando o neurocientista Timothy Leary (2005, p.122). No entanto, o retrato de um estilo de vida imoral, repleto de uso de drogas, e um ritmo de trabalho excessivo (que não permitia a consolidação de famílias) servia como uma certa auto justificativa da classe média suburbana para explicar o porque de não alcançarem nem 1% dos salários das celebridades que cultuavam. Se enganavam pensando que poderiam fazê-lo “quando quisessem”, pois os Estados Unidos “permitiam isto”, apenas “estavam optando” por não fazer.

No entanto, é inegável uma certa romantização “envergonhada” do estilo de vida de Trumps e afins, que eram constantemente capas de revistas e matérias de programas de variedades. Uma consequência disso é um de seus filhos mais fecundos: o carreirismo,

consumismo e materialismo que ficaram marcantes na década de 1980 (TROY, 2005, p.340). Se espelhava em famosos *yuppies* para competir por melhores posições hierárquicas no trabalho, e salários que pudessem bancar reformas, melhorias e aquisições de bens nas competições entre vizinhos no subúrbio. Rachel Heiman em *Driving After Class* (2015) fala sobre vários eventos que testemunhou que demonstravam uma ansiedade das famílias suburbanas em demonstrar materialmente o seu sucesso financeiro. Uma passagem particularmente marcante de seu livro conta sobre uma mulher que começou a se sentir cobrada em se mudar para uma casa de dois andares, pois seu marido havia ganhado uma promoção no trabalho. Tal necessidade surgiu depois que uma vizinha disse que sua família havia “ascendido de nível” e precisava ter um padrão de consumo que corroborasse com isso.

Falando em consumo, os *shoppings* tiveram um aumento sem paralelos⁹⁴. Foram 16.000 centros construídos entre 1980 e 1990. Também foi o período em que super *shoppings* regionais (com mais de 240.000m²) começaram a ser construídos. A construção, além de condizente com a política neoliberal e consumista de Reagan, ainda se tornou essencial para o funcionamento de muitos subúrbios, uma vez que passaram a substituir cidades no que se diz a prestação de serviços. Começaram a surgir *shoppings* com academias, centros médicos, bibliotecas públicas, creches, centros de registros eleitorais e até igrejas (BAXANDALL & EWEN, 2000, p.228). Esta privatização dos espaços, inclusive, acabou por reproduzir alguns dos problemas vinculados aos subúrbios – como a segregação racial. São inúmeros relatos de maus tratos a jovens negros e latinos e ônibus impedidos de parar nos estacionamentos por conta de etnia de seus passageiros.

A manutenção desse segregacionismo também piorava a falta de percepção social dessa classe média branca. Para o estadunidense médio que agora tinha retomado a moral elevada através do consumismo (e mais, experimentado um pouco da tal globalização através dos produtos importados que levavam para casa), não eram mais necessários programas sociais. Tais programas, legados da “*The Great Society*” de Lyndon Johnson, agora eram acusados de serem “engenharias sociais” que falharam. (MARCUS, 2004, p.53). Nos Estados Unidos de Reagan a principal forma de ascensão social era a partir da réplica dos valores externos do país: iniciativa pessoal e trabalho duro. Qualquer um que destoasse dessa construção, seria atacado como “maconheiro”, “abraçador de árvores”, “baderneiro” ou “socialista”... em uma retórica anti-intelectualista que lembrava a do ex-presidente Eisenhower (1953-60).

⁹⁴ <https://www.yourarticlelibrary.com/mall-management/history-of-malls-management/87292> Acesso em 27/01/2021

Assim, não surpreende que em sua reeleição, em 1984, Reagan tenha feito uma afirmação emblemática: “Nós trouxemos a América de Volta”. E com ela, uma retórica ufanista “Nós somos uma nação grande demais para nos limitar à pequenos sonhos” (TROY, 2005, p.58). Não consigo deixar de fazer um paralelo entre esses “grandes sonhos” ao qual supostamente mereciam os Estados Unidos e um cinema *blockbuster* da época pautado no fantástico e/ou nas fantasias de poder falocentradas, que envolviam salvar a mulher amada, a família, o país ou mesmo, o mundo.

Isto fazia parte de uma conjuntura que Robin Wood (2003) definiu como *entretenimento reaganista*.

2.3 O Entretenimento Reaganista

Antes de mais nada, é importante ressaltar que, apesar de ser nosso foco nesse momento, vale ressaltar que obviamente a Era Reagan não consistia apenas na reprodução de valores culturais hegemônicos alinhados com a retórica do então presidente. Trazer a cultura não hegemônica para os holofotes é o foco do livro *The Other Eighties* de Bradford Martin (2011) que faz todo um panorama sobre artistas e pensadoras “dissidentes” dos anos 1980. Porém, importante ponderar que mesmo os principais expoentes dessa “contracultura” acabaram, de uma forma ou de outra, incorporando certos princípios desse “entretenimento reaganista” – como são os casos dos diretores Oliver Stone, Spike Lee, Joel e Ethan Coen, David Lynch, Michael Moore, bandas como Nirvana, Alice in Chains, Beastie Boys, cantores como Madonna, Prince, etc. Longe de ser uma espécie de julgamento moral, tal constatação vem de uma preocupação em demonstrar que para ter voz para criticar a sociedade estadunidense em seus mais diversos aspectos era necessário – de alguma maneira – fazer algumas concessões à este modelo de celebração do entretenimento.

Outro ponto que não pode ser ignorado foi a revolução das mídias que ocorreu nesse período, tendo seus pontos mais marcantes: a popularização da TV à cabo, do VHS, da fita cassete e da possibilidade de gravar na TV. Dwyer (2015, p.183) aponta como isso possibilitou uma série de práticas criativas e experimentais, como o *hip hop*, mixagens e uma verdadeira revolução do cinema independente. Pela primeira vez era possível o espectador comum controlasse o tempo através de “*pause*”, “*fast forwards*” e “*rewinds*”, trazendo novas estéticas e sensibilidades, inclusive no que se diz à nostalgia.

Assim, ao mesmo tempo em que na sala de estar passava o recordista de audiência *The Bill Cosby Show* que reproduzia os valores familiares de *As Aventuras de Ozzie e Harriet*, no

quarto dos filhos, Madonna cantava “*Like a Prayer*”, misturando sexualidade e religião (TROY, 2005). Por mais que cada obra trouxesse seus pequenos progressismos, ainda se encaixavam dentro da própria narrativa da sociedade de entretenimento estadunidense. É fato que a década é culturalmente mais complexa do que seus detratores pintam, porém, é inegável existir uma coerência em suas críticas.

Tal qual aconteceu nos anos 1950, quando o aumento exponencial da venda de televisores obrigou o cinema a criar novos artificios (como o 3D e o *cinemascope*), a década de 1980 exigiu um novo posicionamento da indústria. Afinal, agora os televisores deixavam de ser um “eletrodoméstico familiar” e estavam disseminados pela casa. O cinema novamente precisava exercitar o seu poder de atração para competir com a comodidade e diversidade de atrações providenciados pelos aparelhos de TV. A solução foi continuar uma tendência que tinha se iniciado na segunda metade da década de 1970. Os filmes *blockbusters*. Obras *high concept*⁹⁵ que se solidificaram a partir da segunda metade da década de 1970. Eram obras que geralmente tinham menos ambiguidades narrativas e maiores orçamentos, buscando atingir o público jovem para conseguir audiências recordes.

Tubarão, tido como filme que inaugurou este conceito, teve uma bilheteria doméstica de 260 milhões de dólares⁹⁶ (figura 2.8). Para comparação, *Um Estranho no Ninho* (*One Flew Over the Cuckoo’s Nest*, Milos Forman, 1975) foi a segunda maior bilheteria do ano com arrecadação de 108 milhões de dólares e *Shampoo* (Hal Ashby, 1975), a terceira, com “apenas” 49 milhões. O sucesso da obra de Steven Spielberg passou então a estimular obras *high concept* com elementos visuais chamativos e que gerassem a “empolgação” de se ir ao cinema. Eram criticados como parte do “entretenimento escapista” da *Era Reagan* (WOOD, 2003; EHRMAN, 2005; TROY, 2005; BRITTON, 2009; JUSTICE, 2010; MARTIN, 2011; CÁNEPA E FERRARAZ, 2016; SILVA, 2017), que anestesiavam o espectador com efeitos especiais, histórias mirabolantes e auto referenciais. Segundo Britton, “um produto tão maravilhoso quanto insignificante” (2009, p.101).

⁹⁵ Nome dado à trabalhos que podem ser explicados a partir de premissas sucintas. São o oposto de *low concept*, obras mais ligadas à desenvolvimento de personagens, sensações ou sutilezas que não podem ser facilmente resumidas.

⁹⁶ Todos os dados de bilheteria são tirados do the-numbers.com Acesso em 29/07/2020.



Figura 2.8: Fila para se assistir *Tubarão* no verão de 1975. Fonte: theguardian.com

Andrew Britton (2009, p.101) refina sua definição sobre o entretenimento reaganista ao dizer eram obras que buscavam o balanço aceitável entre prazer (no sentido de ser uma antítese para os problemas mundanos) e a sensação de que – por ser prazer – não guardava relação séria com a vida real. Walters (2011) se debruça sobre esta conceituação ao falar que eles geram um estado de uma ansiedade perpétua (e institucionalizada) causada pela dicotomia entre o prazer imediato de escapar a realidade ao assistir a obra, e a imediata sensação de que era “apenas um filme” ao seu final.

Um paralelo possível dessa crítica de que o “cinema seria o lugar para escapar dos problemas mundanos”, seria o próprio discurso do subúrbio de “escapar dos problemas urbanos”. Ambos se tratavam de promessas de não mais discutir os problemas e crises de valores tão em voga nos anos 1960 e 1970. Fosse por um período de duas horas em uma sala escura e com ar condicionado, fosse de forma definitiva, se isolando em uma casa a dezenas de quilômetros da metrópole mais próxima.

A segunda metade dos anos 1970 já carregava uma clara mudança de ares. No cinema talvez nada seja mais emblemático que o Oscar de 1977 e a vitória da fábula otimista e meritocrática, *Rocky – Um Lutador* (Rocky, John Avildsen, 1976) sobre os cáusticos *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), *Rede de Intrigas* (Network, Sidney Lumet, 1976) e *Todos os Homens do Presidente* (All the President’s Man, Alan Pakula, 1976). Era um recado de que agora era hora de “virar as chaves”. E este é um ponto crucial: se Reagan moldou a década de 1980 e consolidou o que chamaremos de entretenimento reaganista, é porque, antes, já havia uma mudança de conjuntura para que ele pudesse ocupar esta posição e ter esta influência.

Andrew Britton é direto ao afirmar que filmes que vieram alguns anos antes da eleição de Reagan fazem parte dessa definição, como o próprio *Rocky – Um Lutador* e *Star Wars* (2009, p.97). Se trata de uma percepção menos individualista e mais historicista: Reagan é mais uma consequência natural do “espírito dos tempos” do que uma figura que mudou sozinho a sociedade estadunidense. Então, se chamamos de Era Reagan e de entretenimento reaganista, isso se dá porque ele era uma figura que sintetizava esses valores, e não porque ele era causa primária dessas mudanças.

É inegável, no entanto, que a cultura do entretenimento ganhou ainda mais destaque na década de 1980 com Reagan. Isso pois o presidente usava sua persona carismática, construída a partir da sua carreira em Hollywood, para gerar momentos bem humorados e falas chamativas, mesmo que isto resultasse na superficialização dos assuntos (reverberando também em sua imagem anti-intelectualista). Troy (2005, p.340) aponta o Reagan como responsável por ajudar a política estadunidense se tornar extensão do entretenimento – ao se portar como uma celebridade mais do que como um político – em uma sociedade já “imersa em entretenimento”.

Porém, do que se tratava este tal entretenimento reaganista, afinal? Segundo definição do próprio Britton, é o termo geral para designar um conjunto de obras repetitivas, celebrativas de um estilo de vida estadunidense, e auto-referenciais em um “solipsismo interminável” (no sentido de ser uma repetição de experiências unicamente estadunidenses). Ele cita, por exemplo, como *Indiana Jones e Os Caçadores da Arca Perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg, 1981) era referencial das produções de aventura da década de 1940, enquanto *Super Homem* (*Superman*, Richard Donner, 1978) celebrava os quadrinhos (2009, p.99).

Este “solipsismo” identificado por Britton é o que definimos com o termo “reafirmação” que está no título de nosso capítulo e de nossa tese. Robin Wood vai ser categórico ao apontar que esta característica de reafirmação que vai refletir em uma “era de sequências e repetições” com o objetivo claro de “diminuir e desarmar todos os movimentos radicais que ganhavam ímpeto na década de 1970: o feminismo radical, a militância negra, a liberação LGBTQIA+ e os ataques ao patriarcado” (1996, p.204). Afinal, tais obras restauravam a todo momento a perpetuação da família nuclear, da performatividade de gênero e do culto a história e aos valores hegemônicos estadunidenses como motores de estabilidade social.

Vale lembrar como este caráter retroativo e celebrativo dos valores e história estadunidense eram particularmente importantes em um momento de resgate moral. Depois do fracasso político da Guerra do Vietnã, em parte devido à incapacidade dos Estados Unidos em convencer a opinião pública da nobreza de suas motivações, estava claro o papel crucial que o

entretenimento teria como máquina de propaganda. O cinema, é claro, se tornou um de seus carros chefes. Obras como *Comando para Matar* (Commando, Mark Lester, 1985), *Rambo II – A Missão* (Rambo: First Blood Part II, George Cosmatos, 1985), *Comando Delta* (The Delta Force, Menahem Golan, 1986) e *Duro de Matar* (Die Hard, John McTiernan, 1988) enfatizavam o papel dos Estados Unidos como “xerife do mundo”. Era uma grande celebração cinematográfica do individualismo robusto, ao mesmo tempo em que Reagan ressaltava seu papel como comandante em chefe das forças armadas. Impossível não citar, nesse sentido, o papel de *Top Gun – Ases Indomáveis* (Top Gun, Tony Scott, 1986) em atrair milhares de jovens para se alistar no exército estadunidense. Como diria Reagan “Nossos dias de fraqueza acabaram. Nossas forças militares estão de volta e em força total” (in TROY, 2005, p.240).

Dentro dessa conjuntura é bem compreensível porque Reagan usou o nome de um dos maiores *blockbusters* cinematográficos de sua época, *Star Wars*, para apelidar a sua iniciativa estratégica de defesa nuclear contra a URSS. Nesse sentido, também vale constatar como o acirramento da disputa geopolítica contra a União Soviética serviu para esta “espetacularização” da política estadunidense. Afinal, não é possível se posicionar como herói, sem ter um temido vilão para se antagonizar. Wood (1996) faz questão de dizer que o entretenimento reaganista, principalmente o vinculado às obras de Lucas-Spielberg, não é necessariamente fascista (embora alguns dos filmes militaristas claramente o sejam), mas são um conjunto de obras cuja fórmula, em maior ou menor grau, são potencialmente aquelas que uma cultura fascista produziria e se divertiria.

Por conta da própria demografia da audiência esses filmes traziam oportunidades de veicular inúmeros produtos. Dois deles se destacam, influenciando e moldando o consumo de cinema desde então. O primeiro deles é próprio filme. Ou melhor, a possibilidade de vender o próprio filme como uma marca a ser reproduzida dentro do próprio audiovisual, a partir de inúmeras sequências (*Superman*, *Rocky*, *Rambo*, *Indiana Jones*, *Exterminador do Futuro*, *Duro de Matar*, *Star Wars*, *Tubarão*, *Um Tira da Pesada*, *A Hora do Pesadelo*, *Sexta Feira 13*, *Máquina Mortífera*), desenhos para televisão (*Os Caças Fantasmas*, *Rambo*, *O Garoto do Futuro*, *Robocop*, *Loucademia de Polícia*, *Free Willy*, *Os Fantasmas se Divertem*) e até séries para TV (*Curtindo a Vida Adoidado*, *O Jovem Indiana Jones*, *Lois & Clark: As Novas Aventuras do Superman*).

O segundo produto foram os *singles* e trilhas sonoras. Clipes veiculados múltiplas vezes ao dia na MTV (*Music Television*) que vendiam o filme por meses a fio. Foi o caso de “*Who You Gonna Call*” de *Os Caça-Fantasmas* (*Ghostbusters*, Ivan Reitman, 1984), “*Holdin' out*

for a Hero” de *Footloose* (Herbert Ross, 1984), “*The Time of my Life*” de *Dirty Dancing* (Emile Ardolino, 1987), “*Eye of the Tiger*” de *Rocky III* (Sylvester Stallone, 1982), “*Maniac*” e “*What a Feeling*” de *Flashdance* (Adrian Lyne, 1983) e “*Take My Breath Away*” de *Top Gun – Ases Indomáveis*. Dentro do subgênero do suburbanismo fantástico se destacam singles como “*The Goonies ‘r’ Good Enough*” de Cindy Lauper em *Os Goonies*, “*The Power of Love*” de Huey Lewis and the News em *De Volta para o Futuro* e “*Cry Little Sister*” de Gerard McMann em *Garotos Perdidos*.

Este aspecto multimídia que permitia que a obra ganhasse uma aura de onipresença estando simultaneamente no cinema, na rádio e na TV, eram parte da construção de uma América pautada no consumo de entretenimento. Obras formulaicas, auto-referenciais e escapistas, evitando traçar diálogos críticos com a sociedade contemporânea, mas reafirmando os seus valores tempo todo. Thompson (2007, p.100) faz uma contraposição à esta visão, citando a diferença entre celebração da tecnologia em *Top Gun – Ases Indomáveis* e o olhar mais pessimista para a mesma em *Aliens, O Resgate* (*Aliens*, James Cameron, 1986). Em teoria, isso mostraria como havia uma “divergência” de perspectivas dentro dessa cultura celebratória. O curioso, no entanto, é que Thompson tenha escolhido justamente uma obra que faz parte de uma extensa franquia de filmes (a franquia *Alien*) e *spin offs*, com a venda de múltiplos produtos licenciados como camisetas, videogames e *action figures* para fazer esta comparação. Ou seja, mesmo as obras narrativamente críticas, eram parte inerentes desse modelo de consumo.

Agora, voltemos rapidamente para *Tubarão* para fazer uma breve contextualização. As maiores bilheterias dos anos que se seguiram ao filme do predador marinho repetiam em maior ou menor grau sua fórmula: *Rocky, Um Lutador* (*Rocky*, Sylvester Stallone, 1976), *Star Wars IV* (George Lucas, 1977), *Grease* (Randal Kleiser, 1978), *Superman* (Richard Donner, 1979), *Star Wars V* (Irvin Kershner, 1980), *Indiana Jones e os Caçadores da Arca Perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg, 1981). O que tinham em comum? Além de serem filmes de grandes orçamentos para toda a família, todos traziam jovens e adultos como protagonistas. Por isso, quando em 1982, *E.T. – O Extraterrestre*, atingiu a impressionante marca de 322 milhões de dólares arrecadados (a nova maior bilheteria da história), isto criou um novo alvoreço na indústria. Afinal, *E.T.* fez uma coisa que nenhum dos *blockbusters* predecessores fez: trouxe uma criança para o papel central – e mais do que isso, ambientou a obra em um lugar que lhe era familiar: o subúrbio.

E.T. falava diretamente com toda uma classe média suburbana cujos filhos finalmente podiam ir ao cinema para assistir obras que se referissem a sua subjetividade e sensibilidade

(McFADZEAN, 2019, p.26). Além disso, seus pais, filhos do *baby boom* do pós guerra, podiam compartilhar com os filhos a experiência de sua infância no subúrbio e de referências cinematográficas de sua época (elementos semânticos de filmes ficção científica, fantasia e horror). Os *baby boomers* eram, afinal, a primeira geração nascida e criada no subúrbio pós-*boom* e que agora levava seus filhos nascidos e criados naquele ambiente para uma experiência familiar.

De fato a natureza metalinguística dessa experiência ajuda a entender em parte o seu sucesso. Como discutiremos ainda nesse capítulo, o subúrbio representa todo o mundo cotidiano da criança suburbana – é ali onde ela tem seus amigos, sua escola, e pratica suas atividades. Seu deslocamento se resume ao trajeto ônibus-escola, e sua liberdade geográfica vai até onde a bicicleta pode lhe levar. Ir ao cinema dentro dessa conjuntura é sair da experiência ordinária e, muitas vezes das delimitações geográficas dos subúrbios, e ter acesso ao fantástico por algumas horas. Assim, quando há o retorno para casa, a sensação de que o fantástico pode invadir sua realidade a qualquer momento a acompanha.

Não é por mero acaso que o suburbanismo fantástico tenha marcado a infância de toda uma geração – ao trabalhar pela primeira vez elementos sintáticos de amadurecimento (o “*coming-of-age drama*”) em uma obra que atingia toda uma audiência que queria se ver representada. Em termos comerciais, ao falar diretamente com este público, *E.T.* aumentava as possibilidades de sucesso na veiculação produtos (figura 2.9) e *merchadising* para uma ávida em consumir: crianças e jovens, algo que já vinha sendo explorado por franquias como *Star Wars* e *Superman*. Afinal, eram eles o público que ia querer demonstrar sua identificação e o seu gosto pelas obras através de brinquedos, camisas, material escolar, *video-games*, *home vídeos*, etc. Nazário (2005, p.342) vai mais além ao falar que *E.T.* marca o ponto de virada em que o *merchandising* deixa de ser exterior ao filme, e passa a ser uma mensagem introjetada, fazendo uma correlação com o momento em que o alienígena coloca o dedo na cabeça de Elliot e diz “Estarei bem aqui”.



Figura 2.9: Miscelânea de produtos ligados à *E.T. – Extraterrestre*. Fonte: thesalesroom.com

O extraterrestre estampava jogos de videogame, lanches de McDonalds, jogos de tabuleiro, *action figures*... E o contrário também era verdadeiro, quem assistisse a *E.T. – O Extraterrestre* seria à exposto ao marketing de diversos produtos, que iriam desde *action figures* de *Star Wars* até os próprios doces cuja embalagem estampava (figura 2.10) (SIROTA, 2011). De Paula (2005, p.83) chama a atenção para como a cultura infanto-juvenil vai fortalecer os processos de convergência entre diferentes indústrias (e porque não, mercados). Ela menciona Paulo Emilio Gomes para ressaltar a importância dessa demografia jovem para a indústria cinematográfica:

A audiência de que o cinema necessita é tão vasta que fenômenos sociais elementares como o demográfico podem ter influência decisiva em seu destino (...) Desde que o cinema existe como diversão popular estabilizada fazem-se investigações nos Estados Unidos e nos principais países da Europa com resultados sempre concordantes: mais ou menos a partir dos doze anos de idade os indivíduos vão ao cinema, aumentando a frequência rapidamente até atingir o ponto mais alto entre 15 e 20 anos, declinando em seguida gradualmente. (GOMES, 1981, *apud* DE PAULA, 2005p .25)



Figura 2.10: Embalagem do doce *Reese's Pieces* em 1982 com o marketing de *E.T. – O Extraterrestre* (1982). O doce tem parte importante na narrativa do filme. Fonte: CollectingCandy.com

E.T. – O Extraterrestre não era mais um filme entre outros. E, por isso mesmo, ele seria capaz de influenciar todo um subgênero baseado em seus elementos semânticos, sintáticos e narrativos. Como McFadzean explica bem, o suburbanismo fantástico era o subgênero por qual Hollywood pode falar mais diretamente com sua audiência chave: famílias de classe média suburbana (2019, p.49). Além disso, a possibilidade de se mesclar elementos semânticos como escola, shopping e áreas urbanas, com material sintático de gêneros historicamente estabelecidos como romance, comédia, melodrama, horror, ficção científica, fantasia, dava uma grande possibilidade de variações narrativas para o subgênero. Isso não só aumentava as possibilidades criativas de roteiristas mas também permitia que se produzissem obras que buscassem embarcar no sucesso de filmes de outros gêneros. McFadzean (2019, p.50) cita por exemplo como *Poltergeist* era uma resposta aos sucessos de *O Exorcista* e *A Profecia*, *Esqueceram de Mim* era uma versão infantil de *Duro de Matar* e *Jumanji* trazia o sucesso dos efeitos visuais de *Jurassic Park* para uma ambientação suburbana.

Assim, compreender a conjuntura em que estava o suburbanismo fantástico, é também entender porque este é um dos subgêneros cinematográficos mais importantes para discutir e debater a sociedade estadunidense, a política reaganista e os valores atrelados a indústrias hollywoodiana da época – e todos os desdobramentos que isto trouxe para a sociedade ocidental capitalista.

Por isso, vamos a ele.

2.4 O Suburbanismo Fantástico e suas Influências

Nesse momento cabe novamente sublinhar o trabalho que é base estruturante dessa tese, o livro *Suburban Fantastic Cinema*, de Angus McFadzean (2019), onde o autor, a partir da já citada discussão de (sub)gênero de Altman (1984; 2000), estabelece a organização semântica e sintática do que seria este subgênero cinematográfico. Semanticamente falando, o suburbanismo fantástico é marcado justamente por juntar características tão “dísparas” quanto à cultura trivial atrelada ao subúrbio ao imaginário fantástico do cinema.

Algumas características semânticas do subúrbio estadunidense são:

a) Sua ambientação: subúrbios e cidades pequenas; casas; casas da árvore; ruas; escolas; bibliotecas; piscinas públicas; farmácias; mercados; etc

b) Seus personagens ou figuras referenciáveis: famílias nucleares com dois ou mais filhos; entregadores de jornal; a figura do vizinho mais velho e ranzinza; gangues de *bullies*; a menina

que se tornará interesse romântico; o diretor da escola; os professores; o policial da vizinhança; etc.

c) Seus movimentos: o pai que vai trabalhar de carro; jovens que vão à escola e se encontram no intervalo; crianças que andam de bicicleta pelas ruas; cachorros escavando jardins; vizinhos aguardando as plantas, lavando o carro ou lendo o jornal; jovens assistindo filmes, jogando videogame ou mexendo no computador;

As características semânticas do fantástico são:

a) Seus personagens: Monstros; Robôs; Alienígenas; Fantasmas; Zumbis; Demônios; Bruxas; *Gremlins*; *Serial Killers*; Espiões; etc

b) Suas complicações ou implicações: Experimentos científicos; Conspirações; Perigos; Destruições do Subúrbio; Abertura de Portais; Sequestros; etc.

Sintaticamente o subgênero é marcado por uma mistura do melodrama de amadurecimento do jovem ("*coming-of-age*" dramas) e da resolução de seus conflitos interpessoais com a jornada do herói (GLEEDHILL, 1987; WILLIAMS, 1998 *apud* McFADZEAN, 2019). Ou seja, falamos de um amálgama sintático que se resume em um protagonista que, ao não conseguir expressar suas emoções para resolver conflitos interpessoais através de falas e gestos, o precisará fazer através das ações físicas que envolvem coragem, força, destreza ou inteligência, ante a irrupção do fantástico em sua vida. O fantástico permitirá que o protagonista então performe o seu individualismo robusto (podendo contar com ajuda de amigos, porém nunca do governo), salvando a vida de seu interesse romântico, amigos, família, subúrbio e/ou o mundo, e consolidando o seu direito robusto (HEIMAN, 2015) ao reconhecimento social.

Por conta desse arco narrativo muito ligado à reafirmação de valores patriarcais heteronormativos, são obras de protagonismo masculino, sendo normalmente crianças e jovens que precisam se autoafirmar para a família e sociedade. McFadzean (2019) explica que como a narrativa vai se definir pela sincronização dos dilemas pessoais do protagonista ao aparecimento do evento fantástico, assim que a crise do fantástico é resolvida, o melodrama do protagonista também o é. O autor vai mais além em sua teorização e fundamenta que esta sincronização vem com uma narrativa de socialização, mais especificamente de amadurecimento e que pode ser resumida na incorporação e performatização de certos valores como lealdade, honra, amizade, amor heteronormativo e coragem (2019, p.2). É uma jornada de reconciliação com alguns aspectos problemáticos da sociedade em troca de uma validação positiva de sua identidade heroica frente ao interesse romântico, amigos, família e/ou governo.

Uma vez definido o que se trata o suburbanismo fantástico, cabe discutirmos o termo em si – ou melhor, a tradução do termo – feita pelo autor que vos escreve. Assim, acredito ser importante explicar como se deu meu processo de escolha por “Suburbanismo Fantástico”. Ao pensar em possíveis adaptações para o termo em inglês “*Suburban Fantastic Cinema*”, considerei definições como Fantasia Suburbana, Fantasia no Subúrbio, Cinema Fantástico de Subúrbio, Cinema Fantástico Suburbano, etc. Confesso que nenhuma deles – apesar de alguns serem traduções mais literais – parecia ter se encaixado na proposta do subgênero. Isso porque os termos subúrbio e suburbano evocam uma percepção completamente distinta para o público brasileiro, que tem como referencial marcante a suburbanização carioca, eternizada em filmes de Nelson Pereira dos Santos e em obras mais recentes da TV, como *A Grande Família* (Cláudio Paiva e Guel Arraes, Globo, 2001-2014), *Avenida Brasil* (João Emanuel Carneiro, Globo, 2012) e *Vai Que Cola* (Leandro Soares, Multishow, 2013-). Tais obras escancaram que os valores e elementos semânticos dos subúrbios cariocas são completamente destoantes das do subúrbio estadunidense.

Por este motivo, escolhi suburbanismo⁹⁷. O termo, além de tudo evoca diretamente o movimento artístico do realismo mágico (ou realismo fantástico) com o qual tem algumas relações semânticas. Para além desse paralelo, destaca-se que o sufixo “ismo” também nos evoca uma ideia para além do próprio subúrbio, mas relativo aos valores por ele atrelados. Como veremos, diversas obras cujos elementos são bastante próximos do que entendemos como suburbanismo fantástico, não ocorrem necessariamente nessa ambientação. Não é necessário a obra se ambientar em um subúrbio para se encaixar no que entendemos como “suburbanismo”. Afinal, como vimos durante o capítulo 1, o subúrbio consolidou valores e comportamentos que vão além de seu componente geográfico.

Aproveitando esta pausa para discutir nosso processo conceitual, apresento um outro entrave teórico que surge nesse momento. Definimos o suburbanismo fantástico, mas como delimitar os filmes que o compõe? Para isso me utilizei da metodologia proposta por Tudor (2003, p.7) de partir de consensos culturais e verificá-los caso a caso. Isto permitiu analisar obras que pareciam não se encaixar inteiramente na definição que temos de suburbanismo fantástico, mas que flertavam em maior ou menor grau com seus elementos. Tal método abre o escopo para a possibilidade de observar referências, ou mesmo, trechos completos de sua semântica e/ou sintaxe em obras de outros (sub)gêneros, uma vez que sua estrutura já está bem

⁹⁷ Deixo aberto a possibilidade, caso exista a necessidade conceitual, de usarmos do termo suburbanismo (relativo à palavra *suburbia* – subúrbio em inglês) no futuro. Por enquanto, tal nomeclatura só geraria confusões..

consolidada no imaginário cinematográfico. Assim é possível ver o suburbanismo fantástico em obras de horror como *As Criaturas Atrás das Paredes* (*The People Under the Stairs*, Wes Craven, 1991), esportes como *Se Brincar o Bicho Morde* e animações como *O Gigante de Ferro* (*The Iron Giant*, Brad Bird, 1999). Mais do que isso, é possível ver elementos do suburbanismo fantástico em obras que não são do subgênero, em ficções científicas como *Jurassic Park II – O Mundo Perdido* (*Jurassic Park II: Lost World*, Steven Spielberg, 1997), fantasia como *Harry Potter e A Pedra Filosofal* (*Harry Potter and the Sorcerer’s Stone*, Chris Columbus, 2001), ação como *Transformers*⁹⁸ (Michael Bay, 2007) ou mesmo super-herói como *Homem de Ferro 3* (*Iron Man 3*, Shane Black, 2013) e *Shazam* (David Sandberg, 2019).

Isto se torna ainda mais contundente quando consideramos obras que não se passam em uma ambientação suburbana, consolidando a análise do subúrbio no cinema como a representação de um conjunto de valores. Exemplos são *O Milagre Veio do Espaço* e *Quero ser Grande* (Big, Penny Marshall, 1988), que se passam primordialmente em ambientes urbanos, *Conta Comigo* se passa em uma cidade pequena e nas florestas aos seus arredores, *Gasparzinho – O Fantasma da Camarada* (Casper, Brad Silberling, 1995) se passa em uma mansão isolada, *O Fim do Mundo* (*Rim of the World*, McG, 2019) em um acampamento e *De Volta para o Futuro III* se passa em pleno velho oeste. Existem ainda obras como *Ataque ao Prédio* (*Attack the Block*, Joe Cornish, 2011) e *A Gente se Vê Ontem* (*See You Yesterday*, Stefon Bristol, 2019) que subvertem o subgênero levando-o para periferias - mas que se mantêm, a todo momento, conversando com suas convenções e elementos.

Tal amplitude genérica acabou por me trazer múltiplas perguntas. Uma delas, que surgiu logo no início de meu processo de pesquisa, era se o suburbanismo fantástico tinha um “gênero matriz”? Tal pergunta nunca é adereçada diretamente pelos trabalhos de McFadzean (2017; 2019), talvez por pressupor que sua influência narrativa por partir dos filmes de fantasia infantil já estabeleçam a fantasia como matriz genérica. No entanto, o próprio autor ressalta a influência do horror e da ficção-científica em sua gênese – algo que fica bem destacado em algumas obras. Veremos que se tal qual o nome “suburbanismo” evoca uma ideia apressada que a categoria contemple apenas filmes passados no subúrbio, a ideia de “fantástico” pode trazer também percepções equivocadas. Afinal, nem tudo que é fantástico pertence à fantasia, e nem tudo precisa ser fantasioso para ser fantástico.

⁹⁸ Posteriormente a série teria um *spin of* chamado *Bumblebee* (Travis Knight, 2018) que se caracteriza como um autêntico filme do suburbanismo fantástico.

Partindo de exemplos delineados pelo próprio McFadzean, é difícil por exemplo contemplar obras como *Poltergeist*, *A Maldição de Samantha* (*Deadly Friend*, Wes Craven, 1986), *O Portal* (*The Gate*, Tibor Takács, 1987) ou *It* dentro de qualquer categoria que não horror. E, embora seja possível encarar filmes como *E.T – O Extraterrestre*, *De Volta para o Futuro*, *O Vôo do Navegador* ou *Querida, Encolhi as Crianças* (Honey, I Shrank the Kids, Joe Johnston, 1989) sob a perspectiva da fantasia, eles se utilizam de elementos semânticos mais comuns à ficção científica. Isso para não citar obras como *Meus Vizinhos são um Terror* que tem elementos muito fortes do suburbanismo gótico, *D.A.R.Y.L.* (Simon Wincer, 1984) que se constrói como melodrama familiar, e *Karatê Kid* (*The Karate Kid*, John Avildsen, 1984) que pode ser encarado como filme de esporte. Todas as obras citadas acima trazem elementos fantasiosos, mas dificilmente seria possível encaixá-los dentro da caixinha de fantasia. Enquanto isso, obras como *Esqueceram de Mim* não fazem uso de elementos semânticos da fantasia, embora dificilmente não possam ser consideradas obras profundamente “fantasiosas”.

Duas possibilidades emergem daí. A primeira seria de se contrapor a noção de que um subgênero precisa se encaixar dentro de um único gênero. Esta ideia serve para confrontar o pensamento cartesiano e quase mitológico dos gêneros como estruturas narrativas imemoriais e arquetípicas. Como critica Altman a impressão é de que alguns críticos e espectadores acreditam que os “gêneros foram pensados – e continuam sendo – como se tivessem vindo da cabeça de Zeus” (1984, p.8). Como contraponto, a percepção de que subgêneros não estariam ligados à um gênero matriz específico sublinham o hibridismo e a natureza mutável dos processos culturais humanos.

A segunda possibilidade seria vincular o subgênero do suburbanismo fantástico ao gênero de aventura, uma categoria genérica naturalmente ampla e com definições pouco definidas, e que normalmente se mescla com obras de ação, ficção científica, fantasia, comédia, guerra, etc. Segundo Thomas Sobchack (in TASKER, 2004, p.91) o gênero aventura pode ser definido como um egresso do romance medieval em que o “protagonista tem ou precisa desenvolver habilidades especiais para se sobrepôr à grandes obstáculos de ordem humana, natural ou sobrenatural, em situações extraordinárias para restituir a ordem do mundo” (2004, p.91). Meu interesse em pensar o suburbanismo fantástico como parte de tal gênero é destacar um dos principais pilares sintáticos do subgênero: a resolução dos problemas extraordinários para a restauração do *status quo* através da ação física. Veremos mais adiante como dramas de natureza emocional ou interpessoal no suburbanismo fantástico são “fantasticamente” resolvidos através de habilidades que ressaltam a coragem, agilidade, força e perspicácia do

protagonista. Em outras palavras, para fazer as pazes é mais fácil salvar o mundo do que conversar sobre seus sentimentos ou pedir desculpas.

Um outro caminho para compreender a matriz genérica do suburbanismo fantástico seria justamente a análise de suas influências. Adiantamos esta discussão no primeiro capítulo ao comentar sobre os filmes de *small town*, *sitcoms*, o suburbanismo gótico, os filmes de invasão e os filmes de delinquência. McFadzean, por sua vez, estabelece o que ele chama de “três pilares do Suburbanismo Fantástico” a partir de três tradições narrativas pré-existentes (2019, p.5): 1) Os filmes infantis de fantasia e aventura; 2) os filmes família de “cidade pequena”; 3) os elementos narrativos dos gêneros de fantasia, ficção científica e horror.

Nas próximas páginas iremos nos adereçar de forma crítica a cada um deles, de maneira a expandir sua discussão.

1) Filmes infantis de fantasia (e aventura)

Em *Fantasy Film: A Critical Introduction*, James Walters (2011) discute como o cinema de fantasia esteve sempre muito ligado a conceitos da infância. Segundo ele, isto sempre trouxe alguns obstáculos na produção do gênero de fantasia, uma vez que, baseado em senso comum, se esses filmes são sobre crianças, eles também deveriam ser voltados para crianças (WALTERS, 2011, p.73). Noel Brown (*apud* McFADZEAN, 2019) aponta, nesse sentido, como as adaptações literárias de clássicos infantis tiveram grande repercussão no cinema de fantasia a partir da década de 1930. São o caso de obras como *A Ilha do Tesouro* (Treasure Island, Victor Fleming, 1934), *David Copperfield* (George Cukor, 1935), *O Pequeno Lorde* (Little Lord Fauntleroy, John Cromwell, 1936), *As Aventuras de Tom Sawyer* (The Adventure of Tom Sawyer, Norman Taurog, Goerge Cukor e William Wellman, 1938), sendo *O Mágico de Oz* (The Wizard of Oz, Victor Fleming, 1939) o grande expoente do período, estabelecendo sua popularidade.

McFadzean investiga essas obras em busca da gênese do suburbanismo fantástico, chegando a pontuar que a jornada de Dorothy e sua reconciliação com o lar, seria um exemplo de proto-narrativa do subgênero. Walters (2011, p.74) cita o clássico de Fleming justamente para discutir a confusão genérica que existe em torno de filmes de fantasia. Afinal, seria *O Mágico de Oz* uma obra de fantasia, infantil ou musical? Não é objetivo deste trabalho responder esta questão, mas dedico boa sorte a quem tentar incluí-lo em uma única categoria.

Outro gênero que constantemente provoca esta mescla com obras de fantasia e obras infantis são as animações. McFadzean (2019) aponta a tradição da Disney no gênero, citando

Pinóquio (Pinocchio, Hamilton Luske e Ben Sharpsteen, 1940) como seu principal exemplo, uma vez que traz uma criança como protagonista. Importante ressaltar que a década de 1940 trouxe um hiato de produções de animação. McFadzean vincula isto à um reordenamento da indústria devido as bilheterias insatisfatórias (2019, p.6). Adiciono também o próprio *zeitgeist* da época, uma vez que as animações lúdicas e idílicas não pareciam combinar com o pesado clima de guerra e, principalmente, os esforços de guerra, que afetaram a colorização dos filmes. McFadzean cita o primeiro filme *live-action* da Disney, *Meu Querido Carneirinho* (So Dear to My Heart, Harold Schuster, 1948) como um retorno bastante tímido do gênero, seguido das animações *Alice no País das Maravilhas* (Alice in Wonderland, Clyde Geonimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske, 1951) e *Peter Pan* (Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske, 1953).

Na década de 1960, McFadzean (2019) cita um gênero bastante particular de filmes infantis de fantasia que voltou à moda: os musicais. Curiosamente passados em ambientações vitorianas ou eduardianas, como *Mary Poppins* (Robert Stevenson, 1964), *O Calhambeque Mágico* (Chitty Chitty Bang Bang, Ken Hughes, 1968), *A Fantástica Fábrica de Chocolates* (Willy Wonka and the Chocolate Factory, Mel Stuart, 1971) e *Se Minha Cama Voasse* (Bedknobs and Broomsticks, Robert Stevenson, 1971). Todas elas são obras nas quais McFadzean identifica uma sincronização entre os desejos infantis e dilemas com eventos fantásticos, assim como em *O Mágico de Oz*, sendo importantes precursores do suburbanismo fantástico.

É nesse momento que pondero se o autor que cunhou o termo suburbanismo fantástico não possa ter sido levado pela própria armadilha conceitual que critica: a definição genérica extremamente ampla. Digo isto pois me parece bastante claro que, por conta de sua estrutura narrativa, *Mary Poppins* tem uma correlação muito maior com o suburbanismo fantástico do que *O Mágico de Oz* – sendo bastante discutível coloca-los em igual lugar de importância como “influência”. Talvez por ser influenciado por uma escola literária latino-americana pautada no realismo mágico, marcada por normalizar elementos fantásticos no cotidiano, me parece bastante evidente suas diferenças estruturais. Enquanto *O Mágico de Oz* traz a travessia do limiar ou o cruzamento do portal (CAMPBELL & MOYERS, 1988) – *Mary Poppins* traz a irrupção do fantástico no real. Claro que se pode argumentar que, em compensação, enquanto *Mary Poppins* foca sua narrativa na babá que dá nome ao filme, *O Mágico de Oz*, coloca uma criança/jovem como protagonista. No entanto, como veremos aqui, a base fundante de nosso

olhar crítico para o suburbanismo fantástico e como ele se diferencia do gênero de fantasia, é que nele o fantástico precisa afetar o “mundo ordinário do protagonista”.

Para resolver essas questões é válido recorrermos à Farah Mendlesohn, referência nos estudos de fantasia, que faz quatro tipos de categorização das obras de Fantasia, a partir da forma os elementos fantásticos surgem na narrativa (2008). Seriam

- 1) *Portal/Quest fantasy* (fantasias de portais ou jornadas), que envolvem o atravessamento de um “lugar normal” para um lugar fantástico;
- 2) *Immersive fantasy* (fantasias imersivas), o caso de obras como *O Senhor dos Anéis*, onde o mundo inteiro é fantástico.
- 3) *Liminal fantasy* (fantasias liminares) – obras onde tanto o protagonista quanto o espectador, tem dificuldade de entender, perceber ou aceitar a fantasia.
- 4) *Intrusive fantasy* (fantasia intrusiva) – Aquela que tira a estabilidade do protagonista, sem tirá-lo de seu lugar, assumindo que a normalidade é organizada e, com a entrada da fantasia do mundo, ele se desorganiza. Quando a fantasia recua do mundo, ele retorna a sua previsibilidade (2008, p.XXII). É o caso do suburbanismo fantástico, mas também de *Mary Poppins*, reforçando nossa ideia que sua matriz advém de uma mesma origem genérica.

Como o leitor deve ter já identificado, obras como o *Mágico de Oz*, *Alice no País das Maravilhas*, *A Fantástica Fábrica de Chocolates*, *A História sem Fim* (The NeverEnding Story, Wolfgang Petersen, 1984), *Labirinto – A Magia do Tempo* (Labyrinth, Jim Henson, 1986), *As Crônicas de Nárnia: O Leão, a Feiticeira e o Guarda-Roupas* (The Chronicle of Narnia: The Lion, The Witch and the Wardrobe, Andrew Adamson, 2005) e *Onde Vivem os Monstros* (Where the Wild Things Are, Spike Jonze, 2010) encaixam tipicamente no que Farah Mendlesohn (2008) caracteriza como *portal-quest fantasy* – obras que investem significativo peso narrativa na transição de mundos e na descobertas das regras daquele novo mundo (GATES et al. 2003, p.49). Elas representam uma execução quase literal da jornada do herói como descrita por Joseph Campbell (1988). Nela, partindo do mundo comum, o herói precisa atravessar um portal para começar sua aventura. Seja pela agência do protagonista (entrar na toca do coelho, procurar um bilhete dourado, ler um livro) ou não (ser pega por um tornado, receber a visita do rei dos Goblins ou uma carta de Hogwarts) – ele sempre irá para um outro mundo. A partir dessa passagem o caminho mais direto para retornar pra casa é a resolução dos problemas apresentados por aquele novo lugar. Nesse sentido, o amadurecimento do herói passa

a ser uma exigência para o seu retorno, e, caso opte por não o fazer, ou não consiga, jamais voltará para sua terra natal.

Obviamente existem obras do suburbanismo fantástico que se situam entre a fantasia intrusiva e a fantasia de portal/jornada (e, de certa forma, até com elementos de fantasia liminar) – como é o caso de *Pagemaster – O Mestre da Fantasia* (Pagemaster, Joe Johnston, 1994). Nela, acompanhamos a vida de um jovem suburbano, Richard Tyler, um nerd acovardado e viciado em estatísticas. Este retrato indecoroso é feito de forma a distanciar sua relação com o pai que quer que ele se torne um “garoto normal” (ressaltando a dificuldade do cinema hollywoodiano em aceitar performatividades e comportamentos que não se encaixem no modelo hegemônico). Durante uma tempestade Tyler se abriga em uma biblioteca, e é transformado em uma “ilustração” (figura 2.11), indo para um mundo de fantasia, todo passado em animação. A narrativa imprecisa do filme (ela dá indícios de se passar na cabeça do protagonista, enquanto deixa em aberto se realmente ele foi afetado pela magia) permite múltiplas interpretações. No entanto, mais do que um problema teórico, considero *Pagemaster* um exemplo de como o suburbanismo fantástico não deve ser restrita exclusivamente à categorização de fantasia intrusivas. Além disso, é uma obra de (sub)gêneros múltiplos: suburbanismo fantástico, fantasia, aventura e animação.



Figura 2.11: Personagem de Macaulay Culkin prestes a se transformar em uma animação, na virada do primeiro ato de *Pagemaster*. Fonte: *Frame* do filme.

Outro exemplo interessante é o caso de *Jumanji* (Joe Johnson, 1995) e a comparação com a sua continuação *Jumanji: Bem Vindo à Selva* (*Jumanji: Welcome to the Jungle*, Jake Kasdan, 2017) onde essas diferenças estruturais ficam bastante claras. Se na obra original os elementos

do tabuleiro invadem e colocam em perigo o mundo real (fantasia intrusiva), em sua continuação os personagens são levados pra o mundo virtual (fantasia de portal ou jornada). No entanto, como fica claro no final da continuação direta do filme de 2017, *Jumanji: Próxima Fase* (*Jumanji: Next Level*, Jake Kasdan, 2019) a narrativa parece estar caminhando para a fantasia intrusiva novamente (figura 2.12) com a “entidade” Jumanji afetando o mundo real.



Figura 2.12: Na cena pós-créditos de *Jumanji: Próxima Fase*, animais selvagens invadem o subúrbio. Uma alusão ao filme de 1995 e uma indicação de que a próxima obra ingressará no suburbanismo fantástico. Fonte: *Frame* do filme.

Outra franquia que vale a pena ser citada é *Harry Potter*. Ao mesmo tempo que *Harry Potter e a Pedra Filosofal* tem o início de seu primeiro ato marcado pela fantasia intrusiva (ele recebe uma carta de Hogwarts e o convite de magos), ela logo evolui para uma fantasia de portal/jornada (com ele atravessando a estação de trem para chegar em Hogwarts). Com o passar dos livros, no entanto, a dificuldade de dissociar o mundo “bruxo” do mundo “trouxa” (demonstrando o amadurecimento do protagonista) – solidifica a obra como uma fantasia imersiva. É por conta desta complexidade que o início do primeiro filme traz um clima típico do suburbanismo fantástico – ideia sobre a qual voltaremos a discutir mais à frente.

Também neste capítulo iremos discutir como esta diferença na estrutura impacta diretamente na construção da identidade heroica, inclusive abrindo possibilidade para debater um recorte de gênero: enquanto obras do suburbanismo fantástico são basicamente protagonizadas por homens, este androcentrismo parece ser um pouco menos presente em obras que envolvem a travessia do portal, como são os casos de Dorothy e Alice, mas também de Sarah (*Labirinto – O Segredo do Tempo*), Chihiro de *A Viagem de Chihiro* (Sen to Chihiro no

Kamikakushi, Hayao Miyazaki, 2001), Ofélia em *O Labirinto do Fauno* (The Pan's Labyrinth, Guillermo del Toro, 2006), Bela de *O Segredo do Vale da Lua* (The Secret of Moonacre, Gabor Csupo, 2008), Coraline em *Coraline e o Mundo Secreto* (Coraline, Henry Selick, 2009), Babydoll de *Sucker Punch* (Zack Snyder, 2011), entre outras. Sem precisar nos aprofundar por agora, é bastante representativo que obras em que o personagem salve o mundo real (no caso do suburbanismo fantástico) sejam basicamente protagonizadas por homens.

Como fica claro a partir dessa diferenciação e de seus desdobramentos críticos, existem grandes aprofundamentos teóricos a serem feitos sobre as influências dos diferentes filmes de fantasia no subgênero aqui estudado. Apresentadas algumas destas questões, vamos ao segundo (sub)gênero que serviu como pilar ao suburbanismo fantástico segundo McFadzean.

2) Filmes de Cidade Pequena

Também conhecidos como “*small town family films*”, a própria ambientação proto-suburbana (como vimos no capítulo 1) dessas obras auxiliam na produção de elementos semânticos no imaginário cinematográfico do espectador: as lojinhas onde todos se conhecem, a *main street*, a praça, as festividades que unem toda a cidade, as ruas calmas e tranquilas, os quintais com cercas brancas, etc. Inclusive, parte desses elementos já é tão icônico que são parte dos responsáveis por fazer com que o suburbanismo fantástico não precise ficar preso à própria ambientação suburbana. Apenas a reprodução de alguns desses elementos (sempre em contraponto à velocidade da cidade) já são o suficiente para criar o “clima” ou a “ideia de subúrbio”.

Esta “ideia” de subúrbio ou de cidade pequena é parte crucial do subgênero aqui estudado, porque é justamente se contrapondo a ele que o elemento fantástico vai atuar de forma disruptiva. Quanto mais tranquila, bucólica, ou provinciana for a ambientação – mais o fantástico vai ser difícil de ser “ignorado” e “passar batido”. Isso opera em cima do comportamento social que vimos no capítulo 1, dos moradores do subúrbio em relação ao preconceito ou desconfiança com o diferente ou com o “Outro”. Afinal, a baixa densidade demográfica do subúrbio faz com que você sempre veja as mesmas pessoas – sejam eles vizinhos ou prestadores de serviço cotidianos: entregadores de jornal, policiais, jardineiros, etc. No caso das cidades pequenas a lógica se mantém, mas operando de forma um pouco mais ampla: ao invés do conhecimento da vizinhança, nas obras de passadas em cidade pequena, a população total da cidade se conhece (e também suas histórias e gerações pregressas).

Rowley (2015, p.22) vai se aprofundar um pouco nos desdobramentos dessa iconografia das cidades pequenas quanto a visões/representações geográficas. Ele vai discutir como filmes de cidade pequena ressaltam sempre à presença de um polo comercial e social – sejam as *main Street* ou praças da cidade – algo que o subúrbio tenta emular com seus *shoppings* e *high schools*⁹⁹. Rowley também aponta que nos filmes passado em cidades pequenas haverá a presença física de instituições públicas (como a sede da prefeitura, a delegacia), encorajando uma interface fluída entre público e privado – algo que não costuma ocorrer no subúrbio (marcado pelo seu minimalismo moral). Como Brown (2012, p.92) pontua, a vida no subúrbio estadunidense traz consigo um foco no núcleo familiar (atomização) muito maior do que a orientação comunitarista das cidades pequenas. Além disso, existe uma certa autossuficiência de serviços nestas cidades pequenas (comércio, serviços básicos, prédios públicos) que não existe ou é de muito mais difícil acesso nos subúrbios, e que vai depender de deslocamentos à cidade para supri-las.

Um ponto que discutiremos por diversas vezes, e que parece ser uma das conclusões preliminares desse trabalho, é que este ideal comunitário de cidade pequena pode ser sim transposto para o subúrbio – justamente através da criança/jovem. Afinal, é esse personagem quem é limitada àquela geografia (pois não tem carro) e tem tempo para explorar os arredores e construir laços sociais com seus vizinhos, vivenciando o subúrbio como uma espécie de cidade pequena. Talvez seja por isso que o protagonismo infantil em obras passadas no subúrbio evoque tanto esta imagem comunitária nostálgica das cidades pequenas estadunidenses. Enquanto os jovens tem uma experiência comunitarista do subúrbio, seus pais tendem a abrir mão das relações comunitárias em função das relações intrafamiliares (GANS, 1982; COONTZ, 2000; HEIMAN, 2015).

Feitas essas ponderações, não vejo como não concordar em McFadzean (2019, p.7) ao eleger *A Felicidade Não se Compra* como uma das mais importantes referências às obras do subgênero. Como vimos no primeiro capítulo, além de prever o *boom* dos subúrbios e trazer a ambientação idílica e seus típicos elementos semânticos, a obra traz o fantástico (embora de forma não disruptiva) para sua trama. Entre as outras obras do início do *boom* da suburbanização que abordam este retrato idílico das cidades pequenas, as tratando como modelos para os novos subúrbios, estão *Nossa Cidade* (Our Town, Sam Wood, 1940), *Agora*

⁹⁹ Esse ideário das cidades pequenas será tão grande no audiovisual estadunidense que afetará até mesmo as obras passadas em grandes metrópoles como as sitcoms *Seinfeld* e *Friends*. Nelas são criadas desculpas narrativas para a casa de alguns personagens virarem verdadeiros “hub centrais” da ação. No caso de *Friends*, o famoso café *Central Perk* inclusive se torna uma espécie de praça onde os personagens se encontram, como se fosse possível, em meio à tumultuada Manhattan, que eles se sentassem (quase) sempre no mesmo lugar.

Seremos Felizes (Meet me in St.Louis, Vincent Minelli, 1944), *A Mocidade é Assim Mesmo* (National Velvet, Clarence Brown, 1945) e *Virtude Selvagem* (The Yarring, Clarence Brown, 1946).

3) Filmes e obras televisivas de Ficção Científica, Fantasia e Horror

Os três gêneros que lidam diretamente com elementos do fantástico em suas estruturas narrativas, tem, é claro, um impacto fundamental no suburbanismo fantástico. São eles que vão “emprestar” seus extraterrestres, monstros e fantasmas para romper com a normalidade bucólica dos subúrbios. Na década de 1950, marcada por filmes de ficção científica (aqui se destacam as obras de invasão, que vimos no capítulo 1) e de horror, eram amplamente consumidas por jovens. Inclusive, um dos elementos recorrentes em obras do suburbanismo fantástico na década de 1980 será a referência à essas obras: seja passando na TV ou em pôsteres no quarto dos protagonistas de filmes como *Guerra dos Mundos* (War of the Worlds, Byron Haskin, 1953), *A Ameaça Veio do Espaço* (It Came from Outer Space, Jack Arnold, 1953), *O Mundo em Perigo* (Them!, Gordon Douglas, 1954) e *Vampiros de Almas* (Invasion of the Body Snatchers, Don Siegel, 1956). O remake de *Invasores de Marte* (*Invaders from Mars*, William Menzies, 1953) na década de 1980 (*Invasors of Mars*, Tobe Hopper, 1986), deixa bastante clara esta correlação semântica e sintática entre a ficção científica da década de 1950 e o suburbanismo fantástico da década de 1980. Nesse sentido, a diferença entre seus pôsteres (figura 2.13) é didática para compreender o destaque que passa a ser dado a figura da criança na década de 1980, e a consequente migração para o subgênero do suburbanismo fantástico.



Figura 2.13: Pôsteres da versão de 1953 (esq.) e 1986 (dir.) de *Os Invasores de Marte*. O protagonismo infantil fica ressaltado na obra mais recente. Fonte: Imdb.com

McFadzean ressalta como a importância de obras televisivas bastante famosas da década de 1950 e 1960, que traziam esses elementos sobrenaturais para a realidade de sua audiência: a família suburbana. Falo de séries antológicas como *Science Fiction Theatre* (Jack Arnold, Syndication, 1955-1957), *Além da Imaginação* (The Twilight Zone, Rod Serling, CBS, 1959-64, 1985-89, 2002-03), *A Quinta Dimensão* (The Outer Limits, Leslie Stevens, ABC, 1963-65) e, mais voltada para o terror e para o suspense, *Alfred Hitchcock Apresenta* (Alfred Hitchcock Presents, Alfred Hitchcock, CBS, 1955-60, 1962-1964; NBC, 1960-62, 1964-65). A influência destas obras é tão grande que acredito ser importante pontuar o motivo de não serem consideradas a real origem do suburbanismo fantástico: embora tenham os mesmos elementos semânticos, sintaticamente são bastante diferentes do subgênero que aqui estudamos. Afinal, nessas produções o protagonismo era de homens e mulheres adultas que encaram o fantástico diante de um clima de ansiedades, paranoias e preocupações. Não havia um arco narrativo do “amadurecimento” como no suburbanismo fantástico, mas um desenvolvimento de um olhar mais cínico e crítico dos costumes e comportamentos do período – que mais se aproximam do suburbanismo gótico.

E se na década de 1960 a ficção científica começava a dar sinais de esgotamento, na década de 1970, é o horror que volta com força total. O gênero fica mais sanguinolento e

explícito, com o reconhecimento tanto da crítica com *O Exorcista* (The Exorcist, William Friedkin, 1973) e *A Profecia* (The Omen, Richard Donner, 1976) quanto do público. É nesse cenário que se encaixam os já discutidos *slasher movies* que começam a construir seus aspectos semânticos em *O Massacre da Serra Elétrica* (The Texas Chainsaw Massacre, Toby Hopper, 1974) e *Noite do Terror* (Black Christmas, Bob Clark, 1974) e a solidificar sua sintaxe e narrativa em *Halloween* (John Carpenter, 1978).

Levantados esses pilares referenciais para o subgênero como descritos por MacFadzean e em adição aos outros (sub)gêneros discutidos anteriormente, é possível construir uma base bastante sólida quanto ao (sub)gêneros que influenciaram o suburbanismo fantástico. Agora, proponho dar seguimento à esta discussão – compreendendo como ele se desenvolveu quanto subgênero e quanto à ciclo.

2.5 A história do Suburbanismo Fantástico quanto subgênero

O leitor mais atento já deve ter percebido que a todo momento nos referimos ao suburbanismo fantástico como um subgênero cinematográfico. Esta definição não foi feita de forma casual ou arbitrária. Compreender de onde ela parte, inclusive, é essencial para entender a conjuntura onde ela está inserida (o entretenimento Reaganista) e o funcionamento da indústria de qual ela faz parte (Hollywood). A partir disso entenderemos quais são as prerrogativas teóricas que permitem a utilização do termo subgênero como a definição de um grupamento de diferentes obras, assinadas por diretores diferentes, escritas por roteiristas diferentes e produzidas em estúdios diferentes (e as vezes, em países diferentes).

Antes de mais nada, é necessário lembrar que o termo “gênero cinematográfico” (e aqui também se aplicando aos subgêneros) tem uma série de significados diferentes, de acordo com o contexto onde ela está inserida. Como bem define Dudley Andrew (1984) o (sub)gênero pode ser encarado como:

1) Esquema ou fórmula que configura a produção da indústria: por exemplo, quando um filme de ação com super herói dá grandes bilheterias, é esperado que os estúdios comecem a emular esta fórmula, fazendo cada vez mais filmes com super heróis. Em pouco tempo, o conjunto de obras acaba por se tornar um (sub)gênero com estruturas e convenções próprias.

2) Como estrutura formal e estética na realização de roteiros e filmes: estabelecendo certas regras, instrumentos e repertórios na produção de um filme. Assim, um diretor de arte saberá que, normalmente, os objetos que deverá usar para decorar uma casa em um filme de horror são diferentes daqueles que usaria em um romance;

3) Como categoria de comunicação ou etiqueta para distribuidores e exibidores: por exemplo, em certos meios de comunicação visando atingir certa demografia, distribuidoras e exibidoras poderiam classificar *Bacurau* (Kléber Mendonça Filho, 2019) como um faroeste, filme de ação ou ficção científica, enquanto para outro tipo de público, ele pode ser vendido como um drama brasileiro;

4) Como contrato de recepção e horizonte de expectativa para a audiência: assim, quando o espectador é informado que o filme se trata de uma comédia, ele já cria determinadas expectativas quanto à obra, como por exemplo, que ele vai rir e se divertir. Não é incomum na história do cinema obras causarem incômodos à audiência por serem vendidas com etiquetas de gêneros equivocadas. Um exemplo curioso no Brasil foi a estratégia de distribuição do drama *Namorados para Sempre* (Blue Valentine, Derek Cianfrance, 2010) como romance, a ser lançados próximo ao dia dos namorados¹⁰⁰. A sua própria tradução completamente equivocada demonstra as intencionalidades por parte da distribuidora: o filme é um drama bastante pesado sobre um relacionamento e – definitivamente – o casal não fica junto “para sempre” ao término da película.

Claro que não existe um certo ou errado para essas categorizações. Obras pensadas pelo seu diretor como dramédias, podem ser vendidas pelo distribuidor como comédias e recepcionadas pelo público como dramas. Stephen Neale vai dizer que os (sub)gêneros podem ser definidos como padrões, formas, estilos e estruturas que transcendem o próprio filme, e que verificam desde a construção por parte do diretor até a leitura por parte do espectador (1980). Assim, quando estivermos falando de (sub)gêneros é importante identificar de qual dessas categorias em específico estamos tratando ou mesmo se estamos falando de todas elas em simultâneo.

Além disso, como esses (sub)gêneros surgem? Mais à frente veremos como *Poltergeist* e *E.T. – O Extraterrestre* irão influenciar uma série de novas produções hollywoodianas, uma vez que alguns de seus elementos mais marcantes serão incorporados em novos filmes na tentativa de distribuí-los para atingir um público ávido em assistir obras similares. Assim, é crucial ressaltarmos que a classificação de um (sub)gênero se dá em retrospecto, ou seja, não havia uma tentativa consciente de criar um *corpus* de filmes baseados em *E.T.* ou *Poltergeist* (e que viria a ser o suburbanismo fantástico) mas é algo que ocorre “naturalmente” a partir das respostas positivas do público e do interesse da indústria em replicar esses sucessos comerciais.

¹⁰⁰ <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1106201101.htm> Acesso em 02/11/2021

Quanto a isso, há toda uma discussão trazida por Altman (1984) que existem ao menos dois processos (e/ou duas perspectivas) no desenvolvimento de um (sub)gênero: a ritual e a ideológica. Enquanto na abordagem “ritual” as obras produzidas pelos estúdios seriam originadas de uma pressão social, a “ideológica” apontaria que os estúdios se aproveitariam da energia e investimento físico do espectador para atrair a audiência para suas próprias ideias. Em outras palavras, em uma seria a demanda do público que definira lançamentos de filmes de um mesmo (sub)gênero e na outra, seria estratégia do próprio estúdio em produzir filmes similares.

Cruzando esta compreensão com toda a contextualização cultural, política e social feita anteriormente nesse capítulo, acho importante trazer a definição de Thomas Schatz (1981, p.264) ao dizer que os gêneros e subgêneros cinematográficos expressam a sensibilidade social e estética não apenas dos cineastas, mas também do seu conjunto de espectadores. Ou seja, vinculando o ideário social da época à própria receptividade do público em relação a ideologias, valores, comportamentos de certas obras. Longe de fazer uma correlação determinista, tal definição traz este *corpus* de filmes para a conjuntura em que foram produzidos, idealizados e recepcionados. Rafael de Luna em sua tese de doutorado vai apontar que se permite assim uma abordagem cultural dos gêneros (e subgêneros), os compreendendo como categorias formuladas por práticas discursivas historicamente contextualizadas (2011, p.15).

Algumas ponderações precisam ser feitas nesse momento. A mais imediata é que não trabalharemos com a compreensão do (sub)gênero como fundação de determinadas categorias arquetípicas – como já adiantamos em tópico anterior. Ou seja, não estamos procurando uma genealogia literária ou mítica dos (sub)gêneros como estruturas narrativas de pensamento, mas estamos atrelando-os ao recorte social e ao seu momento histórico. Em outras palavras, estamos menos interessados em definir se *E.T. – O Extraterrestre* é em seu âmago um filme de fantasia ou ficção científica. Estamos mais preocupados em entender a conjuntura social e cultural que propiciou o seu sucesso e o seu conseqüente impacto na indústria. Ambos (a produção do filme e a sua boa recepção) são vistos como parte de um mesmo processo histórico e social.

Além disso, é importante considerar que filmes do mesmo (sub)gênero ou ciclo, normalmente não se vendem como “fazendo parte” deles. Pelo contrário, estas obras normalmente são vendidas de forma a expor suas peculiaridades (elenco, trama, efeitos visuais, etc). A classificação de (sub)gênero ou ciclo é normalmente feita *a posteriori*, onde o distanciamento histórico permite perceber relações sintáticas e semânticas entre diferentes obras do mesmo período. Afinal, os primeiros diretores que copiaram os elementos semânticos

e sintáticos de *Halloween* não sabiam que estavam ajudando a consolidar o *slasher* com subgênero.

A segunda ponderação seria relativa à um “ciclo vital” dos (sub)gêneros. Segundo esta ideia um (sub)gênero nasceria a partir de um filme primordial. Eles se desenvolveriam a partir de outras obras que evoluíam seus temas e elementos. Ele atingiria uma maturidade no momento em que já tivesse um repertório vasto o suficiente para se autorreferenciar. Por fim, o (sub)gênero morreria quando suas plateias ficassem saturadas daquele tipo de obra (CAWELTI 1986 in ALTMAN, 2000). Tal visão biologicista do cinema é bastante usada para explicar a “decadência” de certos (sub)gêneros em Hollywood como o musical, o *noir* e o faroeste.

No entanto, elas trazem mais dificuldades teóricas do que soluções. Por exemplo, quando poderíamos dizer que musical “morreu”? Na década de 1950? 1960? Como explicar sua retomada na década de 1980 e novamente em 2000? Ou como aplicar este modelo biologicista a gêneros “imortais” como o horror ou os filmes de ação? Ainda assim, a visão biologicista não nos é totalmente inválida. Muito nos interessa a percepção de que o amadurecimento do gênero se dá quando ele tem repertório o suficiente para começar “a se autorreferenciar”. Isto será a base do suburbanismo fantástico reflexivo que será analisado em nosso terceiro capítulo.

A terceira ponderação vem como forma de trazer uma nova perspectiva para a ideia de “ciclos de vida” do gênero a partir de sua categorização em gênero, subgênero e ciclo. Sem largar as analogias biológicas, podemos encarar os gêneros a partir de uma árvore evolutiva, onde grandes grupos com coesão semântica e sintática, com o tempo iriam gerar múltiplos repertórios de obras com características próprias e mais específicas, os subgêneros. Ficando ainda no exemplo do horror, vimos nas últimas décadas a consolidação de subgêneros como filmes de zumbi, casas mal assombradas, *slashers*, *found footages*, etc todos com elementos e construções muito próprios. Vimos também (incluindo esse ser o caso do suburbanismo fantástico), que esses subgêneros não precisam mais estar vinculados à somente um gênero – uma vez que a cultura permite essas hibridizações.

Os ciclos, por sua vez, estariam ligados à determinados momentos históricos da sociedade e dos estúdios, como o caso do ciclo de horror da Universal (década de 1930) ou o ciclo da Hammer (década de 1950). Steve Neale (2000, p.9) se refere a ciclo como grupos de filmes feitos em um período específico e fundados principalmente nas características de um sucesso comercial específico. Altman (2000) ressalta como os ciclos geralmente são ligados à um estúdio, pois isso significa que eles são proprietários dos modelos de produção. Veremos ainda

nesse capítulo como McFadzean (2019) aponta que dentro do suburbanismo fantástico existe o ciclo da Amblin, estúdio de Steven Spielberg, responsável pelos principais filmes do subgênero. Já no terceiro capítulo, veremos como o ciclo do suburbanismo fantástico reflexivo não ficará restrito à um único estúdio.

Feitas essas ponderações, vamos aos fundamentos teóricos da categorização por (sub)gêneros que trabalharemos aqui. Dentro do estudo de (sub)gêneros chamo a atenção para duas abordagens possíveis: a semântica, que levaria em consideração elementos como ambientações, objetos, personagens, atitudes, e a sintática, que trataria da relação constitutiva entre esses elementos. Enquanto a primeira define “os blocos de construção”, a segunda privilegia as estruturas como eles são organizados. Usando novamente o horror como exemplo, enquanto as obras da Universal da década de 1930 semanticamente usariam os monstros da literatura gótica para trabalhar sintaticamente à impossibilidade da concretização do amor romântico, os *slashers* da década de 1970 e 1980, traziam a figura do *serial killer* para abordar sintaticamente o “apetite sexual masculino” e questões relativas à moral cristã.

O que Rick Altman propõe (1984), e de onde parte McFadzean (2019) para definir o suburbanismo fantástico como subgênero, é uma análise que leve em consideração ambas as abordagens simultaneamente, formulando a chamada de teoria semântica/sintática. Altman faz uma referência bem específica, porém bastante significativa, que esta teoria dupla evitaria que críticos caíssem na armadilha de considerar, por exemplo, que *Star Wars* se encaixasse no gênero faroeste. Afinal, por mais que a *space opera* compartilhasse padrões sintáticos com o faroeste, semanticamente ele tem menos ligações com o gênero. Em outras palavras, não esperamos ver em faroestes naves espaciais, lightsabers, alienígenas e intrigas geopolíticas – por mais que o mundo de *Star Wars* apresente sua cota de *saloons*, fazendeiros, massacres de populações tradicionais, mercenários e roubos a trens.

Tal teoria permite que Altman faça algumas considerações como, por exemplo, ressaltar que os (sub)gêneros hollywoodianos mais reconhecíveis são aqueles que estabeleceram uma sintaxe coerente (como o faroeste e o musical), enquanto aqueles que dependiam primordialmente de elementos semânticos não chegaram a desenvolver um (sub)gênero bem definido. Em *Film/Genre*, de 2000, ele cita como exemplo não tão bem sucedidos em se consolidar como (sub)gênero os filmes de repórter, de catástrofe e de grandes golpes. No entanto, é interessante pensar que desde a publicação da primeira edição de seu livro, esses dois últimos acabaram por ter obras que desenvolveram uma sintaxe razoavelmente coerente e se definir como subgênero. As obras de desastre ou catástrofe acabaram por ganhar inúmeras

produções no período entre a virada do milênio e 2012 (que buscavam capitalizar com o fim do mundo segundo o calendário maia) e as obras de “grandes golpes” se transformaram nos “*heist movies*”. Esta atualização dos exemplos de Altman ajuda a perceber a própria natureza do (sub)gênero quanto processo, e não como verdades estruturadas de forma atemporal.

Uma vez definida a base teórica com a qual vamos trabalhar, a teoria semântica/sintática, também é importante ressaltar que escrever sobre (sub)gêneros exige um caráter seletivo uma vez que se trata de uma categorização. Em outras palavras, isso significa que para elaborar um *corpus* de obras selecionadas para serem trabalhadas sob o recorte de (sub)gênero, é necessário justificar escolhas tanto de inclusão quanto de exclusão. Ressalto que isto não é uma tentativa de elaborar uma categorização universal, uma vez que, como discutimos, indivíduos diferentes podem perceber obras sob o prisma de múltiplos gêneros. No entanto, é inegável que ao discutirmos a presença ou não de uma obra em um (sub)gênero, nos aprofundamos e avançamos na própria teoria daquele (sub)gênero.

Nesse sentido, esclareço ao leitor que embora parta da definição de suburbanismo fantástico cunhada por Angus McFadzean (2017; 2019), tenho um olhar consideravelmente mais amplo sobre as obras que podem ser incluídas nesta categorização de subgênero. Por exemplo, ao contrário do que classifica McFadzean, considero que certos filmes família com animais são obras típicas do suburbanismo fantástico como é o caso de *Beethoven* (Brian Levant, 1992) e *Free Willy* (Simon Wincer, 1993). Também buscaremos avançar a compreensão de McFadzean que certos filmes urbanos também se encaixam no suburbanismo fantástico como é o caso de *O Milagre veio do Espaço* (*batteries not included, Matthew Robbins, 1987) e incluiremos no subgênero obras como *Quero ser Grande* (Big, Penny Marshall, 1988) e *Esqueceram de Mim 2: Perdido em Nova York* (Home Alone 2: Lost in New York, Chris Columbus, 1992).

É válido ressaltar que ter perspectivas diferentes sobre quais filmes integram o *corpus* do suburbanismo fantástico, além de evocar importantes discussões genéricas, semânticas e sintáticas, também evitam que caiamos na armadilha intelectual sublinhada por Steve Neale. Segundo o autor, perpetuar certos grupos de filmes como pertencente a um (sub)gênero de forma indiscutível acaba por privilegiar algumas obras e transformá-las em únicas referências, excluindo outras do processo (2000, p.166). As consequências acadêmicas ficam bem claras ao testemunharmos que certos filmes são sempre nomeados para definir um (sub)gênero – sendo sempre citados, sejam em catálogos quanto em trabalhos de pesquisa, o que cria uma certa rigidez e um certo imobilismo teórico.

Esta discussão também auxilia na resposta de uma pergunta recorrente na elaboração dessa tese. Se o suburbanismo fantástico é tão proeminente, tão genericamente amplo e com tantas obras icônicas, o que explica a escassez de trabalhos ou mesmo citações ao seu respeito? McFadzean (2017, p.1) responde sobre este fenômeno em seu primeiro artigo sobre o subgênero: segundo ele a culpa é de definições genéricas amplas como “filmes para criança” ou “filmes para a família”. O autor também ressalta esta confusão conceitual vem desde o início do suburbanismo fantástico como subgênero, devido a influência que *E.T. – O Extra-Terrestre* teve em Hollywood (THOMPSON, 2007, p.93) e no ciclo da Amblin. Como elabora o autor, sua bilheteria recorde influenciou obras dos mais diversos gêneros por um extenso período, de forma a dificultar a percepção da consolidação de um subgênero para além de um *pastiche* recorrente do filme de Spielberg.

Esta questão, inclusive, nos leva para o próximo ponto de nossa discussão: entender como o suburbanismo fantástico se desenvolveu quanto (sub)gênero e quanto ciclo cinematográfico em suas primeiras duas décadas de existência. Para isso, precisamos focar no filme que deu início a tudo.

Ou melhor, no projeto de filme.

2.5.1 *Night Skies*

Depois de dirigir *Encontros Imediatos de Terceiro Grau* (*Encounters of the Third Kind*, 1977), Steven Spielberg teve a ideia de produzir um projeto chamado *Night Skies*. O filme serviria de uma “sequência temática” para sua bem sucedida obra de ficção científica. *Night Skies* seria baseado na história dos “Monstros Verdes de Kelly-Hopkinsville” um dos mais bem documentados casos de ufologia nos Estados Unidos. Parecido com o nosso caso do ET de Varginha, Kelly-Hopkinsville envolvia diversos moradores de uma pequena cidade do interior alegando terem sido atacados por “pequenas criaturas verdes” (como *goblins* ou *gremlins*) no ano de 1955. Uma das explicações mais aceitas para o caso foi o de histeria coletiva causado por ataques de Corujão-Orelhudo (figura 2.14), uma ave de rapina de mais de meio metro e de comportamento bastante territorial.

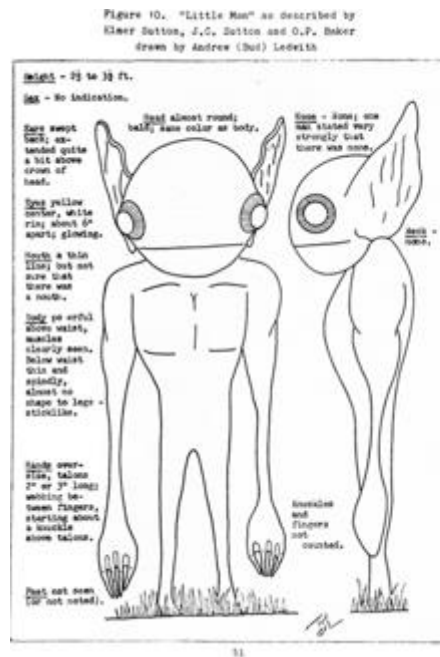


Figura 2.14: Comparação entre o retrato falado dos ETs de Kelly-Hopkinsville e o Corujão-Orelhudo. Fonte: history.com e wikipedia.org

Apesar da explicação científica não ser tão cinematográfica, o caso dos Monstros Verdes de Kelly-Hopkinsville parecia uma ótima prerrogativa para um filme. Ou dois. Apesar de *Night Skies* nunca ter saído do papel, ele inspirou as duas obras de Spielberg que seriam a gênese do que entendemos como suburbanismo fantástico: *Poltergeist* e *E.T – O Extraterrestre*. Segundo o próprio Spielberg um seria “sobre o mal no subúrbio e o outro sobre o bem no subúrbio” (McFADZEAN, 2019, p.12). O primeiro focaria no aspecto de uma família suburbana aterrorizada por forças sobrenaturais, se situando justamente entre o suburbanismo gótico e o fantástico. O segundo, ao focar na irrupção do fantástico no cotidiano de crianças suburbanas, vai consolidar o que entendemos como suburbanismo fantástico.

A distância de lançamento entre os dois filmes foi de apenas uma semana. *Poltergeist* foi lançado nos Estados Unidos em 4 de Junho e *E.T.* em 11 de Junho de 1982. Foram respectivamente a nona e a maior bilheteria do ano (*E.T.* seria a maior bilheteria da história, sendo desbancado por *Jurassic Park* em 1993). O sucesso comercial e de crítica das duas obras influenciou uma série de filmes que seguiriam seus aspectos semânticos, sintáticos e sua estrutura narrativa, levando a gênese do subgênero aqui estudado.

Respeitando a cronologia, comecemos por *Poltergeist*. Apesar de volta e meia ter sua direção atribuída à Spielberg, o filme foi apenas produzido por ele, sendo dirigido por Toby Hopper de *O Massacre da Serra Elétrica*. No entanto, a confusão tem fundamento: dizem

conversas de bastidores que Spielberg estava no set o tempo todo, quase dirigindo a obra por cima de Hopper. Ele apenas não teria dirigido o filme oficialmente por conta de uma impossibilidade do próprio sindicato de diretores: afinal estava trabalhando em *E.T. – O Extraterrestre* naquele período. Independente de qual seja a verdade, é inegável à marca autoral de Spielberg na obra, sendo indiscutível a importância de seu trabalho como principal influência na gênese do suburbanismo fantástico.

A história da família Freeling, composta por Diane, Steven e seus três filhos, une dois arcos narrativos: a de uma família preocupada com sua nova casa e a criação de seus filhos em um ambiente suburbano e a da entrada do sobrenatural que culmina com o rapto fantasmagórico da filha caçula do casal, Carol-Anne. Ambos os arcos se conversam e os seus desdobramentos interferem um no outro. Enquanto as ocorrências sobrenaturais aumentam as tensões intrafamiliares, a superação dos conflitos internos e a reunificação da família é o que permite o resgate da menina. Assim, a obra trabalha tanto com componentes do suburbanismo gótico discutido por Bernice M. Murphy (2011) quanto do suburbanismo fantástico como proposto por Angus McFadzean (2017; 2019).

McFadzean inclusive posiciona *Poltergeist* como obra de transição entre uma narrativa focada nos adultos para uma narrativa focada nas crianças. Esta dicotomia de perspectivas inclusive apresenta múltiplas dimensionalidades da experiência suburbana: enquanto para os pais o subúrbio tem o aspecto de “lar”, para onde se retorna após o trabalho, para as crianças ele é um mundo autônomo (McFADZEAN, 2019, p.13). Ou seja, um local onde se concentram todos os equipamentos que fazem parte da infância (parques, escolas, bibliotecas, praças, pistas de skate) e em que elas podem andar e explorar com certo grau de liberdade e segurança.

Como o próprio McFadzean (2019) ressalta esta dicotomia traz uma tensão inerente: o subúrbio está sempre afastado de uma das dimensões do mundo adulto – a cidade –, que só é acessível através do carro, criando uma “ansiedade pelo amadurecimento” (lembrando que a carteira de motorista nos Estados Unidos é dada a partir dos 15 anos). Vale ressaltar que o retorno da mulher para mercado de trabalho na década de 1970 e 1980, aprofundou este sentimento de desconexão. Afinal, a criança deixa de ter um adulto dentro de casa com a mesma limitação de deslocamento que ela. Dentro dessa leitura é chamativo que seja a televisão, a tecnologia que serve de “portal” para o mundo exterior, a responsável por raptar a criança em *Poltergeist*.

Bernice Murphy (2011, p.4) chama a atenção para uma particularidade bastante representativa do suburbanismo gótico em *Poltergeist*. Quando os elementos sobrenaturais (o

fantástico) começam ficar bastante óbvios dentro da casa dos Freelings, na forma de móveis sendo empilhados ou rearrumados sozinho (figura 2.15) – sua primeira reação é esconder o fenômeno, buscando evitar uma estigmatização da família. “Nós não vamos deixar isso sair da família”, diz o pai em certo momento do filme. Quando o patriarca da família finalmente cede a pressão, eles primeiro chamam um marceneiro. Ou seja, questões de estigmatização social e de manutenção da casa ganham mais importância do que a ocorrência do sobrenatural para aquela família. Claro que com o passar da obra o fantástico sublima essas ansiedades, mostrando o impacto de sua presença e obrigando os protagonistas a leva-lo a sério (momento em que eles finalmente resolvem chamar pesquisadores sobrenaturais).



Figura 2.15: Os móveis “magicamente” empilhados na cozinha dos Freeling em *Poltergeist*.
Fonte: *Frame* do Filme.

A mesma leitura pode ser feita como crítica social ao próprio subúrbio, uma vez que um dos grandes temas de *Poltergeist* é o desrespeito ao místico, às tradições e à memória, elementos imateriais aos quais não são dados importância em detrimento da especulação imobiliária e do consumismo. Não à toa, depois de aprenderem sua lição e ter sua casa destruída, o filme acaba com os Freelings tirando a TV (o símbolo máximo do consumismo suburbano) do quarto de motel onde estão acomodados.

Em um tom muito menos crítico ao subúrbio, como vai se tornar uma marca de obras desse subgênero, *E.T. – O Extraterrestre* centra toda sua narrativa em Elliot, uma criança que vem passando pelos conflitos emocionais decorrentes da separação de seus pais. Agora vivendo somente com sua mãe e sua irmã mais nova, Gerrie, Elliot passa a ter a ausência paterna suprida

por um ser de outro planeta. Ao contrário de *Poltergeist*, aqui o vilão não é o elemento fantástico, mas o próprio governo (algo que vai tornar uma *trope* do cinema reaganista). O governo é representado por seus agentes públicos, marcados pela falta de sensibilidade e interesses burocráticos – invadindo a esfera privada e pessoal do protagonista para tirá-lo o que ele tem de mais precioso: sua amizade.

Nesse sentido, o filme deixa muito marcado – desde a concepção do subgênero – duas ansiedades que vão se tornar recorrentes e que vão conversar diretamente com as apreensões combatidas pelo discurso de Reagan: o medo da destruição familiar (por conta do divórcio) e a insatisfação com as interferências governamentais. A fábula do garoto de classe média passa por superar essas duas questões – ressignificando e revivendo o conceito de família, e se mostrando mais apto a resolver a situação disruptiva do que o próprio governo. É este arco narrativo que McFadzean (2019, p.16) aponta quando fala da sincronização entre o “amadurecimento social” do protagonista e a superação da disrupção causada pelo elemento fantástico (no caso, fazer com que o extraterrestre retorne de forma segura para casa).

McFadzean sublinha também a importância da “realidade verificável do elemento fantástico” em *E.T. – O Extraterrestre*, uma vez que convencer sua mãe de que ele estava falando a verdade o tempo todo é essencial para que seus sentimentos sejam levados a sério e que seu amadurecimento seja aceito e comprovado (2019, p.17). É um exemplo da concretização da ânsia pelo direito robusto ao reconhecimento citado por Heiman (2015). A cena final, além de servir de ponte de reconexão de Elliott com sua mãe, irmã e amigos, também eleva – através do afeto, maravilhamento e deslumbramento (figura 2.16) – a ação do protagonista, confirmando seus valores e seu caráter heroico. Elliot, afinal, restaurou o *status quo* do subúrbio (e de quebra resolveu um problema interplanetário).



Figura 2.16: A despedida de Elliot na cena final de *E.T. – O Extraterrestre*. Fonte: *Frame* do Filme

2.5.2 O Ciclo da Amblin e suas influências

Tanto *Poltergeist – O Fenômeno* quanto *E.T. – O Extraterrestre* fazem parte da *Amblin Entertainment*. A produtora de Steven Spielberg foi criada ainda na década de 1970, dentro da *Universal Studios* e contou com grandes nomes da indústria Hollywoodiana como Frank Marshall e Kathleen Kenedy (que se tornaria presidente da *Lucas Film* em 2012). A partir dos sucessos de bilheteria de ambos os filmes a *Amblin* começou a fomentar outras produções de obras para toda a família. Entre as obras produzidas na década de 1980 e início da década de 1990 estão: *O Enigma da Pirâmide* (Young Sherlock Holmes, Barry Levinson, 1985), *Um Conto Americano* (An American Tail, Don Bluth, 1986), *Viagem Insólita* (Innerspace, Joe Dante, 1987), *Uma Cilada para Roger Rabbit* (Who Framed Roger Rabbit, Robert Zemeckis, 1988), *Em Busca do Vale Encantado* (The Land Before Time, Don Bluth, 1988), *Hook – A Volta do Capitão Gancho* (Hook, Steven Spielberg, 1991), *Jurassic Park* e *Os Flintstones* (The Flintstones, Brian Levant, 1994).

Porém, para o presente trabalho, a importância da *Amblin* vai além de sua importância para os filmes para toda a família: a produtora deu contribuição substancial para o suburbanismo fantástico como subgênero, sendo a maior responsável por construir suas estruturas e definir seus elementos semânticos e sintáticos, que passariam a ser referenciados por todas as gerações desde então. Além das duas obras egressas do projeto *Night Skies*, ela produziu alguns dos mais influentes filmes do subgênero como *Gremlins*, *Os Goonies*, a trilogia *De Volta Para o Futuro*, *Um Hóspede do Barulho* (Harry and the Hendersons, William Dear, 1987), *O Milagre veio do Espaço* e *Aracnofobia*. A *Amblin* ainda seria responsável por algumas importantes produções do subgênero nas décadas subsequentes com *Gasparzinho – O Fantasminha Camarada* (Casper, Brad Silberling, 1995), *Pequenos Guerreiros* (Small Soldiers, Joe Dante, 1998) e a *Casa Monstro* (Monster House, Gil Kenan, 2006) e por fazer parte de sua retomada na última década com *Super 8* (J.J. Abrams, 2011).

McFadzean (2019, p.28) ressalta o bloco entre 1982-1985, composto por *Poltergeist*, *E.T.*, *Gremlins*, *Os Goonies* e *De Volta para o Futuro* como uma espécie de “idade de ouro” da produtora em relação ao subgênero. Ele também descreve que a partir do sucesso de suas primeiras obras, outros estúdios começaram a pegar elementos do subgênero e testar em outras roupagens. Só em 1984 (dois anos após *Poltergeist* e *E.T.*) era possível ver elementos do

suburbanismo fantástico em filmes de esporte em *Karate Kid* (John Avildsen, 1984), espionagem em *Os Heróis não tem Idade* (Cloak and Dagger, Richard Franklin, 1984), romance em *Starman – O Homem das Estrelas* (Starman, John Carpenter, 1984), fantasia em *A História sem Fim*, guerra em *Amanhecer Violento* (Red Dawn, John Milus, 1984) e horror em *A Hora do Espanto*.

2.5.3 Outras Produções e Produções Independentes (1983-1999)

McFadzean reserva um capítulo inteiro de *Suburban Fantastic Cinema* para falar sobre trabalhos de outras produtoras e estúdios que acabaram por expandir o arcabouço semântico e sintático do subgênero, enquanto tentavam capitalizar em cima do sucesso da *Amblin* (2019, p.29-30). É claro que seria infrutífero tentar contemplar todas as obras ou repetir o trabalho de McFadzean, uma vez que muitas delas são apenas estruturas repetitivas e que pouco adicionam ao subgênero. No entanto, é válido citar que algumas produções do período trazem algum tipo de relevância ao solidificar elementos como parte do subgênero ou mesmo ampliar seu leque semântico.

Por exemplo, obras menos celebradas como *Deu a Louca nos Monstros, Corrida contra o Tempo, 3 Ninjas em Apuros* (3 Ninjas Kick Back, Charles Kaganis, 1994) tiveram importância ao solidificar os CCPs (*Collective Children Protagonists* ou coletivo de crianças protagonistas) de *Os Goonies* como possibilidade de estrutura narrativa. Outros filmes tiveram importância ao trabalhar o suburbanismo fantástico dentro do gênero do horror, como *A Hora do Espanto, A Maldição de Samantha, O Portal* e *O Limite do Terror*. Destaco *Os Garotos Perdidos*, um dos mais emblemáticos e cultuados filmes do período, e que usava a história de vampiros para tecer comentários sobre a sedução do cosmopolitismo urbano aos jovens suburbanos. A animação também foi outro gênero que contemplou o suburbanismo fantástico como o já citado *Pagemaster*, que mescla animação e *live action*, e o mais tradicional *O Gigante de Ferro* lançado no final dos 1990.

McFadzean também cita a influência do subgênero em outros países, como Espanha com *Los Nuevos Extraterrestre* (Juan Piquer Símon, 1983), Alemanha Ocidental com *Joey* (Making Contact, 1985) estréia do famoso diretor Rolland Emmerich, e Reino Unido com *A Convenção das Bruxas* (The Witches, Nicolas Roeg, 1990). Importante também citar as incursões do subgênero feitas pelo mais proeminente diretor de filmes adolescentes dos anos 1980, John Hughes, responsável por obras como *Gatinhas e Gatões* (Sixteen Candles, 1984), *Clube dos Cinco* (The Breakfast Club, 1985) e *Curtindo a Vida Adoidado* (Ferris Bueller's Day Off, 1986).

Em 1985 ele dirigiria *Mulher Nota 1000* (Weird Science, 1986) que mescla o suburbanismo fantástico ao subgênero *teen*. Como roteirista ele também seria responsável por obras como a trilogia *Esqueceram de Mim, Dênis, o Pimentinha* (Dennis, the Menace, Nick Castle, 1993), *Beethoven, o Magnífico* e *Flubber, Uma Invenção Desmiolada* (Flubber, Les Mayfield, 1997).

Vale citar que *Flubber* fez parte da empreitada da *Disney* no suburbanismo fantástico, que também contou com *O Vôo do Navegador, Querida, Encolhi as Crianças* e *Abracadabra* (Hocus Pocus, Kenny Ortega, 1993). Outro estúdio que contribuiu de forma contundente para o subgênero foi a Tristar, cujo *Jumanji*, retornaria com uma das mais bem sucedidas franquias da década de 2010. McFadzean (2019, p.31) no entanto, ressalta como outras obras da Tristar como *Short Circuit 2* (Kenneth Johnson, 1988), *A Hora do Espanto 2* (Fright Nigh 2, Tommy Lee Wallace, 1988), a trilogia *3 Ninjas* e *Evolver* (Mark Rosman, 1995) não obtiveram o mesmo sucesso financeiro. Não é à toa. Tais obras apresentavam de baixíssima qualidade de produção, apresentando efeitos bastante ultrapassados e que volta e meia tentavam introduzir alguns elementos de violência e nudez, na tentativa de atingir o público adolescente.

Por fim, importante dedicar um parágrafo ao fracasso da *New Star, Mac – O Extraterrestre* (Mac and Me, Stewart Raffill, 1988) que com um orçamento de 13 milhões de dólares conseguiu um retorno doméstico de apenas 6.4 milhões. A obra ganhou status de *cult*, por ser considerada um dos piores filmes da história (4% de aprovação no Rotten Tomatoes¹⁰¹). Com uma estrutura quase idêntica a *E.T. – Extraterrestre* (figura 2.17), o filme impactou a recepção do mercado a obras referenciais ao filme de Spielberg, algo que McFadzean (2019, p.31) aponta como um dos responsáveis pela obsolescência de narrativas envolvendo alienígenas e a necessidade de uma maior diversificação de tramas/elementos semânticos no subgênero.

¹⁰¹ https://www.rottentomatoes.com/m/mac_and_me Acesso em 25/03/2021



Figura 2.17: Comparação de um dos pôsteres de *E.T. – O Extraterrestre* com o pôster do lançamento em vídeo de *Mac – O Extraterrestre*. Fonte: movieposters.com

2.5.4 O Suburbanismo Fantástico na TV

O impacto de obras como *Poltergeist* e *E.T.* obviamente não se restringiu ao cinema. Com a importância que a TV vinha ganhando dentro das casas (se espalhando entre os cômodos) não tardou a surgirem obras pautadas no suburbanismo fantástico ou, ao menos, bastante influenciadas por ele. Ressalto a importância de fazer esta recapitulação de produções televisivas pois, além de ser bastante extensa e emblemática, é um trabalho que McFadzean não tem a oportunidade de se aprofundar em seu livro.

Partindo de uma ordem mais ou menos cronológica, e respeitando o seu impacto na história da televisão mundial, comecemos pelos *The Simpsons* (Matt Groening, FOX, 1989-). Adequadamente classificado por Bernice Murphy (2011, p.172) como o grande expoente do suburbanismo gótico na televisão, a série mais duradoura da história encontrou seu sucesso ao repetir o modelo de *sitcoms* da década de 1950 e 1960. A estrutura é a mesma: uma família nuclear em uma típica *small town* estadunidense vivendo seu (não tão) pacato cotidiano. As similaridades, porém, se encerram aí. Além dos valores mais “modernos”, a série é marcada pelo cinismo da década de 1990. Nela, Homer, o pai de família, é retratado como um típico “*red neck*” (visão preconceituosa do suburbano/interiorano estadunidense): intelectualmente limitado e apaixonado por cerveja e televisão. O pilar emocional é a mãe, Marge, a figura mais inteligente é a filha, Lisa. Já o filho, Bart, é um arteiro que nunca aprende as lições e por fim

Maggie é o bebê, que ao invés de ser apenas figurativa, participa de arcos um tanto quanto bizarros.

Apesar de sua origem no suburbanismo gótico *Os Simpsons* flerta bastante com o suburbanismo fantástico, dedicando episódios inteiros ao subgênero. Inclusive, alguns fazendo parte de sua antologia de episódios mais famosas: os especiais de Halloween chamados de *Treehouse of Horror*, que trazem os mais variados elementos do horror, ficção científica e fantasia para a pequena cidade. Destaco as sátiras de *A Hora do Pesadelo*¹⁰², *Harry Potter*¹⁰³, *E.T. – O Extraterrestre*¹⁰⁴ (figura 2.18), *Jumanji*¹⁰⁵, *De Volta para o Futuro*¹⁰⁶ e da série *Stranger Things*¹⁰⁷. Murphy (2011, p.173) também chama a atenção para outras séries da década baseadas na animação de Matt Groening, como o *Rei do Pedaco* (King of the Hill, Mike Judge, FOX, 1997-2010), *South Park* (Trey Parler e Matt Stone, Comedy Central, 1997-), *Uma Família da Pesada* (Seth McFarlane, FOX, 1999-2002, 2005-) que também dedicam episódios referenciando o suburbanismo fantástico.



Figura 2.18: Cena do episódio *Treehouse of Horror XVIII* em uma clara referência à *E.T. – O Extraterrestre*. Fonte: tvfanatic.com

É importante dedicar um parágrafo aos seriados de terror infanto-juvenil como *Contos da Cripta* (Tales from Crypt, William Gaines, HBO, 1989-1996), *Clube do Terror* (Are You Afraid of the Dark?, D.J. MacHale e Ned Kandel, Nicklodeon, 1990-1996) e *Goosebumps*

¹⁰² *Treehouse of Horror VI*, 6º Episódio da 7ª Temporada (29/10/1995)

¹⁰³ *Treehouse of Horror XII*, 1º Episódio da 13ª Temporada (06/11/2001)

¹⁰⁴ *Treehouse of Horror XVIII*, 5º Episódio da 19ª Temporada (04/11/2007)

¹⁰⁵ *Treehouse of Horror XXI*, 4º Episódio da 22ª Temporada (07/11/2010)

¹⁰⁶ *Treehouse of Horror XXIII*, 2º Episódio da 24ª Temporada (07/10/2012)

¹⁰⁷ *Treehouse of Horror XXX*, 4º Episódio da 31ª Temporada (20/10/2019)

(Deborah Forte, Fox Kids, 1995-1998) esta última baseada na prolífica série de livros e R.L.Stine, e que ganhou duas adaptações cinematográficas na década de 2010 dentro do suburbanismo fantástico. Essas antologias de contos de terror geralmente tinham como ambientação subúrbios e cidades pequenas que eram acometidos por monstros, seres mitológicos e de ficção científica, que assombravam crianças.

Crianças também eram as protagonistas de uma das maiores representantes teledramatúrgicas do suburbanismo fantástico na televisão: a série *Eerie, Indiana* (José Rivera e Karl Schaefer, NBC, 1991-1993). A obra passava no horário dominical da NBC e trazia o famoso slogan “*It’s not just a town. It’s an adventure*” ou “não é apenas uma cidade, é uma aventura”. Nela o adolescente Marshal Teller, (Omri Katz, que protagonizaria *Abracadabra* em 1993) e seu melhor amigo Simon se veem em aventuras provocadas por habitantes e eventos estranhos da não tão pacata cidade que dá nome a série. Isso se dá depois do pai do protagonista, ser transferido de New Jersey para Eerie “estatisticamente o lugar mais seguro do mundo”. A música tema que sobrepunha uma gaita típica das regiões interioranas americanas à uma batida tensa, era um resumo perfeito da proposta da série e – de certa forma – do subgênero que aqui trabalhamos.

Eerie, Indiana acabou durando apenas uma temporada devido aos seus baixos índices de audiência. Parte dos motivos se devia ao horário em que passava 19h30/18h30¹⁰⁸(UTC -5) – o mesmo do tradicional líder de audiências *60 Minutes* (Don Hewit, CBS, 1968-). Além disso, seu horário na grade obrigava que o programa fosse apropriado para todas as idades, indo de encontro a proposta de seus criadores: criar uma sátira social através dos olhos de um adolescente. Tal pontuação é seminal para compreender a posição híbrida da série: sua estrutura sintática articulava elementos simultaneamente do suburbanismo fantástico e do suburbanismo gótico. A proposta era de que os protagonistas tivessem que lidar tanto com figuras exógenas disruptivas quanto com os estranhos moradores da própria cidade – permitindo fazer críticas bastante contundentes ao modo de vida da classe média, do subúrbio e dos Estados Unidos de forma geral.

Isto fica bem exemplificado pela fala de um de seus personagens, que faz aceno inclusive ao conceito do minimalismo moral discutido por Baumgartner (1988):

Olha garotos, bem no fundo, todos moradores de Eerie tem suas questões. Mas enquanto ninguém fala sobre isso, tudo fica bem. Olhe esta cidade. Este país. Há um tradicional costume de olhar para o lado: as comissões de guerra; o caso Watergate; o

¹⁰⁸ <https://friday87central.wordpress.com/category/nbc/eerie-indiana/> Acesso em 25/04/2021

caso dos Irã-Contra¹⁰⁹; as “October Surprises”. ¹¹⁰As pessoas não querem saber disso, pois se souberem, vão ter que fazer algo a respeito. (Prefeito, 14º episódio, 1ª Temporada)

Nem todas as críticas eram tão diretas. No episódio piloto, por exemplo, a mãe de Marshall se vê dentro de um culto de “colecionadoras de tupperware” (referência as festas de tupperware da década de 1950, discutidas no primeiro capítulo). Ao longo do episódio, descobrimos que a líder do culto e seus dois filhos dormem em *tupperwares* (figura 2.19), preservando assim a sua juventude. A referência, é claro, são aos caixões do drácula – e demonstram um pouco do aspecto sarcástico da série, exemplificando o seu trabalho competente em articular elementos semânticos do subúrbio aos dos gêneros de fantasia, horror e ficção científica. Já no antepenúltimo episódio, um vendedor chamado The Donald (referência ao magnata Donald Trump) transforma os habitantes da cidade em zumbis consumistas – reforçando seu caráter crítico e satírico – também mostrando a natureza mais “adulta” da série (uma vez que o público mais velho teria mais repertório para aproveitar suas piadas e ironias).



Figura 2.19: Cena do primeiro episódio de *Eerie, Indiana* em que a líder do culto do “Forever Ware” coloca seus filhos para dormir em *tupperwares*. Fonte: *Frame* da série.

Eerie também era marcado por referências a outras obras do suburbanismo fantástico e de seus (sub)gêneros irmãos, como *Poltergeist*, *De Volta para o Futuro*, *E.T – O Extraterrestre*

¹⁰⁹ Escândalo revelado em 1986, durante o governo Reagan, em que figuras da CIA facilitaram o tráfico de armas para o Irã (que estava sob embargo) para assegurar a libertação de reféns e financiar um movimento contra-revolucionário na Nicarágua.

¹¹⁰ Nome dado ao lançamento de matérias sensacionalistas no mês anterior às eleições para presidente, na tentativa de manipular a opinião pública.

e *Exterminador do Futuro* (figura 2.20). Por conta de sua natureza seriada, conforme os episódios progrediam, figuras daquele mundo passavam a se tornar recorrentes, ganhando histórias bizarras por trás de sua origem. É o caso por exemplo de um sócia de Elvis Presley (ou seria o próprio?), sempre visto na lanchonete de Mr.Radford. O dono da lanchonete, por sua vez, se torna uma espécie de mentor dos garotos (outra marca semântica do suburbanismo fantástico) nos últimos episódios da série. Criando uma espécie de desfecho cumulativo, ao final de cada programa os jovens coletavam itens da aventura para juntar em seu “museu da estranheza de Eeirie”.



Figura 2.20: Cena de episódios de *Eeirie*, *Indiana* com referências ao De Lorean de *De Volta para o Futuro*, o ciborgue de *Exterminador do Futuro*, a cena da bicicleta de *E.T. – O Extraterrestre* e a criança presa na televisão de *Poltergeist*. Fonte: *Frames* da série.

Em seu penúltimo episódio, o mais bem avaliado segundo o *imdb.com*, a série expande seu caráter referencial, e passa a ser metareferencial. No episódio, Marshall descobre ser um ator fazendo parte de uma série de mesmo nome. Na brincadeira, os atores interpretam a si mesmos, sendo Marshall o único em conflito entre ser um ator de TV ou um personagem. Nela temos a participação especial de Joe Dante, o mais produtivo realizador do suburbanismo fantástico (diretor de *Gremlins 1 e 2*, *Viagem ao Mundo dos Sonhos*, *Meus Vizinhos são Um Terror*, *Matinê – Uma sessão muito Louca*, *Pequenos Guerreiros* e *O Buraco*), fazendo

justamente o papel diretor do episódio (figura 2.21). A participação especial não foi à toa: Dante, além de diretor de cinco episódios da série, também era o consultor criativo de *Eerie, Indiana*, reforçando ainda mais os seus laços com o subgênero aqui estudado.



Figura 2.21: Marshall Teller, protagonista de *Eerie, Indiana*, encontrando o diretor Joe Dante, interpretado pelo próprio. Fonte: *Frame* da série.

A série ganhou status de *cult* após seu término, sendo constantemente reprisada em múltiplos canais. Isto, por sua vez, acabou fazendo com que ela ganhasse um *spin off* em 1998 na *Fox Kids* – agora, com um recorte de audiência mais específico (voltado para crianças e adolescentes). Se chamava *Eerie Indiana, The Other Dimension* (Jim Henshaw e Terry Saltsman, Fox Kids, 1998) e também teve apenas uma temporada.

Também marcadas pelo seu status *cult* é impossível não citar *Picket Fences* (David Kelley, CBS, 1992-1996) e, principalmente, a emblemática *Twin Peaks* (David Lynch, ABC, 1990-1991 e Netflix, 2017), série que seguia o agente do FBI Dale Cooper em sua empreitada em uma pequena cidade na tentativa de desvendar o assassinato de Laura Palmer. A narrativa, repleta de tons sobrenaturais e personagens excêntricos, trouxe vários elementos do suburbanismo fantástico para a trama. No entanto, a obra se classifica como um dos mais expressivos exemplares do suburbanismo gótico televisivo ao explorar as camadas sinistras dos moradores da própria cidade.

Além de seu retorno em 2017, *Twin Peaks* e *Eerie Indiana* influenciaram uma série de obras do suburbanismo fantástico e do suburbanismo gótico com tons fantásticos da década de 2010, como os seriados *Gravity Falls* (Alex Hirsch, Disney Channel, 2012-2016) (figura 2.22),

Broadchurch (Chris Chibnall, ITV1, 2013-2017), *Bates Motel* (Carlton Cuse, Kerry Ehrin e Anthony Cipriano, A&E, 2013-2017) e *Wayward Pines* (Chad Hodge, FOX, 2015-2016), e jogos como *Deadly Premonition* (Hidetaka Suehiro, Access Games, 2010), *Alan Wake* (Markus Maki, Remedy Entertainment, 2010), *Kentucky Route Zero* (Jake Elliott, Cardboard Computer, 2013-2020), *Life is Strange* (Raoul Barbet e Michel Koch, Dontnod Entertainment, 2015) e *Virginia* (Jonathan Burroughs e Terry Kenniy, Variable State, 2016).



Figura 2.22: Seguindo os passos de Eerie Indiana e Twin Peaks, a animação da Disney, Gravity Falls colocam jovens em uma ambientação interiorana para interagir com suas estranhezas e personagens fantásticos. Fonte: gravityfallsbr.fandom.com

Outra série da década de 1990 bastante influenciada por *Twin Peaks* (e que também retornou na década de 2010) foi *Arquivo X* (*The X Files*, Chris Carter, FOX 1993-2002, 2015-2018). Trabalhando com conceitos de ficção científica, terror e fantasia em seus episódios, a série teve vários episódios ambientados em cidades pequenas e subúrbios. Importante também lembrar as séries protagonizadas por bruxas ou equivalentes, que uniam a estrutura de *sitcom* com elementos semânticos fantásticos. São elas: *Jovens Bruxas* (*Charmed*, Constance Burge, 1998-2006) e *Sabrina, Aprendiz de Feiticeira* (*Sabrina, the Teenage Witch*, Nell Scovell ABC, 1999-2006).

1996-2000 e WB 2000-03) que foi mais uma série que ganhou uma nova versão em 2010: *O Mundo Sombrio de Sabrina* (Chilling Adventures of Sabrina, Roberto Aguirre-Sacasa, Netflix, 2018-2020) que troca os elementos de *sitcom* por elementos de drama, romance e terror.

Por fim, mas não menos importante, está uma das poucas séries em que McFadzean (2019, p.60) dedica um pedaço de seu livro: *Buffy, A Caça-Vampiros* (Buffy, the Vampire Slayer, Joss Whedon, 1997-2003). O autor ressalta como a série se contrapõe à algumas máximas do suburbanismo fantástico, não só trazendo uma mulher como protagonista, mas alguém que enfrenta os valores patriarcais. O autor cita, por exemplo, que na última temporada para impedir que os demônios saiam do inferno, Buffy compartilha seus poderes com mulheres de todo mundo para destruir os portais.

2.5.5 Anos 2000 e a Decadência do Suburbanismo Fantástico

Vimos em nossa contextualização histórica que o início do subgênero é bem fácil de ser pontuado: 1982. Ano de lançamento de *Poltergeist* e *E.T. – O Extraterrestre*. Mas quando esta primeira fase termina? Definir este ponto é bem mais complicado. Não que precisemos fazer uma delimitação assertiva e definitiva, mas sugiro que façamos um exercício teórico a bem de se aprofundar na discussão do subgênero. Por isso, faço a seguir algumas elocubrações na tentativa de chegar a uma resposta.

O primeiro ano a ser pensado como fim desse ciclo inicial do suburbanismo fantástico seria 1988, ano de lançamento do já citado *Mac – O Extraterrestre* cujo prejuízo lendário nas bilheterias vai diminuir o ímpeto de outros estúdios para com o subgênero (McFADZEAN, 2019). Este também foi o último ano de Ronald Reagan no poder, e visto as ligações entre o entretenimento reaganista e o suburbanismo fantástico, seria uma escolha emblemática. No entanto, sou contra definir 1988 como ano de início da decadência. Primeiramente pois, nos anos seguintes seriam lançadas obras como *De Volta para o Futuro II e III*, *It e Esqueceram de Mim* – que estão entre as mais emblemáticas e bem recebidas pelo público. Isso, por sua vez, comprova que o desgaste de *Mac – O Extraterrestre* era muito mais focal à figura dos filmes com extraterrestre do que com o suburbanismo fantástico em si. Além disso, como as principais biografias sobre Ronald Reagan indicam (EHRMAN, 2005; TROY, 2005), sua influência vai muito além da década de 1980 – perpassando os anos de George W. Bush (1989-1992), que foi seu vice, e o democrata Bill Clinton (1993-2000).

O segundo ano possível para defenirmos o declínio do suburbanismo fantástico seria 1995. O ano de lançamento de *Jumanji* e *Gasparzinho – O Fantasminha Camarada*, duas das últimas obras marcantes dessa primeira fase do subgênero. Também foi ano de lançamento de

Toy Story, obra que inauguraria todo um novo tipo de produção (as animações 3Ds) voltadas para uma audiência bastante similar ao do suburbanismo fantástico. Sua narrativa invertia a estrutura do subgênero, e seria tematicamente propícia para encerrar este primeiro ciclo. Afinal, em *Toy Story* o que seria fantástico (a vida dos brinquedos) é tratado como ordinário, e elementos do banal são tratados como grandes obstáculos (como cachorros e bebês). Nesse sentido, acredito ser possível estabelecer 1995 como o ano de início do declínio sistemático do suburbanismo fantástico como subgênero hollywoodiano. Ainda houveram algumas produções de alguma relevância posteriormente como *Pequenos Guerreiros* (*Small Soldiers*, Joe Dante 1998) e *O Gigante de Ferro* (*Iron Giant*, Brad Bird, 1999), mas que são bem menos emblemáticas.

No entanto, gostaria de sublinhar 2001 como a “pá de cal” do suburbanismo fantástico. Primeiro por conta da natureza geopolítica: foi o ano dos atentados de 11 de Setembro. Período que marcou a passagem da geopolítica ocidental para o século XXI. Ali, toda a retórica reaganista neoliberal, estava, pela primeira vez, sendo colocada em xeque¹¹¹. Não seria irresponsável afirmar que George Bush Filho foi o primeiro presidente a conseguir imprimir uma marca na política externa americana forte o suficiente para sair debaixo do “fantasma de Reagan”. Sai à Guerra as Drogas, entra a Guerra ao Terror. Também existem leituras semióticas (com impacto direto no cinema de Hollywood) que podem ser feitas de tal momento. Os atentados às Torres Gêmeas podem ser interpretados como um momento em que algo da esfera do “fantástico” adentrou o real. Porém, não foi no subúrbio, mas na cidade. Na verdade, a mais cosmopolita de todas elas: Nova Iorque. Não à toa toda uma audiência jovem começou a ficar cada vez mais interessada por um outro (sub)gênero cinematográfico: o de super-heróis, figuras que poderiam defender os Estados Unidos (e não mais apenas o subúrbio) de ameaças externas. Particularmente marcante é o caso de *Homem Aranha* (*Spider Man*, Sam Reimi, 2002) um herói tipicamente nova-iorquino. O filme, que seria lançado no ano seguinte ao atentado terrorista, inclusive continha cenas de ação envolvendo às Torres Gêmeas. Menções às torres também constavam em seus pôsteres de divulgação (figura 2.23) e em seu trailer. Ambos foram tirados de circulação. A cena, por sua vez, caiu no corte final do filme.

¹¹¹ Ironicamente a figura responsável por isso – Osama Bin Laden – havia lutado “ao lado” de Reagan na Guerra Afegã-Soviética (1979-1989).

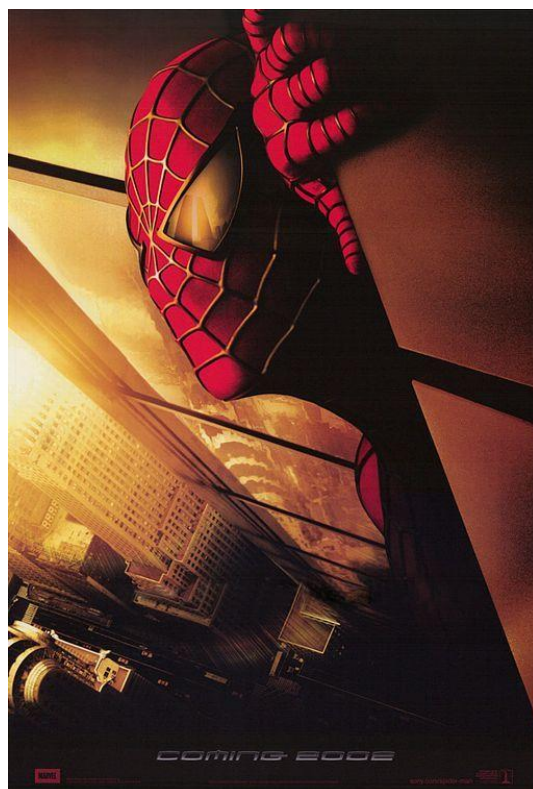


Figura 2.23: Pôster tirado de circulação de *Homem Aranha* pois no reflexo dos olhos do herói estão às torres gêmeas – marco da cidade de Nova Iorque. Fonte: unilad.co.uk

No entanto, não foi apenas o gênero de super herói que começou a ganhar a audiência de jovens e crianças. Uma razão ainda mais contundente para considerarmos 2001 como ponto mais baixo do subgênero é por conta do *boom* que outro gênero receberia: o de fantasia. Para além de ser o ano de início da multipremiada trilogia *Senhor dos Anéis*, foi também o do fenômeno *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (*Harry Potter and the Sorcerer's Stone*, Chris Columbus, 2001). A obra não apenas traria o interesse das audiências (e da indústria) para o gênero, como ainda faz uma simbólica transição do suburbanismo fantástico para a fantasia na passagem (figura 2.24). Demonstrando ainda mais o imbricamento entre os dois (sub)gêneros, vale ressaltar que *Harry Potter e a Pedra Filosofal* é dirigido por Chris Columbus, mesmo diretor de *Esqueceram de Mim 1 e 2* e traz a trilha de John Williams de *E.T. – O Extraterrestre*.



Figura 2.24: No primeiro ato, a chegada da carta do “mundo dos bruxos” para o protagonista de *Harry Potter e a Pedra Filosofal* segue a típica construção do suburbanismo fantástico. No entanto, depois disso, ele adentra a fantasia. Fonte: *Frame* do filme.

Assim, em 2001, apesar de já estar em franca decadência desde 1995, seria o momento em que as audiências do suburbanismo fantástico “migrariam” de fato para os filmes de super herói e de fantasia. É claro que o subgênero nunca parou de fato: obras como *Zathura: Uma Aventura Espacial* (*Zathura*, Jon Favreau, 2005), *A Casa Monstro* (*The Monster House*, Gil Kenan, 2006), *Paranoia* (*Disturbia*, D.J. Caruso, 2007) e *O Buraco* (*The Hole*, Joe Dante, 2009) seriam feitas naquela década. Porém, nenhuma alcançou o sucesso de seus predecessores e nem conseguiu alavancar o subgênero novamente. Isso só começaria a acontecer em 2010, foco de nosso terceiro capítulo. Mas deixemos isso para o momento oportuno.

Por agora, uma vez delimitado o que é, qual foi o período, a conjuntura política, histórica e social em que se desenvolveu o suburbanismo fantástico, proponho ao leitor a destrincharmos o subgênero naqueles elementos que fundamentam sua identidade. Elementos semânticos, sintáticos, estéticos e narrativos, a partir dos quais, iremos poder posicionar o suburbanismo fantástico diante dos valores míticos do subúrbio (tal qual discutidos no capítulo 1) e dentro de um período de reafirmação dessa “América perdida”, tal qual trabalhamos no início desse segundo capítulo.

2.6 Os Elementos do Suburbanismo Fantástico

Em *Suburban Fantastic Cinema* (2019), Angus McFadzean tem o trabalho de enumerar e discutir elementos semânticos/sintáticos de obras do suburbanismo fantástico com objetivo

de mostrar a coesão temática desse *corpus* de filmes e o que ele considera seus pilares temáticos. Aqui não iremos repetir o seu trabalho – ele já está feito, e esta tese só pode existir da forma como está construída por conta dele. O que faremos nesse tópico é dar alguns passos além – discutir cada um desses elementos (e mais alguns novos) sobre o prisma do discurso de Ronald Reagan e a nostalgia por uma sociedade imbuída pelos “verdadeiros valores estadunidenses” presentes na década de 1950. Assim, tentaremos dar um passo em direção a entender como o subgênero se encaixa dentro do contexto político-social desse período. Lembro que estamos falando de obras predominantemente voltadas para o público infanto-juvenil e adolescente. Ou seja, falaremos de valores e percepções que foram consolidados no imaginário audiovisual da infância e juventude de grande parcela da audiência da década de 1980 e que, três décadas depois, naturalmente manifestarão bastante nostalgia por eles – como veremos em nosso terceiro capítulo.

Antes de tudo, porém, é metodologicamente importante listar às obras que serão consideradas e, portanto, trabalhadas nesse tópico. Como já adiantamos, algumas escolhas vão de encontro a categorização de McFadzean, obras que talvez ele considerasse como sendo mais adequadas ao suburbanismo gótico, filmes família, filmes de *high school/college*, filmes de esporte ou filmes de animais. Porém, como também já discutimos, o preciosismo de certas categorizações genéricas é infrutífero uma vez que existe todo um hibridismo e atravessamento de elementos que permitiria múltiplas definições genéricas. Por isso, vale estabelecer de antemão que teremos aqui o trabalho consciente de tentar expandir o rol de filmes que podem ser considerados pertencentes ao suburbanismo fantástico. Também é importante sublinhar que não se tem pretensão de fazer um catálogo “essencial” ou “indiscutível” do subgênero, mas definir alguns de seus principais filmes e selecionar algumas obras que podem trazer discussões importantes sobre o subgênero.

São elas (em ordem cronológica):

Poltergeist (Toby Hopper, 1982)

E.T. – O Extraterrestre (E.T. – The Extraterrestrial, Steven Spielberg, 1982)

Jogos de Guerra (WarGames, John Badham, 1983)

Gremlins (Joe Dante, 1984)

O Último Guerreiro das Estrelas (The Last Starfighter, Nick Castle, 1984)

Os Heróis não tem Idade (Cloak and Dagger, Richard Franklin, 1984)

Karate Kid (John Avildesen, 1984)

Amanhecer Violento (Red Dawn, John Milus)
Os Goonies (The Goonies, Richard Donner, 1985)
Viagem ao Mundo dos Sonhos (The Explorers, Joe Dante, 1985)
Mulher Nota 1000 (Weird Science, John Hughes, 1985)
D.A.R.Y.L. (Simon Wincer, 1985)
De Volta para o Futuro (Back to the Future, Robert Zemeckis, 1985)
Joey (Making Contact, Roland Emmerich, 1985)
A Hora do Espanto (Fright Night, Tom Holland, 1985)
Cocoon (Ron Howard, 1985)
O Garoto do Futuro (Teen Wolf, Rod Daniel, 1985)
Bala de Prata (Silver Bullet, Daniel Attias, 1985)
Short Circuit (John Badham, 1986)
Karate Kid 2 – A Hora da Verdade Continua (Karate Kid 2: No Mercy, John Avildesen, 1986)
O Vôo do Navegador (The Flight of the Navigator, Randal Kleiser, 1986)
Os Invasores de Marte (Invaders from Mars, Tobe Hopper, 1986)
Jogos Fatais (The Project Manhattan, Marshall Brickman, 1986)
Um Hóspede do Barulho (Harry and the Hendersons, William Dear, 1987)
Deu a Louca nos Monstros (Monster Squad, Fred Dekker, 1987)
Garotos Perdidos (Lost Boys, Joel Schummacher, 1987)
O Milagre veio do Espaço (*batteries not included, Matthew Robbins, 1987)
O Portal (The Gate, Tibor Takacs, 1987)
Conta Comigo (Stand by Me, Rob Reiner, 1987)
Corrida contra o Tempo (Russkies, Rick Rosenthal, 1987)
A Hora do Espanto 2 (Fright Night 2, Tommy Lee Wallace, 1988)
Quero ser Grande (Big, Penny Marshall, 1988)
O Limite do Terror (Watchers, Jon Hess, 1988)
Mac – O Extraterrestre (Mac and Me, Stewart Raffill, 1988)
Os Fantasmas se Divertem (Beetlejuice, Tim Burton, 1988)
Os Monstrinhos (Little Monsters, Richard Greenberg, 1989)
Karate Kid 3: O Desafio Final (The Karate Kid 3, John Avildsen, 1989)
Meus Vizinhos são um Terror (The ‘Burbs, Joe Dante, 1989)
Querida, Encolhi as Crianças (Honey, I Shrank the Kids, Joe Johnston, 1989)

De Volta para o Futuro II (Back to the Future II, Robert Zemeckis, 1989)
De Volta para o Futuro III (Back to the Future III, Robert Zemeckis, 1990)
Esqueceram de Mim (Home Alone, Chris Columbus, 1990)
Aracnofobia (Aracnophobia, Frank Marshall, 1990)
It: Uma Obra Prima do Medo (It, Tommy Lee Wallace, 1990)
A Convenção das Bruxas (The Witches, Nicolas Roeg, 1990)
As Criaturas atrás da Parede (The People Under the Stairs, Wes Craven, 1990)
Eerie, Indiana (José Riviera e Karl Schaefer, NBC, 1991-92)
Comando Suburbano (Suburban Commando, Burt Kennedy, 1991)
3 Ninjas (Jon Turteltaub, 1992)
Beethoven, o Magnífico (Beethoven, Brian Levant, 1992)
Esqueceram de Mim 2: Perdido em Nova York (Home Alone 2: Lost in New York, Chris Columbus, 1992)
Abracadabra (Hocus Pocus, Kenny Ortega, 1993)
Free Willy (Simon Wincer, 1993)
Matinê – Uma sessão muito louca (Matinee, Joe Dante, 1993)
Se Brincar o Bicho Morde (The Sandlot, David Evans, 1993)
Dênis, O Pimentinha (Dennis, the Menace, Nick Castle, 1993)
Arcade – A Realidade Mortal (Arcade, Albert Pyun, 1993)
Brainscan – Jogo Mortal (Brainscan, John Flynn, 1994)
Pagemaster – O Mestre da Fantasia (Pagemaster, Pixote Hunt e Joe Johnston, 1994)
Karate Kid 4 – A Nova Aventura (The New Karate Kid, Christopher Cain, 1994)
Riquinho (Richie Rich, Donald Petrie, 1994)
Jumanji (Joe Johnston, 1995)
Evolver (Mark Rosman, 1995)
Gasparzinho, O Fantasminha Camarada (Casper, Brad Silberling, 1995)
Gasparzinho: Como tudo Começou (Casper: A Spirited Beginning, Sean McNamara, 1997)
Esqueceram de Mim 3 (Home Alone 3, Raja Gosnell, 1997)
Flubber – Uma Invenção Desmiolada (Flubber, Les Mayfield, 1997)
Pequenos Guerreiros (Small Soldiers, Joe Dante, 1998)
Pleasantville – A Vida em Preto e Branco (Pleasantville, Gary Ross 1998)
Gasparzinho e Wendy (Casper meets Wendy, Sean McNamara, 1998)

O Gigante de Ferro (Iron Giant, Brad Bird, 1999)

De Volta para o Presente (Blast from the Past, Hugh Wilson, 1999)

Harry Potter e a Pedra Filosofal (Harry Potter and the Sorcerer's Stone, Chris Columbus, 2001)

Chamo a atenção para duas obras em específico: *Poltergeist* e *Harry Potter e a Pedra Filosofal* trabalhados aqui como obras de transição (e por isso híbridas): respectivamente do suburbanismo gótico para o suburbanismo fantástico, e do suburbanismo fantástico para a fantasia,

Estabelecido nossos objetos de análise, vamos ao nosso método de trabalho. Conscientemente não optaremos por eleger uma obra específica para analisarmos – mas trabalharemos o grupo de filmes de forma conjunta. Isso não só aprofundará o trabalho feito por McFadzean, no sentido de ressaltar a existência de todo um rol de elementos semânticos/sintáticos comuns entre essas obras, mas também nos permitirá ter uma percepção mais profunda de como o subgênero como um todo conversava com sua época. Assim, dividiremos nossa organização de forma temática, falando de grandes elementos sintáticos, semânticos, narrativos e estéticos definidores do suburbanismo fantástico quanto subgênero e usando como exemplos diversos filmes do período.

Uma segunda questão relativa à organização se encontra na escolha da ordem pela qual iremos debater cada um desses temas. Em *Suburban Fantastic Cinema*, McFadzean separa esta discussão em três grandes capítulos: Masculinidade, Mídia e Capital Multinacional – categorias que podem ajudar a orientar o leitor de quais são os “grandes temas” do subgênero segundo o seu idealizador. Aqui, por sua vez, dividiremos nossa análise em dezesseis tópicos diferentes. Para seguir um fluxo lógico e não nos perder, iremos estabelecer uma ordem:

- A) Vamos começar por trabalhar as referências e autorreferências do subgênero;
 - 1) A Nostalgia pela década de 1950;
 - 2) Suas Referências e Metareferências;
- B) Depois, discutiremos como são retratados a sociabilidade e os valores individuais de seus personagens;
 - 3) A Romantização da Classe Média
 - 4) A Branquitude
 - 5) O Androcentrismo
 - 6) A Teoria da Autodeterminação e os CCPs

- 7) O Individualismo Robusto
 - 8) A Família Nuclear Desmembrada
 - 9) Os Mentores
 - 10) A Aversão ao Poder Público
- C) Em seguida, passaremos pelos objetos e ambientações do suburbanismo fantástico;
- 11) A Vizinhança e suas Representações
 - 12) As Relações de Lugar
 - 13) Outras Ambientações
 - 14) A Estética e o Visual
- D) Por fim, trabalharemos com as múltiplas formas em que se dá a intrusão de elementos fantásticos e agentes externos nessas obras.
- 15) A Retomada do *Status Quo*
 - 16) O Fantástico: O Agente Disruptivo

Feita a divisão, vamos ao primeiro tópico.

2.6.1 A Nostalgia pela Década de 1950

No primeiro capítulo trabalhamos com a construção mítica do subúrbio dos anos 1950. Nesse capítulo vimos como ele está intimamente ligado ao discurso político reaganista da década de 1980 e como Hollywood se apropriou de algumas referências da década na elaboração de obras que se encaixam dentro do suburbanismo fantástico. Porém, é claro, que tais referências nostálgica não aparecem da mesma forma e nem com a mesma construção.

Gremlins, por exemplo, cria um retrato de subúrbio/*small town* completamente idealizado na cidade fictícia de Kingston Falls, referência direta à Beford Falls, cidade de *A Felicidade Não se Compra*. Isto se dá não só por sua ambientação em uma pequena cidade (que parece ser inspirada diretamente no filme de 1946), mas também pela época em que se passa a história (o Natal) e pela figura dos ricos e banqueiros sem coração que se antepõe ao protagonista. McFadzean (2019, p.98) vai falar como esta nostalgia vai ser opor à uma “hiper comercialização” dos centros urbanos.

Em *Gremlins 2* isso é levado à outro patamar – construindo praticamente uma distopia urbana para se contrapor à Kingston Falls. Na sequência, a nostalgia pelos tempos mais “tranquilos” passa a ser relatada pelo protagonista em pensamentos e imagens, com um olhar saudoso para sua cidade natal. Esta nostalgia, por sua vez, é ridicularizada por empresários do

ramo imobiliário (figura 2.25). No final do filme, de forma bastante irônica, existe uma inferência do desejo do capital imobiliário em replicar Kingston Falls como empreendimento urbano, uma vez que sua ambientação seria justamente o que os habitantes da cidade ansiavam: um simulacro de uma *small town*.



Figura 2.25: Bill Peltzer (Zach Galligan) protagonista de *Gremlins 2*, sendo ridicularizado pela emotividade ligada ao seu desenho de sua cidade natal. Fonte: *Frame* do filme.

Tal nostalgia pelos “Anos Dourados” não se dão somente de forma referencial. Muitas vezes a década de 1950 é trazida diretamente para trama. Enquanto *O Milagre Veio do Espaço* começa com fotos do período, filmes como *Conta Comigo* e *Se Brincar o Bicho Morde* são ambientados nessa época. Não coincidentemente, as duas obras usam recurso da narração em *off* para colocar o protagonista como um adulto da década de 1980/1990 olhando para sua infância. Por mais que o tom de ambos os filmes seja bastante diferente (*Conta Comigo* mostra uma realidade muito mais dura) – ambos são inequívocos ao mostrar a importância daquele período na formação do caráter do protagonista (o seu amadurecimento). Mais ainda, são essas memórias que reconectam o protagonista, já na fase adulta, com a sociedade em que estão – afetando suas condutas como pai ou como profissional, respectivamente.

Outra obra que trabalha com os impactos de acontecimentos na infância da década de 1950 é o telefilme *It*, que tal qual *Conta Comigo* traz um olhar menos romântico para o período – não omitindo a violência, o abuso e o assédio sofridos na época. No entanto, a obra também faz questão de trabalhar o sentimento de nostalgia a partir do retrato saudoso dos laços de amizade feitos nesse período. Apesar de ir de encontro com a visão utópica dos “anos dourados”

propagados na Era Reagan, Grindon (2007, p.147) vai ressaltar que existe um otimismo na prosperidade estadunidense e em seus valores (principalmente o individualismo robusto), tanto em *It* quanto *Conta Comigo*. Afinal, os adultos de ambas as tramas surgem como pessoas que ascenderam economicamente.

Wojcik-Andrews chama a atenção em como a trilha sonora ajuda a audiência na identificação com aquele período de *Conta Comigo* (2000, p.188). Ele cita músicas da trilha sonora do filme como “*Lollipop*” das The Chordettes, “*Great Balls of Fire*” de Jerry Lee Lewis, “*Everyday*” de Buddy Holly e, claro, “*Stand by Me*” de Ben E. King. O autor também chama a atenção para a omissão de determinados temas mais amplos (e conjunturais) como a questão da bomba atômica, o macartismo, a luta racial, etc. Ele vai ainda mais além ao posicionar que ausência destes assuntos se encaixa na retórica tanto de Reagan quanto de Margaret Thatcher (primeira ministra britânica na década de 1980) que buscavam construir narrativas menos “turbulentas” para demonstrar como o projeto neoliberal estava dando certo.

O trabalho de Janelle Wilson em *Nostalgic Narratives* (2014) traz outra perspectiva interessante. Já citamos como ela demonstra que, mesmo cientes dos conflitos e pautas raciais, até a comunidade negra estadunidense apresentava nostalgia pela década de 1950. Segundo Wilson as narrativas nostálgicas de pessoas que viveram nesse período pareciam se voltar justamente para o sentimento de comunidade e união dos grupos negros frente a violência que sofriam. Ou seja, uma vez que a nostalgia parte da idealização a partir do recorte de momentos, ela pode ser evocada mesmo em período contextualizados como extremamente problemáticos para um grupo social. Assim, por mais que as crianças de *It* e *Conta Comigo* sofressem com suas famílias na década de 1950, elas ainda lembravam com nostalgia de seus amigos que os ajudaram a passar por aquele período.

Mudando diametralmente o tom com que é retratada a década de 1950, McFadzean chama a atenção para como *De Volta para o Futuro* trabalha com certos eventos da história. Segundo ele, o filme opta por ressaltar temas como o *boom* da construção do subúrbio, o *baby boom* e a introdução da televisão (2019, p.24-25), eventos que vão fundar a o material semântico da cultura suburbana da década de 1980. O autor também coloca esta análise sob a perspectiva do papel paterno ao dizer que “o jovem da década de 1980 está aos poucos descobrindo a existência de um mundo antes do seu nascimento, o mundo da adolescência de seus pais, que criou as condições para sua existência e que surge como uma intrusão em seu cotidiano”.

Thompson (2007) vai posicionar o primeiro filme da franquia *De Volta para o Futuro* dentro conjuntura do entretenimento reaganista, chamando tanto a atenção para a bilheteria da

obra (a maior em seu ano) quanto pelo uso na retórica política do presidente estadunidense. O pesquisador cita o *state of the union* de 1986 em que Reagan cita diretamente *De Volta para o Futuro* ao dizer que para “Onde estamos indo, não precisamos de estradas.” (2007, p.104). A referência de Reagan ao filme de Robert Zemeckis é apenas um exemplo de como o cinema Hollywoodiano e a política reaganista se conversavam dentro de uma grande conjuntura nacional que marcou os anos 1980.

Cánepa e Ferraraz, por sua vez, ressaltam este recorte de temas escolhidos por *De Volta para o Futuro* como uma “fixação em certa inocência dos anos 1950 (pré-Vietnã, pré-contracultura, pré-pílula anticoncepcional, pré-Martin Luther King, pré-revolução cubana, pré-psicodelia)” (2016, p.9). Os autores chegam a sugerir que o cinema de Zemeckis (um *baby boomer*) estaria “parado” naquela década, tal qual a família McFly. Dwyer vai dizer que o filme, na busca por um retrato mais simples e agradável dos Estados Unidos, vai reforçar a “nostalgia *pop*, pautada em convenções, símbolos e estilos, sem a reivindicar por verossimilhança histórica” (2015, p.11). O autor também chama a atenção de como a “obra exclui todo panorama de tensões sociais e movimentos civis de 1950, em prol de uma visão mais alinhada aos anos 1950 das reprises de TV” (2015, p.21). Ou seja, funcionando justamente como a materialização a lembrança não-histórica ressaltada por Janelle Wilson (2014).

Outro ponto importante de ressaltar sobre *De Volta para o Futuro*, e que se alinha diretamente com a política de Reagan, é que por mais que exista uma nostalgia pelo passado, existe uma certa esperança no presente – não a nível de sociedade, mas a nível de indivíduo. Afinal, é Marty McFly que consegue alterar o destino de sua família, ascendendo economicamente de uma classe média para a classe média-alta. Dwyer chama a atenção em como o protagonista de *De Volta para o Futuro* demonstra seus potenciais individuais ao “aprender a rapidamente navegar geograficamente e socialmente pelo período [década de 1950], sugerindo que as gerações se tornam superiores aos antecedentes, e declarando uma fé nas novas gerações em escrever seu próprio futuro”. (2015, p.39). Isto fica bastante marcado quando McFly impressiona à população da época ao “inventar” o skate e o rock (falaremos mais sobre isso a frente).

Toda a trilogia *De Volta para o Futuro* é bastante didática ao demonstrar os sentimentos de uma parcela hegemônica da população oitocentista em relação a diferentes períodos históricos estadunidenses. Se o primeiro filme faz uma crítica aos valores contemporâneos e uma certa idealização do passado, o segundo filme mostra um retrato cínico do futuro (2015). Ou seja, sugerindo que se os indivíduos da década de 1980 continuassem “agindo daquele jeito”

(esquecendo os valores de 1950), o futuro estaria condenado a ser uma “expansão de seus problemas”. Este apreço pelas lições do passado é tão arraigado que até o retrato do Velho Oeste no terceiro filme é menos drástico e mais romantizado do que o de 2015. Chegando ao ponto que, ao final do terceiro filme, o cientista Doc Brown decida abrir mão de suas pesquisas para ficar no século XIX e acompanhar “os grandes acontecimentos da história estadunidense”.

Chegamos a comentar no capítulo 1 como o retrato distópico do presente alternativo de *De Volta para o Futuro* remete à visão do presente alternativo de *A Felicidade Não se Compra*. Repleto de “estabelecimentos hedonistas” (prostíbulos, cassinos, bares) – como é o caso do *Pleasure Paradise* de Biff Tanen. Outros elementos vistos como “negativos” são os motoqueiros, sempre vistos como uma tribo urbana de vândalos mal-encarados e com estilo de vida desvirtuado, algo que remete, é claro, ao retrato de Marlon Brando em *O Selvagem* e de outros filmes de “delinquência” da época.

Se *De Volta para o Futuro 2* traz uma concepção de futuro distópica, *Cocoon: O Regresso* aborda em uma de suas cenas uma possibilidade de futuro utópico. Isso se dá no momento em que o personagem de Jack Bonner sonha com uma possibilidade de família com a extraterrestre Kitty. Revelador, mas não surpreendente, é que o “futuro” imaginado por Jack seja uma recriação idílica do subúrbio pastoral (figura 2.26) ao qual Rachel Heiman (2015, p.59) já chamou a atenção como um desejo recorrente dos moradores de áreas urbanas que se sentem oprimidos pelo ritmo e pelas condições de vida das grandes cidades.



Figura 2.26: Futuro idealizado de Jack Bonner em *Cocoon: O Regresso*. A aura etérea, as roupas datadas, e a composição de família nuclear em uma casa de subúrbio são bastante reveladoras dos sonhos e valores do personagem. Fonte: *Frame* do filme.

Chamo também a atenção para o trabalho de Leeder (2009) em apontar como a nostalgia em *A Hora do Espanto* é elementar para salvar a vida de seus personagens. Afinal, o conhecimento do protagonista Charly acerca dos monstros clássicos permite que ele não menospreze a ameaça de morar ao lado de um vampiro. Além disso, é o seu respeito pelos clássicos que faz com que ele procure um mentor: o apresentador de filmes antigos de terror e “caçador de vampiros” Peter Vincent. Chamo a atenção para como essa busca de Charly por um mentor vem depois de perceber que sua mãe (uma *baby boomer*) ignora suas preocupações. Nesse sentido, *A Hora do Espanto* faz um comentário sobre como os jovens da década de 1950 e 1960 ao se tornarem pais de adolescentes na década de 1980, passaram a menosprezar os filmes de horror que moldaram sua juventude (GEORGE, 2013; McGEE, 2013). Ou seja, uma retórica que pode ser lida também como uma certa crítica à “ingratidão” dos *baby boomers* aos produtos (e valores) da “década dourada”. Vale lembrar que Peter Vincent tinha idade para ser um adulto (e quem sabe um ex-combatente) em 1950, reforçando sua posição como ideal de comportamento a ser replicado em 1980. Tal qual Reagan dizia em seu discurso, era preciso reestabelecer esta “conexão” entre a velha guarda e os jovens.

Outras obras que carregam a nostalgia pela década de 1950 são as comédias românticas *De Volta para o Presente* e *Pleasantville – A Vida em Preto e Branco*. No entanto, sendo ambas da década de 1990, é interessante perceber como já trazem consigo ares de cinismo próprios do suburbanismo gótico desse período. Os dois filmes vão se adereçar ao conservadorismo e os estilos de vida “moldados” dos anos 1950. No entanto, mesmo este olhar menos “romântico” para o passado ainda guarda suas idealizações. Em *De Volta para o Presente* é contada a história de uma família que fica dentro de um abrigo nuclear por 35 anos e só consegue sair em 1997. O filme retrata a “decadência” que os Estados Unidos foi passando conforme a mudança das décadas. Assim, ao sair do abrigo, já em 1997, as primeiras interações do protagonista com a sociedade do período são prostitutas, pessoas em situação de miséria e arruaceiros. O protagonista chega a descrever para seus pais “que a sociedade como conhecemos faliu, agora as pessoas vomitam na rua, apontam armas, e os carros tem problemas”. A situação é tão traumática para a família dos “anos dourados” que o pai do protagonista tem um ataque cardíaco ao ouvir o relato do filho. No fim da obra, para preservar seu pai de novos sustos, o protagonista precisa construir simulacro de uma casa da década de 1950 para sua família. Afinal, aquele período seria mais seguro para o seu coração.

Pleasantville, por sua vez, apela para nostalgia logo em seu início ao mostrar aberturas de shows como *The Honeymooners*, *As Aventuras de Ozzie e Harriet*, *I Love Lucy*, *Make Room*

for Daddy (Sheldon Leonard, ABC, 1953-1964) e *I Married Joan* (Joan Davis, NBC, 1952-1955). No entanto, isto já vem com um contraponto irônico, uma vez que o canal onde passam as reprises de tais séries tem como slogan “24 horas repletas de puros valores familiares”. Vale ressaltar, porém, que se o filme tem como objetivo desmistificar a utopia do passado, ele o faz mediante a legitimar as críticas ao presente: a obra resalta o cenário da redução de empregos, o aumento das chances de se contaminar por HIV e a destruição da camada de Ozônio. Isso auxilia no arco narrativo do protagonista, um fanático por *sitcoms* que deseja “morar” nesse passado idealizado (figura 2.27). Uma vez que seu desejo é realizado e ele passa a viver dentro de um subúrbio de *sitcom*, ele leva ao passado um certo secularismo (discurso pró-liberdade sexual, críticas à preconceitos de gênero, etc) e aprende lá o valor de família – ressignificando seus próprios sentimentos em relação à sua mãe biológica.



Figura 2.27: O subúrbio idealizado da década de 1950 em *Pleasantville – A Vida em Preto e Branco*, sua falta de cor, antes apresentada como estilo, é depois uma crítica: uma referência à falta “de vida” do lugar. Fonte: *Frame* do filme.

Importante ressaltar como, nesse caso específico, é a própria estética vinculada à tecnologias mais analógicas – no caso o preto e branco – que é utilizada como forma de mostrar uma dissonância para a realidade (colorida). Porém, se *Pleasantville* usa o preto e branco pra fazer uma crítica contundente ao passado, trazendo como antagonistas homens de classe média branca que lutam pela manutenção do *status quo* e o machismo inerente naquela estrutura, ele não deixa de dar protagonismo da narrativa a dois homens brancos de classe média. A irmã do protagonista, inclusive, opta por ficar no passado ao vislumbrar para ela um lugar com

“melhores possibilidades”. Além disso, ao ter como motor principal da trama um jovem homem branco, *Pleasantville* reforça que esta é a grande vítima do subúrbio (SPIGEL, 2001, p.397) – seja na década de 1950, seja na (cínica) década de 1990.

Outro ponto a ser comentado sobre *Pleasantville* é o arco dramático onde “pessoas vão ganhando cor” (quando se tornam libertas da mentalidade conservadora) e passam a sofrer preconceito. Spigel (2001, p.396) chama a atenção que ao fazê-lo o filme equipara o preconceito racial da década de 1950 ao sofrimento evocado pela repressão sexual, emocional e artística daquele período. Nesse sentido é difícil não retomar aos pensamentos da diáspora branca de Catherine Jurca (2001): em um filme dirigido, escrito e protagonizado por brancos, tais sofrimentos de inadequação são o mais perto de identificação com a repressão racial (ou seja, muito distantes). Outra contradição inerente à estrutura da obra é que ao mesmo tempo em que ele critica a nostalgia romantizada pelos anos 1950 das *sitcoms*, ele traz uma visão bastante idealizada da cultura jovem do período, marcada pelas lanchonetes, carros e pelo Rock’n’Roll.

Por falar em música, vale a pena citar as análises de Dwyer (2012; 2015) sobre uma constante em obras jovens da década de 1980: cenas em que adolescentes fazem *lip-sync* de músicas dos “anos dourados”. Dwyer cita casos como *Garota Rosa Shocking (Try a Little Tenderness* de Otis Reeding), *Garotos Perdidos (Ain’t Got No Home* de Clarence “Frogman” Henry) e *Beetlejuice (Jump in the Line* de Harry Belafonte) – chegando ao seu ápice em *De Volta para o Futuro* e *Curtindo a Vida Adoidado*, onde as performance de *Johnny B. Goode* do Chuck Berry e *Twist and Shout* dos Beatles são provavelmente as cenas mais famosas de seus respectivos filmes. Dwyer (2015, p.92) fala como semioticamente tais cenas mostram as músicas dos anos 1950 falando através do corpo de adolescentes da década de 1980.

Trazendo para o contexto político-cultural, Dwyer sugere que a emergência do rock e das músicas dos anos 1950 (ao qual ele classifica como *oldies*) dentro de uma conjuntura “reaganesca” se dá pela nostalgia por um momento em que tais estilos musicais traziam em suas letras menos agendas sociais, servindo primordialmente de diversão para adolescentes brancos e heterossexuais (2012, p.20). O termo rock (algo como “balançar”) claramente se dirigia mais ao balanço do corpo através das danças do que do balanço das estruturas sociais. Dwyer sugere que o corpo branco dos protagonistas desses filmes servia como um “quadro limpo” para reescrever a história desse ritmo que surge na década de 1950 a partir de corpos negros. Ou seja, a juventude dos anos 1980 parecia perspicaz e preparada para rememorar (de forma embranquecida) os “anos dourados”.

No entanto, o caráter de referencialidade do suburbanismo fantástico não se restringia à década de 1950. Ela também era direcionada a sua própria história. E é este caráter metareferencial que iremos nos aprofundar a seguir.

2.6.2 Referências e Metareferências

Já vimos, dentro da discussão de ciclo, como obras de um mesmo (sub)gênero acabam por tentar reciclar algumas características de filmes de sucesso em suas obras para tentar despertar interesse das audiências ao seu filme. Também vimos como dentro da conjuntura do entretenimento reaganista (BRITTON, 2009) o “solipsismo interminável” das obras reaproveita e recicla a própria cultura, não abrindo espaço para novidades. Estas são algumas das perspectivas que ajudam a explicar uma das mais evidentes características do suburbanismo fantástico: seu caráter bastante metareferencial em relação a cultura *pop* e ao próprio subgênero. Isso se dá pelo menos de duas formas.

A primeira é através da reutilização de atores e diretores, dentro da lógica *Star System* (onde um ator “inaugura um subgênero” pelo qual fica conhecido). Isso ocorre com Macaulin Caulkin em *Esqueceram de Mim 1 e 2*, *Pagemaster* e *Riquinho*, Michael J. Fox na trilogia *De Volta para o Futuro* e *O Garoto do Futuro*¹¹², River Phoenix em *Viagem ao Mundo dos Sonhos* e *Conta Comigo*, Tom Hanks em *Meus Vizinhos são um Terror* e *Quero ser Grande*, Jessica Tandy e Hume Cronyn em *Cocoon*, *Cocoon: O Regresso* e *O Milagre veio do Espaço*, Corey Haim em *Bala de Prata*, *Os Garotos Perdidos* e *O Limite do Terror*. Nenhum nome, porém, é tão referenciado dentro do suburbanismo fantástico quanto o do ator Corey Feldman (figura 2.28), que surgiu dentro do *slasher* em *Sexta Feira 13, Parte 4*, fez *Gremlins* e ganhou grande relevância com o papel de “Bocão” em *Os Goonies*. Depois disso o ator mirim teve personagens marcantes em *Conta Comigo*, *Os Garotos Perdidos* e *Meus Vizinhos são um Terror* – nesses últimos dois quase em caráter de participação especial.

¹¹² Prova disso é a correlação forçada na tradução do nome do filme em Português para se aproveitar do sucesso de *De Volta para o Futuro*. O nome original é *Teen Wolf* (algo como “Lobo Adolescente”).



Figura 2.28: Montagem de Corey Feldman em filmes pertencentes ao suburbanismo fantástico como *Os Goonies*, *Conta Comigo* e *Garotos Perdidos*. Fonte: cineamaniac2008.blogspot.com

Quanto aos diretores é interessante perceber que para além dos nomes sempre atrelados ao subgênero por conta de seu impacto cultural, como Steven Spielberg (*E.T. – O Extraterrestre*) e Robert Zemeckis (trilogia *De Volta para o Futuro*), vemos em nossa catalogação o apontamento de diretores com carreira bastante prolífica no suburbanismo fantástico e que não tem a mesma atenção da academia. Ressalto os nomes de Joe Johnston de *Querida*, *Encolhi as Crianças*, *Pagemaster*, *O Mestre da Fantasia* e *Jumanji*, Chris Columbus de *Esqueceram de Mim*, *Esqueceram de Mim 2: Perdidos em Nova York* e *Harry Potter e a Pedra Filosofal* e, principalmente, Joe Dante, de *Gremlins* e *Gremlins 2, Viagem ao Mundo dos Sonhos*, *Meus Vizinhos são um Terror*, *Matinê: Uma Sessão Muito Louca* e *Pequenos Guerreiros*. Como discutimos, Dante ainda seria diretor e consultor criativo de *Eerie, Indiana* cuja importância para o suburbanismo fantástico televisivo já foi discutido nesse capítulo.

A segunda forma em que é possível perceber este caráter referencial do subgênero são a partir de inferências a outras obras da cultura *pop*, principalmente as dirigidas por George Lucas, Steven Spielberg e Robert Zemeckis. São múltiplos filmes do suburbanismo fantástico referenciando *Star Wars*¹¹³, por exemplo, como *De Volta para o Futuro*, *Cocoon*, *E.T. – O Extraterrestre*, *Karatê Kid*, *Poltergeist*, *Comando Suburbano*, *Esqueceram de Mim 3* (figura 2.29). Já *Contatos Imediatos de Terceiro Grau*¹¹⁴ é referenciado em *Poltergeist*, *Gremlins*, *Joey*, *Mac – O Extraterrestre* e *Gasparzinho e Wendy*.

¹¹³ <https://www.imdb.com/title/tt0076759/movieconnections> Acesso em 03/01/2021

¹¹⁴ <https://www.imdb.com/title/tt0075860/movieconnections> Acesso em 03/01/2021



Figura 2.29. Referência a *Star Wars* na forma do capacete do personagem Darth Vader, em *Esqueceram de Mim 3*. Fonte: *Frame* do filme.

Porém, o fenômeno mais interessante é de obras do suburbanismo fantástico referenciando filmes do próprio subgênero, como são o caso de filmes referenciando *E.T. – O Extraterrestre*¹¹⁵ como *Gremlins*, *Viagem ao Mundo dos Sonhos*, *Joey*, *O Vôo do Navegador*, *Deu a Louca nos Monstros*, *Mac – O Extraterrestre*, *O Gigante de Ferro*; filmes referenciando *Gremlins*¹¹⁶ como *Viagem ao Mundo dos Sonhos*, *Joey*, *Mac – O Extraterrestre* e *Pequenos Guerreiros*; filmes referenciando *Os Goonies*¹¹⁷, como *Conta Comigo* e *Os Garotos Perdidos* e filmes referenciando *De Volta para o Futuro*¹¹⁸ como *Mac – O Extraterrestre*, *Dennis – O Pimentinha* e *A Vida em Preto e Branco*. Esta característica faz com que o gênero crie um “ecossistema metareferencial” e de coesão semântica, que ajuda a construir também uma coesão do próprio cinema estadunidense da década de 1980. Isso também faz com que se construa mais uma camada de identificação com o espectador: ele sabe quais os produtos e obras que estão sendo referenciadas, pois também é delas consumidor.

Este é um dos temas de nosso próximo tópico.

2.6.3 A Romantização da Classe Média

¹¹⁵ <https://www.imdb.com/title/tt0083866/movieconnections> Acesso em 03/01/2021

¹¹⁶ <https://www.imdb.com/title/tt0087363/movieconnections> Acesso em 03/01/2021

¹¹⁷ <https://www.imdb.com/title/tt0089218/movieconnections> Acesso em 03/01/2021

¹¹⁸ <https://www.imdb.com/title/tt0088763/movieconnections> Acesso em 03/01/2021

Como fazemos questão de ressaltar ao longo de todo este trabalho, o subúrbio como representação do “*American Dream*”, é, em última instância, a consolidação da classe média como utopia capitalista estadunidense. Autores como Eric Ávila (2004) e Catherine Jurca (2011) vão falar do subúrbio tanto a nível de planejamento urbano como de representação, como o símbolo da branquitude da classe média (daí a distinção de Ávila entre “cidades chocolate” e “subúrbios baunilha”) – um recorte de classe e etnia ainda pouco estudado como identidade e cultura (JURCA, 2011, p.17). Isso é uma perspectiva particularmente mais estranha para nós brasileiros, uma vez que a classe média costuma surgir de forma distinta e com identidade bem definida em nossos estudos sociológicos.

Como vimos no primeiro capítulo, Chopra-Grant (2006, p.28), citando John Belton, aponta que o mito estruturante da identidade estadunidense é o da “democracia Jeffersoniana”, que advoga a igualdade social a partir da universalização do acesso à propriedade privada. Ou seja, a utopia da construção de uma sociedade “sem classes”, onde todos seriam uma grande classe média, cujo ideal de felicidade se daria a partir da propriedade e do consumo. Lembro que quando falamos do cenário estadunidense a “classe média branca” surge não só como maioria demográfica, mas também atrelada à ideia de único modelo de vida a ser perseguido – deixando-se por vezes de ser vista como recorte de classe e percebida como valor hegemônico nacional.

Dessa maneira, apenas diante da compreensão dessa cultura como uma identidade distinta das classes altas, que fica compreensível o porque obras do suburbanismo fantástico parecem vilanizar o capitalismo financeiro e trazer, como modelo de vida alternativo e ideal, a classe média de onde faz parte o protagonista. Ou seja, nessas obras a classe média é colocada como bastião de um “capitalismo atenuado”. Isto, é claro, traz consigo seu componente conservador: ao atacar o capitalismo especulativo *yuppie*, ele acaba por defender o capitalismo consumista suburbano sem problematizá-lo. Se Reagan disse em 1984 em seu *state of the union* que “A esperança renasce a partir de casais sonhando em ter suas casas próprias e tomadores de risco criarem as oportunidades do amanhã” (TROY, 2005, p.120) – o subgênero claramente só defende o estilo de vida do primeiro grupo, mas ao antagonizar o segundo, ele acaba por legitimá-lo como possibilidade (tentando inclusive ensinar lições de moral para as figuras que os representam). Também é importante posicionar as obras do suburbanismo fantástico dentro da conjuntura da década de 1980 e 1990, ou seja, dentro do período que Heiman aponta que a classe média ainda não havia começado a sofrer os impactos negativos da bolha imobiliária que estava se formando e que eclodiriam em 2008 (2015, p.91).

E se essa classe média ainda não havia sofrido os impactos negativos da bolha, ela também ainda não havia prestado atenção nos impactos da economia liberal em famílias trabalhadoras. Latham faz uma leitura de *E.T. – O Extraterrestre* ressaltando que “em meio à avançadas mídias eletrônicas, brinquedos e dispositivos (...) a visão de subúrbio de Spielberg parece se fechar para o sofrimento de qualquer um fora do sistema social” (1995, p.202). Tal construção vai se tornar uma convenção do suburbanismo fantástico, onde – sob a justificativa de que se trata do ponto de vista do protagonista (geralmente uma criança ou adolescente) – não há a compreensão de que exista uma realidade mais complexa e desigual fora dos limites da vizinhança. Afinal, se não há pobres no quarteirão, eles automaticamente deixam de existir naquele mundo diegético. Não existem debates pontuados por problemas sociais, étnicos ou de gênero – pelo contrário, é a revolução sexual que traz um problema para o seio familiar do protagonista, através da figura do divórcio ou do carreirismo materno.

Curiosamente, *Poltergeist* acaba sendo um dos poucos filmes de todo o subgênero que traz uma inferência sobre os problemas causados pela própria classe média, o que Latham aponta ser fruto das visões contraditórias de Toby Hopper e Spielberg (1995, p.203). O autor ressalta que em *Poltergeist* existe ao menos existe uma sugestão de que os problemas são causados pela forma predatória com que o subúrbio se expande sobre as terras de uma minoria étnica. Afinal, foram os empreendimentos suburbanos que se alocaram em cima de um cemitério indígena, antes de serem almaldiçoados. Bastante diferente da forma incidental que ocorre com outros filmes como *O Portal*, em que se é descoberto um portal para o inferno no quintal de uma casa suburbana, ou *Joey*, onde o espírito surge a partir de um contato telefônico. Ainda sim, mesmo em *Poltergeist* fica clara a visão de que a culpa não é da família de classe média suburbana (ela continua sendo a vítima) – mas das gananciosas imobiliárias (representantes desse capitalismo agressivo, e que voltam como vilões em *Os Goonies*).

Focando na classe média, importante ressaltar como o consumismo é mostrado como parte inerente (e positiva) de sua identidade. Em um dos filmes com mensagem mais enfática pró-capitalismo de todo subgênero – *Corrida contra o Tempo* – é mostrado um militar soviético se apaixonando pelos Estados Unidos a partir do consumo de *junkie foods*. A construção desse “gostinho da América” se dá através de hamburguers, pizzas, doces, refrigerantes. Além de apelar ao público infantil, tais alimentos criam uma esfera de desejo e de consumo facilmente reproduzível em qualquer lugar dos Estados Unidos ou do mundo ocidental. Franquias de *fast food* como Domino’s, Pizza Hut, KFC, McDonalds e Burguer King e bebidas como Coca Cola

e Pepsi são constantemente referenciados, sempre vinculados a momentos alegres e descontraídos.

Mac – O Extraterrestre é o filme que mais explicitamente faz este aceno aos bens de consumo, dedicando toda uma sequência musical ao McDonalds, com participação de Ronald McDonald, o mascote da empresa. Nos bastidores, R.J.Louis, que havia produzido *Karatê Kid* alguns anos antes, diz que gastou três anos barganhando os direitos da companhia alimentícia. Segundo ele¹¹⁹, sua companhia foi “a primeira a tentar vender filmes através do McDonalds” – algo que, segundo ele, a Disney iria fazer (através de *cross marketing*) quase dez anos depois. Louis diz que foi com o financiamento da Golden State Foods (distribuidor e processador de alimentos cujo único cliente é o próprio McDonalds) que ele tentou “replicar o sucesso” de *E.T. – O Extraterrestre* – explicitando a relação entre o subgênero, suas referências e as possibilidades comerciais de sua audiência. O próprio *E.T. – O Extraterrestre* ficou bastante marcado por sua propaganda com o chocolate Reeses Pieces, algo que foi repetido com a cueca Calvin Klein em *De Volta para o Futuro*, o tênis Nike Air em *Free Willy* e o P.F. Flyer em *Se Brincar o Bicho Morde* (figura 2.30). Wojcik-Andrews (2000, p.127) ressalta nesse sentido como *Esqueceram de Mim* e *Riquinho* são basicamente um expositório de produtos, brinquedos, jogos eletrônicos e *softwares* utilizados pelo protagonista em sua aventura particular.



Figura 2.30: O tênis P.F. Flyers ganha um *merchadising* de destaque em *Se Brincar o Bicho Morde*. Fonte: *Frame* do filme.

¹¹⁹ <https://www.thrillist.com/entertainment/nation/mcdonalds-mac-and-me-paul-rudd-movie-et-spinoff> Acesso em 03/04/2021.

Se aprofundando em tal conjuntura, Prince vai ressaltar como a economia de Hollywood foi pouquíssimo afetada pela recessão da década de 1970 (2007, p.64). O mesmo pode se dizer da nova indústria eletrônica – TV a cabo, computadores, videogames¹²⁰. Ou seja, enquanto a indústria automobilística sofria com os choques do petróleo, a chamada “indústria do entretenimento e informação” só crescia. Por isso, não é de se estranhar que sejam múltiplos os exemplos de filmes que trazem vídeo-games como elementos importantes de sua narrativa como *Os Heróis Não tem Idade*, *O Último Guerreiro das Estrelas* e *Evolver*, algo que adereça tanto às ansiedades conservadoras da época para o dispositivo (THOMPSON, 2007, p.30) como serve de marketing para as audiências mais novas. Um exemplo didático é o do game *Super Mario Bros 3* (Nintendo), que aparece nos filmes *3 Ninjas* e *Beethoven* (figura 2.31) e que ainda ganhou pelo menos dois filmes voltados para ele: *O Gênio do Video Game* (The Wizard, Todd Holland, 1989) – um *road movie* com elementos sintáticos do suburbanismo fantástico e a fantasia *Super Mario Bros.* (Rocky Morton e Annabel Jankel, 1993).



Figura 2.31: Cena de *Beethoven* onde os irmãos fortalecem seus laços jogando videogame. Vale ressaltar o uso do controle “*Power Glove*” pelo garoto – aparelho lançado pela Nintendo e conhecido como desastre de vendas. Fonte: *Frame* do filme.

¹²⁰ Quanto a isso, é certamente irônico que o jogo *E.T. The Extraterrestrial* lançado para o Atari 2600 seja acusado de contribuir para a crise dos jogos eletrônicos em 1983, devido a suas mal fadadas vendas. Em uma das maiores lendas urbanas da história dos eletrônicos, milhares de cartuchos do game teriam sido enterradas, após ficarem encalhadas por meses nas lojas. Em 2014 este boato ganhou uma certa confirmação, após uma escavação no Novo México achar 1.300 cartuchos enterrados. Ainda assim, vale ressaltar que esta crise no mercado de videogames foi bastante pontual. Em 1985, por exemplo, foi lançado para o NES o jogo *Super Mario Bros.*, possivelmente o mais importante e influente game da história.

Se Heiman vai chamar a atenção para o sentimento de culpa das famílias de classe média alta suburbana que se acham “pais ruins” quando não conseguem comprar para seus filhos esses objetos de desejo (2015, p.139), isto vai ser intensificado pela própria produção cinematográfica que vai mostrar esses produtos como signos de felicidade. No suburbanismo fantástico até os problemas familiares, como as crises conjugais e os divórcios podem ser atenuados com o consumo. Porém, se esta perspectiva positiva do consumo é parte inerente do subgênero, sua crítica ao capital opera em demonizar a “ganância” das instituições. Obras como *Um Hóspede do Barulho*, *Beethoven* e *Querida, Encolhi das Crianças* tratam da apreensão dos pais (sempre homens) em serem bem sucedidos em seus negócios, esquecendo no caminho seus valores familiares. No fim, é claro, eles aprendem uma grande lição: é a família quem realmente importa.

McFadzean dedica um capítulo inteiro a como o capital multinacional é uma das forças que opera contra o protagonista no suburbanismo fantástico (2019). Isto fica bastante claro em obras como *Evolver*, *Short Circuit*, *Pequenos Guerreiros* e *Esqueceram de Mim 3* onde brinquedos são ressignificados para se tornarem armas militares na mão de cientistas, pesquisadores e grandes empresas. Nem animais ou criaturas simpáticas escapam dessas instituições, como é mostrado em *Beethoven*, *Free Willy*, *No Limite do Terror*, *E.T. – O Extraterrestre*, *Mac – O Extraterrestre*, *Um Hóspede do Barulho* e *Gremlins 2*.

McFadzean chama a atenção para como essas obras trazem novas gerações talentosas (as crianças e jovens da década de 1980) que conseguem lidar com armamentos bélicos direto de seu quarto (2019, p.63) – uma referência clara à *Jogos de Guerra*. Já Olson chama a atenção para como diante dos valores conservadores do reaganismo a tecnologia só pode trazer algo de positivo se colocada na mão de crianças (2011, p.31). Isso aponta tanto para a ansiedade que essas tecnologias passam a causar com o ganho da “autonomia” do jovem, representado pelo computador pessoal e pela televisão, quanto servem para ressaltar a “natureza pura” do protagonista em manusear tais tecnologias com boas intenções.

McFadzean, citando Jameson, vai falar sobre certo aspecto de “anonimidade” nas figuras pertencentes ao grande capital (2019, p.92). Estas figuras estão sempre marcadas por uniformes: os jalecos brancos de cientistas militares, os óculos escuros de agentes federais, ou os paletós e gravatas dos grandes executivos. Esta é outra dissociação bastante significativa dos significados do capital dentro do subgênero: enquanto o consumo é visto como parte da identidade do espectador (que vai se expressar através de produtos), o grande capital transforma seus

representantes em uma massa amorfa de figuras pouco empáticas. Uma referência clara ao *Organization Man* que vimos no capítulo 1.

Nem sempre o antagonismo vai vir unicamente de uma instituição, no entanto. A franquia *Karatê Kid*, por exemplo, investe na contraposição entre a classe trabalhadora e a classe alta, trazendo como antagonistas personagens (cada vez mais) ricos. Enquanto no primeiro filme o vilão é apenas um *playboy*, o segundo retrata como antagonista um executivo, irmão de Sr.Miyagi (figura 2.32), já o terceiro traz a figura de um multimilionário excêntrico (que voltaria na série *Cobra Kai*, décadas depois). Outros exemplos de vilões extremamente ricos são o lorde bruxo em *Gasparzinho e Wendy* e o empresário Snyder em *3 Ninjas*.



Figura 2.32: Uma batalha de classes sociais e estilos de vida: o executivo Sato (Danny Kamekona) e seu aprendiz Chozen (Yuji Okomoto) rivalizando com Mr.Miyagi (Pat Morita) e Daniel LaRusso (Ralph Macchio), em *Karatê Kid 2*. Fonte: *Frame* do filme

A classe média-alta, por sua vez, é representada de forma bastante variável. Em obras com protagonistas de classe trabalhadora, a classe média-alta é mostrada tanto na figura de personagens que oprimem o protagonista, inclusive os humilhando com seus bens materiais (o carro é uma figura recorrente), quanto em seu interesse romântico. Tal construção faz com que o personagem principal precise se provar para além de sua condição financeira tanto para seu nêmesis quanto para o seu afeto – mostrando que o dinheiro não é obstáculo o suficiente para o “indivíduo robusto” concebido pelos valores estadunidenses. É o que ocorre em *Karate Kid* e *Garotos Perdidos*, por exemplo.

Dentro desse tópico, é particularmente interessante o retrato da classe média alta nas obras escritas por John Hughes (reconhecidamente vinculado ao partido republicano e, logo, ao

reaganismo da época), mostrando como suas famílias na verdade são afetados por problemas ligados ao carreirismo (*Beethoven, Esqueceram de Mim, Dênis, O Pimentinha*) porém que são boas e carregam os valores estadunidenses.

Talvez o filme onde fique mais explícito esta benevolência com que Hughes trata a classe média-alta seja em *Esqueceram de Mim 2: Perdidos em Nova York*. Parte do enredo da obra protagonizada por Macaulay Culkin envolve uma tentativa de assalto à uma loja de brinquedos que iria doar todo o dinheiro arrecadado no Natal para um hospital. É claro que cabe ao protagonista salvar o dia (e conseqüentemente a vida das pessoas que precisam daquela doação). Uma cena particularmente marcante ressalta bem esta construção de valores benevolentes da classe média-alta: Kevin McCallister, o protagonista, compra um brinquedo de 23 dólares (com dinheiro “roubado” de seu pai) e, ao descobrir sobre a iniciativa da loja de brinquedo em doar dinheiro para um hospital, pega 20 dólares e coloca na caixinha de doações. Kevin ressalta que, diferente dos 23 dólares, o dinheiro para doação foi conseguido através de seu trabalho, no caso tirando neve da frente da casa dos vizinhos. Isso, claro, remete ao bom coração do personagem, que doa o “fruto de seu trabalho”. Também é um aceno à uma “coerência” entre o capitalismo atenuado consumista e o espírito benevolente do Natal.

Aproveitando a deixa, façamos um rápido exercício teórico de contrapor os dois primeiros *Esqueceram de Mim*. Enquanto no filme original Kevin auxilia um homem rico a se reconectar com a família, na seqüência ele repete a ação – dessa vez com uma mulher em situação de rua. A obra inclusive traz uma romantização da pobreza dessa personagem, ao mostrar sua felicidade em pequenos atos como invadir um salão de música (cujo público é de classe alta) para ter “acesso” à arte. Ou seja, à classe média (Kevin) demonstra que é possível uma fluidez econômica entre pobres e ricos – uma vez que ambos acabam (de uma forma ou de outra) a terem acesso à certas experiências. Enquanto isso, são os problemas familiares que parecem ser a grande questão enfrentada por todas as classes – e são elas o foco da atenção do protagonista.

Driscoll chama a atenção de dois filmes adolescentes de Hughes que, apesar de não serem parte integrante do suburbanismo fantástico compactuam com determinados elementos semânticos e sintáticos, para mostrar como se dá esta visão de classes do diretor e roteirista (2011, p.46). São o *O Clube dos Cinco* (*The Breakfast Club*, 1985) e *A Garota de Rosa-Shocking* (*Pretty in Pink*, 1986). Ambos os filmes ressaltam a alienação das classes mais altas mas demonstram que estas podem encontrar sua redenção ao desenvolver um romance com as classes trabalhadoras brancas – representadas sobre o prisma da família nuclear desmembrada. O encontro da classe média-alta com a classe média-baixa na escola (geralmente na *high school*

pública), parece criar um “amalgama” da classe média que acaba por servir de solução econômica para o conflito de classes dentro do capitalismo. Em *Filmurbia* é mostrado como o romance é reparativo das mazelas de classe e acaba por aproximar os filmes dos preceitos econômicos de Reagan (FORREST et al., 2017, p.19). Uma frase que resume esta conciliação é proferida por Andie, personagem de Molly Ringwald, em *A Garota Rosa-Shocking*: “Se eu odiar porque ele tem dinheiro, seria o mesmo que nos odiar por não ter.”

Em *Riquinho*, Macaulay Culkin pega emprestado seu sucesso em *Esqueceram de Mim* para construir um dos únicos protagonistas de classe alta do suburbanismo fantástico. Na obra, a riqueza do personagem é mostrada em um tom agridoce, onde por mais que ele tenha acesso à bens materiais, ela é responsável direta por sua solidão. Assim, não é surpreendente que um de seus arcos dramáticos seja justamente o da criação de laços de amizade entre Riquinho e jovens de classe média-baixa e classe trabalhadora, que o julgam em um primeiro momento como “mimado” e “hiper protegido”. Ao superarem essas diferenças fica claro o comentário de que a amizade entre eles independe da classe social.

Outra obra particularmente curiosa em relação à questão de classes é *Poltergeist*, que, como já abordamos, tem como um de seus temas a especulação imobiliária e as ansiedades vinculadas ao medo de “descender de classe”. Apesar de não ser foco do filme, é sugerido como o medo de ter sua casa desvalorizada é quase tão grande, ou maior, do que o próprio sumiço de sua filha. Kellner também vai pontuar como a obra trata da privatização da vida e da centralização da mídia (onde a televisão, é claro, tem papel preponderante) como parte inerente da assimilação desses valores suburbanos pelas classes trabalhadoras (1996, p.224).

As classes trabalhadoras, por sua vez, também são retratadas no suburbanismo fantástico a partir de sua fisicalidade e linguagem violenta, normalmente representados na figura de *bullies* ou jovens atormentados com problemas familiares. Isto por sua vez remete aos estudos de Baumgartner que adereça à violência dos jovens de classe baixa do subúrbio, à forma como são tratados por suas famílias (1988, p.54). Um exemplo bastante didático de como esta imagem é trabalhada no subgênero se dá em *Free Willy*. O protagonista é um garoto em situação de rua, que passa o dia cometendo pequenos crimes (furtos, pichações) pela cidade com o seu grupo de amigos. No entanto, ele é pego pela a polícia e é adotado por uma família de classe média. Ali, sua “violência” advinda de sua vivência nas ruas passa a ser atenuada conforme ele é exposto ao amor da família de classe média e aceitando o fato de ter sido pela sua mãe biológica.

Nesse sentido, McFadzean discute como o subgênero acaba por naturalizar esta divisão de classes, nunca à questionando, mas trazendo a figura da classe média para “ensinar” seus

valores morais (2019, p.58). Seja se antepondo aos *bullies*, a partir do desenvolvimento do seu “individualismo robusto” e enfrentando-os, como em *Karate Kid*, ou criando laços afetivos com a figura do “jovem atormentado”, onde a amizade do protagonista irá curar certas feridas causadas pela falta de apoio familiar como é o caso de *Conta Comigo* e *Viagem ao Mundo dos Sonhos*.

E se a classe social do protagonista pode variar entre a classe média-baixa (*Karatê Kid*) e a classe alta (*Riquinho*) – uma outra característica, no entanto, não tem a mesma variação: a cor do protagonista.

2.6.4 Branquitude

Como vimos no capítulo 1, os subúrbios estadunidenses nas primeiras décadas do pós-guerra eram majoritariamente brancos. Assim, compreende-se a ironia por trás da surpresa com que o protagonista de *De Volta para o Presente* (preso em um abrigo nuclear por 35 anos) vê uma pessoa negra na rua. Vimos como imposições raciais influenciavam no ordenamentos dos lotes de subúrbio, uma vez que, como fica exemplificado no caso de Levittown, permitir pessoas negras significaria perder clientes brancos. Além disso, havia a questão de classe: morar no subúrbio era caro, exigia gastos contínuos com a manutenção de grandes casas e jardins, e, principalmente, a necessidade de se ter um carro.

Fazendo um exercício básico, utilizemos como exemplo anedótico o trajeto diário da família McCallister de *Esqueceram de Mim*, que se passa em Winnetka ou da família Pruitt de *Esqueceram de Mim 3*, que se passa em Evanston. Até o centro urbano de Chicago, as famílias deveriam fazer um trajeto de cerca de 30km (apenas de ida). Ou seja, morar nesses subúrbios de classe alta exigem percorrer pelo menos 60km diários de carro apenas para trabalhar na metrópole: algo inconcebível para uma classe trabalhadora que era obrigada a morar perto do ofício. Isto, obviamente, reflete na etnia dos protagonistas do suburbanismo fantástico (figura 2.33).



Figura 2.33: Protagonistas e CCPs de alguns dos filmes aqui trabalhados. Fonte: Frames de (1ª Fileira) *Os Heróis não tem Idade*; *Conta Comigo*; *D.A.R.Y.L.*, *De volta para o Futuro*, *E.T. – O Extraterrestre*, *Evolver*, *Short Circuit*; (2ª Fileira) *Denis – O Pimentinha*, *Gremlins*, *Esqueceram de Mim*, *A Hora do Espanto*, *Viagem ao Mundo dos Sonhos*, *O Vôo do Navegador*; (3ª Fileira) *Os Goonies*, *Abracadabra*, *Garotos Perdidos*, *Deu a Louca nos Monstros* (4ª Fileira) *Invasores de Corpos*, *Jumaniji*, *It – Uma Obra Prima do Medo*, *Os Monstrinhos*, *O Último Guerreiro das Estrelas*, *O Limite do Terror*.

Indo direto ao ponto: apenas um dos mais de sessenta filmes aqui trabalhados tem um protagonista negro. Falo de *As Criaturas atrás da Parede*. Mais revelador é que, mesmo nele, o protagonista, o jovem Poindexter, não mora no subúrbio – mas nos guetos de Los Angeles. O filme inclusive tem como principal temática a desigualdade social operando entre a qualidade de vida dos proprietários brancos, que moram em uma grande casa no subúrbio, e as edificações decadentes em que moram os personagens negros. Em um de seus pôsteres (figura 2.33) a tensão racial fica bastante clara, ao mostrar o pequeno protagonista em frente a violência simbólica e literal da classe média branca.



Figura 2.34: Pôster da Edição de colecionador de *As Criaturas Atrás das Paredes* trazendo o slogan “Em cada vizinhança há uma casa que os adultos cochicham sobre e as crianças atravessam à rua para evitar”. Fonte: fansshare.com

Ao fim de *As Criaturas Atrás das Paredes*, um levante dos negros periféricos da “cidade chocolate” até os “subúrbios baunilha” (ÁVILA, 2004) seguem à risca a máxima Whysatt em seu manifesto *Bomb the Suburbs*: “os problemas negros só são sentidos quando chegam ao subúrbio” (2008). Não é um fato irrelevante que um dos únicos protagonistas negros dentro de todo subgênero, seja aquele que ao superar o “fantástico” consegue a reparação econômica para toda sua comunidade étnica, demonstrando um sentimento de pertencimento bem diferente daquele atomizado e focado na família nuclear da classe média branca.

Em *It – Uma obra prima do medo* (1990), por sua vez, é mostrado certa mudança da demografia étnica nos subúrbios - quando famílias brancas começam a migrar para exúrbios ou para as metrópoles (no caso da elite jovem intelectual), enquanto famílias negras passam a viver nas partes mais envelhecidas do subúrbio. Na cena em questão, o protagonista, Bill Denbrough,

retorna à Derry para conversar com Mike Hanlon. Hanlon é o único negro dentre os personagens principais, e também o único a ainda morar em Derry – justamente na área empobrecida (*Poor Town*), em uma casa mal conservada (figura 2.35). Até mesmo Beverly (a única mulher do grupo) que era filha de um zelador ascendeu de classe e se tornou uma famosa *fashion designer*.



Figura 2.35: Mike Hanlon em frente à sua casa em *It*. Ele diz “*Ei, eu sou um solteiro, Bill. Isso é tudo que eu preciso*” – demonstrando conformismo à sua classe social. Fonte: *Frame* do filme.

Vale lembrar que a partir da ideia da diáspora branca de Catherine Jurca (2001) não empregamos o conceito de branquitude aqui somente como uma pontuação étnica. Pelo contrário, ela demarca uma série de valores que se conectam com a própria sintaxe do suburbanismo fantástico. A autora nos remete que – na ausência dos problemas sociais – as classes brancas tendem a focar suas narrativas em problemas de cunho emocional e familiar, vinculados com sua própria desconexão com o seu cotidiano. No suburbanismo fantástico, é esta condição de insatisfação com sua própria classe que McFadzean ressalta que o protagonista precisa se reconciliar em prol de alcançar o amadurecimento (2019).

A questão da branquitude, no entanto, não se restringe a questões narrativas ou geográficas (como se os protagonistas fossem brancos apenas para estar de acordo com o contexto demográfico predominantemente branco dos subúrbios), mas também tem interesses profundamente mercadológicos. Wojcik-Andrews (2000) faz um detalhado trabalho sobre o retrato da criança na cultura ocidental. Assim, não é de forma superficial que ele produz a máxima de que “nos Estados Unidos as crianças que aparecem em filmes precisam ser perfeitas” (2000, p.18). Perfeição, no caso, é seguir um modelo hegêmico muito claro:

seguindo performances de gênero, não serem portadoras de deficiência (a menos que a história peça), estando de acordo com um padrão estético e sobretudo sendo brancos. É o caso de Corey Feldman, Macaulin Caulkin, Ralph Macchio, Corey Haim, River Phoenix, Omri Katz, entre outros.

Porém, como os nomes acima denotam, a branquitude não é a única marca características dos protagonistas do suburbanismo fantástico. Quase tão recorrente quanto a cor de pele, o gênero dos personagens principais também é o mesmo.

2.6.5 O Androcentrismo

Robert Hanke vai falar que a masculinidade, tal qual a branquitude, não parece ser tratada como uma categoria cultural/histórica por estudos acadêmicos durante a história (*apud* GEORGE, 2013, p.158). Isso, por sua vez, invisibilizou mais ainda os privilégios dessa classe. De tal maneira, é importante destacar o androcentrismo (foco na figura e na perspectiva masculina), presente no subgênero: dos cerca de 60 filmes listados nesse capítulo, apenas quatro tem protagonismo feminino. São eles *Short Circuit*, *Gasparzinho*, *o Fantasminha Camarada*, *Gasparzinho e Wendy* e *Karatê Kid 4*. Os quatro, no entanto, têm o protagonismo dividido com o elemento fantástico (o robô, o fantasma (por duas vezes) e o treinador de karatê) figuras masculinas/masculinizadas. Em *Gasparzinho e Wendy*, filme lançado direto para TV (uma sequência, cujo predecessor trazia um menino protagonista) existe um maior protagonismo da bruxinha sobre o fantasma, tendo ela o arco narrativo principal, mas ainda sim, tendo ciência que é o fantasma o grande chamariz da franquia. Algo parecido ocorre em *Karate Kid 4: A Nova Aventura*, onde ao mesmo tempo que se dá um maior tempo de tela à protagonista, também se aproveita da popularidade Sr.Myagi para atrair atenção da audiência. Além disso, a obra é um caso simbólico por ser o filme menos visto da série, com uma arrecadação de apenas 9 milhões de dólares¹²¹. Poderíamos incluir nesse grupo *Os Fantasmas se Divertem*, clássico de Tim Burton, mas além do fantasma Beetlejuice, o filme tem protagonismo dividido entre a jovem Lydia e o casal Maitland.

Assim, tal qual os faroestes (DE BIASIO, 2015), é possível afirmar que o suburbanismo fantástico é um subgênero androcêntrico (McFADZEAN, 2019). Mesmo que se tente contestar esta característica do subgênero alegando que esta era uma condição da própria época, existem ao menos duas ressalvas que vão de encontro a simplesmente acatar esta generalização como uma norma do cinema da época. A primeira são que os filmes *slasher*, apesar de guardar

¹²¹ https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Next_Karate_Kid Acesso em 10/10/2020

similaridades semânticas com o suburbanismo fantástico foram predominantemente protagonizados por mulheres. São o caso de franquias como *Halloween*, *Sexta Feira 13*¹²², *A Hora do Pesadelo*, *Candyman*, *Pânico*, *Eu Sei o Que Vocês Fizeram no Verão Passado* e *Lenda Urbana*. Lembramos, claro, que este protagonismo não significa o ganho de uma perspectiva feminina nessas obras, uma vez que muitas delas são fundamentadas em uma fetichização e *voyeurização* do sofrimento feminino. No entanto, ao menos eles permitiram a construção de mulheres heróinas como Sidney Prescott (*Pânico*) e Laurie Strode (*Halloween*).

A segunda ressalva é que diversos outros (sub)gêneros que guardam relações com o suburbanismo fantástico e que também são predominantemente masculinos tiveram obras marcantes com protagonistas femininas. É o caso de ficção científica com *Starman – O Homem das Estrelas* (Starman, John Carpenter, 1984), *Exterminador do Futuro* (Terminator, James Cameron, 1984) e *Aliens* (James Cameron, 1986), fantasia com *O Mundo Fantástico de Oz* (Walter Murchm *Return to Oz*, 1985) e *Labirinto* (*Labyrinth*, Jim Henson 1986), filmes adolescentes, com *Gatinhas e Gatões* (Sixteen Candles, John Hughesm 1984), *A Garota de Rosa-Shocking* e *Atração Mortal* (Heathers, Michael Lehmann, 1988) e comédias, como *Procura-se Susan Desesperadamente* (*Desperately Seeking Susan*, Susan Seidelman, 1985) e *Atração Fatal* (*Heathers*, Michael Lhemann, 1988).

O androcentrismo, por sua vez, vai ser responsável pela principal construção sintáticas do subgênero: o melodrama do herói masculino (GLEEDHILL, 1987; WILLIAMS, 1998 *apud* MCFADZEAN, 2019). Como o próprio McFadzean aponta a construção do protagonista nessas obras é feita a partir de personagens masculinos que tem dificuldades (tidas como inatas) em expressar suas emoções ou ser sincero quanto seus sentimentos (2019, p.15). Por isso a máxima já citada de que no suburbanismo fantástico é “mais fácil salvar o mundo do que pedir desculpas”. Na verdade, ambas as ações parecem estar bastante vinculadas – salvar o mundo geralmente serve como pedido de desculpas ou, mais do que isso, retira a necessidade de sequer pedi-la.

Esta construção sintática é exatamente a mesma dos filmes de ação da década de 1980, considerados o epítome do entretenimento reaganista: são homens com problemas de relacionamento, geralmente com a esposa, ex-mulher ou a filha, que não entendem as consequências de sua masculinidade tóxica (acreditando que sua brutalidade ou sua aparente indisponibilidade emocional é apenas um trejeito de seu jeito durão/robusto). Olson ressalta

¹²² Um aspecto chamativo é que o personagem que derrotou Jason pela primeira vez, no filme *Sexta-Feira 13 IV: O Capítulo Final*, foi justamente um garoto: Tommy, interpretado pelo já citado Corey Feldman.

como este androcentrismo refletia e era um reflexo da própria Era Reagan (2011, p.17), o primeiro presidente republicano eleito à não endossar a emenda de *Equal Rights* (que estipulava os direitos igualitários independentes do gênero). Ou seja, mais do que a falta de presença de mulheres na política e no cinema hollywoodiano, o discurso ainda era o de que “elas não entendiam” o jeito bruto dos homens (pintado como o “individualismo robusto responsável por construir a América”) – os únicos com possibilidade de salvar o mundo da destruição planejada por inimigos externos (ironicamente, outros homens).

Esta correlação entre os filmes de *ação* da década de 1980 (conhecidos popularmente no Brasil como “filme de brucutu” ou *one man army* nos Estados Unidos) e o suburbanismo fantástico fica bem explícita em algumas obras do período que apresentavam uma hibridização de elementos em maior ou menor grau. McFadzean ressalta os casos de *Exterminador do Futuro 2* (*Terminator 2*, James Cameron, 1991) e *O Último Grande Herói* (*The Last Action Hero*, John McTiernan, 1993) obras que trazem os heróis dos dois (sub)gêneros para interagir (figura 2.36). Interessante refletir que nesses trabalhos normalmente é o jovem, na posição de *sidekick* (ajudante) que auxilia o adulto a entrar em contato com suas emoções – dando a entender que o exercício da paternidade (e da concretização de uma “família”) é o suficiente para mudar “naturalmente” um homem. É apenas consequencial que esta característica androcêntrica do subgênero ocasione justamente em uma sintaxe tão vinculada a uma construção patriarcal heteronormativa: a narrativa do homem que precisa amadurecer para adquirir valores vinculados ao individualismo robusto e ser socialmente aceito, conquistando o seu direito ao reconhecimento por seus pares.



Figura 2.36: Banner feito a partir do pôster de *O Último Grande Herói*, ressaltando os elementos semânticos de ação e fantasia, e trazendo os arquétipos protagonista dos filmes de brucutu e do suburbanismo fantástico. Fonte: Shatthemovie.com

É óbvio que esta perspectiva androcêntrica também afeta o papel da mulher dentro do suburbanismo fantástico – normalmente em figuras como a mãe, irmã ou interesse romântico. Nesse último caso, o papel da mulher acaba por ser um elemento sintático para que o protagonista prove a sua coragem, normalmente depois de ser humilhado ou vê-la ameaçada por *bullies*. É o que acontece em *Karatê Kid*, *3 Ninjas*, *Garotos Perdidos*, *Abracadabra*, *De Volta para o Futuro*, *No Limite do Terror*, etc. Em *Mulher Nota 1000*, os protagonistas Gary e Wyatt, atingem sua maturação ao conquistar a namorada de seus agressores. Enquanto isso, *Karatê Kid 2*, traz em sua música tema “*Glory of Love*” de Peter Cetera uma definição bem explícita do papel da mulher em permitir provar a coragem e força do protagonista.

*Eu sou um homem que vai lutar pela sua honra
Eu serei o herói que você sonha sobre
Nós iremos viver sempre sabendo que juntos
Fizemos tudo pela glória do amor*¹²³
(Tradução própria)

McFadzean chama a atenção para o papel do interesse romântico, principalmente em obras com protagonistas mais jovens, em despertar os personagens masculinos para maturação sexual através do “primeiro beijo” (2019, p.58). É o caso de *E.T. – O Extraterrestre* (figura 2.37), *Os Goonies*, *3 Ninjas* e *Dênis*, *O Pimentinha*. Neste sentido, vale ressaltar a perspectiva de Deleyto de que a fundação do casal heteronormativo é parte construtiva da sociedade ocidental e patriarcal moderna, sendo parte essencial do processo de maturação do protagonista (2003, p.167). E como Eva Illouz ressaltava, ao citar William Goode, permitir “encontros amorosos aleatórios” (e aqui incluo não heteronormativos) iria significar uma mudança radical na estrutura da sociedade burguesa (1997, p.8). Por conta disso, a mulher se torna necessária nestas narrativas não como personagens (uma vez que grande parte delas não é desenvolvida) mas como instrumentos narrativos para o desenvolvimento sexual e emocional do protagonista.

¹²³No original:

*I am a man who will fight for your honor
I'll be the hero you're dreaming of
We'll live forever
Knowing together
That we did it all for the glory of love*



Figura 2.37: Elliot sobe em um colega para dar um beijo em seu interesse romântico em *E.T. – O Extraterrestre*. Figura: *Frame* do filme.

Não bastando a secundarização feminina, também é possível perceber em filmes do subgênero alguns traços de machismo que beiram a misoginia. Um exemplo particularmente marcante se dá *Em Esqueceram de Mim 2: Perdido em Nova York* quando Kevin assiste na TV a um filme de gângsteres. Na cena em questão, de quase um minuto, um mafioso acusa a namorada de traição e, logo depois, comete feminicídio. Ao fim, ele diz para o corpo sem vida da mulher: “*You Filthy Animal*” (Sua animal imunda). Tal cena, que é usada para uma *gag* em um momento subsequente, parece inspirar o jovem protagonista – que repete as frases do criminoso e chega a chamar a mulher assassinada de “*Rat Bait*” (isca de ratos).

Já em *Cocoon 2*, a extraterrestre Kitty ganha traços de depravação sexual ao ser pintada como uma figura ingênua que não entende o “peso do sexo” na sociedade humana. Além da sexualização da personagem, tal representação ainda vai de encontro a própria construção da personagem no primeiro filme – quando era ela quem controlava os impulsos sexuais de seu interesse romântico. Agora, na sequência da obra, é ele quem demonstra maturidade romântica e controle dos instintos sexuais. No mesmo filme, outro personagem, Joe, encontra sua redenção ao morrer para passar sua energia vital para esposa. Joe é pintado como alguém que sempre foi egoísta na sua relação com a mesma (indicando ter se tratado de uma relação abusiva), proporcionando-na uma vida complicada. No entanto, isto é imediatamente perdoado por ela, ao aceitar seu sacrifício como reparação.

Outra obra que traz um retrato bastante complicada das relações amorosas é *Flubber – Uma Invenção Desmiolada*. O protagonista, interpretado por Robin Williams é construído

como um cientista de bom coração e genuinamente apaixonado por sua namorada. No entanto, sua desatenção e “foco na ciência” faz com que ele sempre esqueça dos compromissos com ela – incluindo seu próprio casamento. Porém, ao invés de se debruçar sobre a falta de sensibilidade e o egoísmo emocional do protagonista, a obra investe na narrativa de uma inteligência artificial, construída como se fosse do sexo feminino (figura 2.38), que, apaixonada por ele, começa a sabotar seu relacionamento. Somente com a morte dessa inteligência artificial, que se sacrifica para salvar o seu “amor”, que o protagonista consegue finalmente se casar. Ou seja, além do embate entre duas figuras do gênero feminino, existe a necessidade da aniquilação de uma delas, para que o protagonista possa continuar com os rumos de sua vida. Para piorar, a inteligência artificial deixa uma espécie de “filha” que passa a acompanhar o casal humano.



Figura 2.38: Cena em que o protagonista de *Flubber* se despede de Sylvia, “versão corpórea” da inteligência artificial Weebo. Ao lado, seu interesse romântico. Fonte: *Frame* do filme.

Outra obra que vale comentários é *De Volta para o Presente*, que investe na paródia com o machismo dos anos 1950, reproduzindo de forma involuntária o machismo da década de 1990. No caso, a obra faz graça com a saga do protagonista em “encontrar uma mulher decente para reconstruir a América” seguindo os desejos de seu pai. Sua mãe, que cai no alcoolismo em busca de manter a sanidade (uma possível referência às altas taxas de alcoolismo feminino da década de 1950) é a única pessoa racional dentro daquela família nuclear. Em compensação, a obra também mostra Eve, o interesse romântico do protagonista, chamando outras mulheres de “bitch” (vadia) por conta de seus ciúmes – e as classificando entre “mulheres para namorar” e “interesseiras”.

Por fim, é válido ressaltar que ainda nesse capítulo, quando formos nos aprofundar sobre os elementos semânticos do fantástico, iremos dedicar parte da discussão às obras de “bruxas” como *Abracadabra, Gasparzinho e Wendy* e *A Convenção das Bruxas*, que trazem essas personagens femininas no papel de antagonistas e/ou anti-heroínas. Veremos como em alguns trabalhos o retrato do feminino é visto não só como cruel, mas também como pouco confiável e conspirador. Por agora, continuemos na questão masculina.

2.6.6 A Teoria da Autodeterminação e os CCPs

Como Olson relembra, ao final de uma das mais importantes obras infanto-juvenis dos Estados Unidos, *As Aventuras de Tom Sawyer*, Mark Twain termina seu livro dizendo: “como esta é a história de um garoto, ela precisa terminar aqui; a história não pode ir muito além sem se tornar a história de um homem” (2011, p.33). Esta tensão entre juventude e amadurecimento sempre existiu em livros destinados ao público infanto-juvenil. Afinal, a própria narrativa do aprendizado de valores e morais, é, na verdade um rito de socialização: amadurecer passa por aprender as características necessárias para se tornar um adulto ativo na sociedade.

No cinema Hollywoodiano, obras cujo foco se dá nesse processo de amadurecimento, são comumente referidas como *coming-of-age dramas* – uma definição ampla o bastante para incorporar obras com temáticas tão díspares como *Lagoa Azul* (*The Blue Lagoon*, Randal Kleiser, 1980), *Eu, Christiane F. – Drogada Prostituída* (*Christiane F.*, Uli Edel, 1981), *A Sociedade dos Poetas Mortos* (*Dead Poets Society*, Peter Weir, 1989) e *O Senhor das Moscas* (*Lord of the Flies*, Harry Hook, 1990). Isso pois o amadurecimento é um termo amplo para designar o aprendizado de diversos aspectos da sociedade: a sexualidade, a reprodução de um estilo de vida “saudável”, o aprendizado cultural ou mesmo a violência. Assim, quando *E.T. – O Extraterrestre* é designado como um dos principais *coming of age dramas* da década de 1980¹²⁴, é importante compreender como está sendo referido o amadurecimento nessa obra.

De forma a explicitar o que significa o amadurecimento em *E.T. – O Extraterrestre*, creio, primeiramente, ser mais importante levantarmos o que ele não significa. Não significa, por exemplo, melhorar a comunicação com a família. Pelo contrário, durante grande parte do filme, apenas seus irmãos, Gertie e Michael, compartilham do conhecimento de que Elliott abriga um extraterrestre em sua casa. Sua mãe (autoridade feminina) não o leva a sério. Também não significa confiar nas autoridades ou no poder público, que, inclusive, tem papel antagonista na

¹²⁴ <https://www.nytimes.com/watching/lists/sweet-coming-of-age-movies> Acesso em 14/08/2020.

obra. Ou seja, amadurecer em *E.T. – O Extraterrestre* não significa aprender a se comunicar melhor ou confiar nos adultos.

Amadurecer em *E.T.* significa “acreditar em si próprio” e nos outros que estão em mesma posição social, mesmo que isto coloque o protagonista se opondo a sua mãe e as autoridades. Em dado momento, Elliot chega a alegar que a figura do pai, ausente, seria a única pessoa que acreditaria nele – explicitando seu sentimento de exclusão frente às figuras adultas. Assim, sua virada dentro da trama, se dá a partir de sua fé cega em si mesmo. Tal construção de pensamento está em total consonância com o discurso retórico do reaganismo de redescobrir valores que a sociedade contemporânea não comporta mais, a partir do amadurecimento do individualismo robusto. Isso se dá através da superação de obstáculos que exigem “coragem” e “determinação”.

Tal leitura se torna ainda mais reveladora se levarmos em consideração a análise de Robin Wood sobre o filme de Spielberg (1996). Segundo ele, havia uma indiscutível identificação do diretor com Elliot que explicitava que o filme não era tanto uma “fantasia infantil” quanto uma “fantasia adulta em retornar à infância”. Esta conexão, que também era comungada com o espectador, faria com que a obra fosse não só nostálgica, mas que também contemplasse algumas outras ansiedade do público mais velho. Em outras palavras, *E.T.* também se refere a necessidade do adulto em acreditar mais em si mesmo/ser mais autônomo e se religar com preceitos do individualismo robusto que podem ter sido esquecidos.

Tal pontuação é ainda mais importante se considerarmos o impacto que *The Organization Man* (WHYTE, 2000) e a crítica a “perda” dos predicados da ética protestante tiveram na década de 1950. Vimos como a classe média suburbana vinha atacando os programas sociais de Lyndon Johnson durante os anos 1960 e 1970, e como Reagan representava esta retomada da “primazia do indivíduo”. De tal maneira, se considerarmos a sintaxe do subgênero se pautar em uma jornada de maturação é possível perceber como tais protagonistas, em último grau, passam a representar uma alegoria dessa “infantilização da América” que precisaria retomar sua auto-determinação (e individualismo) para sanar seus problemas e amadurecer.

Em outras palavras, um adulto que não se sinta realizado pessoalmente, seja por dificuldades em reforçar seus laços familiares, ou por não ser celebrado no trabalho, possivelmente se identificará com alguns trechos da jornada do protagonista do suburbanismo fantástico. Vejamos os casos, por exemplo, de Kevin e Alex, na franquia *Esqueceram de Mim*. O amadurecimento dos protagonistas da trilogia não vem a partir do momento que ele precisam contatar adultos responsáveis ou as autoridades para notificar sobre sua situação – como faz, por exemplo, o protagonista de *Tarantula* (Jack Arnold, 1955) filme de invasão da década de

1950 que celebrava o comunitarismo. Se na obra da década de 1950, típica obra “centrista” na avaliação de Biskind (2013), a resolução se dá pelo protagonista juntar forças com outros cidadãos valorosos, instituições e militares, na trilogia *Esqueceram de Mim*, o amadurecimento dos protagonistas vem de arregaçar as mangas e enfrentar bandidos e/ou organizações criminosos sozinhos. A mesma lógica vai ser replicada *Os Goonies*, *Garotos Perdidos*, *Os Monstrinhos*, *Evolver*, etc – onde contar a verdade para outras pessoas (principalmente adultos e autoridades), é “recompensado” com a ironia e o descrédito. Assim, o máximo que se pode contar são com outras crianças igualmente descreditadas.

Talvez a obra mais representativa dessa lógica “individualista” seja a comédia *Meus Vizinhos são um Terror*. O filme se constrói em cima da ironia da paranoia do suburbano estadunidense com pessoas que não se encaixam no modelo de família nuclear branca heteronormativa. No caso, o protagonista e seus vizinhos desconfiam que um novo morador da rua é um assassino em série. Por mais que se construa uma lógica que o amadurecimento dos personagens se dará a partir da compreensão de tolerância ao diferente, a última sequência do filme implode esta possibilidade. No final, a paranoia (não fundamentada) do trio de protagonistas é o que salva o subúrbio de uma família de (reais) psicopatas. A obra assim defende acreditar em si mesmo, por mais absurdas que suas crenças possam aparecer aos outros, e por mais crimes que se cometam (como invasão de propriedade e vandalismo) no caminho.

Esta discussão, inclusive, nos leva à uma questão vinculada à semântica do próprio subgênero: não se tratam apenas de crianças e jovens como possíveis protagonistas, mas qualquer pessoa branca do sexo masculino que precise desenvolver o individualismo robusto. Isso inclui adultos como no próprio *Meus Vizinhos são um Terror* ou em *Um Hóspede do Burulho*, *Querida*, *Encolhi as Crianças* e *Aracnofobia*. Embora Olson pondere a tradição grega de narrativas com heróis infantis para ressaltar os perigos que aparecem na infância e obrigam a transição para a vida adulta (2011, p.1), o suburbanismo fantástico parece menos vinculado à esta tradição de *cautionary tale* (contos preventivos) e mais ligado à construção de um ideal de indivíduo – algo que precisa ser reforçado continuamente, independentemente de sua idade. Como estabelece McFadzean, trata-se de um processo de maturação emocional, a partir da aceitação e incorporação de valores como lealdade, dever, honra, amizade e coragem, e não de maturação física (2019, p.52).

É válido contrapor esta narrativa de assimilação de valores dos anos 1980, ao retrato que crianças tinham em obras das décadas anteriores, como *Bebê de Rosemary*, *O Exorcista* ou *A Profecia* (e até 2001 – *Uma Odisséia no Espaço*), como apontado por Sobchack onde crianças

ocupavam um local mitológico de ambiguidade, ambivalência e contradição às normas sociais (2015, p.177-179). Em outras palavras, elas eram os “Outros” que eram gestados dentro dos próprios lares estadunidense. Já no suburbanismo fantástico estas mesmas crianças se colocam como um contraponto ao “Outro”: elas são figuras cuja jornada para resolver a disrupção deste “Outro” exógeno passam por assimilar os valores da sociedade onde estão inseridas.

Importante ressaltar que, como Kim Michasiw sublinha, existe uma preocupação especial com as crianças suburbanas da geração da década de 1980 – as quais ela chama da “terceira geração” (1998). Isso se deve pois o suburbanos de primeira geração são pessoas que vinham de outros lugares (e da experiência de guerra) – tendo um olhar muito mais complexo para sociedade. Já a segunda geração (os baby boomers) ainda herdou alguns desses valores de seus pais. O mesmo não se pode falar da terceira geração, que foi removida completamente de um ambiente rural ou urbano, sendo “ignorantes da natureza e da civilização”: um novo grupo de jovens elitistas, alienados, despersonalizados e sozinhos (1998, p.224). Assim, é simbólico que seja a primeira geração, a responsável por resgatar esses valores através de sua mentoria em alguns filmes (como vimos ser o caso de Peter Vicent em *A Hora do Espanto*, e como veremos mais a frente)

Como Janelle Wilson ressaltar, somos uma cultura que romantiza a infância, principalmente conforme a sociedade se torna mais complexa (2014, p.113). O amadurecimento aqui discutido não se trata de uma perda da infância – uma vez que isso significaria ser “corrompido” por uma sociedade que já perdeu seu vínculo com o passado. O amadurecimento significa então se desenvolver “por conta própria”, retomando seu lado primitivo – ou então, recorrer à ancestralidade e heranças do passado dos quais à sociedade (e a família nuclear) já abriu mão, uma vez que ela se desvirtuou (e por isso precisa ser reafirmada). McFadzean discute por exemplo como em *Os Goonies* as crianças amadurecem em sua aventura, mas com o único propósito de preservar a manutenção de suas famílias e assim adiar mais um pouco “a vida adulta” (2019, p.23). *Quero Ser Grande*, por sua vez, fundamenta toda a sua discussão no olhar único que uma criança pode para a vida adulta

Existe então uma certa condição reacionária e nostálgica no processo de amadurecimento normalmente descrito no subgênero, já que ele não é feito a partir do aprendizado com a sociedade atual ou dos valores progressistas, mas olhando para as tradições do passado e/ou “para si mesmos”. Quanto a isso, Carranza vai importar a teoria da autodeterminação (*Self Determination Theory*) da psicologia para explicar este “processo de amadurecimento” no subgênero e como ele está vinculado à problemas parentais. Em suas palavras

A teoria da autodeterminação descreve o método psicológico pelo qual uma pessoa se torna dependente de si mesma e permite que os impulsos internos se concentrem no processo de tomada de decisão. Se tornar auto suficiente é parte natural da vida, mas existem inúmeras instâncias em que esta independência é garantida muito cedo. Este rito antecipado não se dá porque a criança está pronta ou merecedora, mas é resultado de seus pais serem incapazes de providenciar a estabilidade esperada para elas. (...) explica o rápido amadurecimento dos personagens, bem como a disposição para formar laços fortes, criando o CCP. Essas crianças inadvertidamente abraçam a autodeterminação como modo de defesa pela falta da proteção de seus pais (...) (CARRANZA in WETMORE, 2018, p.15) (Tradução do autor).¹²⁵

Como já apresentamos, o CCP do qual Ashley Carranza se refere é o *Collective Children Protagonists* (coletivo de crianças protagonistas) característica aparentes obras como *Os Goonies*, *Viagem ao Mundo dos Sonhos*, *Deu a Louca nos Monstros*, *Conta Comigo Corrida contra o Tempo*, *It* e *3 Ninjas*. Tal explicação é importante para ressaltar que a teoria da autodeterminação e construção de um individualismo robusto não significam o isolamento do sujeito, mas por sua desconexão com figuras de autoridade: os pais, a escola (professores, diretores) e o Estado (agentes públicos, policiais, políticos, etc), que não conseguem assegurar sua proteção.

Carranza vai definir que a teoria da autodeterminação sublinha três necessidades psicológicas básicas que todo o ser humano tem: afinidade (criar relações afetivas com outros), competência (ser eficiente em seu próprio ambiente) e autonomia (tomar o controle da própria vida) (in WETMORE, 2018). Enquanto a primeira ressalta os os “valores da amizade” tão vinculados com o cinema jovem da década de 1980, servindo para trazer um verniz social, as outras duas ressaltam o individualismo robusto, tema de nosso próximo tópico.

2.6.7 O Individualismo Robusto

“Uma comunidade em um paraíso harmônico é ameaçada pelo mal: instituições normais falham em conter a ameaça. Um herói altruísta emerge para renunciar as tentações e implementar sua tarefa redentora. Ajudado pelo destino, sua vitória decisiva restaura a comunidade para sua condição paradisíaca. Então, o herói retorna ao obscurecimento.” (LAWRENCE & JEWETT, 1977, p.215) (Tradução do autor)¹²⁶

¹²⁵ No original: “*Self Determination Theory describes the psychological method in which a person becomes reliant upon themselves and allows internal drives to focus on the decision making process. Becoming self-reliant is a natural part of life, but there are many instances in which independence is granted too early. This early rite of passage is not due to a child being ready or deserving, but is a result of parents being incapable of providing the expected stability for their children any longer. (...) explains the rapid maturation within the characters as well as their willingness to form strong bonds, creating the CCP. These children inadvertently grasp onto self-determination as a mode of self-defense against the lack of protection they receive from their parents*”

¹²⁶ No original: “*A community in a harmonious paradise is threatened by evil; normal institutions fail to contend with this threat; a selfless superhero emerges to renounce temptations and carry out the redemptive task; aided by fate, his decisive victory restores the community to its paradisiacal condition; the superhero then recedes into obscurity.*”

A estrutura do monomito do herói estadunidense, descrita acima, superlativiza o indivíduo (de forma quase messiânica) ao mesmo tempo que apresenta uma visão pessimista das instituições democráticas e de suas responsabilidades públicas – sendo uma manifestação clássica dos valores do individualismo robusto tal qual concebemos no capítulo 1. Eles demonstram tanto uma impaciência com todo o processo constitucional como ressaltam um sentimento restaurativo na jornada do herói. Não falamos aqui de um indivíduo cujo objetivo é alavancar o progresso, mas retornar as coisas ao que eram antes.

Olson vai escrever sua tese em cima do papel do mito do herói estadunidense em *E.T. – O Extraterrestre*, *Os Goonies* e *Conta Comigo*, demonstrando como esta construção sintática é parte da intrínseca do suburbanismo fantástico (2011). O autor vai ainda sublinhar como esses valores estão articulados diretamente aos próprios valores da Era Reagan - sempre apostando nas figuras do indivíduo, ou da pequena comunidade, para resolver questões externas que tiram a paz concebida pelo “*American Dream*”. Ou seja, o poder é sempre evocado de dentro (do indivíduo) – fazendo com que o protagonista seja impulsionado à “fazer a coisa certa”. Esta construção sintática parece bastante definidora do entretenimento reagnista, uma vez que coloca o indivíduo como o único que pode tomar a decisão correta. Enquanto no suburbanismo fantástico isto vem através do amadurecimento, nos já citados filmes de brucutu isto viria a partir de um arco de redenção. Em ambos o protagonista estaria se tornando/retornando à ser aquilo que se espera dele: um herói.

Talvez nenhum filme do suburbanismo fantástico ressalte de forma tão direta quais seriam este preceitos heróicos quanto o último capítulo da trilogia *Esqueceram de Mim*. A obra faz questão de ressaltar os predicados de herói, de competência e autonomia, sublinhados pela teoria da autodeterminação. Apenas contextualizando, o terceiro filme não repete a história dos dois primeiros filmes, onde o protagonista precisa lidar com dois ladrões de residência, mas eleva o grau de trazendo como antagonistas uma rede criminosa de espões e de tráfico internacional. No contexto de enfrentamento a esses perigos o protagonista Alex faz um discurso que sintetiza de forma bastante didática os valores replicados no subgênero:

“Eles vão vir atrás de mim amanhã. Ninguém vai me ouvir. Nem meus pais, nem meus irmãos. Nem a polícia, nem a força aérea. Ninguém. Então... O que eu vou fazer? Se você acha que eu devo correr, você está errada. Se você acha que eu devo lutar, você está certa. Eles vão entender quando eu tiver acabado. Eles vão entender que eu estava falando a verdade. Eu não vou chorar, ficar assustado ou triste. Eles são crescidos, são criminosos, mas esta é minha vizinhança. Esta é minha casa. E não importa o quão velhos eles sejam, o quão grandes eles sejam, eles não podem me vencer aqui. Eles não podem me vencer em casa. (Alex em *Esqueceram de Mim 3*, 1997)

A música tema do filme, *My Town* da banda Cartoon Boyfriend, reforça a mensagem ao trazer em sua letra a seguinte passagem:

*“Esta é minha cidade
Tome cuidado se você vier por aqui
Eu acho que não te conheço
Bem... Talvez seja hora de mostrar pra você*

*Esta é minha casa
Estarei esperando aqui sozinho
E se você acha que também está preparado
Venha cá e toque a campainha”*
(*My Town* – Cartoon Boyfriend)(Tradução do autor)¹²⁷

A solução física, no entanto, nunca é a primeira opção do protagonista. Ele sempre tem que passar por um descrédito social primeiro. Na obra, Alex é tratado como mentiroso por sua mãe, por seus irmãos e pela polícia. Uma vez que a sociedade ignora suas palavras, resta ele agir. No fim, o reconhecimento de que ele estava sempre certo é a resolução de sua maturação – agora ele é validado socialmente como homem – alguém que faz o que tem que ser feito, mesmo que sozinho ou sem a ajuda das autoridades. Ao performar seu individualismo robusto, ele conseguiu o direito robusto ao reconhecimento social.

Ressalto que esta talvez seja a maior diferença da concepção do herói estadunidense descrita por Lawrence e Jewett (2002) e a estrutura sintática do suburbanismo fantástico: o direito robusto (HEIMAN, 2015). Isto pois parte dos preceitos de um herói adulto que performa o individualismo robusto é a falta da necessidade de ser validado pela sociedade. Tal qual o arquétipo do “estranho sem nome” (comum nos faroestes), sua natureza heróica advém não só de suas capacidades físicas e intelectuais, mas na humildade de o fazê-lo de forma altruísta, sem esperar por uma recompensa (ou melhor, na resignação masculina, de achar que seu jeito violento não será aceito pela sociedade que salvou). No entanto, no suburbanismo fantástico, existe uma necessidade primordial de reconhecimento. Não necessariamente social – mas principalmente familiar. Isto, pois, a jornada de amadurecimento do protagonista só pode se concluir, se este passar a ser visto como um “adulto” aos olhos dos outros. À isto, uso o termo

¹²⁷ No original:

*“This is my town
Watch your step if you come around
I don't think i know you
Well maybe its time to show you*

*This is my home
I will be standing here alone.
If you think your ready well
Come on in and ring the bell.”*

emprestado de Heiman, em que este reconhecimento passa a ser visto como um “direito” intrínseco do herói. Afinal, uma vez que ele não busca por ganhos financeiros, este passa a ser o mínimo que a sociedade deve à ele. Um exemplo bastante emblemático se dá na cena final de *Jogos de Guerra* (figura 2.39) onde o protagonista salva o mundo da aniquilação global em frente a dezenas de militares e cientistas.



Figura 2.39: O reconhecimento por figuras masculinas a concretização do romance heteronormativo na cena final de *Jogos de Guerra* são uma exímia síntese das buscas do protagonista do suburbanismo fantástico. Fonte: *Frame* do filme.

O ator Dabney Coleman (figura 2.39, a esquerda) viveu outra figura de autoridade em uma obra do suburbanismo fantástico em *Os Heróis não tem Idade*. Na trama, o protagonista, Dave, após presenciar o assassinato de um agente do FBI, é desacreditado por seu pai e pela própria polícia. Em dado momento chega a se inferir que “as mentiras” do garoto estão conectadas a morte de sua mãe, uma vez que ele estaria criando fantasias para negar a realidade. Resta ao garoto resolver ao lado de seu amigo imaginário: o espião Jack Flack – claramente inspirado em seu pai (ambos são interpretados por Coleman). Depois de ser ridicularizado por suas denúncias, Flack diz para Dave “Se nós vamos ser heróis – sem pai, sem policiais”. No fim, ao ter o filho sequestrado por dois espiões, resta ao pai lamentar por não o ter levado a sério (figura 2.40).



Figura 2.40: Hal Osborne, pai de Davey em *Os Heróis não tem Idade* se questionando o porque de não ter acreditado no filho. Fonte: *Frame* do filme.

Ainda mais interessante e chamativo é o fato de que o final do filme – envolvendo o pai de Dave o salvando de um avião prestes a explodir – vai de encontro justamente ao ensinamento que ele tenta dar ao filho no início da obra:

“Quando eu era criança, eu era igual a você. Queria ser um herói. Por isso entrei na aeronáutica. Mas heróis não apenas atiram nos caras malvados. Eles fazem coisas chatas. Eles colocam comida na mesa, consertam bicicletas. Você vai entender, quando for um pouco mais velho.” (Hal Osborne em “*Os Heróis não tem Idade*”)

Esta contradição, por sua vez, parece estar intimamente ligada à sintaxe do próprio suburbanismo fantástico como subgênero: sua dificuldade em trazer lições de moral relacionadas à importância das ações cotidianas, uma vez que acaba exigindo atos físicos de heroísmo para a resolução do fantástico. Assim, o que o filme parece indicar – mesmo que involuntariamente – que ser herói significa sim desbaratar uma rede de espões internacionais.

Difícil não fazer paralelo dessa contradição, com a própria tensão do subúrbio deflagrada na década de 1950, expressada no filme *O Homem do Terno Cinzento* (*The Man in the Gray Flannel Suit*, Nunnely Johnson, 1956), onde ex-combatentes, tidos como heróis de guerra, precisavam ser conformar com a vida pacata e monótona. Trinta anos depois, lê-se um tom de crítica que a vida no subúrbio continua sendo “intolerável” ao ponto do fantástico precisar invadi-la para possibilitar assim a retomada da identidade heróica do homem branco de classe média. Sintaticamente é este fantástico que permite a concretização bem sucedida do melodrama do herói masculino no subgênero a partir da expressão da ação para resolver conflitos que são de natureza emocional.

E não é que faltem problemas emocionais para serem resolvidos de formas “mais ortodoxas” pelo protagonista, algo que McFadzean chega a enumerar:

[os protagonistas do suburbanismo fantástico] são afetados por medo e ansiedade a partir de tramas sociais como amizade, família, escola, bullying e relacionamentos: a sensação de deslocamento a partir de uma mudança (*Garotos Perdidos, Abracadabra, Jumanji*); o processo de divórcio e separação (*E.T. – O Extraterrestre, Zathura*); a morte de um parente (*Os Heróis não tem Idade; Jumanji*); a chegada de um vizinho novo (*A Hora do Espanto*); alienação da família (*O Vôo do Navegador; Jumanji; Pequenos Guerreiros*); o desafio de fazer e manter novos amigos (*Garotos Perdidos; Abracadabra*); a ameaça de bullies (*Viagem ao Mundo dos Sonhos; De Volta para o Futuro; Abracadabra; Jumanji*); sentimentos de atração e desejo (*Os Goonies; A Hora do Espanto; Mulher Nota 1000; Abracadabra*). (McFADZEAN, 2019, p.52) (Tradução do autor)¹²⁸

A esta lista, adicionaria também os conflitos trazidos por obras como protagonistas mais velhos como: a renúncia da profissão que ama para seguir os negócios da família (*Um Hóspede do Barulho*); a pressões do capital para o apagamento da história (*O Milagre veio do Espaço*); os impactos do tempo na identidade masculina (*Cocoon*); a superação de traumas de infância (*Aracnofobia; It*); o descontentamento com o outro (*Meus Vizinhos são um Terror*).

No entanto, esses filmes ao colocar seus protagonistas para resolver tais problemas a partir de atos heróicos e físicos, reforçam uma identidade masculina cuja natureza seria a ação – e não a emoção. Em *Beethoven*, por exemplo, o pai de família que estava colocando a felicidade da família em segundo plano, reconquista a admiração nos filhos depois de bater em um dos vilões. Sua esposa chega a dizer que “nunca o achou tão atrativo” após vê-lo agredir fisicamente o homem. Assim, se vislumbra que devido a própria natureza sintática do subgênero, seus conflitos advêm de um ambiente onde o homem não pode mais expressar suas características mais nobres (ligadas ao corpo) – e que o entretenimento reaganista servirá como uma catarse para o seu imaginário. Ideologicamente não é difícil perceber como isto pode influenciar um discurso e retórica reacionária. Não à toa, o próprio McFadzean sublinha a admiração pelo militarismo como uma outra peculiaridade temática do suburbanismo fantástico (2019). Afinal, neste discurso ufanista o soldado é aquele quem, através da fisicalidade, protege o seu país.

¹²⁸ No original: “They are troubled by fear and anxiety over social dramas of friendship, family, school, bullying and love: the sense of dislocation from moving house (*The Lost Boys, Hocus Pocus, Jumanji*); the process of coming to terms with parental divorce or separation (*E.T., Zathura*); the death of a parent (*Cloak and Dagger, Jumanji*); the arrival of a new neighbour (*Fright Night*); alienation from the family (*Flight of the Navigator, Jumanji, Small Soldiers*); the challenge of making and keeping new friends (*The Lost Boys, Hocus Pocus, The Hole*); the threat of bullies (*Explorers, Back to the Future, Hocus Pocus, Jumanji*); and the strange new feelings of attraction and desire (*The Goonies, Fright Night, Weird Science, Hocus Pocus*).”

Novamente cabe ressaltar que este trabalho não infere que exista uma natureza determinista entre o que era representado no cinema oitocentista e o discurso de Reagan. No entanto, é inegável o retrato ambivalente onde tanto o discurso presidencial quanto o do cinema hollywoodiano estava alinhado: na reconstrução de uma identidade mítica ao homem branco de classe média. McFadzean fala sobre a promoção de moral e valores ideológicos (2019), enquanto Sirota (2011) resalta como outras obras tanto do cinema quanto da TV, reforçavam de forma ainda mais explícita esses valores ao associá-los com um hiper patriotismo.

A superação de conflitos de natureza emocional através da ação, como parte da consolidação desse individualismo robusto por parte do protagonista, encontra alguns desdobramentos ainda mais preocupantes em obras que envolvem a superação de traumas ou medos. Se no já citado *Aracnofobia* o protagonista é obrigado a enfrentar sua fobia de aranhas utilizando-se de lança-chamas, em *Pagemaster* o medo do protagonista é superado magicamente pela leitura. No filme da Disney, o menino Richard é retratado como um “nerd pessimista” que morre de medo de acidentes domésticos. O conflito principal do filme envolve a desconexão entre ele e seu pai, depois que este constrói uma casa na árvore para ele, mas o garoto tem medo de subir. No fim, o garoto sobe a casa na árvore e – pela primeira vez – é olhado com admiração pela figura paterna. Tal exemplo deixa bastante explícito o quanto a aceitação social (e principalmente familiar) vem da superação dos medos a partir da incorporação de normas e valores dominantes da sociedade contemporânea (McFADZEAN, 2019, p.37) como heterossexualidade, dominação masculina e noções conservadoras de gênero (McFADZEAN, 2019, p.53) – e que fazem parte do que definimos nesse trabalho a partir da figura do individualismo robusto, porém, em uma versão atenuada (tal qual é feita com a romantização do capitalismo). No caso do individualismo robusto, sua versão “mais suave” envolveria abrir mão da violência (não justificada), agressão e assédio.

Seguindo esta discussão, é particularmente interessante analisar como em *De Volta para o Futuro* é o protagonista – Marty McFly – que precisa restaurar a autoridade paternal, reafirmando os valores familiares e masculinos da década de 1950. Isso se dá, porém, a partir da perspectiva mais liberal (e atenuada) dos valores heteronormativos da década de 1980. Ao reafirmar a figura de seu pai, Marty garante uma adolescência mais segura, feliz e economicamente confortável, como sublinham Cánepa e Ferraraz (2016, p.8). Esta transformação fica bem clara no tipo de figura paterna em que George McFly se torna (figura 2.41) muito mais vinculado à imagem de um homem moderno e bem sucedido (um escritor de ficção científica) do que à uma figura autoritária ou um sem graça *Organization Man* (como

ele era). Para isso, no entanto, o pai de McFly precisa agir na década de 1950 como homem que enfrenta fisicamente seus problemas e protege sua amada (DWYER, 2015, p.25), se alinhando ao ideal de masculinidade de Reagan, ao mesmo tempo que traz uma sensibilidade artística (de escritor). Colocando sempre em perspectiva a retórica política do período, Susan Jeffords faz uma interessante relação entre o “treinamento” de Marty McFly para que ele deixe de ser um covarde, e as medidas de Reagan em ensinar a América a deixar de ser covarde frente ao comunismo e à revolução islâmica, como supostamente o era na época de Jimmy Carter (1994, p.70-71).



Figura 2.41: George McFly, pai de Marty, em *De Volta para o Futuro*. A fala de Marty “Vocês parecem ótimos. Mamãe, você parece tão magra” resalta os valores de sucesso masculino e feminino da década de 1980. Fonte: *Frame* do filme.

Ao fim, a música tema de *Karatê Kid* – “*You’re the Best*” de Joe Esposito, parece encapsular todo o sentimento de auto provação e necessidade de exprimir as características do individualismo robusto contido no subgênero e, de forma geral, do cinema hollywoodiano da época:

*“Tente ser o melhor
Porque você é apenas um homem
E homens precisam aprender a lidar com as coisas
Tente acreditar
Embora as coisas estejam ruins
Você precisa segurar firme pra conseguir
A história se repetirá
Acredite e você terá sucesso
Sem dúvidas que você é único
E você pode ter seus sonhos!”*

*Você é o melhor
Á sua volta!
Nada jamais irá abatê-lo”
(You're the Best – Joe Esposito, Tradução: letras.mus.br)¹²⁹*

Outro ponto que deve ser destacado é como construção do individualismo robusto dentro do suburbanismo fantástico não advém somente de ressaltar os valores de coragem, competência e autonomia, mas também de confrontar valores vistos como não condizentes com a heteronormatividade e o patriarcado. Esta constatação fica bastante óbvia quando vemos a homofobia e o machismo presentes em obras do subgênero. E se tal qual com o androcentrismo podem ser feitas arguições que estas são características inerentes ao período ou ao cinema da década, novamente uma análise mais minuciosa demonstra que existem sim certos vínculos entre o suburbanismo fantástico e a reprodução do machismo e homofobia. Uma das formas como ela é replicada é através da figura do *bully* – figura semântica típica do subgênero.

O *bully*, ou valentão, são personagens recorrentes nos gêneros “jovens”. São em sua quase totalidade homens brancos, normalmente de classe econômica diferente da protagonista, e que normalmente andam em grupos (ou bandos) ofendendo e maltratando jovens fisicamente mais fracos do que eles. Entre seu rol de xingamentos quase todos apontam para figuras ou características vistas como “não masculinas” – como *wimp* (covarde), *weak* (fraco), *fag* (bicha), *virgin* (virgem), *faerie* (fada), *chicken* (fada), *chickenshit* (cocô de galinha), *bitch* (cadela), e *sissy* (maricas). A resposta do protagonista, por sua vez, sempre está ligada a demonstrar para o seu ofensor de que ele não merece portar nenhum daqueles adjetivos: seja através do confronto físico (*De Volta para o Futuro*, *Viagem ao Mundo dos Sonhos*), disputas esportivas (*3 Ninjas em Apuros*, *Karatê Kid*, *Se Ficar o Bicho Morde*) ou a partir de uma retaliação do elemento fantástico (*Evolver*, *O Limite do Terror*, *It*). Berns (in WETMORE, 2018, p.131) fala que os *bullies* se juntam em “turbas” causando a violência em jovens considerado desviantes,

¹²⁹ No original:

*“Try to be best
'Cause you're only a man
And a man's gotta learn to take it
Try to believe
Though the going gets rough
That you gotta hang tough to make it
History repeats itself
Try and you'll succeed
Never doubt that you're the one
And you can have your dreams!
You're the best!
Around!
Nothing's gonna ever keep you down”*

onde a “falta de masculinidade” chama a atenção dos homens agressivos, cuja violência é tratada como característica inata.

Quando Chopra-Grant vai fazer uma leitura dos valores de masculinidade nos filmes estadunidenses pós-guerra, ele aponta justamente para uma construção dupla: enquanto se ressaltam os valores da amizade masculina (perspectiva advinda dos tempos de guerra) – é necessário extirpá-la de qualquer inferência à homossexualidade (2006, p.134). Assim, o papel dos *bullies* em colocar em questionamento a sexualidade dos protagonistas – cria o gatilho narrativo para que este precise provar sua heterossexualidade (através da concretização do amor romântico com alguém do sexo feminino e/ou a performatização do individualismo robusto).

Em *Abracadabra*, por exemplo, é a irmãzinha do protagonista (figura 2.42) que cobra dele lutar fisicamente contra os seus agressores (figura 2.42). Já na trilogia *De Volta para o Futuro* a ofensa à masculinidade do protagonista, chamado pelo antagonista, Biff, de “*chicken*” é o que movimenta a trama. Já em obras como *Karatê Kid*, *3 Ninjas em Apuros* e *Garotos Perdidos*, o *bullying* aparece vinculado à humilhação frente ao interesse romântico. Assim, é ao derrotar fisicamente o agressor que o protagonista pode reestabelecer seus vínculos afetivos e românticos.



Figura 2.42: Em *Abracadabra* a irmã mais nova do protagonista, diz que “Ao menos teria morrido como um homem” – caso tivesse confrontado fisicamente os *bullies*. Fonte: *Frame* do filme.

Importante posicionar toda a discussão do *bullying* e da masculinidade em contexto da década de 1970 e 1980. Enquanto no cinema *Carrie, A Estranha* (Carrie, Brian De Palma, 1976) chamava a atenção para as consequências do *bullying*, o termo era discutido pela primeira vez nos Estados Unidos ganhando espaços nos programas de costumes (BERNS in WETMORE,

2018, p.130). Ao mesmo tempo, Gilles Troy chama a atenção para a obsessão midiática por símbolos masculinos na televisão, como “tamanhos de pênis” e “macheza” na tentativa de reconstruir uma identidade masculina teoricamente ameaçada (2005, p.280). O autor usa como exemplo o *best seller* de 1982, “*Real Men Don’t Eat Quiche*” (*Homens de Verdade não comem Quiche*) de Bruce Feirstein’s para simbolizar este grande medo da época de 1980, que remete as ansiedades de emasculação da década de 1950. Se antes ser um homem do lar era a grande ameaça à masculinidade, agora, os maiores temores estavam ligados à performatividade: “precisavam soar como homens”.

Nenhum outro filme dentre os discutidos nesse capítulo simbolizam tanto esta questão de “se parecer homem” quanto *Corrida contra o Tempo*, onde além da temática vinculada ao militarismo e (supostos) valores masculinos, o protagonista é rodeado de elementos semânticos que ressaltam este comportamento. São quadrinhos, camisas, posters (figura 2.43), sempre fazendo menção à masculinidade ou contra o comportamento tido como “fraco”.



Figura 2.43: Pôster do Sgt. Slammer no quarto de um dos personagens de *Corrida contra o Tempo*. Além da menção ao cartaz clássico do Tio Sam, ele traz os dizeres “Fracotes não são permitidos” e “Ajude o velho sargento a chutar a bunda de alguns *pinkos*¹³⁰, crianças!”. Fonte: *Frame* do filme.

¹³⁰ Pinko é um termo usado para atacar simpatizantes do comunismo (rosa seria referência à uma versão mais branda do vermelho comunista). Um momento particularmente emblemáticos no ideário político estadunidense se deu em 1950, quando Richard Nixon o usou na corrida pelo senado contra sua rival Helen Douglas, dizendo que ela era “rosa até a calcinha”

E se os conceitos de masculinidade estão tão ligados ao individualismo robusto, eles são potencializados também pela composição familiar desmembrada. Afinal, na ausência de uma figura paterna forte, é o jovem quem precisa ocupar essa lacuna. No próximo tópico iremos ver como os predicados que o protagonista do suburbanismo fantástico precisa apresentar em sua jornada, estão de forma a compensar as questões familiares.

2.6.8 A Família Nuclear Desmembrada

Quando vinculamos a narrativa de amadurecimento do protagonista do suburbanismo fantástico à teoria da autodeterminação, sublinhamos três características: competência e autonomia e afinidade. Vimos como as duas primeiras estão intimamente vinculadas à reprodução do individualismo robusto, discutidos no tópico anterior. Agora, vamos nos dedicar nos próximos tópicos à afinidade – com família, amigos, vizinhos, etc.

Começamos então pelas relações familiares constantemente abordadas no subgênero, e muito vinculado ao cinema de Spielberg, onde existe um recorrente véu de ausência ou de incerteza em figuras paternas (BRODE, 2000, p.125). Se vimos no primeiro capítulo que o subúrbio na década de 1950 era marcado pela presença da família nuclear, observamos na década de 1980 o discurso nostálgico em reconstruir esta família – diante do medo do divórcio e do retorno da mulher ao mercado de trabalho. Vale lembrar que essas foram duas grandes conquistas das revoluções sexuais e feministas das décadas anteriores. Gilles Troy adereça à essas ansiedades ao dizer que ao fim da década de 1970, especialistas tanto à esquerda quanto à direita iriam vincular a desintegração da família à disfunção social, raiva e depressão – o divórcio e o carreirismo estariam criando uma nova “geração de crianças buscando vingança contra as gerações mais antigas que pareciam ter virado às costas para eles” (2005, p.28).

Este desmembramento da família nuclear é praticamente onipresente no subgênero, onde parte das ansiedades dos protagonistas estão ligadas à “incompletude” da sua família. Isto pode se dar pela figura paterna ausente, normalmente por conta de um divórcio (*E.T., Garotos Perdidos, No Limite do Terror, Jogos Fatais, Mac – O Extraterrestre, Evolver, Karatê Kid, Jumanji, A Hora do Espanto, Garotos Perdidos, O Gigante de Ferro, As Criaturas Atrás das Paredes*), a figura materna completamente ausente, normalmente por falecimento (*Os Heróis não tem Idade, Corrida contra o Tempo, Arcade – A Realidade Mortal, Gasparzinho, O Garoto do Futuro*) ou a ausência de qualquer progenitor (*Free Willy, Brainscan – Jogo Mortal, A Convenção das Bruxas, Short Circuit, Gasparzinho e Wendy, Riquinho, Harry Potter e a Pedra Filosofal*). Ela também pode vir de forma metafórica em obras que tratam de ruídos de

comunicação entre a família nuclear e seus filhos, por conta do trabalho, autoritarismo ou desconexão (*O Vôo do Navegador, Esqueceram de Mim, Pagemaster, It – A Coisa, Dênis, o Pimentinha, Pequenos Guerreiros, 3 Ninjas*). Butler ressalta que esta é uma característica também dos *slasher movies* do período. Segundo ela, o horror existe quando a família nuclear inexistente (in WETMORE, 2018, p.75).

Nesse sentido, a grande exceção é justamente *Poltergeist* a incompletude da família nuclear se dá no sequestro sobrenatural da filha caçula – e são os laços da família que o trarão de volta. A sequência do resgate, que se dá com Diane presa em uma corda resgatando Carol Anne, evoca de forma metafórica o próprio cordão umbilical que liga mãe e filha. Uma outra forma de desmembramento dessa família nuclear se dá pelas obras que descrevem a figura paternal como fraca, como *Beethoven, De Volta para o Futuro, Querida, Encolhi as Crianças, Gremlins, Comando Suburbano, Um Hóspede do Barulho*. Não surpreendentemente todos são inventores ou artistas fracassados, parecendo demonstrar que para se exercer a criatividade ou sensibilidade acentuada, é necessária uma grande dose de autoconfiança e autonomia (que serão conquistadas durante o filme).

Este desmembramento familiar poderá ser preenchido pela entrada de criaturas amigáveis no núcleo familiar, como *E.T. – O Extraterrestre, Um Hóspede do Barulho, Gremlins, Comando Suburbano, O Gigante de Ferro, Short Circuit e Mac – O Extraterrestre*. Nesses casos, McFadzean vai afirmar que nessas obras a compaixão do protagonista será responsável por “magicamente regenerar o trauma das criaturas” e ressalta como isto não afeta a hegemonia do patriarcalismo, uma vez que a masculinidade de classe média continua em sua posição de privilégio ao final da aventura (2019, p.59). Em outras obras (como veremos a seguir) a ruptura do fantástico obriga o protagonista a construir laços com outras figuras – sejam amigos da mesma idade (principalmente nas obras com *Collective Children Potagonists*) ou personagens mais velhos que vão assumir posições de paternidade (os mentores) – ajudando a ocupar as lacunas deixadas pela família nuclear desmembrada.

Independente do retrato, tais famílias incompletas nunca são retratadas como inviáveis – mas será demonstrado que estas precisam ser ressignificadas ou repensadas, algo que volta e meia está ligado com a maior presença da mãe e (em menor escala) do pai em casa. Esta suposta incompatibilidade entre o carreirismo e a manutenção de uma família é uma obsessão recorrente das obras do suburbanismo fantástico escritas por John Hughes: a trilogia *Esqueceram de Mim, Dênis, o Pimentinha e Beethoven*. Antes de se debruçar sobre elas, é interessante sublinhar

como essas duas máximas (carreira e família) ressaltam a incompatibilidade entre as duas figuras centrais do discurso de Reagan – os *yuppies* e a classe média suburbana.

Nos dois primeiros *Esqueceram de Mim*, por exemplo, o protagonista Kevin é literalmente deixado para trás pela sua família, que não se dá conta de seu sumiço até ser tarde demais. Ele aprende a sentir saudades da família apenas ao precisar resolver sozinho problemas contra invasores (concluindo o seu arco de amadurecimento). Como sua mãe diz ao final de *Esqueceram de Mim 2: Perdido em Nova York*, “Eu estaria morta por aí. Mas não Kevin. Kevin é muito mais forte e mais bravo do que eu. Eu sei que ele está bem. Mas ele merece estar com sua família”. Ainda mais chamativo é que em ambas as obras tragam também o arco narrativo do personagem mais velho em situação de abandono emocional (seja um rico no primeiro filme, ou uma mulher em situação de rua no segundo), e que precisa ser ensinado sobre o real significado de família por Kevin. Se Hughes ficou conhecido como o diretor que conseguiu dar voz aos adolescentes na década de 1980, em seus roteiros a voz é das crianças. Assim, a lição de moral é direcionada para seus pais: são eles que precisam cuidar melhor das gerações mais novas.

E se nos dois primeiros filmes da franquia o foco é a desconexão familiar “inata”, em *Esqueceram de Mim 3* é o trabalho que põe obstáculos à relação entre mãe e filho. Em certo momento, discutindo com o chefe, a mãe do protagonista diz “Olha, você está me colocando em uma posição entre cuidar do meu filho doente e ter dinheiro para pagar a casa”. Seu filho, Alex, em outro momento, se refere à esta situação ao dizer “Não se preocupe, não é você, são os tempos”. Em *Dênis, o Pimentinha*, os pais são mostrados completamente arrependidos em viagens de trabalho, pois sentem saudades de seu filho o tempo todo (figura 2.44). O casal Wilson, os vizinhos que cuidam de Dênis, são retratados como um idosos que nunca se deram o “tempo” para ter filhos e por isso também se arrependem amargamente.



Figura 2.44: Henry Mitchell, o pai de *Dênis*, *O Pimentinha* triste em uma viagem de trabalho. Ele está sozinho em um hotel, com o reflexo da cidade sobre ele. Uma metáfora visual bastante óbvia e que contrasta a vida familiar suburbana com o carreirismo metropolitano. Fonte: *Frame* do filme.

Em *Beethoven* a questão da carreira é ainda mais evidente. Em dado momento o pai da família discute com a esposa: “o nosso sonho está indo pelo ralo e você está preocupada com um cachorro”, no que ela responde: “sua família está indo pelo ralo e você está preocupado com um sonho” – reforçando a dificuldade de ter um equilíbrio saudável entre carreirismo e família. Lembrando sempre que o carreirismo surge como uma ameaça à família e ao capitalismo atenuado: a tentativa da classe média ascender a classes mais altas é quase sempre associada à ganância. Sempre que um personagem é tentado pelo dinheiro ou por maiores remunerações, ele é lembrado por aqueles ao seu redor sobre o que realmente importa: a família de classe média suburbana.

Difícil não guardar alguns parágrafos para se referir ao conservadorismo no que se diz sobre algumas obras que retratam mães divorciadas. Além de nunca pintar um retrato positivo de uma figura materna que consiga equilibrar carreira e família, tentativas de relacionamento com outro homem normalmente são fadadas ao fracasso. Suzan George vai falar de uma ênfase no papel feminino de mãe sobre o de esposa ou ex-esposa (2013, p.167). Em algumas obras são as relações das mães com outros homens que acabam colocando seus filhos em perigo. Isso pode se dar de forma tênue, quando as mães são simpáticas e receptivas com agentes do governo mal intencionados (*O Limite do Terror*, *Jogos Fatais*, *E.T. – O Extraterrestre*, *Mac – o Extraterrestre*, *O Gigante de Ferro*) ou exacerbada quando as mães seduzidas por vampiros em *A Hora do Espanto* e *Garotos Perdidos*, sempre trabalhando na ansiedades das substituições paternas: fenômeno amplamente discutido na década de 1980. Na década de 2000, este mote será repetido no filme *Paranoia* onde a mãe do protagonista se envolve com um *serial killer*.

Outra obra que deve ser citada nesse contexto é *Os Monstrinhos* que se destaca ao ter como arco narrativo o processo de divórcio dos pais do protagonista. O fantástico aqui aparece justamente como forma de descrever as ansiedades do personagem principal frente à situação. Em dado momento seu amigo monstro lembra que apesar da separação ele ainda tem uma família. No entanto, a atmosfera pesada e estranha do filme, traz uma carga dramática bastante densa ao divórcio – que remete ao luto. Este pesar com o divórcio conversa diretamente com os valores da Era Reagan, onde a separação de um casal era vista como extremamente

ameaçadora as oportunidades dos filhos, que passariam a viver em lares presumidamente desequilibrados e problemáticos (OLSON, 2011, p.30).

Robert Bly, ativista estadunidense dos direitos do homem, reflete essas ansiedades conservadoras ao dizer que “com o sumiço do pai como modelo, o jovem depois procura sua mãe por ajuda” porém, segundo ele, “apenas um homem pode transformar um menino em um homem” (in JEFFORDS, 1994, p.9). A preocupação com uma “geração de homens moles” está ligado diretamente à performatização do individualismo robusto nas narrativas do suburbanismo fantástico (MacKINNON, 2003, p.20). Afinal, sem o referencial paterno, em teoria, restaria ao jovem recorrer à sua autonomia, seus amigos ou seus mentores (esses dois últimos serão discutidos nos próximos tópicos) para superar as disrupções do fantástico.

Relembro que a questão narrativa da importância da família não é exclusiva do suburbanismo fantástico, mas algo recorrente nesse cinema Hollywoodiano da Era Reagan. Susan Jeffords vai falar em seu livro *The Remasculinization of America* (1989) sobre reprodução de corpos duros (*hard bodies*) no início da década de 1980. Ela cita filmes como *Indiana Jones e os Caçadores da Arca Perdida* (*Raiders of the Lost Ark*, 1981), *Rambo II e III* (1985, 1988) e *Rocky III e IV* (1982, 1985) que se contrapõe a representação de um corpo “macio/mole” (*soft*) vinculado aos anos Carter (1977-1980). Em *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era* (1994) ela discute como no final da década de 1980 e início da década de 1990, esses “corpos duros” passam a ter embutidos certos componentes da personalidade/governo Reagan: força e poder a nível interior, orientado para valores familiares nucleares (1994, p.13). Algo que fica evidente em obras como *Máquina Mortífera, Duro de Matar, Indiana Jones e A Última Cruzada* (*Indiana Jones and the Last Crusade*, Steven Spielberg, 1989) e *Rocky V* (John Avildsen, 1990).

No entanto, nem sempre esses “corpos duros” precisam estar ligados a fisicalidade ou virilidade. No cinema suburbanista, parte deles está mais ligado a idade.

2.6.9 Os Mentores

O retrato de uma família nuclear desmembrada pode deixar de passar para o leitor uma informação um tanto quanto óbvia: ainda se trata de uma família nuclear. Ou seja, com a ausência da figura dos avós. Gans ressalta que mesmo com o aumento da idade média dos moradores do subúrbio pós-década de 1950, o percentual de pessoas acima dos 65 anos ainda era bastante pequeno (1982, XIV). Uma convenção bastante típica dentro do cinema estadunidense era retratar a aposentadoria dos personagens mais velhos em algum asilo na

Flórida, tido como um “estado quente”, sem invernos rigorosos. É o caso, por exemplo, de *Cocoon*.

Ainda assim, a figura mais velha é uma marca bastante substantiva no suburbanismo fantástico, não como avós, mas como vizinho/professor/especialista. É o caso de alguns de seus mais marcantes personagens: além das já citadas figuras solitárias de *Esqueceram de Mim* e *Esqueceram de Mim 2*, outras figuras marcantes são: Dra. Lesh e Tangina de *Poltergeist*, Sr. Miyagi da trilogia *Karatê Kid*, Mr. Wilson de *Dênis*, *O Pimentinha*, o zelador Randolph em *Free Willy*, Centauri em *O Último Guerreiro das Estrelas*, o cientista John Matthewson de *Jogos Fatais*, o caçador de vampiros Peter Vincent, em *A Hora do Espanto 1 e 2*, o *Pagemaster* no filme de mesmo nome, e, claro, Doc Emmet Brown na trilogia *De Volta para o Futuro*. McFadzean faz uma interessante relação entre “esta família expandida” e a tentativa de emular as famílias não-nucleares dos filmes de cidade pequena da década de 1940 (2019, p.58).

Importante ressaltar que estas figuras mais velhas também são a materialização dessa nostalgia reaganista – são elas que, nos anos 1980, tem idade pra ter enfrentado eventos traumáticos como a Grande Depressão e a 2ª Guerra Mundial. Enquanto isso, os *baby boomers* nascidos do pós-guerra (demografia representada pelos pais do protagonista) deixaram se levar por eventos culturais disruptivos e anti-família, como os movimentos civis e a revolução sexual das décadas de 1960 e 1970. Ao serem retratados como figuras “externas” ao núcleo familiar, estas figuras mais velhas não criam conflitos diretos com os pais do protagonista. De todos os filmes aqui selecionados, o único que traz a figura do avô/avó com certa relevância na criação dos netos é *Convenção das Bruxas* – justamente onde a família nuclear passa a inexistir por conta de um acidente que vitimou ambos os pais do protagonista.

Essas figuras também se encaixavam dentro de uma perspectiva de pluralista/centrista do cinema Hollywoodiano ao qual Peter Biskind vai chamar a atenção. O jornalista reforça como o poder (e a autoridade) sempre são vistas com certo desdém no cinema estadunidense (e também na retórica reaganista) – uma vez que ela representaria uma ameaça às liberdades individuais de seus cidadãos (2013, p.151). Afinal, obedecer à uma autoridade (de forma conformista) seria algo muito mais atrelado ao que se espera de uma ditadura (logo atrelando ao próprio regime soviético) do que à “terra da liberdade”. Assim, tais personagens mais velhos do suburbanismo fantástico funcionam como figuras “que vão auxiliar” o protagonista a fazer a coisa certa, através da persuasão e da maturidade, e não através da imposição hierárquica. Tal como vimos no capítulo 1, ao falarmos dos quadrinhos da década de 1950, tais quais *Minduim*

e *Dênis – O Pimentinha*, o retrato de que a criança/o jovem estadunidense é livre para tomar suas decisões é uma constante na mídia de massas hegemônica.

Thomas Doherty chama a atenção para a ligação entre este protagonista “estranho” ou “fracote” (*Wimpy*) – que vai buscar uma orientação, não pela rebeldia, mas pela mentoria, dando preferência à validação das tradições (2002, p.237). Vale ressaltar que, para respeitar o próprio conceito do individualismo robusto, esta “narrativa de assimilação” de valores nunca é dada de forma imposta. O protagonista sempre resiste em aceitar os treinamentos, mas acaba percebendo o quão valiosos são durante a narrativa, como é o caso, por exemplo, da relação entre Luke e Yoda em *Star Wars* – um dos filmes mais influentes do período.

Logo, não é de surpreender que em filmes como *A Convenção das Bruxas*, a trilogia *Karatê Kid*, *3 Ninjas*, *Pagemaster* e *A Hora do Espanto 1 e 2*, tais figuras mais velhas surgem como esta espécie de “mentor” para o protagonista – trazendo conhecimentos tradicionais que vão lhe ajudar a superar os conflitos modernos. Talvez em nenhum outro filme isto fique marcado de forma tão evidente do que a trilogia protagonizada por Daniel LaRusso e Sr. Miyagi. Em cada *Karate Kid*, uma nova técnica de combate é ensinada para o protagonista, o levando a vitória em conflitos contra adversários cada vez mais desleais e violentos. A ideia é clara: mesmo que no momento não entendamos o valor dos conselhos das pessoas mais velhas, ao internalizarmos eles, entenderemos no momento certo sua autenticidade e sua “eficiência”.

Em *Free Willy*, a necessidade de mentores também fica bastante explícita. O protagonista, um garoto em situação de rua que foi abandonado pela mãe, tenta se adaptar a família adotiva de classe média. O filme apresenta pelo menos “três mentores” para o jovem, para além de seu pai e mãe. São eles Dwight, o policial que o encaminhou para a família e, ressalta a todo momento a sorte que o garoto tem, Rae, a treinadora do parque aquático e Randolph, zelador do lugar. É com Randolph, um nativo estadunidense, que esta relação de mentoria fica mais explícita. O zelador ensina os costumes e a cultura de sua tribo, e chega a dizer que o garoto pode ser “a figura lendária” de uma profecia de seu povo – capaz de criar um elo com as Orcas. Obviamente, é o clichê colonizatório que o filme segue, e Randolph ajuda o garoto (branco) a concretizar o seu potencial de ligação com a criatura marinha.

Já em *A Hora do Espanto I e II* e *Gremlins 2*, esta relação com a figura mais velha vai ser uma das formas pela qual a nostalgia da década de 1950 vai ser expressa. Tanto Peter Vincent quanto “vovô Fred” são figuras que se fantasiavam para apresentar antologias de terror na TV. Ambos são retratados como atores que já passaram do auge de suas carreiras e agora estão em declínio, sendo jogados para horários com pouco público. Nessas obras é o protagonista que,

diferente dos outros jovens, gosta dos clássicos de horror, a única figura a criar uma conexão de afetividade com esses personagens mais velhas. Como Peter Vincent (figura 2.45) diz para o protagonista de *A Hora do Espanto*: “Se ao menos houvessem mais alguns como você, meus índices de audiência seriam maiores” e “Hoje esta geração não quer ver vampiros nem caçadores de vampiros”. Além de revelar uma nostalgia dos realizadores pelas obras de horror da sua época, esta construção ressalta o “quão especial” é o protagonista. Pois em meio a repetição do subúrbio e da reprodução de padrões de consumo, isso ressalta uma certa autenticidade em seus gostos que não se deixam levar pela “pasteurização” da cultura *pop*, sabendo apreciar os “verdadeiros” clássicos (em outras palavras, o consumo de nicho como resposta as ansiedades do consumo de massa). Assim, quando Charley se depara com o fantástico (a existência de vampiros), fica claro que o herói não poderia ser ninguém se não ele.



Figura 2.45: Peter Vincent (Roddy McDowall) enfrentando um vampiro em *A Hora do Espanto*. Fonte: *Frame* do filme.

A validação, nesse caso, não é apenas do protagonista – mas do próprio gênero de horror. Murray Leeder contextualiza o personagem de Peter Vincent como foco de um embate entre os filmes *slasher*, cada vez mais populares na década de 1980, e a queda na popularidade de obras contemplando “monstros tradicionais” (2009). Seu artigo traz uma entrevista com o diretor Tom Holland, em que ele diz que *A Hora do Espanto* vem como uma resposta ao filme *Fome de Viver* (*The Hunger*, Tony Scott, 1983) ao qual ele sugere ser um terror envergonhado pelo seu gênero: uma obra de vampiros que não cita o termo “vampiro” em nenhum momento.

Esta questão da “vergonha pelos clássicos” diz bastante do contexto que a política estadunidense e Hollywood vinham passando nas últimas décadas. Tanto nos movimentos civis e na revolução sexual, que se contrapunham ao “*American Dream*” e ao “*American Way of*

Life”, quanto aos movimentos da “Nova Hollywood” que se contrapunham ao “Cinema de Estúdios” da Hollywood Clássica. Assim, *A Hora do Espanto* se posiciona nesse cenário das tradições, sintetizado pela relação entre duas gerações – o jovem Charley e o veterano Peter Vincent – pulando a “pretensa geração envergonhada” dos *baby boomers*. Não à toa a mãe do protagonista, através de sua liberdade sexual, quase coloca a família inteira em risco por ignorar que vampiros existam e acabar se relacionando com um. Cabe aos homens das outras duas gerações (o jovem e o idoso) a consolidarem seus laços, e se utilizando das tradições (métodos clássicos de combate a vampiros) restabelecerem o *status quo*. Leeder posiciona *A Hora do Espanto* como um dos filmes “nostálgicos ao horror clássico” junto com *Um Lobisomem Americano em Londres* (An American Werewolf in London, John Landis, 1981) e *Os Caça-Fantasmas* (Ghostbusters, Ivan Reitman, 1984). Dentre os três, ele ressalta que o filme de vampiros é claramente o mais contundente em sua defesa pelas tradições do gênero (2009, p.192).

Seguindo esta análise entre a relação com “figuras mais velhas”, importante também pensar o que representa o Doc Brown na trilogia *De Volta para o Futuro*. Visto como louco pela sociedade da época, ele tem como a única figura que o respeita o protagonista Marty McFly. A aliança dos dois é o que possibilita a mudança de toda uma geração (dos pais de Marty) para se tornarem bem sucedidos na década de 1980 – ao contrário do fracasso que se tornaram por “esquecerem” ou “nunca se utilizarem” dos valores heteronormativos e patriarcais da década de 1950.

De forma geral, todas as obras aqui citadas tratam da consolidação entre estas duas gerações (a juventude da década de 1980 e dos veteranos da 2ª Guerra), para resolver problemas causados ou que não podem ser resolvidos pelos *baby boomers*. Esta é a mesma ponte discursiva que Ronald Reagan tenta fazer com toda uma sociedade contemporânea em “reaprender” com os modelos de “família nuclear” da década de 1950. A nostalgia se torna a ponte para que “valores e comportamentos” vistos por uma sociedade contemporânea como antiquados e envelhecidos, passassem a ser revalorizados pela snovas gerações.

Outra questão social vinculada ao discurso reaganista vem das relações do protagonista com o setor público e com representantes do Estado – figuras cujas existências são avessas a retórica neoliberal do presidente. É o que veremos a seguir.

2.6.10 Aversão ao Poder Público

Como já comentamos, tal qual a família, figuras de autoridade ligadas à segurança (policiais e detetives), a educação (professores, diretores) ou a administração (prefeitos e figuras ligadas ao *city council*). são tratadas como ineficientes, corruptas ou mesmo vilanescas. Afinal, é a ineficácia do setor público que obriga ao amadurecimento do individualismo robusto no protagonista, fazendo com que ele (e seu núcleo afetivo próximo) tenham que resolver a disrupção causada pelo fantástico. Obras como *Esqueceram de Mim 3* e *Gremlins* só tem seus arcos narrativos possibilitados por conta da resistência da polícia em acreditar no protagonista. Enquanto no primeiro a força policial reconhece seu erro e condecora o garoto como herói (aprendendo uma valiosa lição) em *Gremlins*, os policiais são mortos pelas criaturas.

Freely vai discutir que a figura do “policial suburbano” ou “de cidade pequena” sugere que a ocupação não é a razão de sua vida, mas apenas aquela que se encaixa em seu estilo de vida (normalmente envolvendo de forma cínica, cafés e rosquinhas). Ele ressalta tanto à monotonia e a tranquilidade do subúrbio/das cidades pequenas, uma vez que nada acontece, como também cria ansiedade relativas à inabilidade da força policial, caso algo aconteça (in WETMORE, 2018, p.163). O autor contextualiza que havia um sentimento de “nós contra as autoridades” ligada ao aumento das estatísticas de crime entre os anos 1970 e os anos 1990. Isto não é um fenômeno exclusivo dos subúrbios e cidades do interior, inclusive sendo muito mais grave em grandes cidade como Chicago, Detroit e Nova Iorque, que passaram por profundas ondas de criminalidade. No entanto, nos filmes da época, a figura do policial urbano era muito mais ligado à corrupção, enquanto o suburbano/interiorano era ligado à ineficiência.

Olson vai ressaltar que esta “visão pessimista” de autoridades é institucional, sendo um reflexo mais contundente do pessimismo quanto ao país (2011, p.1). Baumgartner ao falar do minimalismo moral e da atomização, vai resumir as relações de moradores dos subúrbios a partir de: privacidade, individuação, independência material – todos valores que não encaixam com o papel das autoridades públicas (vistas como uma figura externa que busca controlar a família nuclear) (1988, p.128). Isso parece conversar com a ideia de Mumford de que o subúrbio restaurou superficialmente o sonho da democracia Jeffersoniana onde a ideia de “faça você mesmo” vai da jardinagem até o policiamento (1961, p.500), apelando assim ao neoliberalismo reaganista: quanto menos Estado, melhor. Afinal, era de Reagan a frase clássica: “As nove palavras mais assustadoras que alguém pode dizer são: Eu sou do governo e estou aqui para ajudar”.

O governo também pode aparecer na figura dos profissionais de educação, sendo igualmente mal vistos no suburbanismo fantástico. Em *Pleasantville* e *E.T. – O Extraterrestre*,

Em *O Garoto do Futuro* o professor de Educação Física é tratado como uma figura sem a menor empatia pelos seus alunos, ridicularizando até a morte de seus parentes. Já em *Invasores de Marte*, uma enfermeira é a única figura da escola que não tem sua mente controlada pelos alienígenas. Ainda mais representativo dessa ansiedade está a cena em que o protagonista descobre que a sua professora foi substituída por um alienígena (figura 2.46).



Figura 2.46: A professora Mrs.McKeltch (Louise Fletcher) revelando ser um alienígena ao comer um sapo em *Invasores de Marte*. Fonte: *Frame* do filme.

Esta vilanização ou ridicularização do profissional escolar também pode ser lida dentro da conjuntura de um sistema público de educação amplamente atacado pela retórica de Reagan. O presidente estadunidense buscava entre outras agendas acabar com o departamento de educação (CANON, 1991), algo que nunca veio as vias de fato. E se os professores são mal vistos, os pesquisadores são tratados como figuras sem praticamente nenhuma empatia. Algo que é colocado uma convenção do gênero desde o *E.T. – O Extraterrestre* onde são retratados como uma ameaça sem face buscando destruir a amizade de Elliot com seu melhor amigo. Em *Gremlins 2*, o laboratório de pesquisadores genéticos é o maior responsável pelo caos que é criado. Já em *Cocoon 2* e *O Vôo do Navegador*, são pesquisadoras jovens e atraentes (gerando algum tipo de tensão sexual com o protagonista) – que ajudam os personagens a “se livrar” da situação, ao abrir mão de seus “pensamentos científicos” e ética profissional, em detrimento da amizade dos protagonistas com alienígenas.

Suzan George aponta diferenças e similaridades da caracterização de cientistas nas obras de ficção científica da década de 1950, onde a figura do “cientista isolado” em suas tentativas de auxiliar à humanidade, acabavam por coloca-lá em perigo (2013, p.48). No suburbanismo fantástico, tais cientistas ou são retratados como gananciosos (*Evolver*, *Gremlins 2*, *Cocoon 2*)

ou subservientes a corporações que lhe dão prazos ou exigências irreais (*Pequenos Guerreiros, Querida, Encolhi às Crianças*). McFadzean ressalta que os militares talvez sejam o único grupo distinto dessas representações, sendo tratados, sempre a partir dos pressupostos de honra, sacrifício e eficiência (2019). Os paralelos dessas abordagens do suburbanismo fantástico com o discurso militarista e anti-intelectualista de Reagan são explícitos.

Porém, não eram apenas as autoridades que eram vistas com desconfiança no suburbanismo fantástico.

2.6.11 A Vizinhança e suas Representações

Suzan George conta em seu livro *Gendering Science Fiction Films* (2013) sobre um episódio da série *Além da Imaginação* chamado “*The Shelter*” (O Abrigo). Nele, a família do Dr. Bill Stockton se esconde dentro de um abrigo antibombas, esperando se proteger dos ataques soviéticos. O climax se dá com uma disputa entre Stockton e seus vizinhos, que lutam para entrar no abrigo. Cito esta passagem do livro de George para mostrar que as representações de conflito em vizinhança no subúrbio já existiam ao fim da década de 1950, mesmo que as *sitcoms* tentassem demonstrar o contrário. Veremos que tal convenção é amplamente repetida dentro do suburbanismo fantástico.

Baumgartner fala como a vida social no subúrbio geralmente é encapsulada na família nuclear e, conseqüentemente, na vida privada (1988, p.10). A “falta de vida” nas ruas e calçadas (o transporte é basicamente dentro de um automóvel) faz com que vínculos com vizinhos que não dividam o quarteirão sejam praticamente inexistentes. É o que Mumford vai chamar de multidão solitária (1961, p.512). E quando ocorre interação social entre os vizinhos, abre-se espaço para os rumores, boatos e fofocas sobre a vidas dos outros. Esta lógica de “inspeção da vida dos vizinhos” é o que pavimenta os arcos narrativos pautados na figura do “vizinho estranho” – aquele personagem que ninguém conhece profundamente e ao qual rumores são disseminados.

Obras como *Deu a Louca nos Monstros, A Hora do Espanto, Meus Vizinhos são um Terror* e *Se Brincar o Bicho Morde*, se estruturam nessa convenção narrativa do “vizinho suspeito”. Destas, apenas a última trabalha com a ideia de que o preconceito não é fundamentado. Em todas essas obras é o protagonista que ousa ignorar as regras de evitar conflitos entre vizinhos, aquilo que Baumgartner chama de minimalismo moral (1988, p.11). O minimalismo moral seria justamente o freio social, aquilo “que não deve ser feito” quando as tensões crescem: brigas, discussões, enfrentamentos, acusações, etc. No entanto, “não fazer

algo” vai de encontro justamente à expressão máxima do individualismo robusto: a ação. Ou seja, no suburbanismo fantástico enquanto os pais seguem a cartilha do minimalismo moral, os filhos agem de encontro a ela.

Outra questão que vincula esta ação por parte dos protagonistas é que, ao contrário de seus pais ou das autoridades, são os mais jovens que mais vivenciam as rotinas do subúrbio. Isso é trabalhado em *Esqueceram de Mim*, *It*, e *A Casa Monstro*. De forma bastante representativa, obras com protagonistas mais velhos como *Meus Vizinhos são um Terror* e *Paranoia*, precisam inventar artifícios para os personagens principais estarem em casa (férias ou prisão domiciliar, reespectivamente) – algo que lhes é fora da rotina. Ou seja, dentro dos ritmos da vida adulta, experienciar o cotidiano da vida no subúrbio é uma exceção.

Uma outra marca dessas relações se dá a partir da figura recorrente do “estranho na vizinhança”. Lembro que é esperado que seus moradores reconheçam seus vizinhos e as figuras que trabalham na região (em sua maioria prestadores de serviço). Obras como *Esqueceram de Mim* e *Dênis*, *O Pimentinha*, trabalham em cima dessa ansiedade. Neste último vilão é mostrado saltando de um trem, como se tivesse escolhido a cidadezinha suburbana para praticar suas pequenas maldades. Em uma dada cena ele chega a ser confrontado por um policial: não por ter praticado algo ilícito, mas por não ser morador daquele lugar – logo, era claro que não poderia estar com boas intenções (figura 2.47). Afinal, se você não mora no subúrbio, o que estaria fazendo ali? Como Baumgartner resume, no subúrbio “apenas estar em um lugar público pode ser ofensivo” (1988, p.104), máxima aplicada principalmente a negros e latinos (p.117).



Figura 2.47: “Switchblade” Sam, interpretado por Christopher Lloyd, é o vilão que perambula as redondezas de *Dênis*, *O Pimentinha*. Seu aspecto sujo e desgrenhado, demonstra certas

ansiedades do subúrbio. Apesar de ser uma obra infantil, tal retratado remete a figura do pedófilo presente em obras do suburbanismo gótico. Fonte: *Frame* do filme.

E se há uma consistência no tratamento “desconfiado” dado a estranhos que ingressam no subúrbio, vale novamente ressaltar que não há apenas “um tipo de subúrbio”. Por isso, é interessante dedicar alguns parágrafos desse tópico para trabalhar com algumas representações desse tipo de urbanização que aparecem no suburbanismo fantástico. Uma delas é bastante icônica: a suburbanização californiana. Avila diz que “No ápice da Era Reagan, a branquitude suburbana que tomou conta da paisagem cultural do Sul da Califórnia e se tornou simbolicamente a iconografia do “*American Way of Life*” (figura 2.48) (2004, p.23). Ela surge em filmes como *E.T. – O Extraterrestre* e *Garotos Perdidos* (sendo referenciada novamente na quarta temporada de *Stranger Things*). Em *Garotos Perdidos*, mais especificamente, é trabalhado inclusive com as tensões entre o lado “cosmopolita” da Califórnia representado na figura dos vampiros e nas cenas litorâneas, e o lado mais “recatado” do morador do subúrbio.



Figura 2.48: Subúrbio de Tujunga, Los Angeles – Califórnia em *E.T. – O Extraterrestre*. Fonte: *Frame* do Filme.

Outras obras como *Karate Kid*, trabalham com subúrbios pobres (figura 2.49) áreas de passagem, mais do que propriamente áreas residenciais. Normalmente são próximas a rodovias (como é o caso da mansão decadente de Doc, em *De Volta para o Futuro*). Algumas destas residências são conjuntos habitacionais que obriga à uma vida mais “coletiva” por parte de seus

personagens, que passam a dividir espaços como piscinas, lavadeira e serviços como o de faxineiro e zelador. Esta última, inclusive, é a ocupação de Sr. Miyagi quando conhece o protagonista de *Karate Kid*. Essas áreas mais empobrecidas normalmente não são pensadas como subúrbio, justamente por fugir do ideal sonhado pela classe média – embora se encaixem em algumas das definições discutidas no primeiro capítulo.

Vale citar que a série *Cobra Kai* (Josh Held, YouTube Premium, 2018-2019, Netflix, 2020-) que se passa 30 anos depois dos eventos de *Karate Kid* mostra Daniel LaRusso vivendo em uma casa suburbana de classe média alta, enquanto seu adversário, Johnny Lawrence, é mostrado morando em um destes conjuntos – invertendo a posição social de ambos. Vale citar que esta mudança de poder econômico de ambos é originada do resultado da luta que os dois tem no primeiro filme – atribuindo um caráter meritocrático à disputa.



Figura 2.49: Daniel LaRusso andando em seu condomínio em *Karate Kid*. Fonte: *Frame* do filme.

No caso de *Esqueceram de Mim*, o subúrbio de Winnetka, Illinois, na região dos grandes lagos americanos, Estado onde fica a cidade de Chicago – é retratado como uma área de classe média-alta. Como vimos no primeiro capítulo, desde 1950, a cidade de Chicago começou a empobrecer, resultando na saída para os subúrbios da classe média e da elite econômica (o chamado “Vôo Branco”), como é o caso da família McCallister. Inclusive, parte da narrativa do filme sugere que os vilões, são moradores do núcleo urbano que saem para cometer roubos nas casas ricas de subúrbio (figura 2.50) uma vez que “ninguém fica em casa durante o dia”.



Figura 2.50: A Casa de Classe Alta de *Esqueceram de Mim 1 e 2*, em Winnetka, Illinois. Fonte: *Frame* do filme.

Apesar de serem diferentes entre si, Baumgartner chama a atenção de que as casas suburbanas geralmente são grandes o suficiente para permitir separação espacial, tendo em média o dobro de cômodos do que o número de moradores (1988, p.61). Quartos individuais para os filhos são quase uma constante – principalmente a partir da adolescência. Segundo o autor, o conflito geralmente se dá quando há um desacordo sobre objetos que precisam ser divididos (brinquedos, videogames, televisão, telefone, carros, etc). Isso leva a construção de ao menos dois valores dos lares de subúrbio: a *atomização* da família e a busca por independência material.

Outra questão ligada as representações de moradias no subúrbio é a *cul-de-sac*, uma expressão de origem românica para descrever “ruas sem saída”. Se antepondo ao modelo de *grid* (figura 2.51), as *cul-de-sac* acabam por serem áreas valorizadas justamente ao reduzir quase totalmente o tráfego de veículos “estranhos”. Morar numa *cul-de-sac* além de denotar um alto poder econômico, acaba por ressaltar as características mais privativas dos moradores do subúrbio – uma vez que passam a interagir com menos pessoas ou figuras estranhas no seu dia-a-dia. Em *Meus Vizinhos são um Terror*, após ser atacado por um morador que sujava a rua, o lixeiro diz odiar os *cul-de-sacs* pois, segundo ele, “Elas só tem uma forma de sair e as pessoas são estranhas” (figura 2.52).



Figura 2.51: Diferença entre um subúrbio em *grid* e um em *cul-de-sacs*. Fonte: canal do youtube *City Beautiful*



Figura 2.52: Personagens de *Meus Vizinhos São um Terror* se envolvendo em trapalhadas numa *cul-de-sac*. A casa ao fundo, é tida como a mais bem cuidada e desejada pelos personagens, justamente por ser a última casa da rua. Fonte: *Frame* do filme.

Apesar de parecer uma especificidade urbanística, *cul-de-sacs* se tornaram um elemento semântico de ambientação para obras do subgênero, e que pode ser usado tanto para demonstrar a condição financeira de uma família, quanto a sua relação com os outros. Relações essas que podem ir da já descrita paranoia e vigilância, quanto de competição, uma vez que a “casa do final do *cul-de-sac*” é justamente a mais desejada da vizinhança – revelando uma certa estratificação econômica mesmo em um ambiente aparentemente homogêneo. Heiman além de ressaltar este sentimento de ressentimento entre vizinhos que não moram na *cul-de-sac* – também chama a atenção para outra característica: semioticamente eles trazem ideia de comunidade, uma vez que é o local mais tranquilo para crianças andarem de bicicleta ou

brincarem na rua, se tornando um lugar “público” dentro daquela micro-escala suburbana (2015, p.111). Relações essas que iremos explorar em nosso próximo tópico.

2.6.12 As Relações de Lugar

Este tópico é um dos principais momentos dessa tese em que o imbricamento entre as perspectivas de um geógrafo e de um estudioso de cinema ficam mais evidentes. Isto porque é um conceito da Geografia que parece responder um de nossos principais questionamentos desse trabalho: o que representa o subúrbio para o protagonista do suburbanismo fantástico (e, conseqüentemente, para o morador dessa urbanização). E isto parece ser a dimensão de “Lugar” – uma das quatro categorias (junto com paisagem, território e região) do “Espaço”, objeto central dos estudos geográficos. O lugar é uma categoria muito vinculada ao espaço vivido e percebido. Um de seus maiores estudiosos é o geógrafo Yi-Fu Tuan, que traz algumas definições que muito nos interessa para compreender de forma mais clara o sentimento do jovem suburbano e sua vizinhança.

Yi-Fu Tuan diz que enquanto o espaço é liberdade, o lugar é segurança (2001, p.3). Como ele mesmo diz, “não à lugar como o lar”. Ainda em contraponto com a ideia de espaço, o geógrafo se aprofunda:

A ideia de “espaço” e “lugar” necessitam um do outro para serem definidos. Pela segurança e estabilidade do lugar, estamos cientes da abertura, liberdade e ameaça do espaço e vice-versa. Além disso, se pensarmos no espaço como algo que permite o movimento, então o lugar é uma pausa; cada pausa no movimento possibilita que a localização se transforme em lugar. (TUAN, 2001, p.6) (Tradução do autor)¹³¹

A própria ideia de pausa parece um tanto quanto estranha quando pensamos no cinema hollywoodiano e, em especial, do entretenimento reaganista – tão marcado pela ação. Assim, não surpreende que a narrativa do suburbanismo fantástico se estruture justamente no momento em que “esta pausa” é interrompida – e o lugar se torna espaço. E como Tuan bem define, o espaço sugere ao futuro e convida a ação, ao mesmo tempo que traz dentro dessa liberdade, uma ameaça. Por isso que é tão interessante analisarmos a sintaxe do subgênero por esta perspectiva da jornada heróica para a “retomada do lugar”. Pois o lugar, ao contrário do espaço, é um centro calmo de valores bem estabelecidos (TUAN, 2001, p.54) – se este centro é

¹³¹ No original: “The ideas “space” and “place” require each other for definition. From the security and stability of place we are aware of the openness, freedom, and threat of space, and vice versa. Furthermore, if we think of space as that which allows movement, then place is pause; each pause in movement makes it possible for location to be transformed into place.”

destruído, a vastidão do espaço se torna uma presença assustadora. De tal maneira, a jornada de retorno ao lugar, está intimamente vinculado a necessidade de retomar a “pausa”, “o abrigo”, o “local seguro”, “íntimo” – sem a qual o homem deixa de se reconhecer no mundo, pois perde o entorno com o qual se identifica.

Existem discussões mais amplas que podem ser traçadas a partir da abstração deste conceito. A que primeiro vem a mente, por julgar ser profundamente interessante para nossa pesquisa, é a ideia da “família como lugar”. Afinal, esta ideia consegue aproximar ainda mais alguns dos principais predicados do suburbanismo fantástico (restauração do sentimento de família e da normalidade da vizinhança). Além disso, esta perspectiva também ampliaria a possibilidade de entendermos “road movies” como *O Homem das Estrelas* (Starman, John Carpenter, 1984) ou *O Gênio do Video Game* (The Wizard, Todd Holland, 1989) como parte do suburbanismo fantástico, apesar da constante movimentação de seus protagonistas (que não tem uma relação vinculativa de lugar com o espaço por onde percorre, mas está sempre ligado à uma figura familiar/amiga).

Voltando a ideias menos abstratas de lugar, não nos surpreende quando Olson pontua como o ambiente influencia o chamado à ação dos protagonistas a partir de sua análise de *Os Goonies* (2011, p.22). Ele ressalta como é a ameaça ao paraíso bucólico representado pela pequena cidade onde vivem, que motiva o grupo de jovens a tentar uma última solução: ir atrás de um mitológico tesouro, para evitar que a cidade seja terraplanada pela especulação imobiliária. Há de se lembrar mais uma vez que o subúrbio é para a criança e o jovem, a extensão de todo o seu cotidiano. Não à toa a bicicleta acaba por ser um elemento semântico tão comum nessas obras (iconizada por *E.T. – O Extraterrestre*) sendo ela o veículo que permite que o protagonista explore e se locomova pelo seu território. Inclusive, são múltiplas as cenas de perseguição onde – um ou mais jovens, usando bicicletas, conseguem despistar adultos e agentes treinados de carro. Como diz McFadzean:

(...) para as crianças de uma certa idade, o subúrbio também manifesta um aspecto estranho que é produto do seu estágio de desenvolvimento e da situação topográfica do subúrbio. O subúrbio está sempre separado, mas adjacente ao mundo adulto, que só é acessível por meio da emocionante experiência adulta de dirigir um carro e viajar para um ambiente urbano maior onde seus pais trabalham. Os pré-adolescentes e adolescentes estão limitados aos limites de sua cidade de uma forma que os adultos não fazem - daí a importância da bicicleta no *suburbanismo fantástico* como um símbolo de sua capacidade de viajar livremente através de seu "reino". A inevitabilidade de crescer e de encontrar o mundo adulto situado além do horizonte suburbano é fonte de ansiedade para pré-adolescentes e adolescentes, e esta ansiedade se reflete nas tramas dos filmes em que as vidas insatisfatórias dos protagonistas são

interrompidas pelo aparecimento de uma força externa em sua vizinhança (McFADZEAN, 2019, p.13) (Tradução do autor)¹³²

Considerando a questão do carro levantada por McFadzean, é importante notar que a autonomia de locomoção dada pelo veículo está intimamente ligada à identidade do indivíduo amadurecido. Como Yi-Fu Tuan diz, se trata de uma máquina que aumenta o mundo da pessoa (o permite experimentar a escala do espaço) e se torna uma extensão de seus poderes biológicos (2001, p.53). Em *Cocoon*, por exemplo, a cena em que Ben tira a capa de seu carro (sem uso), reflete o momento em que ele ganha novamente autonomia sobre sua vida (pois não conseguia mais dirigir por conta de sua idade avançada). Em *Curtindo a Vida Adoidado*, filme *teen* de John Hughes que traz elementos do suburbanismo fantástico (como veremos mais a frente), a Ferrari do pai de Cameron é retratada como símbolo do autoritarismo paterno sobre o jovem. Quando Ferris convence ele a roubá-la, é o momento em que Cameron pela primeira vez se sente livre (figura 2.53) – para fora da prisão representada pelo seu quarto e pela sua personalidade hipocondríaca. Ao final, quando ele destrói o carro por acidente, Cameron decide que finalmente irá enfrentar seu pai (logo, amadurecer).



Figura 2.53: Sloane, Cameron e Ferris se divertindo na Ferrari roubada em *Curtindo a Vida Adoidado*. Aqui, eles atingem a liberdade máxima de um jovem suburbano: fugir da escola e ir para a cidade. Fonte: *Frame* do filme.

¹³² No original: “(...) for children of a certain age, suburbia also manifests an uncanny aspect that is the product of their developmental stage and the topographical situation of suburbia. Suburbia is always separated from but adjacent to the larger adult world, which is only accessible through the exciting adult experience of driving a car and travelling to a larger urban environment where parents work. Pre-teens and teenagers are limited to the boundaries of their town in a way that adults aren't – hence the importance of the bicycle in the suburban fantastic as a symbol of their ability to travel freely across their 'realm'. The inevitability of growing-up and encountering the adult world lying beyond the suburban horizon is the source of anxiety to pre-teens and teenagers, and this anxiety is reflected in the plots of suburban fantastic movies, whereby the protagonists' dissatisfactory lives are disrupted by the appearance of an external force in their neighbourhood.”

Semioticamente McFadzean aponta como a própria ideia de disrupção do fantástico, base do subgênero, faz com que seja conveniente ter protagonistas jovens – pois é a eles que fomentam ansiedades relativas ao “desconhecido” além do subúrbio (2019). Para esse protagonista defender o subúrbio é defender praticamente tudo o que conhece. Como contraponto, Heiman relata as ansiedades de crianças suburbanas relativas aos locais onde elas “não são bem-vindas” (2015, p.142). A pesquisadora chega a se aprofundar em um recorte etário, dizendo que certos objetos de consumo da classe média (carros, tapeçaria, cerâmicas caras) ganham uma certa aura – ao serem referidas pelos pais como “coisas com que as crianças não podem interagir”.

Para além dos exemplos do carro, talvez o exemplo mais expressivo seja o de *Poltergeist*, onde a televisão é responsável por capturar a caçula da família. Kellner vai falar das ansiedades das próprias famílias para com TV durante a década de 1980, como potencial de “desintegrar famílias” (1996, p.228) – algo recorrente no discurso de Reagan e da “*New Right*”. Sobchack lembra que a televisão impede que seja impossível evitar a invasão do “Outro” seja ele um poltergeist, alien ou uma criança etíope passando fome (2015, p.174). Vale lembrar que a década de 1980 ficou marcada pela multiplicação das TVs dentro da casa, fazendo com que assisti-la se tornasse um ato cada vez mais individual. Assim, adolescentes trancados em seus quartos assistindo MTV eram pintados como potenciais delinquentes por discursos conservadores. McFadzean, por sua vez, traz uma perspectiva metareferencial de como personagens assistindo televisão viraram uma convenção do subgênero (2019, p.71) e como isto traça correlações com a década de 1950, quando o aparelho passou a fazer parte do cotidiano do subúrbio – logo, nada mais propício que seja esse o objeto para “inaugurar” o fantástico no suburbanismo através de *Poltergeist*.

Enquanto *Pequenos Guerreiros* e *Jumanji* baseiam suas histórias no protagonista “brincar com um objeto que não deveria”, e *Esqueceram de Mim* em “usar objetos como arma”, em *Gremlins* a tensão está em desrespeitar as regras de cuidado de um “animalzinho” de estimação. O não funcionamento ideal dos objetos também é discutido sobre a perspectiva da ansiedade para com as tecnologias (GEORGE, 2016; MCFADZEAN, 2019) como ocorre em *Poltergeist*, *Jogos de Guerra*, *Gremlins*, *De Volta para o Futuro*, *Joey*, *Evolver*, *Short Circuit*, *Esqueceram de Mim 3*, etc. Uma outra marca do subgênero são os apagões e blecautes, como ocorre em *Poltergeist*, *O Vôo do Navegador*, *No Limite do Terror*, *Pequenos Guerreiros*, *O Gigante de Ferro* e *Meus Vizinhos são um Terror*. Estações elétricas, subestações, linhas telefônicas

acabam sendo objetos afetados pela disrupção fantástica ou interrompidos por cientistas e agentes do governo para interesses contrários ao do protagonista.

Outras obras se baseiam em “locais que não deveriam ser acessados”. Em *O Portal*, por exemplo, é um buraco no jardim que se torna o “local proibido” de acesso às crianças e que vai acabar sendo por onde os demônios irão acessar o mundo humano. Uma multiplicidade de obras como *Abracadabra*, *Cocoon*, *Conta Comigo e Se Brincar o Bicho Morde*, *Os Monstrinhos*, *Dênis – O Pimentinha*, *Curtindo a Vida Adoidado*, *Meus Vizinhos são um Terror*, *Pagemaster*, *A Convenção das Bruxas*, tem arcos narrativos ou momentos importantes baseados na “invasão de propriedade” ou de locais restritos. Em suma, são os locais e objetos do mundo do espectador (aqui visto como criança ou jovem suburbano) que não podem ser acessados e que geram ansiedade, movimentando sua imaginação e fantasia – que vão ser parte do viés de identificação deste com o protagonista do suburbanismo fantástico. É possível debater que esta identificação seja também estendida aos espectadores adultos não apenas pela nostalgia pela infância, mas sobre o viés do subúrbio como prisão – seguindo análises sociológicas que vem desde Mumford que falava como esta urbanização exigia que a autonomia do indivíduo fosse subjugada à uma máquina (o carro) (1961, p.463).

Janelle Wilson, por sua vez, chama a atenção para o poder mnemônico (em auxiliar memórias) da cultura material (2014, p.113). Isto ocorre de forma diegética no suburbanismo fantástico a todo momento, como o enfeite de pomba que Kevin em *Esqueceram de Mim 2: Perdido em Nova York* dá a sua nova amiga para não esquecerem um do outro, a fotografia tirada com o pé grande ao fim de *Um Hóspede do Barulho* ou a peça robótica para se lembrar do amigo extraterrestre em *O Gigante de Ferro*. Porém, mais interessante é pensarmos na perspectiva da recepção como alguns objetos desses filmes marcam nosso sentimento nostálgico para com os filmes e, conseqüentemente, para com a década. Falo de itens como a bicicleta com cesta em *E.T. – O Extraterrestre*, o DeLorean de *De Volta para o Futuro*, o fliperama em *O Último Guerreiro das Estrelas*, o jogo de tabuleiro em *Jumanji* ou o piano em *Quero ser Grande*. Alpendre vai sublinhar a correlação entre esses objetos e o discurso consumista do próprio subgênero (2014, p.203).

Os objetos, afinal, são a forma pela qual o protagonista consegue expandir sua experiência do subúrbio, sua *umwelt* (UEXKULL, 2004) – ou seja seu ambiente perceptivo. Se já falamos como a bicicleta dá autonomia para o protagonista acessar cada parte do subúrbio (ao mesmo tempo que o limita, não o deixando chegar na cidade), vale ao menos citar outros objetos que expandem sua relação com o ambiente. Falo de lunetas e binóculos, que permitem que os

personagens observem áreas privadas que não tem acesso ou vigiem a vida de personagens sem serem notados, e *walkie-talkies* que possibilitam a comunicação entre personagens, principalmente em obras com *Collective Children Protagonists* (CCPs). O aparelho permite que personagens ocupem ao mesmo tempo múltiplas áreas do subúrbio, aumentando o seu campo de visão e possibilitando que consigam ganhar vantagens estratégicas sobre os antagonistas.

Importante ressaltar que bicicletas, lunetas, binóculos, *walkie-talkies* são objetos praticamente restritos a crianças, quase nunca usados por seus pais, o que os torna uma extensão infantil/juvenil da experiência do ambiente – tornando sua *umwelt* mais ampla e vasta de que as figuras mais velhas. Isso também acaba por normalizar para o espectador a autonomia com que esses jovens lidam com problemas que seus pais não conseguiriam resolver – afinal, eles acessam equipamentos “exclusivos”. Esta lógica também pode se aplicar a videogames, computadores, equipamentos de rádio, televisões, etc – objetos que por vezes colocam o protagonista em contato com informações privilegiadas aos quais nem seus pais nem autoridades teriam acesso.

2.6.13 Outras Ambientações

A partir do momento em que o suburbanismo fantástico começa a fundamentar certas convenções sintáticas, primordialmente ligadas ao arco melodramático do amadurecimento do herói atrelado à resolução do fantástico, novas obras passam a trabalhar com outros elementos semânticos incluindo a ambientação. No entanto, nesses casos, o que acaba se revelando é uma emulação das características do subúrbio (ou melhor, da ideia de *small town* atrelada à sua representação audiovisual) dentro de outros ambientes – inclusive a partir de natureza meta-referencial (grande parte dos filmes que não se passam no subúrbio são continuações).

Esta percepção converge com a ideia que discutimos no capítulo 1 de que a ideia o subúrbio não é apenas uma forma de urbanização, mas um recorte étnico-social com peculiares valores (JALLE, 1991; JURCA, 2001), temores (PUTNAM, 2000; JENKINS, 2006), ordem moral (BAUMGARTNER, 1988), comportamentos (GANS, 1982; HEIMAN, 2015) e modelos utópicos (COONTZ, 2000 ; MURPHY, 2010; ROWLEY, 2015). Um espaço mitológico (ligado à uma herança nacional) e intermediado por uma série de suposições, credos e expectativas (McFADZEAN, 2019).

Como também discutido no capítulo 1, parte dessas características advém da figura da idealizada da cidade pequena (*small town*). Vale ressaltar que devido a definição ampla e

genérica de subúrbio, grande parte das cidades pequenas se encaixam na definição de subúrbios, guardando algumas de suas características: baixa densidade demográfica, dependência de grandes metrópoles para determinados serviços (como médicos especialistas, universidades, produções culturais), maior necessidade do carro para locomoção, etc. Grande parte dos filmes do suburbanismo fantástico, inclusive, se passam em cidades pequenas: *It* se passa em Derry; *De Volta para o Futuro* em Hill Valley; *Gremlins* em Kingston Falls; *Jumanji* em Brantford; *Os Fantomas se Divertem* em Winter River; *Os Invasores de Marte* em Copper Hill, etc

No entanto, como já comentamos, as “*small town*” guardam ao menos duas diferenças bastante significativas do subúrbio clássico. A primeira é a maior autonomia de serviços básicos. Quando trazemos isso para os aspectos de análise de gênero, isso representa a presença de alguns elementos semânticos próprios da *small town*: ambientes como a praça, a prefeitura, a farmácia, o bar, a mercearia, a loja de departamento, a biblioteca municipal, a lanchonete. O leitor nem precisa forçar muito a memória para pensar como algumas das cenas mais icônicas do subgênero se passam nesses locais: Marty McFly descobrindo o pai em uma lanchonete em *De Volta para o Futuro*; a cena em que o palhaço Pennywise aparece na biblioteca de Derry em *It*; a cena dos *Gremlins* aterrorizando um bar; a cena da piscina pública em *Se Ficar o Bicho Morde*, ou a perseguição de Van Pelt em uma loja de departamentos em *Jumanji*.

A segunda diferença é o sentimento de comunidade que está intimamente ligada à questão da autonomia de serviços: afinal, ao interagir sempre com os mesmos prestadores de serviço (o policial, o sorveteiro, o farmacêutico, etc) ajuda-se a criar vínculos mais consolidados. Saindo da esfera do abstrato e indo para um exemplo concreto, é difícil não considerar, por exemplo, o quão este sentimento é importante para a estrutura de *Aracnofobia*. Para além das aranhas que invadem a cidadezinha, o enredo principal do filme envolve o protagonista – um médico – se esforçando para ganhar a confiança da comunidade. Uma das principais cenas da obra ocorre justamente em uma festa de apresentação do protagonista, para que ele ganhe o prestígio dos moradores da cidade e consiga novos clientes para sustentar sua família.

Em *O Último Guerreiro das Estrelas* que se passa em uma espécie de “parque de trailers”, o sentimento de comunidade é tão exagerado que o local inteiro parece ser uma utópica família. Em uma importante cena do primeiro ato da obra, todos os moradores do local chegam a se juntar no bar para celebrar o protagonista bater o recorde de um fliperama (figura 2.54). A efusividade da celebração da comunidade é uma forma também de operar nas ansiedades por aceitação social trabalhadas no subgênero. No caso de *O Último Guerreiro das Estrelas* o arco de amadurecimento do personagem vem a partir de seu sentimento de que ele é destinado à

grandes feitos (seu direito robusto) que só podem ser concretizados deixando sua comunidade para trás.



Figura 2.54: Alex Rogan, protagonista de *O Último Guerreiro das Estrelas*, prestes a bater o recorde do fliperama local, frente à toda comunidade. Ao seu lado está Maggie, seu interesse romântico. Fonte: *Frame* do filme.

Como vimos no capítulo 1, na configuração clássica de subúrbio este sentimento de comunidade opera muito mais no campo do “desejo” e do “discurso” do que sendo uma característica de seus moradores. Nesse sentido, vale ressaltar novamente como a perspectiva do protagonista, jovem (logo, que consegue experienciar outros laços relacionais como os de vizinhança e o de amizade juvenil), age nesse sentimento de sentir parte de uma comunidade, algo tão desejado dentro da configuração suburbana. Ainda assim, existem pelo menos dois elementos semânticos recorrentes que ajudam a construir esta ideia de “comunidade” mesmo em filmes passados em subúrbio clássicos.

O primeiro elemento, responsável inclusive por todo um subgênero “irmão” (os filmes adolescentes), é a escola. Ambientação em que o personagem vai ter contato recorrente com figuras mais velhas não pertencentes ao núcleo familiar: professores, diretores, inspetores, enfermeiros, treinadores, motoristas, cozinheiros, faxineiros, mentores de grupos extracurriculares (teatro, rádio, fotografia, audiovisual), entre outros. Nessa perspectiva a escola é normalmente construída diegeticamente através da montagem como uma cidade pequena. Ou seja, ambientações escolares não são tratadas a partir da “rotina de aluno”, mas a partir de pequenos núcleos (como um centro urbano), onde cada área é vinculada a um determinado

personagens: o professor de biologia no laboratório, o professor de dramaturgia no teatro, o treinador no ginásio, o diretor em seu escritório, o cozinheiro no refeitório, etc.

O segundo elemento são as datas comemorativas que permitem que “a comunidade suburbana” se reúna, como o Natal (*Esqueceram de Mim*; *Gremlins*), o Halloween (*E.T. – O Extraterrestre*; *Abracadabra*; *Karate Kid*) e o Dia da Independência estadunidense (*Corrida contra o Tempo*; *Se Ficar o Bicho Morde*). Tais datas¹³³, é claro, algumas vezes são vinculadas ao lançamento do filme, e fazem parte inclusive de demandas mercadológicas do estúdio – como a franquia *Esqueceram de Mim* ser considerada filmes de Natal ou *Abracadabra* uma obra de *Halloween*. Porém, pensando na construção semântica dessas obras, o que essas datas comemorativas permitem são a construção de momentos onde os moradores do subúrbio interagem de forma mais ampla.

Cada uma das datas comemorativas do suburbanismo fantástico tem suas próprias funções e possibilidades narrativas. O Natal, por exemplo, permite que os personagens se encontrem em cerimônias religiosas ou se “esbarrem” em compras natalinas, além da construção do arco do “personagem solitário” na noite de Natal, que vai reencontrar o significado de família e comunidade a partir da ação do protagonista. O *Halloween*, por sua vez, normalmente é vinculado a obras do suburbanismo fantástico que tratam com elementos semânticos do horror, como bruxas e monstros. Em *E.T. – O Extraterrestre*, é o momento em que os personagens principais conseguem sair com o alienígena na rua sem levantar maiores desconfianças. Já o 4 de Julho, o dia da independência dos Estados Unidos, é normalmente marcado por “eventos” na cidade – como paradas e feirinhas, onde personagens podem se encontrar e interagir.

Porém, se o subúrbio clássico e a *small town* já partem de alguns elementos em comum, o mesmo não pode ser falar da metrópole. Afinal, como vimos no capítulo, o subúrbio se desenvolveu de forma a se contrapor quase antagonicamente à cidade grande. Seja racialmente com as “cidades chocolates” e “subúrbios baunilhas” (ÁVILA, 2004), seja economicamente com a contraposição entre *yuppies* e famílias de classe média, seja em seus valores divididos entre cosmopolitismo e a atomização da família nuclear. Portanto, se torna deveras interessante analisar como a cidade é representada tanto em sequências de filmes pertencentes ao suburbanismo fantástico (*Esqueceram de Mim 2: Perdido em Nova York*; *Gremlins 2*; *Short*

¹³³ Veremos no capítulo 3 como essas três datas são responsáveis por servir de *background* para cada uma das três primeiras temporadas da série *Stranger Things*.

Circuit 2) quanto em obras que emulam a sintaxe do suburbanismo fantástico em ambientes urbanos como *O Milagre Veio do Espaço*.

As continuações são bastante referenciais a seus filmes de estreia. Nesse sentido, *Gremlins 2* é um caso um pouco mais único por trazer uma natureza claramente anárquica, sintetizada por sua ambientação propositalmente exagerada (um prédio de dezenas de andares, que tem desde laboratórios biogenéticos até estúdios de TV). A todo momento o filme coloca o “exagero” dessa continuação em contraposição à “simplicidade” da primeira obra, trazendo um tom claramente nostálgico à cidade do interior.

Esqueceram de Mim 2: Perdido em Nova York, por sua vez, traz uma construção mais curiosa da metrópole ao repetir a narrativa do primeiro filme fora do ambiente de subúrbio. Além da mesma trama, o filme repete a periodização de Natal, os vilões, as lições de moral e valores, as cenas de “armadilha” e faz referências diretas a cenas do primeiro filme. Assim, Manhattan é construído como uma *small town*, onde Kevin encontrará o gerente sempre que for no hotel, a mulher em situação de rua quando passar pelo Central Park, e o simpático vendedor quando estiver na loja de brinquedos. Tais constatações são importantes para entender como a implementação do suburbanismo fantástico em um ambiente urbano nesse caso vem atrelado a uma repetição estrutural e sintática do primeiro filme, apelando para a memória afetiva do espectador. Sob uma perspectiva semiótica, é até possível perceber esta transposição “forçada” do primeiro filme para a cidade grande no logo do segundo filme (figura 2.55).



Figura 2.55: Logo de *Esqueceram de Mim 2*. Fonte: *Frame* do Filme.

Já *O Milagre veio do Espaço*, embora seja o único filme original dentre os citados, pode ser visto como uma continuação simbólica de *Cocoon* (que ganharia uma sequência oficial no ano seguinte) – inclusive repetindo seus principais atores. A obra que se fundamenta no aspecto

nostálgico (iniciando o filme com recortes fotográficos de Manhattan na década de 1950) busca trazer a aura do passado em meio a “hiperurbanização” do presente. Os vilões são justamente empresários gananciosos do ramo imobiliário que querem derrubar “um prédio solitário em meio aos escombros” (citando seu produtor, Ronald Schwary ¹³⁴ que demorou quase um ano para achar o local) onde os moradores vivem em uma “pequena comunidade”.

Em *O Milagre veio do Espaço* fica claro que o antigo prédio é uma representação do passado – tal qual a visão nostálgica do subúrbio, remetendo a década de 1950. Embora a obra tenha seus próprios elementos semânticos urbanos (como vândalos, imigrantes latinos, questões prediais) – ela também traz alguns elementos comuns do subúrbio. A icônica cena final, onde os moradores (com a ajuda de alienígenas) conseguem preservar o antigo prédio em meio aos arranha-céus (figura 2.56) deixa claro esta relação de “preservação das tradições” frente a modernização.



Figura 2.56 No fim de *O Milagre veio dos Espaço* o prédio resiste à hiperurbanização representada pelos arranha-céu. A imagem remete bastante ao logo de *Esqueceram de Mim 2* (figura 2.55). Fonte: *Frame* do filme.

Como último ponto dessa discussão, depois de nos propormos a expandir tanto as possibilidades de ambientação do suburbanismo fantástico quanto subgênero, gostaria de fazer o movimento contrário. Explico. Uma dos pontos de maior discordância que faço com o livro de McFadzean no que se diz a classificação de obras do subgênero, é sem dúvidas, a do filme

¹³⁴ <http://onthesetofnewyork.com/batteriesnotincluded.html> Acessado em 27/08/2020.

Starman – O Homem das Estrelas (Starman, John Carpenter, 1984). A obra é uma ficção científica sobre uma mulher, Jenny, que tenta levar um alienígena à sua nave, enquanto é perseguida pela NSA (*Natuonal Security Agency*). Por esta breve descrição, o leitor pode se perguntar porque uma obra que repete a narrativa de *E.T. – O Extraterrestre* não deveria ser considerada como parte do suburbanismo fantástico (ainda mais uma que traz uma protagonista feminina, algo tão caro ao subgênero). Acontece que a obra segue uma estrutura de *road movie* – com os personagens em constante locomoção por múltiplos ambientes diferentes – algo que não parece incomodar a análise de McFadzean no seu livro de 2019.

Prova disso é que o autor também considera a obra *Destino Especial* (Midnight Special, Jeff Nichols, 2016) como parte do suburbanismo fantástico reflexivo (McFADZEAN, 2019). O filme, segue a mesma estrutura narrativa: dois homens precisam fugir com uma criança (que posteriormente se mostra uma alienígena) enquanto são perseguidos em escala nacional. Adianto que compreendo as motivações da classificação, até porque não existe um volume de filmes grandes o suficiente para criar um subgênero como *road movie* fantástico – onde ambas as obras se encaixariam de forma mais apropriada. De toda forma, acredito que seja válido pontuar que, caso outros autores tragam fundamentos teóricos para considerar ambos filmes como parte do subgênero aqui estudado, acredito que esta classificação também deveria ser aplicada para ao já citado *O Gênio do Video Game* de 1989 – algo que não é feito por McFadzean. Nesse caso, fica bem claro que para o autor o filme não tenha os predicados de “fantástico” necessários para a classificação.

Como procuro explicitar no presente trabalho, acredito que a noção de lugar seja parte crucial do subgênero. Retomando a análise sintática e semântica de Altman (1984) – *Starman* seria o exemplo de filme que promove uma mesma sintaxe, corrobora de múltiplos elementos semânticos, mas que diverge em um elemento fundamental: a ideia de vizinhança e arredores. Acontece que as obras de *road movie* exigem uma construção narrativa muito própria: os personagens estão em constante deslocamento com um objetivo chegar a algum lugar e, como Yi-Fu Tuan bem pontua, a permanência é um elemento importante na ideia de lugar (2011, p.14).

Aliás, talvez seja justamente o geógrafo que nos dê uma base teórica importante para percorrer diante desse rol semântico tão vasto de ambientações possíveis dentro do suburbanismo fantástico (subúrbios, *small towns*, periferias, guetos, etc) – o sentimento de lugar. E aqui, explícito que somos completamente flexíveis nessa definição: consideramos

inclusive narrativas de múltiplas escalas – em que o protagonista precisa defender a si mesmo (*Pagemaster*) ou o mundo (*Jogos de Guerra*).

Tal discussão apesar de poder parecer um excesso de preciosismo (e talvez o seja) marca algumas divergências teóricas com o livro de McFadzean. Apesar de ambos de corroborarmos quanto as questões sintáticas, parecemos ter preocupações diferentes no que se diz aos elementos semânticos dos filmes. Enquanto McFadzean parece mais preocupado com as definições mágicas do fantástico (não considerando obras como *Free Willy* e *Esqueceram de Mim*), nós focamos mais nas relações do protagonista com seus arredores (advindo de toda a discussão sobre o subúrbio, suas variações e seus valores, e claro, de lugar). Ressalto que tais divergências parecem enriquecer e ampliar as possibilidades teóricas do subgênero para futuras pesquisas e discussões, sendo um convite para novas percepções e análises.

2.6.14 A Estética e o Visual

Após falarmos sobre os diferentes lugares em que podem ser ambientadas as narrativas do suburbanismo fantástico, se escancara um dos maiores desafios do presente trabalho: instituir um rol de componentes estéticos que possa ser atrelado como marcas do subgênero. Pois, apesar de trabalharmos aqui como estes estão ligados sintaticamente e semanticamente, ainda se tratam de um grupos de filmes bastante eclético, com uma grande diversidade de diretores (desde os mais autorais, até aqueles considerados “diretores de estúdio”), orçamentos e referências. Uma questão bastante pertinente que vai surgir quando trabalharmos com o suburbanismo fantástico reflexivo no capítulo 3, é até onde os componentes linguísticos e estéticos são marcas específicas do subgênero ou são parte mais geral da “estética dos filmes dos anos 1980”.

Felizmente, no caso do suburbanismo fantástico, isto parece se misturar de forma bastante orgânica. Afinal, como vimos, o subgênero é um amálgama de referências de outros (sub)gêneros do período, sejam eles ficção científica, terror, fantasia, ação, aventura, etc. Assim, é normal encontrar escolhas estéticas que remontem a filmes do final dos anos 1970 e início dos anos 1980 como *Alien – O Oitavo Passageiro*, *Star Wars*, *Os Caçadores da Arca Perdida*, *Halloween*, *Superman*, *Rocky – Um Lutador*, etc. Entretanto, não deixemos que esta amplitude de referências impeçam que busquemos marcas estéticas que possam ser vinculadas especificamente ao suburbanismo fantástico. Nesse sentido, é metodologicamente coerente que comecemos com o primeiro e mais influente filme do subgênero, e que acabou servindo de “cartilha” para muitas obras posteriores. Falamos, é claro, de *E.T. – O Extraterrestre*.

E se falamos de *E.T.*, falamos de Spielberg. Apesar de ter produzido poucas obras pertencentes ao subgênero, é impossível não falar do impacto de sua assinatura visual em *E.T. – O Extraterrestre* e, posteriormente, como cabeça da *Amblin*, nos filmes subsequentes do suburbanismo fantástico. Começemos assim por uma de suas marcas estéticas mais conhecidas: suas luzes ofuscantes – faixos de luzes brilhantes (e superexpostas) saindo por portas e janelas, para evocar um aspecto mágico e de mistério, quase sempre acompanhado por uma névoa. O *chiaroscuro* formado pelo excesso de iluminação contraposto por pedaços bastante escuros, foi particularmente útil na produção de *E.T. – O Extraterrestre*, uma vez que ajudava a esconder defeitos da marionete¹³⁵. Como podemos ver, esta acabou se tornando uma marca de outros filmes do subgênero (figuras 2.58, 2.59, 2.60, 2.61, 2.62).



Figura 2.57: Eliott vai até o depósito de ferramentas em *E.T. – O Extraterrestre*. O faixo de luz saturado e a névoa, criam uma sensação de mistério. Sua silhueta reforça o efeito de *chiaroscuro*. Já as luzes fortes remetem à semântica de abduções, de ser raptado para algum lugar desconhecido. Fonte: *Frame* do filme.

¹³⁵ <http://www.reverseshot.org/features/244/the-films-of-steven-spielberg-and-allen-daviau> Acesso em 01/03/2021



Figura 2.58: A cena de *E.T.* parece servir de referência à Marty saindo (“como um alienígena”) do celeiro em *De Volta para o Futuro*. Fonte: *Frame* do filme.



Figura 2.59: Tal construção se repete na cena da piscina de *Gremlins*. Sabemos que um fim sinistro aguarda o homem, pois os monstros se multiplicam em contato com a água. Fonte: *Frame* do filme.



Figura 2.60: David encontra a nave alienígena em *O Vôo do Navegador*. Aqui, o fundo embaçado e iluminado por faixas de luz do laboratório cria a atmosfera mágica da cena. Fonte: *Frame* do filme.



Figura 2.61: Novamente o jogo de névoa e luz cria a sensação de mistério. Aqui, ela ocorre a partir de um efeito de *chiaroscuro* enquanto a criança está jogando o fliperama alienígena em *O Último Guerreiro das Estrelas*. Fonte: *Frame* do filme.



Figura 2.62: Seleção de 30 pôsters dentre os filmes aqui trabalhados. O claro predomínio do azul (em seguida do roxo e do preto), quase sempre com contrapontos dos faixos brancos ou vermelhos, demonstram como tais composições estão associadas ao subgênero. *Fonte: Imdb.com*

Este brilho também surge a partir de um dos elementos semânticos mais presentes de todo o subgênero: as lanternas. Importante apontar que para além da questão estética, a lanterna tem uma importância narrativa muito similar de outros elementos que marcam o suburbanismo fantástico como as bicicletas, os *walkie talks* e o binóculos. Isso pois ela acaba sendo partes dos instrumentos de exploração das imediações – parte do arsenal do protagonista do suburbanismo fantástico e que garante o controle deste sobre o ambiente ao seu entorno. Além disso, a lanterna está muito vinculada a entrada em locais escuros (como porões, sótãos, bueiros e cavernas) ou à noite, reforçando a construção de imagens utilizando o *chiaroscuro* (figuras 2.63, 2.64, 2.65, 2.66, 2.67 e 2.68).



Figura 2.63: A cena inicial é uma das mais famosas de *E.T. – O Extraterrestre*. Nela, figuras misteriosas usam a lanterna para tentar, sem sucesso, a achar o alienígena. O uso das silhuetas acabou sendo utilizado para trazer inferências de desumanidade aos vilões: membros do governo. Fonte: *Frame* do filme.



Figura 2.64: A(s) lanterna(s) fazem parte do arsenal de Data, a criança inventora em *Os Goonies*. Com elas, os jovens podem melhor explorar as cavernas e cantos escuros. Fonte: *Frame* do filme.



Figura 2.65: O CCP de *O Portão* usa a lanterna no clímax do filme, quando se juntam para tentar impedir a entrada de demônios pelo quintal de suas casas. Fonte: *Frame* do filme.



Figura 2.66: Em *Garotos Perdidos* é o farol da motocicleta que remete à lanterna. A moto, é claro, surge como um substituto mais “adulto” para as bicicletas. Fonte: *Frame* do filme.



Figura 2.67: Em *Jogos de Guerra* é a lanterna de um helicóptero que persegue os protagonistas que aparece em meio a noite azulada. Narrativamente, a cena muito remete à cena inicial de *E.T. – O Extraterrestre*, onde os antagonistas perseguem os protagonistas. Fonte: *Frame* do filme.



Figura 2.68: Talvez nenhuma fonte de iluminação noturna seja tão marcante quanto a própria Lua – presente na cena mais famosa de todo o subgênero, em *E.T. – O Extraterrestre*. Fonte: *Frame* do filme.

Aproveitando alguns dos *frames* já selecionados, podemos ir à outra marca visual do subgênero, que são as “noites azuladas” – usada em parte por limitação técnica, em parte com objetivo estético de mostrar lugares onde o sinistro ou insólito pode ocorrer. Sejam laboratórios onde cachorros são sequestrados (figura 2.69), uma boate onde irá acontecer um ataque vampírico (figura 2.70) ou mesmo embaixo da cama, onde um monstro irá aparecer (figura 2.71). Tal efeito será rediscutido no capítulo 3, quando veremos tais efeitos serem emulados, agora não mais por limitação técnica, mas por estilo, na série *Stranger Things*.



Figura 2.69: O sinistro laboratório de cachorros em *Beethoven*. Fonte: *Frame* do filme.



Figura 2.70: Boate onde uma personagem está sendo atacada por um Vampiro em *A Hora do Espanto*. Fonte: *Frame* do filme



Figura 2.71: O tom azulado é usado para mostrar o portal embaixo da cama em *Os Monstrinhos*.
Fonte do filme.

Esta cenas azuladas são parte de outro elemento estético recorrente nas narrativas do suburbanismo fantástico: as imagens extremamente saturadas. Geralmente vinculadas ao fantástico, essas imagens ricas em algumas cores se contrapõe ao visual mais dessaturado e equilibrado do cotidiano do subúrbio. Nesse sentido, é bastante elucidativa a menção de Allen Daviau, diretor de fotografia de *E.T. – O Extraterrestre*, de sua cena favorita do filme¹³⁶. Segundo ele, sua cena favorita é aquela em que o trio de irmãos olha para o alienígena, pintada com uma luz amarela (figura 2.72), que, segundo Daviau, remeteria as pinturas de Maxfield Parrish. A menção de que Daviau se inspirou em Parrish é deveras interessante, e pode ser uma pista para algumas inspirações estéticas do subgênero. Isso pois o pintor, famoso por suas pinturas mitológicas, justamente utilizava a saturação de diferentes cores para pintar crianças, imagens pastorais/idílicas e figuras fantásticas. Todos elementos tematicamente alinhados com o suburbanismo fantástico.



Figura 2.72: Cena favorita de Alan Daviau, em *E.T. – O Extraterrestre*, com ampla saturação do amarelo e do vermelho (ao fundo). Fonte: *Frame* do filme.

Analisando os quadros de Maxfield Parrish, não é difícil achar relações diretas com diferentes obras/cenas do subgênero. Por tal motivo, nas próximas páginas proponho a algumas

¹³⁶ <https://ascmag.com/articles/flashback-the-cinematography-of-e-t-1> Acesso em 28/02/2021

contraposições e comparações entre cenas do suburbanismo fantástico e suas pinturas, buscando encontrar fundamentos para uma teoria estética para o subgênero. A intenção, é claro, não é consolidar (muito menos esgotar) imbricamentos entre as obras do artista com o subgênero que surgiu 15 anos após a sua morte (em 1966) – mas vislumbrar como suas escolhas estéticas para retratar seus temas, que remetem ao idílico e ao mítico rural, encontram contrapontos no cinema suburbanista aqui estudado.

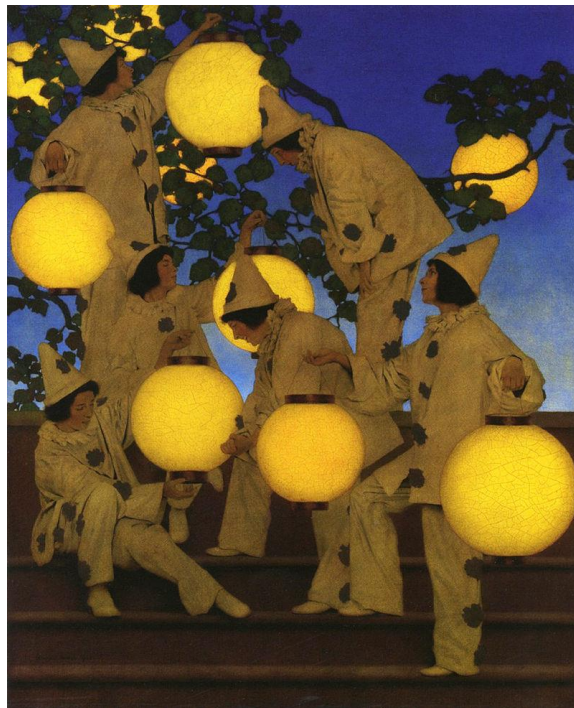


Figura 2.73: O quadro *The Lantern Bearers* (1908) de Maxfield Parrish parece ressoar em múltiplas camadas com o subgênero. Tanto pela contraposição saturada entre amarelo e azul, mas também pelos seus elementos semânticos: crianças carregando lanternas. O misto de uma interpretação idílica e mágica, parece estar completamente atrelada aos seus temas. Fonte: artrenewal.org



Figura 2.74: A Contraposição entre os exteriores noturnos azuis e a luz amarelada é encontrada de forma recorrente no subgênero. Ela serve para ressaltar o aspecto “quente” e “confortável” das casas suburbanas, em contraponto com a escuridão (não ameaçadora) do exterior. Aqui, podemos ver tal contraposição em *Viagem ao Mundo dos Sonhos*, na cena onde um dos protagonistas espiona o seu interesse romântico. Fonte: *Frame* do filme.

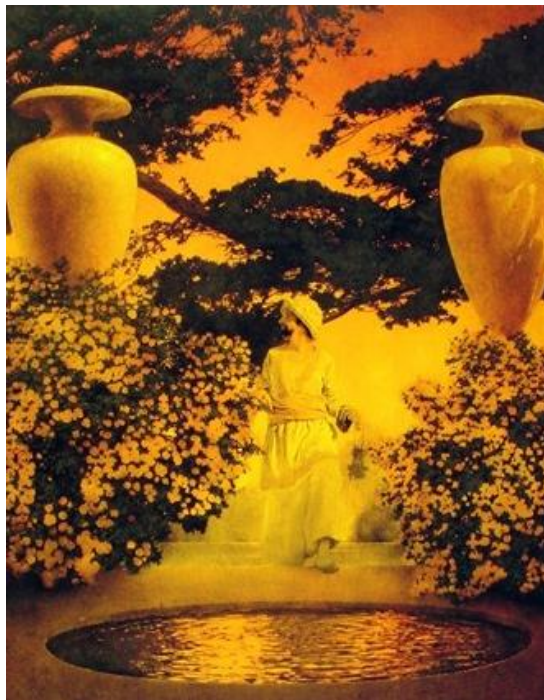


Figura 2.75: Nem sempre as obras de Parrish eram marcadas pelo contraste. Em algumas de suas obras o que chama a atenção é a hipersaturação de uma única cor, como o amarelo em *Agib in the Enchanted Palace* (1905). Fonte: Artrenewal.org



Figura 2.76: A hipersaturação de uma única cor surge aparece em famosas cenas do suburbano fantástico para retratar momentos “espetaculares”, como uso do vermelho/laranja em *Cocoon*, em uma cena onde a alienígena demonstra o seu poder. Figura: *Frame* do filme.



Figura 2.77: Hipersaturação do vermelho na cena em que Elliot mostra o *E.T.* se esconde no armário. Fonte: *Frame* do filme.



Figura 2.78: Hipersaturação do laranja na icônica imagem em que Doc Brown e Marty conseguem fazer o carro viajar no tempo em *De Volta para o Futuro*. Fonte: *Frame* do filme.



Figura 2.79: A hipersaturação do verde aparece quando a personagem interpretada por Winona Ryder se depara com o elemento fantástico em *Os Fantasmas se Divertem*. Fonte: *Frame* do filme.

Outra questão, já citada, que aproxima os quadros de Parrish das obras do suburbanismo fantástico são a utilização dos elementos idílicos/naturais. Nesse sentido, vale retomar a

perspectiva de que grande parte das obras aqui estudadas retratam os subúrbios com certos elementos bucólicos/idílicos que remetem à um olhar idealizado para esse tipo de urbanização. Ou seja, retratando uma maior proximidade da natureza e de suas amenidades, como fica claro nas figuras 2.81, 2.82 e 2.84.

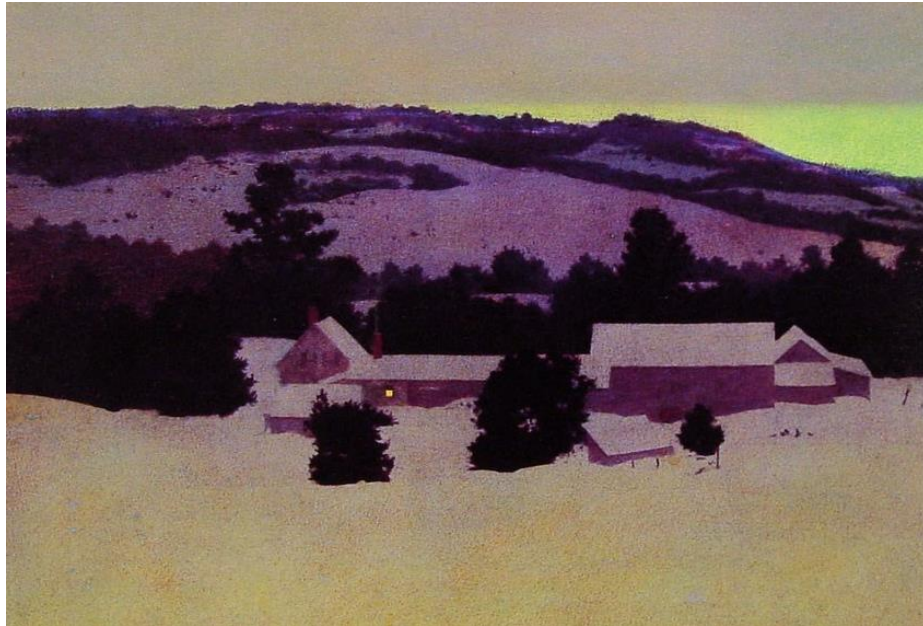


Figura 2.80: Parte das obras de Maxfield Parrish são marcadas por cenas idílicas de casas no campo. Aqui, *Daniel's Farm* (1939) Fonte: Artrenewal.rog



Figura: 2.81 Os cenários idílicos de cidade pequena também são marca do suburbanismo fantástico. Aqui, cena de *Gremlins*. Fonte: *Frame* do filme.

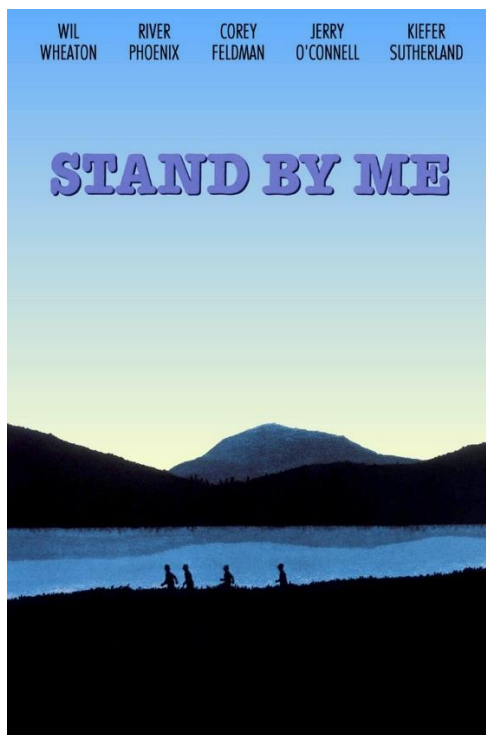


Figura 2.82: Um dos pôsters de *Conta Comigo*, utiliza construção parecida ao quadro de Parrish. Com predomínio das paisagens. A vegetação aparece escurecida. Fonte: imdb.com

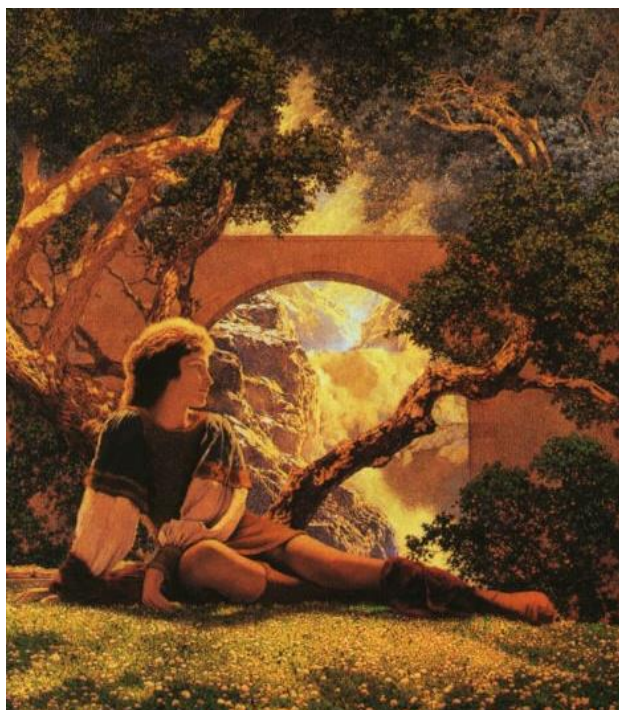


Figura 2.83: O jovem, a ponte e o cenário idílico em *The Knave* (1925). Fonte: artrenewal.org



Figura 2.84: Um cenário bastante parecido com o de *The Knave*, é o ambiente do clímax de *Dênis, O Pimentinha*. Cena: *Frame* do filme.

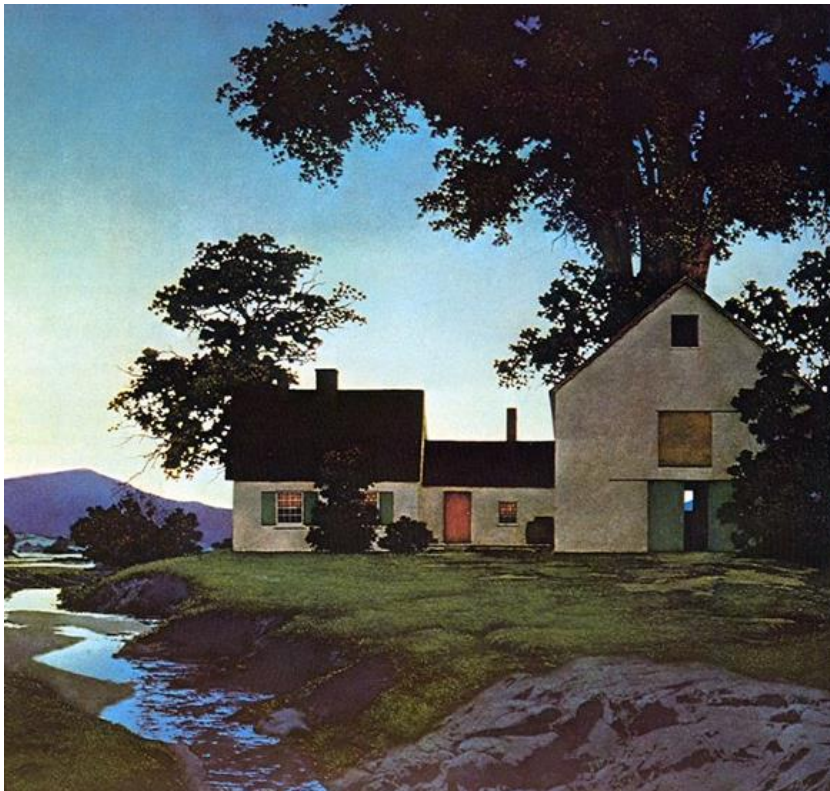


Figura 2.85: A própria casa (proto)suburbana parece surgir em algumas obras de Parrish. Aqui, *Twilight* (1939). Importante ressaltar como o ambiente rural, remete às promessas feitas nos anúncios imobiliários de casas do subúrbio na década de 1950 que seriam cercadas pela natureza. Fonte: arterenewal.org

Indo um pouco além das noites azuladas, elementos idílicos e das cores hipersaturadas de Maxfield Parrish, outra marca estética do suburbanismo fantástico são as cenas externas à noite com asfalto molhado. Tal feito obviamente ocorre por uma limitação técnica (ruas molhadas refletem a luz no asfalto, possibilitando que se ilumine melhor a cena) – mas que gera um aspecto bastante reconhecível do subúrbio (figuras 2.86, 2.87, 2.88 e 2.89). Aqui, as noites pretas (mais naturais) geralmente são usadas para mostrar a ausência do fantástico, servindo de contraponto aos retratos mais “artificiais”.



Figura 2.86: Um carro solitário anda pelas ruas do subúrbio de *Meus Vizinhos são um Terror*.
Fonte: *Frame* do filme.



Figura 2.87: O asfalto molhado do *shopping Twin Pines* também aparece em uma das cenas mais famosas de *De Volta para o Futuro*¹³⁷. Fonte: *Frame* do filme.



Figura 2.88: Mesmo a seca Califórnia em *ET* é representada da mesma forma. Não há menção de chuva na narrativa. Fonte: *Frame* do filme.



Figura 2.89: A neve também pode ser usada como justificativa para o asfalto molhado, nos filmes passados durante o Natal. Aqui, uma cena de *Esqueceram de Mim*. Fonte: *Frame* do filme.

¹³⁷ Uma curiosidade a este respeito é que *De Volta para o Futuro* nunca foi pensado para ter tantas cenas a noite. Isso se deu pela contratação atribulada de Michael J.Fox (o protagonista, Mary McFly) que gravava a série *Caras e Caretas* (Family Ties, Gary Goldberg, NBC, 1982-1989) de dia. Interessante pensar como esta decisão logística acabou impactando na nossa perspectiva estética de um dos maiores clássicos do suburbanismo fantástico.

E se existe um predomínio de cenas noturnas com asfalto molhado, são raras as vezes que os dias suburbanos são marcados pela chuva. Pelo contrário, dias ensolarados e árvores verdes marcam a estética dos dias suburbanos, sendo a sua ausência sinal de mal presságio (como em *It – Uma Obra Prima do Medo*). Tal construção também ajuda a consolidar a visão sempre aprazível do subúrbio, uma vez que raramente ele é mostrado sofrendo temperaturas mais extremas. A exceção, é claro, é a neve – marca dos filmes passados no Natal como o já citado *Esqueceram de Mim*.

Outra marca visual do gênero que vale a pena ser destacada são os ângulos de câmera. Além do clássico *face shot* (visão do rosto do personagem, enquanto ele olha para algo fora da tela) tornado famoso por Spielberg (McFadzean, 2021) – há de se comentar também sobre predomínio de ângulos baixos (abaixo do objeto filmado) em cenas marcantes. Tal artifício linguístico, é claro, está vinculadas diretamente a perspectiva de um protagonista que é quase sempre uma criança ou jovem. Assim, muitos dos filmes do suburbanismo fantástico são marcados por *contra-plongees* extremos em momentos chaves. O ângulo, normalmente utilizado para demonstrar a força de algum elemento (fantástico ou autoritário) frente ao protagonista (o mostrando diminuído). A ideia é que na perspectiva do protagonista, o “olhar para cima” pode estar atrelado à uma interrupção do domínio do ambiente. Seja pois o cotidiano sofreu alguma disrupção, seja pois um “adulto” está confrontando/limitando a sua movimentação. Por este vínculo tão proeminente entre tais ângulos e os elementos fantásticos/autoritários do subgênero, eles são parte de algumas das cenas mais icônicas de seus respectivos filmes (figuras 2.90, 2.91, 2.92, 2.93, 2.94, 2.95 e 2.96).



Figura 2.90: O extremo *contra-plongee* (quase Nadiral) está presente em uma das cenas finais de *Cocoon*, quando os idosos são abduzidos. Aqui, o disco voador claramente tem implicações divinas. Fonte: *Frame* do filme.



Figura 2.91: A cena de apresentação do alienígena em *O Gigante de Ferro* mostra sua magnitude da criatura frente ao protagonista. O irônico é que apesar de seu tamanho, ele não é tão ameaçador quanto parece. Fonte: *Frame* do filme.



Figura 2.92: O reencontro do protagonista de *Esqueceram de Mim 2* com os vilões é feita através do ponto de vista de Kevin. O *contraplongee* os torna ainda mais ameaçadores. Fonte: *Frame* do filme.



Figura 2.93: O *contraplongee* também é utilizado na cena de apresentação de Beetlejuice em *Os Fantasmas se Divertem*. Fonte: *Frame* do filme.



Figura 2.94: A sequência final de *Free Willy* traz um clássico *contraplongee* onde a Orca (o elemento fantástico) pula por cima do protagonista para alcançar a liberdade. Fonte: *Frame* do filme.



Figura 2.95: O ponto de vista de Ferris Bueller (supostamente) acamado, marca uma das cenas mais famosas de *Curtindo a Vida Adoidado* – quando somos apresentados aos seus pais. Fonte: *Frame* do filme.



Figura 2.96: Não poderia deixar de citar *Querida, Eu Encolhi as Crianças* um filme que traz o *contraplongee* como linguagem intrínseca, ao brincar com a diferença de tamanho de seus personagens. Fonte: *Frame* do filme.

Tal qual os *contraplongees* e ângulos baixos, outro marca do subgênero é o uso de takes em que o protagonista e seus amigos (o *CCP*) são englobados juntos – os *reunion shots*. Tais planos, icônicos, reforçam a força da união do grupo que está quase sempre explorando ou percorrendo os ambientes (figuras 2.97, 2.98, 2.99, 2.100, 2.101).



Figura 2.97: A cena de perseguição de bicicletas em *E.T. – O Extraterrestre*, mostra a união dos jovens em tentar proteger o alienígena. Fonte: *Frame* do filme.



Figura 2.98: As cenas mais icônicas de *Conta Comigo* envolvem os amigos andando juntos pela ferrovia. Fonte: *Frame* do filme.



Figura 2.99: Em *Deu a Louca dos Monstros*, a cena se torna icônica por misturar crianças de várias idades ao amigo monstro de Frankenstein. Fonte: *Frame* do filme.



Figura 2.100: Em *It – Uma Obra Prima do Medo* a cena conjunta mostra os amigos aterrorizados ao descobrir a origem de Pennywise. Fonte: *Frame* do filme.



Figura 2.101: O CCP de *Os Goonies* é constantemente mostrado junto em cena. Aqui, eles estão apreensivos se escondendo dos vilões. Fonte: *Frame* do filme.

Ressalto mais uma vez que não buscamos consolidar uma teoria estética/linguística que consiga englobar todo o subgênero. Nossa proposta nesse tópico foi a de começar a encontrar pontos recorrentes entre diferentes filmes, que nos ajudem a construir uma visão estética mais coesa do suburbanismo fantástico, para além de suas questões de gênero (seus elementos semânticos e sintáticos). Como veremos no capítulo 3, quando analisarmos o suburbanismo fantástico reflexivo, veremos como este preceitos estéticos serão complementados por referências de obras de outros (sub)gêneros da década de 1980. Afinal, o diálogo com outros (sub)gêneros é uma das marcas do suburbanismo fantástico.

Muito mais coesa, no entanto, é a unidade sintática de todo o suburbanismo fantástico: a jornada do protagonista em tentar retomar o status quo. É o que veremos em nosso próximo tópico.

2.6.15 A Retomada do Status Quo

Mendlesohn diz que a marca narrativa da fantasia intrusiva é o mundo é rompido pela intrusão fantástica, que afeta a realidade e precisa ser negociada, derrotada, mandada de volta ou controlada (2008, p.115). Ou seja, suas narrativas partem da ideia que a “normalidade” precisa ser restaurada. Como vimos no primeiro capítulo que a “normalidade” no subúrbio é uma construção ideológica e performativa, ainda mais chamativo é o fato de que no suburbanismo fantástico seja geralmente uma criança ou jovem quem precise retomá-la (assimilando ou fazendo as “pazes” com seus ritos sociais). Além disso, também já discutimos como o protagonista do suburbanismo fantástico costuma ter uma experiência do subúrbio diferente da de seus pais por conta de seus ritmos cotidianos (afinal, ele passa o dia inteiro no subúrbio), seu deslocamento (ele é o único que trafega por diferentes áreas daquela vizinhança) e sua *umwelt* (vinculada aos instrumentos que ele usa nessa sua interação com o ambiente). Assim, quando o subúrbio entra em desequilíbrio, faz sentido que isto não seja notado imediatamente pelos seus pais (ou autoridades) ou que eles não deem a devida importância: a retomada do *status quo* no subúrbio é uma preocupação prioritária do protagonista – a criança ou jovem que passa o seu dia a dia no subúrbio.

Diversas leituras sociológicas podem ser feitas a partir dessa máxima se considerarmos que o protagonista quase sempre é um homem branco estadunidense jovem de classe média branca e heterossexual. Kellner, por exemplo, vai fazer uma leitura de como *Poltergeist* representa o medo do outro e da possibilidade de uma invasão racial destruir utopia de classe média (1996, p.227). Ainda mais representativo que o filme aborde que o subúrbio (ou seja, a classe média branca) se construa a partir da invasão de um outro território e da remoção dos corpos originários – uma grande analogia para a colonização e o genocídio de povos indígenas nos Estados Unidos e o seu apagamento histórico. Esta perspectiva bastante evidente em *Poltergeist* se alinha com o anseios supremacistas de “América para americanos” – embora no filme de Toby Hooper eles sejam confrontados com uma “retaliação histórica” (dos corpos que estavam naquele território). Porém, lembra-se que no final, a família apenas sobrevive de forma intacta à esse mal, sem, por sua vez, demonstrar interesse em resolvê-lo (algo que também não é abordado nas sequências da obra). Também veremos mais a frente como Kevin

Smokler discute como os monstros de *Gremlins* são uma metáfora para a ansiedade de invasão racial dos subúrbios (2016, p.204).

Claro que para além do exercício retórico bastante complexo de fazer correlações entre um subgênero cinematográfico e um discurso supremacista, o que se busca aqui é delinear o poder discursivo que rege as obras onde o protagonista de classe privilegiada precisa retomar um *status quo* desestabilizado por agentes externos. Isso pois o *status quo* em si é uma construção reacionária de que existe um “equilíbrio cósmico” por trás da manutenção dos privilégios de determinadas classes. Relembramos que esta “retomada da normalidade” do subúrbio, se dá através do amadurecimento do protagonista como explicado por McFadzean (2019). Este é o momento em que “o protagonista consolida sua identidade heróica se comprometendo com uma versão mais suave dos valores patriarcais (heterossexualidade, dominação masculina e noções conservadoras de identidade de gênero)” (McFADZEAN, 2019, p.53). Em nosso trabalho, nos referimos a isso como a consolidação de uma identidade baseada no individualismo robusto, da concretização do direito robusto ao reconhecimento, da teoria da autodeterminação, das relações de mentoria com figuras mais velhas e da contraposição aos agentes autoritários do Estado e da família.

Importante ressaltar que existe um aspecto inerentemente esquizofrênico dentro dessa construção sintática. Isso pois ela se baseia em um rito de passagem de transformação do protagonista em adulto. Assim, se nas narrativas do suburbanismo fantástico os adultos (maduros) são aqueles que não conseguem interromper a disrupção do fantástico, estranha-se que o amadurecimento do protagonista venha como “recompensa” ou “solução” para resolução dos problemas do subúrbio. Afinal, seria como se automaticamente ele o protagonista se tornasse da “classe” que deixou tudo acontecer.

O uso do termo “classe” no parágrafo anterior não foi a toa, e talvez aponte para a característica mais definidora do suburbanismo fantástico. Se vimos que uma das marcas da “ideia/utopia de subúrbio” é a construção de uma sociedade sem classes (onde todos seriam uma classe média) – o suburbanismo fantástico não parece corroborar com esta visão. Apesar de socialmente as variações se restringirem entre classe média-baixa e classe média-alta, sendo os prestadores de serviço (policiais, garis, carteiros) apenas instrumentos narrativos, existe uma outra robusta divisão de classes no subgênero. Me inspirando na análise de Andrew Gordon sobre *Encontros Imediatos de Terceiro Grau* (2008, p.79), proponho a ideia de que talvez seja possível dividir as classes no suburbanismo fantástico entre maduros e imaturos

Esta inferência nos levaria a ideia de que há uma narrativa de ascendência de classes dentro desse sistema, que surge da própria performatização dos valores da classe média por aqueles tidos como “imatuross”. Ou seja, é função do indivíduo (criança/jovem) ascender de classes (se tornar adulto) através da performatização de certos valores – algo que se alinha diretamente aos ideais reaganistas e meritocráticos. Se aprofundarmos esta análise para traçar paralelos com as classes econômicas, novas ilações passam a apontar para construções inerentemente reacionárias e conservadoras. Primeiramente pois as classes baixas (os “imatuross”/crianças e jovens) são construídos como aqueles que, apesar de materialmente castrados (pois normalmente não conseguem acessar certos objetos de desejo como carros) são “verdadeiramente felizes”. São eles que podem explorar seus ambientes, desenvolver suas relações e sua sexualidade. Enquanto isso, as classes altas (os “maduross”) vivem constantemente preocupados com obrigações, responsabilidades, contas e trabalho – para manter a “utopia” dos “imatuross”.

A segunda inferência é que, segundo essa perspectiva, cabe a classe baixa (os “imatuross”) resolverem os problemas do subúrbio – uma vez que a classe alta está preocupada com outras questões. Assim, a classe baixa, colocando quase sempre colocando sua vida em risco, passa a ser necessária para a preservação daquele ambiente”. Somente ao amadurecer (ascender de classes) que o protagonista vai entender a importância do papel da classe alta (os adultos) – assegurando assim o *status quo* do subúrbio (e da classe média). E se lá atrás dissemos que isto remetia a uma construção esquizofrênica, basta olharmos para os filmes que tem sequências como *De Volta para o Futuro*, *Esqueceram de Mim* e *Karatê Kid* para ver como os personagens constantemente regressam ao seu estágio imaturo no segundo ou terceiro filme da franquia – esquecendo o que aprenderam nos primeiros filmes – para novamente passar pela jornada de amadurecimento,

Este amadurecimento vai se dar, por sua vez, pela consolidação do *status quo* das seguinte formas:

1) Retomada do Lar

Talvez estes sejam as narrativas mais diretas de preservação do subúrbio – uma vez que fala-se de filmes onde o próprio subúrbio está em risco. Este é o caso por exemplo de *Os Goonies*, onde agentes imobiliários ameaçam a existência da *small town* – construção muito similar à *O Milagre Veio do Espaço*. *Amanhecer Violento* traz um exército comunista invadindo os Estados Unidos. Em *Deu a Louca nos Monstros* e *Aracnofobia* são criaturas (fantásticas ou

não) que ameaçam matar os moradores do subúrbio. O mesmo ocorre com *Jumanji* e *Gremlins* – porém com a diferença que nestes filmes o “mal” é liberado pelo próprio protagonista, que precisa lidar com as consequências de sua irresponsabilidade. Filmes como *Poltergeist*, *O Portal* e *Esqueceram de Mim 1 e 3*, reduzem a escala para a preservação da própria casa.

2) Retomada da Família

Em outras obras não é a casa que está em risco (ao menos em um primeiro momento) – mas a própria família. Em *Evolver* um robô assassino busca matar todos os conhecidos do protagonista, incluindo sua mãe e irmã. *A Hora do Espanto*, *Garotos Perdidos*, *Bala de Prata* e *O Limite do Terror* colocam a mãe sendo diretamente ameaçada pelos perigos. Já em *Querida*, *Encolhi as Crianças* são os filhos que são colocados em risco por uma experiência mal sucedida do pai. *It – Uma Obra Prima do Medo* inicia sua narrativa com a busca do protagonista pelo irmão sumido. Nenhum filme do subgênero, no entanto, trabalha de forma mais incisiva em relação à isso do que *De Volta para o Futuro*, onde o protagonista se vê precisando evitar que sua família deixe de existir.

3) Dos Outros

Filmes como *E.T. – O Extraterrestre*, *Free Willy*, *Beethoven*, *Os Monstrinhos*, *Um Hóspede do Barulho* e *Corrida contra o Tempo* trabalham com o protagonista precisando defender a figura do “Outro” – seu novo amigo “fantástico” cuja existência causou uma disrupção no *status quo* suburbano. Seja ele um extraterrestre, um monstro, um pé grande ou um soldado soviético. Filmes como *Os Fantasmas se Divertem e* e *Pleasantville – A Vida em Preto e Branco* trabalham com o “Outro” sendo uma figura exótica (um casal de fantasmas ou moradores de uma *sitcom*) que não são os responsáveis pela disrupção – mas afetados por ela. Em todos estes casos, o filme ressalta as características redentoras e heroicas do protagonista em sacrificar o seu bem estar para “fazer a coisa certa”.

4) Sua Própria Identidade

Estas narrativas são as que mais se encontram no limiar entre o suburbanismo fantástico e outros (sub)gêneros – principalmente o *coming of age drama* e a fantasia. Isso pois nelas os elementos fantásticos são, ao mesmo tempo, uma metáfora e um obstáculo para o amadurecimento do protagonista. Isto normalmente acontece com o protagonista tendo algum

tipo de mudança física (*Quero ser Grande, A Convenção das Bruxas, O Garoto do Futuro* ou *Cocoon*) ou sendo transportado para outro lugar (*Pagemaster – O Mestre da Fantasia, Viagem ao Mundo dos Sonhos, Pleasantville – A Vida em Preto e Branco, De Volta para o Presente, Os Monstrinhos*). Em alguns casos, onde os elementos fantásticos são “tênués” ou “subjetivos”, o subgênero conversa com bastante com o subgênero de “filmes jovens” como é o caso de *Curtindo a Vida Adoidado* e *Karatê Kid* (onde Ferris Bueller e Miyagi tem certos elementos fantásticos imbutidos em sua construção). Interessante notar que são essas algumas obras que mais parecem distantes da classificação de suburbanismo fantástico de Angus McFadzean, nem mesmo sendo consideradas por ele como parte do subgênero. No entanto, vale citar que o próprio autor cita obras como *Conta Comigo* e *Se Correr o Bicho Morde* (onde o fantástico advém da perspectiva das crianças sobre elementos reais), como *coming of age dramas* que tem elementos liminares com o suburbanismo fantástico.

Claro que por vezes esses elementos se cruzam ou se intercalam, o que nos traz considerações sobre a identidade do protagonista estar intimamente ligada à preservação da família, de seus amigos e de onde vive. Isto remete às leituras feitas no capítulo 1 de como o próprio exercício do individualismo robusto nos subúrbios é vinculado a uma ideia de “manutenção da imagem de família” (onde o divórcio vem como grande inimigo) e da casa (através das competições com vizinhos de reformas em jardins e fachadas).

E se nos dedicamos a aprofundar a forma como o *status quo* é retomado – agora, iremos nos debruçar nas causas para sua disrupção.

2.6.16 O Fantástico: O Agente Disruptivo

O elemento fantástico no subgênero aqui estudado pode ter diversos alinhamentos para com o protagonista: ele pode ameaçá-lo, necessitar de sua proteção ou lhe dar poderes. Independente de como este elemento vai se alinhar ao protagonista, à sua resolução vai estar vinculado ao seu melodrama de assumir sua identidade heróica e ao drama do amadurecimento (McFADZEAN, 2019). Afinal, o personagem vai precisar amadurecer para se defender da ameaça (*Esqueceram de Mim*); proteger o que está sendo ameaçado (*E.T. – O Extraterrestre*); e/ou aprender a usar os seus novos poderes (*O Garoto do Futuro*) – evocando assim a coragem, a responsabilidade e a honra – todos traços típicos do individualismo robusto e vinculados à valores patriarcais tido como desejáveis dentro da conjuntura reaganista.

Tendo isto claro, nosso objetivo vai no caminho de entender as ansiedades e medos desse homem branco - a partir da natureza do fantástico que causa a disrupção em sua “normalidade”.

Iremos nos adereçar à cada um dos diferentes elementos semânticos de fantasia do subgênero, analisando tanto da perspectiva simbólica, como também na forma como ela é retratada por diferentes filmes. Como McFadzean infere:

O aparecimento dos seres fantásticos no subúrbio não é apenas uma convenção. É um resíduo do desvanecimento fenomenológico da realidade da vida da criança onde objetos podem estar secretamente vivos e criaturas fantásticas podem existir. Esta separação particular entre fantasia e realidade são parte do processo “natural” de amadurecimento que simplesmente assume uma forma específica na vida das crianças a partir da década de 1980. (McFADZEAN, 2019, p.36) (Tradução do autor)¹³⁸

Cada uma das irrupções do fantástico traz apreensões e trata de ansiedades específicas vinculadas a este processo de amadurecimento. Assim, simbolizam diferentes tratos sintáticos do desenvolvimento do protagonista, como a substituição parental, o despertar da sexualidade, a construção de autonomia, a superação de traumas, etc. Quanto a esta multiplicidade simbólica, é particularmente interessante trazer a pontuação que Vivian Sobchack faz da ficção-científica e do horror (2015), uma vez que ambos os gêneros emprestam elementos para o suburbanismo fantástico – algo que inclusive parece ter dificultado que houvesse uma categorização prévia de um subgênero que engloba desde *O Último Guerreiro das Estrelas* até *It – Uma Obra Prima do Medo*. Segundo a autora:

ambos os gêneros [horror e ficção Científica] lidam com um caos em grande escala que ameaça "a ordem das coisas", mas a natureza dessa ordem é diferenciada: "o filme de horror lida com o caos moral, a ruptura da ordem natural (considerada a ordem de Deus), e a ameaça à harmonia do lar e do lar; o filme de ficção científica, por outro lado, está preocupado com o caos social, com a ruptura da ordem social (causada pelo homem) e com a ameaça à harmonia da sociedade civilizada que cuida de seus negócios". (SOBCHACK, 2015, 172) (Tradução do autor)¹³⁹

Como fica claro na definição de Sobchack, apesar dos gêneros terem diferença de enfoque, eles partem da mesma prerrogativa: a ameaça “à ordem das coisas”. Este é justamente o papel do “Outro” nas narrativas do suburbanismo fantástico, variando somente os elementos semânticos (advindos geralmente do horror, fantasia ou ficção-científica) e o simbolismo que

¹³⁸ No original: “*The appearance of fantastical creatures in suburbia, then, is not merely a trope of science fantasy. It is a residue of the fading phenomenological reality of children’s lives, that inanimate objects can be secretly alive and that fantastical creatures exist. This particular separation of fantasy and reality is part of a ‘natural’ process of maturation that simply takes a form specific to children’s lives from the 1980s onwards.*”

¹³⁹ No original: *both genres deal with a grand-scale chaos that threatens “the order of things,” but the nature of that order is differentiated: “the horror film deals with moral chaos, the disruption of natural order (assumed to be God’s order), and the threat to the harmony of hearth and home; the science fiction film, on the other hand, is concerned with social chaos, with the disruption of social order (manmade), and the threat to the harmony of civilized society going about its business.”*

aquilo carrega. No entanto, uma vez que a perspectiva vem de um herói em sua jornada pela “restauração”, a agência do “Outro” fica em segundo plano – servindo mais como um chamariz narrativo e um obstáculo melodramático. Afinal, é crucial ter a perspectiva que tais filmes se debruçam em ressaltar a “especialidade” do protagonista que deixa de ser um “entre tantos” no meio da multidão e passa a projetar sua identidade, preocupação diagnosticada por Warren Susman como um dos mais significantes processos culturais da sociedade de massa estadunidense (*apud* JURCA, 2001, p.12). Enquanto no subúrbio isso se dá através de uma tentativa individualização da casa, da família, do trabalho e do consumo, no suburbanismo fantástico isso acontece de forma “mágica” com a predestinação do protagonista em se tornar herói.

No entanto, como vimos na própria definição de Viven Sobchack, existem diferentes simbolismos advindos desses “agentes disruptores”, o que, por consequência, iluminam as características melodramáticas do desenvolvimento do protagonista – sendo importante compreender suas peculiaridades. Por conta disso, proponho nas próximas páginas a analisarmos alguns dos elementos fantásticos que surgem recorrentemente no subgênero.

- Alienígenas e Seres Domesticáveis

Como Yi-Fu Tuan bem resume, uma distinção que todas pessoas reconhecem se dá entre o “nós” e o “eles” (2001, p.50). O eles, no caso, são aqueles que não comungam com determinados valores ou não seguem as mesmas normas sociais – figuras que se fazem bastante distintas do eu. São os “Outros”. No cinema suburbanista, a metáfora mais direta para o “Outro” são seres de outro planeta. Afinal, se existe algo que une todas as pessoas do planeta Terra como “Nós” é que... bem, nós somos terráqueos. De tal forma, na escala do Universo, a Terra passa a ser um subúrbio ou vizinhança um tanto quanto homogênea.

Seres extraterrestres são o principal elemento fantástico em filmes como *E.T. – O Extraterrestre*, *Mac – O Extraterrestre*, *Cocoon*, *Cocoon: O Regresso*, *O Gigante de Ferro*, *O Vôo do Navegador* e *O Milagre veio do Espaço*. Com exceção desse último, que constrói sua narrativa a partir de um drama imobiliário (é ameaça de destruição do prédio que movimenta a trama), todas outras obras tem na proteção do alienígena um de seus principais arcos narrativos. Nesses filmes o alienígena é visto como uma visão mítica de um “Outro” que não é ameaçador, mas amável – porém que é excluído por sua origem racial (LATHAM, 1995, p.205).

Em todos estes filmes os alienígenas não oferecem nenhum risco direto ao protagonista, mas os colocam em situação de perigo somente pela sua existência. Isto, é claro, incide na

construção do fardo do homem branco que – em detrimento de seus privilégios – se “sacrifica” pelos outros racialmente não-privilegiados. Ressalto que não é necessariamente a “sociedade” que os coloca em risco (embora a sociedade claramente não compreenda esse “Outro”) – mas as figuras do Governo ou de grandes corporações – servindo à duas retóricas constantes do reaganismo: 1) O Estado só serve para atrapalhar (alimentando a retórica neoliberal); 2) O mal do capitalismo são os gananciosos que não corroboram os valores da classe média.

McFadzean chama a atenção como nessas obras a derrota simbólicas das instituições está ligado a resolução da disrupção causada pelo fantástico, embora num escopo mais amplo, o capital multinacional permaneça existindo (2019, p.90-91). Nesse sentido os finais agrídoces, normalmente envolvendo alienígenas voltando para casa ou sumindo (a exceção é *Mac – O Extraterrestre*) traz a mensagem de que “a humanidade ainda não está pronta para receber a visita desses seres”. Isto nunca se aplica as crianças ou jovens que, devido a sua “falta de preconceitos”, sua “falta de ganância” e sua “bondade”, dão esperança de que no futuro estaremos aptos a receber visita desses seres intergalácticos. Não é difícil perceber como este discurso se alinha ao próprio discurso do período Reagan em criticar as gerações dos *baby boomers* e valorizar a construção de uma nova geração sob o preceitos dos “valores clássicos”.

Outra pontuação que há de ser feita é sobre a alegoria do alienígena dentro dessas obras – sendo sempre vinculada a este papel alegórico do “Outro”. Ou seja, uma alusão a figura do estrangeiro ou de uma minoria étnica que não se encaixe no recorte branco cis heteronormativo patriarcal de classe média. Para além da leitura superficial do progressismo secular de “aceitação das diferenças”, essas tramas contam sobre processos de assimilação do “Outro”. Partindo desse preceito, Prince chama a atenção para como “E.T. representa uma imagem domesticada e não ameaçadora do Outro” (2007, p.69) citando Wood para falar que “uma nação fundada na negação do Outro, depois dos movimentos radicais feministas, (...) da militância negra, (...) e LGBT, produziu uma figura do Outro que todos pudessem amar, abraçar e se emocionar, (...) sem perturbar o “*American Way of Life*”. (apud PRINCE 2007, p.69)

O processo de assimilação do alienígena no filme de Spielberg traz bastante inferências sobre esta figura do “Outro” dentro do suburbanismo fantástico. Prince cita, por exemplo, a cena que o E.T. é vestido como mulher (figura 2.102) fazendo com que Elliott conclua que ele seja “macho” – ou seja, impondo seus valores de heteronormatividade à uma outra espécie (2007, p.64). Wojcik-Andrews também se debruça sobre esta cena ao dizer que enquanto para Gertie (a irmã mais nova) a roupa parece natural, para Elliott, que instituiu a identidade

masculina ao alienígena, reage como se sua percepção de mundo tivesse sido usurpada (2000, p.106).

Britton faz uma interessante leitura das representações do “Outro” nos trabalhos de Spielberg. Segundo o autor o “Outro” nunca pode ser uma alternativa para as normas dominantes, mas também não pode ser endossar à elas de forma convicta (2009, p.146). Segundo ele, enquanto isso funciona em narrativas maniqueístas onde o “Outro” é o vilão, como *Poltergeist* e *Tubarão*, esta construção apresentaria certas contradições no caso de *E.T.* Afinal, o filme estaria trabalhando com a necessidade de que é necessário fugir ou causar uma ruptura na sociedade (que tenta acabar com o alienígena), ao mesmo tempo que tenta dizer para si mesmo “que não há nada de errado com ela” (uma vez que a obra busca a retomada do *status quo*).



Figura 2.102: O alien de *E.T. – O Extraterrestre* vestido “como mulher”. Fonte: *Frame* do filme.

Um outro momento de *E.T.* talvez seja ainda mais revelador sobre as dinâmicas por trás processo de assimilação: a cena em que a pequena Gertie ensina ao alienígena a falar as letras do alfabeto. Tal artimanha de socialização é muito similar às presentes nas obras com os seres sociáveis de *Um Hóspede do Barulho*, *Free Willy* e *Beethoven*: um pé-grande, uma orca e um cachorro extremamente inteligente¹⁴⁰. Tal inferência joga uma luz sobre a correlação entre as

¹⁴⁰ Em conversas com Angus McFadzean, o professor pontua que filmes como *Free Willy* e *Beethoven* advém de uma tradição diferente, vindos dos filmes e séries de animais como *Lassie* (Robert Maxwell, CBS, 1954-1971). Meu interesse ao colocá-las dentro do escopo do suburbanismo fantástico advém do intuito em demonstrar como estas obras do final dos anos 1980/início dos anos 1990 acabaram incorporando e emulando elementos fundantes do próprio suburbanismo fantástico – se tornando uma ramificação do mesmo.

figuras do “Outro” e de um animal domesticável, uma vez que a agência desses personagens sempre é baseada em:

1) Criar confusão e atrair perseguidores. Inclusive este é o mote dos antagonistas dos quatro filmes (*E.T. – O Extraterrestre*, *Um Hóspede do Barulho*, *Free Willy* e *Beethoven*), obrigando o herói a amadurecer seu individualismo robusto para ajudar a criatura domesticável;

2) Se encaixar dentro da socialização familiar. Exemplos são cena que o E.T. faz uma mensagem de despedida para Gertie; que o Pé Grande tira fotos com sua família; que o garoto ensina a orca truques; ou Beethoven “escolhe um nome humano”.

3) Proteger sua família e amigos. Como a cena em que o E.T. faz com que a bicicleta voe por cima de viaturas; o Pé Grande ataca o homem que ameaça o protagonista; que a orca salva o garoto de um afogamento; ou que Beethoven atrapalha os planos dos casal que quer dar um golpe em sua família.

Narrativamente, o personagem do “Outro” ainda costuma ter papel cômico, gerando humor a partir de sua inabilidade social. Bergson se refere à este papel no seu compilado de ensaios clássicos, *O Riso* (2004). Segundo o autor, o “personagem cômico” é aquele que não mais tenta (ou no caso, não consegue) se adaptar a sociedade e suas convenções. Nesse sentido, a própria risada passa a ganhar uma conotação reativa: ao rir, a sociedade se “vinga” do personagem por ele ter tomado a liberdade de ignorar (ou não se encaixar em) suas regras (2004, p.53). Isto fica explícito no subúrbio, onde nos deparamos com toda um ordem moral silenciosa e onde os “não encaixes” nas convenções sociais tornam-se ainda mais evidentes. Nesse sentido, não surpreende que em *E.T. – O Extraterrestre* seja justamente no Halloween que Elliot e seus irmãos consigam levar o alienígena para rua sem ser notado. O dia festivo, afinal, é justamente quando algumas das regras sociais são suspensas, e as pessoas passam a não ser julgadas por agir de forma avessa à este ordenamento social: usando fantasias, preagando travessuras, batendo na porta de estranhos e andando de noite na rua.

Tais levantamentos tornam bastante claro como o “Outro” nessas obras não gera nenhum tipo de ameaça a posição privilegiada do protagonista, que não se sente obrigado a rever seus privilégios e nem aprender com aquele outro corpo. Pelo contrário, todas as lições aprendidas pelo protagonista são auto-centradas na importância da família e do seu papel (de preservá-la frente aos ataques de agentes externos). Isto reverbera para ambos os públicos do espectro político majoritário com que o cinema Hollywoodiano costuma trabalhar: fazendo um aceno ao

ego “igualitário” de grupos vistos como “progressistas”, mas sem “ameaçar” os privilégios de grupos mais conservadores. A mensagem é que “o subúrbio deve abraçar o Outro, desde que ele não ameace seu ordenamento”.

Por tal motivo, Wojcik-Andrews vai fazer uma leitura marxista de que o “Outro” nestes filmes é uma *commodity* com função narrativa vinculada à concretização de certos ritos patriarcais e capitalistas (2000, p.127). Ele ressalta como essas *commodities* facilitam para o protagonista (que teria elas quase como uma propriedade privada) a aquisição de mais riquezas, seja literal, seja simbólica (o interesse romântico, a compreensão da família, o respeito dos amigos). Assim, essas obras legitimariam o consumo de *commodities* por jovens espectadores, uma vez que isto traria aquilo que a sociedade capitalista privilegia: heteronormatividade, relações monogâmicas, propriedade privada, status de classe, sucesso, riquezas materiais, etc.

- Tecnologias Problemáticas e Experimentos Mal Sucedidos

Citamos como algumas das obras do suburbanismo fantástico trabalham a partir da premissa da incompetência e/ou ganância do Governo e de grandes corporações. Normalmente isso se dá por tecnologias militarizadas e problemáticas, que acabam levando perigo ao subúrbio. É o caso de filmes como *Jogos de Guerra*, *Evolver*, *Short Circuit*, *No Limite do Terror*, *Jogos Fatais* e *Pequenos Guerreiros*. Em todas elas o protagonista, utilizando seus conhecimentos de tecnologia, consegue decifrar códigos ou resolver problemas de forma mais eficaz que os cientistas – normalmente mal intencionados.

Este tipo de construção ressalta pelo menos dois aspectos do reaganismo: um é a desconfiança com figuras da ciência, algo que fazia parte inclusive de sua retórica anti-intelectulista e sua imagem de homem simples interiorano, como apontado ao longo do livro de Gilles Troy (2005); o segundo são as ansiedades com as novas tecnologias. Jovens são mostrados como capazes de quebrar linhas de códigos militares nos computadores de seus quartos, enquanto são os únicos (juntos com cientistas) que parecem ter algum tipo de fascínio sobre aquela tecnologia, normalmente vista como “besteira” por seus pais.

McFadzean cita *Pequenos Guerreiros* como um exemplo de obra onde a intrusão do fantástico é uma referência bastante direta das tensões entre a entrada de produtos da cultura global (linhas de brinquedos) com o pequeno fabricante local (2019, p.96). Algo parecido também ocorre com a indústria do cinema em *Matinê*. Na obra, um diretor de cinema buscando gerar maior “ansiedade” entre os jovens, inventa tecnologias para tornar a experiência do filme mais emocionante. Elas dão errado, tornando o evento completamente caótico. Esses dois

trabalhos ressaltam bastante o aspecto mais conservador e meta-referencial que Hollywood tem desse momento tecnológico, ao mesmo tempo que como apontam Cánepa e Ferraraz fazem uso dessas tecnologias para gerar efeitos especiais cada vez mais grandiosos (2017).

Importante notarmos a presença, desde os anos 1980, dessa retórica de se olhar a tecnologia, a ciência e o mercado global com certa desconfiança – discurso que será amplamente revisitado no suburbanismo fantástico reflexivo dos anos 2010 através de uma “romantização do analógico” e do pensamento “anti-globalização”. Thompson chama a atenção para como outros gêneros (principalmente o de ficção científica) já mostravam apreensões relativas “ao brincar de Deus” da ciência em obras como *A Mosca* (The Fly, David Cronenberg, 1986) e *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993) (2007, p.26). O mesmo ocorre em *Gremlins 2*, onde esta trama vinculada à criação de vida causa grandes estragos.

O videogame também é alvo desses temores (sendo uma tecnologia voltada para jovens e não compreendida por seus pais) – é o caso de *Evolver*, mas também *Arcade – A Realidade Mortal* e *Brainscan – Jogo Mortal*. Este último talvez seja o mais substantivo quanto às críticas, uma vez que jogo do título não é um experimento ganancioso ou mal sucedido, mas apenas um *game*. *Brainscan* é tido como “a última experiência do horror interativo” e onde “você pode realizar suas fantasias mais doentias” ou “liberar o lado mais sombrio de sua alma”. Segundo o protagonista tais mídias são “formas de escapar” da monotonia da realidade. Na trama, o personagem acredita estar sendo “mentorado” por uma criatura maligna (Trickster) a cometer assassinatos. No final, ele descobre que tudo fez parte da imersão do jogo – o que leva o protagonista a destruir seu videogame e outros aparelhos tecnológicos de seu quarto. Assim, sua narrativa de amadurecimento está claramente vinculada à percepção de que “aquele estilo de vida” não é saudável – algo que é concretizado quando ele se declara na última cena para seu interesse romântico. Afinal, ele “não precisa mais escapar da realidade” e pode lidar com seus próprios desejos (heteronormativos, é claro).

Os problemas causados pela ciência não são restritos às figuras dos antagonistas. Obras como *Mulher Nota Mil*, *Querida*, *Encolhi as Crianças*, *De Volta para o Futuro* e *Viagem ao Mundo dos Sonhos* abordam os problemas causados por experimentos manuseados pelo protagonista ou por seus amigos. Os filmes deixam bem claro que elas são responsáveis diretas por colocar o protagonista, amigos e familiares em situações de perigo, mas a intencionalidade sempre positiva por trás do manuseio da tecnologia, faz com que nenhum sofra consequências mais drásticas. Pelo contrário, em todos eles a aventura providenciada pelo experimento ajuda o(s) protagonista(s) a amadurecer(em) e pode, inclusive, trazer uma melhora financeira – como

é o caso de *Querida*, *Encolhi as Crianças* e *De Volta para o Futuro*, embora sempre conquistado pelo trabalho, nunca por um uso direto daquela tecnologia para praticar algum ilícito.

- Eventos Mágicos e Mundos Fantásticos

Nem sempre é a ciência que causa as confusões no suburbanismo fantástico, sendo por vezes evocados por eventos fantásticos. São as tramas de obras como *Quero ser Grande*, *Pleasantville – A Vida em Preto e Branco*, *Pagemaster*, *Os Monstrinhos*, *O último guerreiro das estrelas* e *Harry Potter – E a Pedra Filosofal*. Em comum, todos operam dentro da ideia do “escolhido”, ressaltando as características especiais do (aparentemente ordinário) protagonista. Esses filmes costumam trabalhar com as ansiedades do subúrbio causados pelo cotidiano repetitivo e pelas apreensões do jovem em desenvolver uma identidade que permita demonstrar o seu Eu. A ideia é que, a qualquer momento, um evento mágico pode ocorrer – seja uma carta chegada do mundo dos bruxos, seja um fliperama que seleciona pilotos para uma batalha intergaláctica. Será nesse evento que o protagonista será levado para um mundo fantástico onde poderá mostrar o que lhe torna especial, enquanto aprende lições (normalmente de acreditar em si mesmo) que o fazem amadurecer.

Esta obras repetem com exatidão as ansiedades heroicas dos filmes de fantasia, ao mostrar, em seu fim, o protagonista – anônimo em sua vida de subúrbio – salvando outros mundos. Buckland vai falar que essas obras representam um reforço do Eu do herói – embora de uma forma menos problemática do que o nacionalismo patriótico da década de 1980 (in PRINCE, 2007, p.64). Afinal, em seu retorno, o herói tem seu Eu consolidado: mesmo que ninguém saiba de sua aventura heroica, ele sabe. *Os Monstrinhos*, por exemplo, demonstram o amadurecimento do protagonista a partir da forma como ele lida com a separação de seus pais – não através de conversas com eles – mas resolvendo questões no mundo dos monstros. Ao retornar – com os problemas do mundo fantástico resolvidos, ele já está a par com seus sentimentos frente ao divórcio.

Operando dentro desta estrutura de eventos fantásticos e amadurecimento, nenhum outro filme é mais direto em sua analogia do que *Quero ser Grande*, que trabalha diretamente nas ansiedades do jovem pela fase adulta. Ao retratar a criança como capaz de interferir de forma efetivamente positiva no mundo adulto – seja no mercado de trabalho ou em relações sociais, o filme traz a mensagem de que aquele jovem já está pronto para aquela vida – apenas faltando que ele atinja a idade biológica para isso. Vale ressaltar que isto inclusive leva ao filme a

apresentar cenas particularmente problemáticas, como a relação amorosa de uma criança (em corpo de adulto) com um adulto.

- O Mistério Mora ao Lado

Conta Comigo trabalha com as ansiedades do protagonista em relação a maior de todas manifestações do desconhecido: a morte. A jornada de quatro amigos atrás de um corpo pode ser lida também como uma analogia da jornada da própria vida até a morte. Interessante pensar como a obra não traz o fantástico para o subúrbio (no caso a pequena cidade de Castle Rock) mas para além de seus limites. Assim, sair do subúrbio acaba por ser a metáfora de sair da zona do conhecido, rumo ao mistério.

Nem sempre, no entanto, este mistério é retratado como algo para além do subúrbio: muitas vezes ele reside na casa ao lado. Filmes como *Se Ficar o Bicho Morde*, *Meus Vizinhos são um Terror*, *A Noite do Espanto* e *As Criaturas atrás das Paredes* trabalham com as inquietações sobre a verdadeira identidade de seus vizinhos, sejam fundamentadas ou não. Isto se refere, é lógico, ao tema recorrente do suburbanismo gótico de que “por trás da fachada” podem se esconder segredos obscuros. Afinal, se Murphy diz que o tropo narrativo mais característico do suburbanismo gótico é a revelação de segredos sombrios em uma casa, família, ou vizinhança (2009), sem dúvidas, o tropo do suburbanismo fantástico é a disrupção causada pelo elemento extraordinário. Assim, os filmes de “vizinho misterioso” funcionam justamente quando a disrupção é causada pela revelação do segredo de que aquela vizinhança não está tão tranquila assim.

Algumas obras mesclam esta construção com a semântica do horror gótico, onde os vizinhos que escondem segredos são vampiros ou lobisomens como *Deu a Louca nos Monstros*, *Garotos Perdidos*, *A Hora do Espanto* e *Bala de Prata*. Os valores semânticos desses monstros continuam os mesmos dos romances góticos de onde se originaram. Enquanto o lobisomem representa a ferocidade escondida por trás de uma identidade “acima de qualquer suspeita” como é o caso do reverendo de *Bala de Prata*, os vampiros apelam muito mais para o conservadorismo da Era Reagan, trazendo personagens normalmente libidinosos e hedonistas. Não à toa *Garotos Perdidos* se tornou um dos filmes mais referenciados (hoje *cult*) de todo o subgênero pelo seu estilo bastante marcante, com personagem de sexualidade instigante, uso de figurinos de couro e trilha sonora pautada no rock. A divisão da obra entre a narrativa de dois irmãos – o mais novo preocupado com a ameaça vampírica e o mais velho atraído pelo clã

sedutor – era uma forma de tentar atingir as duas demandas: um filme que mescla o suburbanismo fantástico e o filme adolescente.

Veremos a seguir que outro elemento fantástico que normalmente aproxima narrativas de suburbanismo fantástico e suburbanismo gótico, são as de espírito e casas mal assombradas. Nelas, a disrupção do *status quo* vem pela revelação que a o lar não é tão seguro assim. Essas obras, como já debatemos no caso de *Poltergeist*, criam uma ansiedade contrária: não é mais a desconfiança da vizinhança, mas o medo que os vizinhos descubram o que está acontecendo em sua própria casa.

- Espíritos e Seres Sobrenaturais

Normalmente se utilizando de espíritos e criaturas sobrenaturais, filmes como *Poltergeist*, *Joey*, *O Portal*, *Os Fantomas se Divertem*, *Gasparzinho* e *It*, trabalham como uma das maiores ansiedades e medos do morador de subúrbio: não estar seguro em sua própria casa. Nessas obras o caráter distante e de pouca densidade do subúrbio, normalmente atrelado a ideia de segurança, é subvertido: afinal, você está praticamente sozinho. Como diria Mumford o subúrbio se trata de uma multidão silenciosa (1961), pautada no minimalismo moral (BAUMGARTNER, 1988). Tanto Kellner (1996) quanto McFadzean (2019) apontam como cenas envolvendo usos de objetos domésticos também ressaltam certa apreensão com o consumismo. São brinquedos que começam a se movimentar sozinhos e ferramentas que se tornam armas. As espaçosas casas de subúrbio são ressignificadas como lugares vazios e aterradores: barulhos vindos do sótão ou do porão, cômodos ou armários que não deveriam estar abertos.

Gasparzinho e *Os Fantomas se Divertem* brincam com as referências das casas de subúrbio aos “castelos góticos” típicos da literatura de horror europeia (figura 2.103). Kellner em sua análise de *Poltergeist* traz discussões relativos à natureza das apreensões de cunho imobiliário dos protagonistas do filme (1996, p.100-101), mas que pode ser facilmente encontrado em outras obras envolvendo espíritos. A casa assombrada sempre surge como um problema para o protagonista e sua família, uma vez que inviabiliza a venda do lugar. Isto sublinha uma das grandes ansiedades do morador do subúrbio e que remonta à sua expansão nos anos 1950: a imobilidade do subúrbio, ou a incapacidade de sair de lá. Não à toa, ao fim de *Poltergeist*, é necessário a aniquilação total da casa para que a família Freeling consiga escapar daquele ambiente.

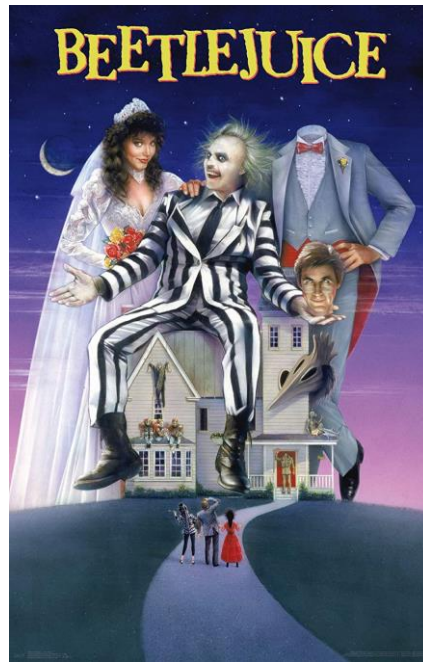


Figura 2.103 : Semioticamente o pôster de *Os Fantasma se Divertem* é bastante exemplar ao mostrar as apreensões do morador do subúrbio em “perder o controle de sua casa”. Fonte: imdb.com

- Invasões

Nem sempre o horror é um problema apenas do protagonista, seus familiares e amigos. Filmes como *Aracnofobia*, *Gremlins*, *Jumanji*, *Deu a Louca nos Monstros* e *Invasores de Marte* expandem a escala do perigo para todo o subúrbio – seja ele causado pelo protagonista (no caso de *Gremlins* e *Jumanji*) ou não. Tais filmes se estruturam nas ansiedades vinculadas ao caos ser trazido para o subúrbio. São estas obras as que mais se assemelham semanticamente e narrativamente aos filmes de invasão da década de 1950. A diferença entre eles passa a ser primordialmente sintática. Enquanto nas obras de invasão o foco é mostrar a reação dos membros da comunidade e/ou do exército frente à esses eventos, no suburbanismo fantástico se trata de narrativas de amadurecimento e maturação – em que a agência é sempre do indivíduo ou do CCP.

Esses filmes também operam na já referida inabilidade das forças policiais em conter os problemas do subúrbio. São recorrentes nesses filmes cenas de oficiais sendo mortos ou atacados depois de se recusar a prestar ajuda ao protagonista – os acusando de serem loucos. Tais quais os filmes de invasão da década de 1950, em algumas obras do suburbanismo fantástico o exército também precisa ser acionado (figura 2.104) para resolver a situação como é o caso de *Amanhecer Violento*, *Invasores de Marte* e *Deu a Louca nos Monstros*. Nesses

casos, os militares são quase sempre efetivos. No mais, cenas de carros batendo em hidrantes, viaturas policiais sendo acionadas, lixeiras reviradas, jornais espalhados, cercas quebradas e pequenos focos de incêndio são elementos semânticos comuns nesses filmes.



Figura 2.104: Final de *Deu a Louca nos Monstros*. A chegada do exército se dá com o centro da cidade completamente destruído. Fonte: *Frame* do filme.

Em *Invasores de Marte* o exército se torna figura ativa e preponderantes durante todo o terceiro ato. É válido ressaltar que a obra em questão acaba tocando em uma outra ansiedade do subúrbio que é o sentimento de paranoia. O filme que fala sobre ETs que passam a controlar os corpos de moradores de uma pequena cidade, é o que melhor trabalha o conceito *Das Unheimliche* freudiano. Freud fala do “Estranho” ou “Inquietante” como a categoria “do assustador que remete ao que é conhecido (...) e familiar” (1976, p.277) – o que se encaixa perfeitamente na premissa do filme, em que os moradores da cidade começam a agir de forma estranha. Tal obra trabalha nas apreensões causadas a partir do momento em que a familiaridade com figuras rotineiras é de alguma forma quebrada.

Latham faz uma leitura bastante contundente da invasão alienígena em *Invasores de Marte* ao ressaltar como estes são construídos como uma civilização que não conseguiu gerenciar seu ambiente social/econômico (1995, p.2000). Esta leitura, claro, ressoa com a retórica muito em voga durante a escalada da retórica anti-soviética de Reagan e que seria repetida incessantemente até hoje: de que outros países que não conseguiram ser bem sucedidos em replicar os preceitos meritocráticos do capitalismo querem roubar/destruir o estilo de vida estadunidense. Sejam eles potências comunistas, como URSS e China, ou países empobrecidos do oriente-médio: o “Outro” que invade sempre advém de seu insucesso em administrar seu

próprio país/economia. Nela, é claro, é o exército e a classe média suburbana que aparecem como última linha de combate.

E se *Invasores de Marte* trata este tema “nas entrelinhas”, *Amanhecer Violento* é completamente literal. O filme que se passa em uma pequena cidade no Colorado, mostra uma invasão soviética (figura 2.105) em solo estadunidense (no que seria uma 3ª Guerra Mundial) após a OTAN ser desfeita. São os jovens que precisam aprender a lidar com seu novo inimigo (construído de forma caricata como um detrator do estilo de vida estadunidense) e enfrentá-lo para defender sua terra natal. Tal obra talvez seja um dos filmes do período que mais diretamente operem de forma a reforçar as política militaristas de Reagan, ao demonstrar o que “poderia acontecer com os Estados Unidos” caso estivesse belicamente e estrategicamente despreparado para uma invasão, operando na paranoia reacionária de que “o país estava sempre sob ameaça”. Lembro que apesar de sua retórica neoliberal de corte de gastos para programas sociais (vinculados principalmente à grupos negros e latinos urbanos), os gastos com defesa do Governo Reagan sempre seguiram o caminho oposto.



Figura 2.105: Professor em *Amanhecer Violento* vê homens de paraquedas descendo no pátio da escola. É o início da invasão comunista. Fonte: *Frame* do filme.

Em uma vertente menos política, podemos ver as aranhas de *Aracnofobia* (todas advindas da Amazônia) como o medo constante “do mal dos trópicos” ou “da natureza selvagem” atacar o estilo de vida estadunidense. Isso fica semioticamente bastante óbvio nas cenas em que as criaturas se escondem em eletrodomésticos – símbolos do consumismo. Por fim, considero substancialmente importante fazer uma pontuação sobre o medo do “Outro” tomando como

referência *Gremlins*, talvez o mais famoso dos filmes de invasão do suburbanismo fantástico. Isso porque Kevin Smokler, a partir a análise de Patrícia Turner no livro *Ceramic Uncles and Celluloid Momies* (1994), discute existir uma metáfora profundamente racista no filme (2016, p.204). Segundos os pesquisadores, os monstros que dão nome ao filme performam o estereótipo do adolescente negro: falam alto, se comunicam a partir de gírias, dançam *break* (figura 2.106), são viciados em frango frito e ficam nervosos quando tem seus cabelos molhados. Colocando no contexto de um subúrbio branco, tais obras acabam servindo de alegorias para as tensões raciais que passam a existir quando o elitismo e reclusão suburbana é transposta.



Figura 2.106: Um *Gremlin* fazendo movimento típico do *street dance*, intimamente ligado a cultura negra urbana. Fonte: *Frame* do filme.

- Bruxas

Bruxas são um caso a parte dentro do suburbanismo fantástico – afinal, por serem figuras naturalmente femininas, se colocam como antagonistas de gênero dentro de um subgênero cinematográfico androcêntrico. De tal maneira, filmes de bruxa trabalham em cima de algumas apreensões, ansiedades e valores da década de 1980 e 1990, sendo retratadas de formas dicotômicas. De um lado, são marcadas por serem “frustadas” e incapazes de construir famílias nucleares, do outro, são símbolos de autossuficiência e empoderamento. Apesar da dicotomia, tais aspectos não são contraditórios. Pelo contrário – eles parte de uma mesma característica: bruxas são sempre solteiras.

Filmes como *Convenção das Bruxas* e *Abracadabra* se baseiam nas figuras dos *covens* – grupos organizados de bruxa que podem, ou não, ter laços familiares e que se juntam para fazer

maldades: normalmente contra homens. *Convenção das Bruxas* talvez seja o filme que mais debruce sobre este medo masculino que remete à emasculação (2.107). Na obra as bruxas são mostradas como mulheres extremamente perigosas, fingindo simpatia para praticar maldades contra crianças. Sua aparência monstruosa, escondida por máscaras, ressalta este um aspecto dúbio e obcecado por esconder sua verdadeira forma. O filme ainda se debruce mais em sua desconfiança com o feminino ao retratar o protagonista isolado do mundo após a trágica perda dos pais e com uma avó que é incapaz de lhe garantir segurança – o que acaba fazendo com que as bruxas lhe transformem em rato. Assim, a obra apresenta o melodrama do herói justamente a partir da impossibilidade de sua família protege-lo contra todo o mundo feminino.



Figura 2.107: O jovem Bruno Jenkins é enganado a entrar na *Convenção das Bruxas*. Aqui, ele é retratado andando em um “corredor polonês” sendo fuzilado por olhares. Fonte: *Frame* do filme.

Abracadabra e *Gasparzinho e Wendy* apresentam famílias de bruxas compostas por três irmãs solteiras. É bastante significativo que elas sejam retratadas de forma recorrente como tendo muitos “desejos sexuais”, se insinuando para personagens masculinos ou os seduzindo de forma tosca. Tal arquétipo remete diretamente a figura da mulher da cidade dos anos 1950, que era acusada de ameaçar a estrutura familiar das casas suburbanas ao seduzir homens comprometidos (COONTZ, 2000). Em *Gasparzinho e Wendy*, um dos únicos filmes do suburbanismo fantástico com uma protagonista feminina, o retrato das bruxas – embora ainda indecoroso – retrata a possibilidade de mulheres solteiras terem uma relação familiar não

nuclear: no caso, três irmãs cuidando de sua sobrinha Wendy. Vimos nesse capítulo como estes retratos de bruxas foram bastante frequentes no final da década de 1990 como maneira de retratar um maior empoderamento feminino e acatar novas configurações familiares, em obras cujos maiores expoentes são *Sabrina, Aprendiz e Feiticeira, Charmed* e *Buffy, A Caça Vampiros*.

- Ladrões, Assaltantes, Espiões, Serial Killers (e Comunistas)

Uma das grandes diferenças do grupo de filmes categorizado por McFadzean como parte do suburbanismo fantástico e o feitos por esta tese é referente aos elementos semânticos do que consideramos fantástico. Em determinado momento de seu livro *Suburban Fantastic Cinema*, McFadzean define sua ideia de fantástico:

Televisões que sugam o protagonista (*Poltergeist, Eerie, Indiana, A Vida em Preto e Branco*), telefones possuídos (*Joey, Poltergeist II*), livros que sugam o protagonista para seu mundo (*Pagemaster*), jogos que se tornam reais (*Os Heróis não tem Idade, Jumanji, Zathura*) e a possessão de todo o subúrbio por presenças estranhas (*Poltergeist, Pulse, Meus Vizinhos são um Terror, A Casa Monstro*) (...) aliens usualmente com habilidades telepáticas (*E.T., Viagem ao Mundo dos Sonhos, O Voo do Navegador*), homúnculos (*Gremlins, O Portal*), insetos gigantes (*Querida, Encolhi as Crianças*), espécies não descobertas (*Um Hóspede do Barulho*), bruxas (*Abacadabra*), bonecos que ganham vida (*Pequenos Guerreiros, Toy Story*), animais mortos que voltam à vida (*Frankenweenie*), e robôs e tecnologia robótica (*D.A.R.Y.L., A Maldição de Samantha, Joey, Short Circuit, Robodad, Evolver, Star Kid – Meu Amigo Especial, Pequenos Guerreiros, O Gigante de ferro*). Os elementos do fantástico mais disruptivos são aparatos que permitem a viagem no tempo, no espaço e em histórias alternativas (*De Volta para o Futuro, Viagem ao Mundo dos Sonhos, A Máquina do Outro Mundo, O Voo do Navegador, Querida, Encolhi as Crianças, Jumanji*) e vórtices que permitem fantasmas e demônios atravessarem nosso mundo de outra dimensão (*Poltergeist, O Portal, Deu a Louca nos Monstros, Gasparzinho*). Em adição, a estruturas sintáticas do fantástico contribuem para certo número de formas genéricas: a casa assombrada (*Poltergeist, O Portal, Pulse, Gasparzinho*), o filme de monstro (*Gremlins, Matinê*), o invasor alien (*E.T., Viagem ao Mundo dos Sonhos, O voo do Navegador, Star Kid – Meu Amigo Espacial, O Gigante de Ferro*), viagem espacial (*De Volta para o Futuro, Jumanji*), horror vampírico (*A Hora do Espanto I e II, Garotos Perdidos, Deu a Louca nos Monstros*), entre outros. (McFADZEAN, 2019, p.32) (Tradução do autor)¹⁴¹

¹⁴¹ No original: “televisions that suck in the protagonists (*Poltergeist, Eerie, Indiana, Pleasantville* (Gary Ross, 1998), possessed telephones (*Making Contact, Poltergeist II*), books that pull in the protagonists to reveal animated interiors (*The Pagemaster*), board-games that become real (*Cloak and Dagger, Jumanji, Zathura: A Space Adventure* (Jon Favreau, 2005)), and ultimately, the possession of the whole suburban house by strange presences (*Poltergeist, Pulse, the 'burbs, Monster House*(Gil Kenan, 2006)). We also find films drawing on popular cultural figures of the fantastic: aliens, often with telepathic abilities (*E.T., Explorers, Flight of the Navigator*), homunculi (*Gremlins, The Gate*), giant insects (*Honey, I Shrank the Kids*), large undiscovered species (*Harry and the Hendersons*), witches (*Hocus Pocus*), action figures that come alive (*Small Soldiers, Toy Story* (John Lasseter, 1995)), dead pets that come alive (*Frankenweenie, Tim Burton, 2012*), and robots and robotic technology (*D.A.R.Y.L., Deadly Friend* (Wes Craven, 1986), *Making Contact, Short Circuit* (John Badham, 1986), *And You Thought Your Parents Were Weird, Evolver, Star Kid, Small Soldiers, The Iron Giant*). Two of the most disruptive elements of the fantastic are science-fictional devices that permit space travel, time-travel and alternate histories (*Back to the Future, Explorers, My Science Project* (Jonathan R. Betuel, 1985), *Flight of the*

A extensão da lista torna ainda mais notável a exceção de figuras semânticas humanas como ladrões, assaltantes, espiões, *serial killers*. Isso deixa de fora uma série de filmes bastante relevantes ao subgênero como, por exemplo, toda a trilogia *Esqueceram de Mim* – de maneira que debater sobre a ausência dessas figuras como fantásticas se torna uma questão bastante importante. As justificativas parecem evidentes: ladrões e assassinos são figuras humanas, logo, elementos que existem no mundo real. Porém, esta prerrogativa desconsidera que a definição de fantástico vem a partir da perspectiva do protagonista, não do espectador. Importante considerar que alguns filmes que McFadzean cita como exemplos basilares do subgênero, tem nessas figuras as tais “irrupções do fantástico” como é o caso de *O Herói Não tem Idade*, *Corrida contra o Tempo* e *Os Goonies* (2017; 2019). Isso parece demonstrar que mesmo o autor não seria tão resistente à esta ideia¹⁴². Afinal, quando falamos de estrutura narrativa ou análise semântica/sintática, não parecem haver diferenças substantivas nessas obras – apenas de intensidade da “quantidade de fantasia”.

Um exemplo bastante didático dessa questão de “intensidade do fantástico” é *Esqueceram de Mim 3*, que se apresenta como uma cópia quase idêntica da estrutura narrativa do primeiro filme da franquia. No entanto, buscando aumentar a escala do perigo, eles substituem os dois assaltantes de casas do primeiro filme por quatro agentes envolvidos em uma trama de espionagem internacional. Apesar do cenário do terceiro filme ser muito mais inverossímil que o do primeiro, ambos operam em cima das mesmas ansiedades. Aliás, importante destacar como as apreensões e ansiedades vinculadas a ladrões, assaltantes e golpistas inclusive são bastante significativas dentro subgênero, pois é a que mais diretamente se refere aos medos reais pelos quais muitas das famílias se mudaram para o subúrbio, deixando a violência urbana para trás. Obras como *Esqueceram de Mim*, *Beethoven* e *Dênis, o Pimentinha* retratam a vizinhança dos personagens como um local cuja tranquilidade é interrompida por personagens de outros

Navigator, Honey, I Shrunk the Kids, Jumanji) and supernatural vortexes that allow ghosts and demons to cross into our world from another dimension (*Poltergeist, The Gate, The Monster Squad, Casper*). In addition, the syntactic structures of the fantastic contribute a number of generic forms: the haunted house (*Poltergeist, The Gate, Pulse, Casper*), the monster movie (*Gremlins, Matinee*), the alien invader (*E.T., Explorers, Flight of the Navigator, Star Kid, The Iron Giant*), time travel (*Back to the Future, Jumanji*), and vampire horror (*Fright Night* (Tom Holland, 1985), *The Lost Boys, The Monster Squad, Fright Night Part 2* (Tommy Lee Wallace, 1988)), among others”

¹⁴² De fato, ele não é resistente à esta ideia. Em conversa pessoal com Angus McFadzean ele diz que chegou a considerar incluir obras como *Esqueceram de Mim* em seu livro, mas devido a extensão do livro, era importante que ele focasse em exemplos mais fortes deste fantástico. Neste sentido, é importante considerar o papel do autor como precursor desta categorização genérica, o que faz com que precise se debruçar sobre filmes que tragam elementos mais concretos para seus apontamentos. Felizmente, graças a consistência teórica de seu trabalho, a presente tese pode se debruçar sobre estes casos mais “marginais”/liminares.

lugares. Em *Esqueceram de Mim* os subúrbios são referidos como lugares “ideais para serem roubados”, ressaltando este medo da classe média suburbana em ser expropriada pelos mais pobres.

Apesar de esta ser sua face mais conservadora, uma vez que esses filmes retratam como vilões representantes de classes mais afetadas pela desigualdade social, já vimos como o capitalismo ganancioso das elites também é tratado como uma ameaça ao subúrbio (o que, não coincidentemente, tornem pobres e ricos como vilões rotineiros do subgênero). Algumas obras materializam isso através de “golpistas” e/ou figuras urbanas gananciosas e sem escrúpulos, normalmente vindas da cidade, como é o caso de *Free Willy*, *Beethoven*, *3 Ninjas*, *Karatê Kid 2 e 3*. *Os Goonies* e *O Milagre Veio do Espaço* trazem agentes imobiliários da cidade como vilões. McFadzean fala que esses vilões marcam a saída do senso genuíno do perigo comunista em detrimento desse “capitalismo invasivo” (2019). Isto fica bem claro em *Corrida contra o Tempo* – onde o comunista soviético assimila os valores do capitalismo consumista no decorrer do filme e se torna aliado dos protagonistas. Já em *Jogos de Guerra* é o medo da União Soviética que faz militares estadunidenses construir uma inteligência artificial para retaliá-los, caso necessário. Ao passar a exibir um funcionamento problemático, é a inteligência artificial que demonstra ser a antagonista do filme – sendo uma espécie de problema auto-criado.

Importante ressaltar que esta perspectiva menos temerária do comunismo não se restringe ao subgênero, mas de um olhar mais desconfiado da própria indústria para esta obsessão específica de Reagan, como descreve Stephen Prince:

Embora os filmes de Hollywood durante todo o período dramatizassem a obsessão da administração Reagan com o comunismo e a União Soviética, foram apenas os novos filmes beligerantes da Guerra Fria que endossaram abertamente as reivindicações de Washington. Um grupo maior de filmes enfocou de forma menos combativa as relações Estados Unidos-União Soviética. Estes incluíam *Moscou em Nova York* (*Moscow on the Hudson*, Paul Marzursky, 1984), *Os Espiões que Entraram numa Fria* (*Spies Like Us*, John Landis, 1985), *A Traição do Falcão* (*The Falcon and the Snowman*, John Schlesinger, 1985), *O Sol da Meia Noite* (*White Nights*, Taylor Hackford, 1985), *Corrida Contra o Tempo*, *O Quarto Protocolo* (*The Fourth Protocol*, John Mackenzie, 1987), *Sem Saída* (*No Way Out*, Roger Donaldson, 1987), *Espiões sem Rosto* (*Little Nikita*, Richard Benjamin, 1988) e *Entrega Mortal* (*The Package*, Andrew Davis, 1989). (...) Esses filmes podem refletir a natureza ideologicamente diversa do cinema americano, mas também talvez a desconfiança da indústria em uma aliança excessivamente próxima com Washington. Memórias amargas da lista negra do governo na década de 1950 permanecem em Hollywood, uma época em que Reagan era presidente do *Screen Actors Guild* e instituiu um juramento de lealdade para seus membros. Isso pode ter tido um impacto sobre alguns dos ciclos de produção de Hollywood contestando as reivindicações e políticas da administração Reagan, particularmente porque a política de Reagan se inclinou cada vez mais para a direita

em relação à Hollywood *mainstream* nos anos seguintes. (PRINCE, 2007, p.12-13)
(Tradução do autor)¹⁴³

Ressalto que não encaramos o fantástico somente a partir da definição semântica, mas a partir de seu retrato social no ambiente em que está inserido. Tal como Roas discute, o vocábulo fantástico está intimamente ligado à uma desestabilização das regras mundo onde ele está inserido(2001). Mas se Roas utiliza isso para reforçar certas condições sobrenaturais que o fantástico precisaria ter (afinal, o sobrenatural não está de acordo com as regras na natureza), eu sublinho como isto ganha um escopo muito mais amplo quando aplicamos ao subúrbio. Afinal, como vimos no capítulo 1, a ordem moral do subúrbio é muito mais restritiva do que a da “realidade”. Sendo assim, não é necessário nada “de outro mundo” para irrompê-la. Então, enquanto ladrões de residência (*Esqueceram de Mim*) estariam na ordem do cotidiano ou do corriqueiro na metrópole, na perspectiva do subúrbio eles são vistos como elementos completamente extraordinários. Assim, quando Noel evoca a máxima de Barthes de que tal “somos o real” (in ROAS, 2001, p.139) – aqui pretendemos aplicá-lo a lógica do subúrbio: “Nós, a classe média branca heteronormativa patriarcal, somos o real”.

Logo, tudo que não se encaixa nessa definição é fantástico.

- Mentores Fantásticos

Uma vez que irrompemos a barreira do que seria “o fantástico” dentro da conjuntura do suburbanismo, aqui, vamos um pouco mais além. Indo de encontro não só à algumas definições menos amplas de McFadzean (2017; 2019), mas também abrindo para todo um rol de filmes que não são discutidos em seu livro. Obras onde o “mentor” (já discutido anteriormente) ocupam este lugar de elemento fantástico.

¹⁴³ No original: “Although Hollywood film throughout the period dramatized the Reagan administration’s obsession with communism and the Soviet Union, it was only the belligerent New Cold War films that overtly endorsed the claims of Washington’s cold warriors. A larger group of films focused in a less combative way on U.S.-Soviet relations. These included *Moscow on the Hudson* (1984), *Spies Like Us* (1985), *White Nights* (1985), *The Falcon and the Snowman* (1985), *Russkies* (1987), *The Fourth Protocol* (1987), *No Way Out* (1987), *Little Nikita* (1988), and *The Package* (1989) (...) These films (about URSS) may reflect not only the ideologically diverse nature of American film, but also perhaps the industry’s mistrust of an overly close alliance with Washington. Bitter memories remain in Hollywood over the period of government blacklisting in the 1950s, a time when Reagan was president of the Screen Actors Guild and instituted a loyalty oath for its members. This may have had an impact on some of Hollywood’s production cycles contesting the claims and policies of the Reagan administration, particularly as Reagan’s politics inclined increasingly to the right of mainstream Hollywood in the intervening years.”

Reforço que isso se dá pois partimos da pressuposição que o “fantástico”, diferente da fantasia, advém da percepção subjetiva não só do recorte social (o subúrbio) mas também do protagonista. Um exemplo bastante didático e já citado, é o de *Toy Story* que apesar de se passar em um subúrbio e ter uma estrutura razoavelmente parecida com o subgênero aqui estudado, dificilmente se encaixaria em sua definição. Isso porque apesar de se tratar de um filme de fantasia, a vida dos brinquedos faz parte da construção diegética daquele mundo. E mesmo que os humanos não saibam dessa informação, em nenhum momento os personagens humanos são confrontados de forma mais enfática com aquele fenômeno “fantástico”.

Já no caso de obras como *Karatê Kid*, a figura do zelador Sr. Miyagi aparece como completamente fantástica aos olhos do protagonista Daniel Larusso. Os seus conhecimentos de artes marciais são retratados como quase místicos, ideia que o filme inclusive flerta em alguns momentos (figura 2.108). *Karatê Kid 3* abraça por completo este flerte com a fantasia ao trazer a figura de um multimilionário excêntrico com interesses de destruir o legado de Miyagi, criando uma estrutura muito parecida com a de *3 Ninjas* – onde ninjas riquíssimos aparecem para causar uma disrupção no cotidiano dos protagonistas.



Figura 2.108: Cena em que Sr. Miyagi protege Daniel Larusso de um ataque em *Karatê Kid*. O uso da tela esfumaçada, serve tanto para justificar a visão turva do protagonista após sofrer um ataque, quando para trazer uma aura mágica ao seu mestre em ação. Fonte: *Frame* do filme.

Duas obras que trazem “mentores fantásticos” iluminam os limites das definições do suburbanismo fantástico e valem um pouco de discussão. O objetivo delas não é criar indefinição sobre o que seria o subgênero, mas se aprofundar na discussão sobre como estas

próprias definições genéricas não devam ser encaradas como amarras teóricas ou conceituais. Afinal, as obras artísticas não obedecem (e não devem obedecer) regras genéricas, se permitindo assim hibridismos, sem se preocupar se “deixam ou não” de fazer parte de um (sub)gênero por conta disso.

O primeiro exemplo é o já citado *Pagemaster* que se aprofunda por completo no gênero fantasia sob justificativa narrativa do personagem “ter desmaiado” em uma biblioteca (a aventura se passa em sua imaginação). Embora McFadzean o defina liminarmente como parte do suburbanismo fantástico – sintaticamente, ele não traz o fantástico como força disruptiva na realidade do protagonista, mas como “portal” para um mundo fantástico, tal qual a trama de obras como *Labirinto* (Labyrinth, Jim Henson, 1986) e *A História sem Fim* (Die unendliche Geschichte, Wolfgang Petersen, 1984). Em *Pagemaster* a figura do mentor surge na forma de um bibliotecário que faz um duplo papel de poderoso mago da leitura – o que demonstra como sua figura gera fascínio no protagonista. Os hibridismos entre fantasia e suburbanismo fantástico são claros, demonstrando como ambos os (sub)gêneros podem traçar correlações para além de seus elementos semânticos.

O segundo exemplo é o da comédia adolescente *Curtindo a Vida Adoidado*. Nesse caso, McFadzean nem mostra considerar que a obra possa ser encaixada dentro do suburbanismo fantástico – algo facilmente compreensível, uma vez que ela não traz nenhum elemento semântico da fantasia, horror ou ficção científica. No entanto, acredito que vale a pena, como exercício teórico, considerarmos uma aproximação do filme como o subgênero. Afinal, se considerarmos Cameron como o verdadeiro protagonista (o amigo de Ferris é quem tem o arco narrativo mais robusto, passando pela sua jornada de amadurecimento), temos a liberdade de enxergar seu amigo Ferris Bueller como uma espécie de figura “onipotente” e com “poderes fantásticos” naquele mundo (ou seja, o mentor). Afinal, é fato que Ferris não tem um arco muito elaborado: sua principal função narrativa é ajudar o amadurecimento do amigo. Afinal, é Cameron quem passa pelo processo de maturação (sintaxe do melodrama jovem) e tem seu momento heroico (sintaxe do drama de fantasia) – ao arcar com a culpa pela destruição da Ferrari de seu pai. Por fim, vale lembrar que no filme anterior do diretor e roteirista John Hughes, *Mulher Nota 1000* já estreitava esta linha entre suburbanismo fantástico e comédia adolescente. É claro que tal inferência no caso de *Curtindo a Vida Adoidado* exige uma profunda flexibilidade de análise, mas trago esta perspectiva para lembrar, depois de todos os elementos enumerados e analisados nesse capítulo, como esas definições de (sub)gênero são fluídas. Além disso ao não ficarmos presos às suas regras, podemos ver como diferentes

(sub)gêneros emprestam, tomam emprestados e subvertem elementos uns dos outros, se desenvolvendo de forma mútua.

2.7 De Volta para o Presente

Logo no início do nosso segundo capítulo vimos com os anos 1960 e 1970 foram um duro golpe no “*American Dream*”. Afinal, como todo sonho, uma hora precisamos acordar. Mesmo a principal demografia que tirava proveitos desse ideário (a classe média branca e suburbana) tiveram que se confrontar com a dura realidade: sucessivos eventos que implodiram a imagem de uma sociedade estadunidense realizada e feliz. Os anos 1960 e 1970 foram bastante conturbados na história do país: começando pela morte de JFK; passando pela derrota da guerra do Vietnã; os movimentos pacifistas e anti-militaristas; os assassinatos de Martin Luther King e Malcom X; as revoluções sexuais; a contracultura (que se manifestou de múltiplas formas); as crises do petróleo; a crise econômica; o escândalo de *Watergate*...

Por conta de tudo isso, lá pro fim dos anos 1970 o “sonho” parecia ser um passado distante. Toda uma geração (os *baby boomers*) havia crescido com mais críticas aos país do que com orgulho de seu projeto de sociedade. O choque geracional era evidente. Restava o saudosismo dos mais velhos, lembrando daquele período onde era fácil arrumar emprego, bancar uma casa com filhos no subúrbio, onde na TV se passavam apenas programas que se preocupavam com a importância dos valores familiares, as cercas eram brancas e os jardins bem cuidados. Como diz o livro clássico do geógrafo David Lowenthal, *O passado é um país estrangeiro* (1985).

E foi prometendo retornar a esse país que Ronald Reagan foi eleito em 1980. “*Make America Great Again*”. O presidente mais influente da 2ª metade do século XX. Aquele cujo legado seria de alguma forma reverberado por todos os outros presidentes que se seguiram, fossem eles republicanos ou democratas. Vimos nesse capítulo como o cinema acompanhou estas mudanças. O chamado entretenimento Reaganista foi sem dúvidas a marca mais contundente do cinema hollywoodiano de toda a década de 1980. O Estados Unidos se reafirmava como potência, como fábrica de desejos e sonhos, e – principalmente – como uma indústria que consome e gera entretenimento 24 horas por dia. Seja na rádio, na TV, no cinema ou no discurso do presidente. Assim, não é à toa que tenha sido nesse período que se consolidou a carreira de um dos mais famosos e bem sucedidos cineastas de Hollywood: Steven Spielberg.

Depois de emplacar *Tubarão* como o filme de maior bilheteria da história, e sendo desbancado por *Star Wars* do seu amigo George Lucas dois anos depois, Spielberg novamente

bateria o recorde de arrecadação com *E.T. – O Extraterrestre*. Mais do que uma fábula sobre o crescimento, o filme do simpático alienígena sintetizou toda uma década: efeitos especiais, uma grande campanha de *merchadising* (com produtos licenciados, games, doces, etc), filmes para toda a família, discussões sobre a importância de acreditar em si e de se desconfiar do governo. E mais importante, deixou toda uma nova geração podendo sonhar com o fantástico e o extraordinário.

O sucesso de *E.T. – O Extraterrestre* obviamente não se resumiu em si próprio. Pelo contrário, ele estimulou uma série de filmes com premissas parecidas, onde crianças suburbanas e de classe média se deparam com o fantástico, e precisam arregaçar as mangas para salvar seus amigos, sua família ou mesmo o mundo. Alguns deles, saíram completamente da sombra de *E.T. – O Extraterrestre* e se tornaram alguns dos filmes mais famosos de sua época – compondo o que chamamos de “espírito de uma década” como *Jogos de Guerra*, *Gremlins*, *Os Goonies*, *De Volta para o Futuro* e *Esqueceram de Mim*. Estava consolidado o suburbanismo fantástico, tal qual Angus McFadzean categorizou (2019).

Neste capítulo tivemos a possibilidade de fazer uma contextualização sobre a história do suburbanismo fantástico – desde a produção de *E.T. – O Extraterrestre* até os ciclos que ele gerou na década de 1980 e 1990. Também fizemos uma breve explicação sobre o declínio do suburbanismo fantástico na década de 1990, discutindo como o cinismo da década do período pareceu favorecer obras mais céticas sobre a sociedade estadunidense, como o impacto do 11 de Setembro favoreceu narrativas de super-herói e como o avanço dos efeitos especiais também auxiliou a produção de narrativas que se passavam em mundos mágicos bem longe dos subúrbios.

Em sequência chegamos ao coração do capítulo, dedicado a discutir os principais elementos narrativos, estéticos, semânticos e sintáticos do suburbanismo fantástico, sempre discutindo como isto estava atrelado à visão hegemônica da época – e repercutindo a perspectiva reaganista da sociedade estadunidense. Começamos pelo aspecto referencial do subgênero, marcado por uma perspectiva profundamente idealizada da década de 1950 (fazendo assim uma conexão com nosso primeiro capítulo). Depois, foi discutido como o suburbanismo fantástico se pautava em fazer acenos à toda cultura *pop* da década de 1970 e 1980 – criando uma cultura autorreferencial intimamente ligada aos preceitos da Era Reagan (e seu “solipsismo interminável” cultural sempre seus aspectos hegemônicos, enquanto excluía outros corpos e perspectivas).

Em um segundo momento, debatemos a marcas sociais do suburbanismo fantástico. Vimos como suas narrativas se pautavam em uma profunda romantização da classe média, inclusive à colocando em contraposição ao “capitalismo agressivo” – e seguindo, assim, a perspectiva de uma utopia jeffersoniana em que “todos deveriam ser da classe média”. Em seguida, vimos como esse “todos” excluía negros, latinos, LGBTQIA+, mulheres... ao se aprofundar em como o subgênero em seu ciclo inicial era marcadamente branco e androcêntrico.

Nesse capítulo também vimos como o protagonista das narrativas do suburbanismo fantástico (esse jovem, homem, branco e heterossexual) focava em uma maturação pautada em se tornar capaz de fisicamente resolver seus problemas (seguindo a cartilha do individualismo robusto). E se esse jovem representava o ideal Reaganista, o subgênero também se debruçava sobre as principais ansiedades do período. Afinal, ele trazia um olhar bastante desalentador para o poder público (não raramente antagonizando o Governo e seus agentes), de acordo com a perspectiva neoliberal dos anos Reagan e uma grande preocupação com o divórcio e o desmembramento familiar (trazendo o carreirismo e o ingresso da mulher no mercado de trabalho como grandes questões sociais). Seus mentores, figuras tão marcantes no imaginário *pop*, eram uma tentativa de responder à essas questões: a partir de uma velha geração que viveu à guerra e que ajudou a construir os subúrbios (não à toa, a mesma geração de Reagan) – e que traziam tradições e valores para resgatar a América de si próprio.

Em uma perspectiva mais geográfica, esse capítulo também discutiu como o suburbanismo fantástico não é restrito ao subúrbio – trazendo algumas narrativas ambientadas em *small towns*, em metrópoles e até no Velho Oeste. Nesse sentido, pudemos nos aprofundar como é a “ideia de subúrbio”, consolidada a partir da idealização de que essas ambientações pudessem emular as *small towns* estadunidenses (tal qual vimos no capítulo 1), que é parte vital do subgênero. Quanto a isso, compreendemos como é a ideia de lugar que rege o suburbanismo fantástico, e, talvez por isso, seja o jovem suburbano o seu principal protagonista. Afinal, é ele quem justamente tem tempo e capacidade de explorar suas vizinhanças e arredores, além de ser quem tem maior vínculo emocional com aquele ambiente.

Discutimos também o que poderiam ser algumas marcas estéticas do suburbanismo fantástico. Vimos como algumas das assinaturas visuais de Spielberg foram bastante replicadas no subgênero – como as noites azuladas e os *face shots*. Também encontramos nos relatos do diretor de fotografia de *E.T.* a inspiração visual no pintor Maxfield Parrish, com o qual pudemos

fazer um exercício comparativo. Por fim, discutimos a importância nos *reunion shots* na consolidação as ideias dos CCPs (filmes com coletivos de crianças protagonistas).

Por fim, vimos que por trás dessa jornada de maturação do suburbanismo fantástico, existe uma perspectiva em que a infância era tratada com uma espécie de classe – da qual a criança ou jovem precisa ascender através da assimilação de predicados da sociedade estadunidense (esses amplamente discutidos no capítulo 1). Também discutimos como o “Outro” passa a ser uma espécie de *commodity* essencial para que o protagonista possa ascender socialmente, subalternizando suas narrativas e as relegando a instrumentos narrativos que possam gerar obras que agradem liberais e conservadores (ou seja, sem afetar o *status quo*).

A partir da análise desses elementos que comprovamos a hipótese de que o suburbanismo fantástico e o reaganismo se complementam na reafirmação do “Sonho Americano” popularizado na década de 1950. Vimos como toda a narrativa de amadurecimento do protagonista a partir de uma “fantasia de poder” conversa com a retórica antintelectual, militarista e otimista de Reagan. Nela, o homem, cis, heterossexual, branco e jovem, consegue salvar seus afetos e sua vizinhança, a partir da reprodução de uma performance heteronormativa na qual coragem, inteligência e/ou força se sobrepõe ao diálogo e a expressão das emoções na resolução dos conflitos.

Vale sempre lembrar que o suburbanismo fantástico se mostrou um poderoso motor comercial, mercadológico e econômico (vale lembrar das bilheterias gigantescas de seus maiores clássicos) de difusão dos valores hegemônicos dos Estados Unidos para uma parcela muito bastante ampla de sua demografia. Sua preponderância e sua massiva presença na cultura *pop* talvez reflita no apreço nostálgico que minha geração, trinta anos depois, ainda carrega. E é justamente sobre essa nostalgia, manifestada em produções contemporâneas que vamos discutir no derradeiro capítulo desse trabalho.

Veremos a seguir como a conturbada década de 2010, período em que o suburbanismo fantástico começa a retornar aos cinemas será carregado de uma dicotomia extremamente representativa. De um lado veremos obras audiovisuais que se aproveitam da nostalgia e dos conhecimentos semânticos e sintáticos do espectador quanto ao subgênero, para trazer uma característica reflexiva para si mesmo. De outro, veremos filmes que propõe trazer novos corpos e, com isso, novos discursos para o subgênero – mudando elementos sintáticos, semânticos, narrativos e estéticos.

A esta dicotomia eu chamarei de “disputa”. Afinal, ela retrata as dificuldades de entradas de corpos não hegemônicos em uma narrativa tão marcada por corpos brancos e masculinos.

Como parte fundamental da discussão aqui apresentada, colocarei-as em contexto com disputas que estarão ocorrendo em diversas outras frentes: políticas, sociais, econômicas, sanitárias... Afinal, se o suburbanismo fantástico é um subgênero marcado pela busca da retomada do *status quo*, a década de 2010 irá colocar uma série de obstáculos e crises à este objetivo.

Capítulo 3 - A Disputa:

As Crises e a Retomada do Suburbanismo Fantástico na década de 2010

3.1 Anos 2010 ou “Make America Great Again, Again”

Pressionados. Quantas vezes já não ouvimos este termo para definir a classe média? Um grupo social que aspira a ascender à riqueza, mas morre de medo de perder seu padrão de consumo e migrar para as classes mais baixas. Como veremos nesse capítulo, o *boom* de otimismo da Era Reagan foi ao longo dos anos sendo substituído novamente por um sentimento de medo. Medo de falhar. Medo de ser julgado. Medo de perder tudo aquilo que havia sido conquistado. Afinal, sempre lhes foi prometido que uma vez alcançado o “*American Dream*”, a classe média poderia finalmente descansar. Era parte de seu direito robusto como definido por Rachel Heiman (2015).

No entanto, o medo de perder seus privilégios (vistos como direitos) gerava uma ansiedade constante. Uma característica tão fundamental da classe média que Rachel Heiman coloca-o no subtítulo de seu livro, algo como *Tempos Ansiosos em um Subúrbio Americano* – uma etnografia de um subúrbio de classe média alta na passagem do século XX para o XXI (2015). Para iniciar esse capítulo, optei por me aderaçar à algumas situações descritas em seu livro para construirmos uma imagem de certos comportamentos e pensamentos que perpassavam esse grupo social no período pré-crise de 2008. Isso nos permitirá uma maior compreensão de como a crise de 2008 irá afeta-los mentalmente.

“Nós estamos mimando nossos filhos”.

A fala dita por pais de classe média como se tratasse de uma preocupação real, esconde em si um certo orgulho. Significa que sua prole está tendo acesso à padrões de consumo e serviços que seus pais não tiveram durante a infância. Heiman diz que sempre sentia certa ansiedade por parte dos pais quando estes falavam sobre novas coisas que seus filhos queriam (2015, p.60). Manter seu padrão de consumo (ou aspirar ascendê-lo) sempre exigia a garantia de alguns fatores como a manutenção das escolas públicas e a estabilidade no trabalho/do plano de carreira. Estabilidade, como conceito abstrato, exige a manutenção de um *status quo*.

Porém, não era isso que as famílias suburbanas estavam vendo nos últimos anos do século XX. A primeira mudança visível foi demográfica e racial, como amparado pelo demógrafo William Frey (2011) da *Brooking Institution* (figura 3.1).

	Branços	Negros	Latinos	Asiáticos
1990	81%	7%	8%	2%
2000	72%	9%	12%	4%
2010	65%	10%	17%	6%

Figura 3.1: Mudanças demográficas nos subúrbios estadunidenses. Fonte: William Frey, *Brooking Institute*, 2011¹⁴⁴

Heiman descreve as seguintes palavras vindas de um pai de família suburbano: “Toda área muda. E tem sempre algo bom e algo ruim nisso, e você sabe, nós seguimos em frente” (2015, p.61). A fala é didática em relatar as preocupações raciais da classe média branca em ver pessoas com outras culturas e padrões econômicos “invadindo o subúrbio”. Ela também sublinha o minimalismo moral no que tange a “seguir em frente”. No entanto, não é necessário um grande poder interpretativo para perceber as preocupações veladas expressas nessa fala. É notável que parte de uma classe média, em nome de uma imagem pacífica e equilibrada, tenta esconder suas apreensões em cima de afirmações assépticas e/ou que reproduzem sentidos comuns. Uma “máscara de civilidade” que vimos se perdendo no decorrer do século XXI com o levante dos movimentos da *alt-right*¹⁴⁵ e de outros grupos de extrema direita.

Baxandall e Ewen chamam a atenção para como o aumento de latinos no subúrbio impactava cada vez mais a cultura do lugar (2000, p.240) – o que Baumgartner chama de ordem moral (1988). Se os subúrbios brancos eram marcados pelo quase não uso das ruas, por exemplo, as autoras apontam que tal máxima começava a deixar de ser verdade quando latinos e negros trouxeram consigo uma cultura social mais comunitária. Estes grupos começavam a usar ruas em pequenas congregações, churrascos (figura 3.2) e pequenos eventos repletos de música. Não que o “silêncio suburbano” fosse um aspecto distintivo de todos os subúrbios. Ao fazer a análise de Levittown na década de 1950, Henderson (1953a) cita como algumas vizinhanças marcavam audiências para discutir o “latido incessante” dos cachorros – chegando

¹⁴⁴ Disponível em: https://www.brookings.edu/wp-content/uploads/2016/06/0504_census_ethnicity_frey.pdf
Acesso 05/06/2021

¹⁴⁵ Movimento de extrema direita que se caracterizam pela rejeição do conservadorismo liberal em prol de ideologias nacionalistas, supremacistas, racistas, anti-semitas e sexistas.

inclusive a proibi-los¹⁴⁶. Em uma situação particularmente representativa, Henderson conta que um homem, que não suportava o latido dos cães de seu vizinho, fez um canil em sua residência apenas para que seu vizinho “provasse do próprio remédio”. Porém, como sabemos, existem barulhos que incomodam mais do que os outros. E a classe média branca estava incomodada.



Figura 3.2: Cena de *Vampiros vs The Bronx* (Vampires vs The Bronx, Osmany Rodriguez, 2020) mostra um exemplo dessas tradicionais festas culturalmente vinculadas populações negras e latinas. Fonte: Frame do filme.

Não que o branco suburbano também não analisasse (ou julgasse) constantemente seus iguais. Uma passagem particularmente curiosa do livro de Heiman, se dá quando ela pede para uma família de classe média alta descrever o perfil dos moradores de sua vizinhança (branca). Segundo a pesquisadora, foram usados termos como “trabalhadores”, “esforçados”, “pessoas que querem o melhor, somente o melhor” (2015, p.74). Novamente o discurso asséptico típico. No entanto, quando a etnógrafa questionou o que queriam dizer com isso, a verdade discursiva se revelava:

“Quero dizer, já entrei em casas que devem ter gasto 50.000 dólares no paisagismo do quintal. Eles tem uma piscina, uma maravilhosa piscina com gazebo no quintal interno. Mas dentro... não tem móveis. Talvez sua cozinha esteja pronta, mas não há nada na sala de estar, nada na sala de jantar. (...) É apenas para mostrar.” (in HEIMAN, 2015, p.74). (Tradução do autor)¹⁴⁷

A classe média não escapava nem do julgamento de sua própria classe. E com tamanha

¹⁴⁶ No caso, a proibição se restringia a ter os animais na parte externa da casa. A própria cultura individualista estadunidense traz certa blindagem em inferir regras para dentro das residências.

¹⁴⁷ No original: “I mean, I’ve walked into people’s houses where there must have been about fifty thousand dollars’ worth of landscaping in the front. They have a pool, magnificent pool with a gazebo in the back. And no furniture. . . . Maybe their . . . kitchen is done . . . but there’s nothing in their living room, there’s nothing in their dining room.(...) It’s for show”.

ansiedade em escapar do crivo de seus iguais, Heiman conta sobre pessoas que hipotecaram suas casas para comprar roupas de marca, dirigir carros de luxo, terem empregadas e ir em cruzeiros caríssimos de onde eles podem retornar e contar suas histórias. Ela também fala de padrões de consumo insustentáveis, cujo principal objetivo é construir uma imagem de sucesso para sua vizinhança.

Uma outra passagem bastante representativa do livro demonstra um exemplo de como esta tentativa de manter as aparências se articulava com as tensões raciais. A passagem se dá quando a antropóloga testemunha reuniões de fóruns públicos cujo objetivo era discutir a mudança de delimitações distritais do subúrbio. A consequência mais direta seria a possível redistribuição das crianças da região em outras escolas públicas de menor qualidade ou na “super lotação” da escola local por moradores de áreas mais distantes. Quanto a isso, Heiman descreve falas bastante significativas vindas dessa reunião:

“Nós não devemos satisfazer outras cidades que estão com suas bocas amplamente abertas”;

“Por que estamos sendo chamados de racistas, só porque não queremos que nossos filhos mudem de escola?”;

“Nós estamos nos Estados Unidos da América e queremos ter o direito de escolher.”; “Tudo que queremos é escolher, escolher, escolher.”;

“A quem eu devo culpar quando meus filhos apresentarem problemas psicológicos por conta da mudança?”;

“Haverão 5.000 novas casas aqui no ano que vem. Isso vai acabar como uma escola urbana com salas com mais de 30 alunos.”;

“Meu filho terá que ir para uma escola privada”.

(in HEIMAN, 2015, p.199) (Tradução do autor)¹⁴⁸

Entretanto, as preocupações raciais não eram as únicas. Drogas, depressão, distúrbios alimentares e segurança no trânsito são exemplos de questões que fomentavam constantemente suas ansiedades. Com o aumento da população nos subúrbios, também se via impactos no deslocamento entre subúrbios e metrópole. Trechos que eram percorridos em menos de 10 minutos, agora demoravam três vezes mais por conta de engarrafamentos (HEIMAN, 2015,

¹⁴⁸ No original: “*This should not be done to satisfy other towns whose mouths are opened the widest!*” “*Why are we being called racist when we just don’t want to have our kids move schools?*” “*We’re in the United States of America, and we have choice!*” “*All we want is choice, choice, choice!*” “*Who should I blame when my kid has psychological problems from being moved?*” “*There are gonna be five thousand new houses over the next year!*” “*It’ll end up like an urban setting with thirty-plus kids in each classroom.*” “*Now I’m going to have to go to a private school.*”

p.60) (figura 3.3). Como vimos, o aumento de tempo dentro dos carros, impactava diretamente na participação dos moradores suburbanos em atividades sociais (PUTNAM, 2000). Cada vez mais a população branca se via isolada em suas casas.

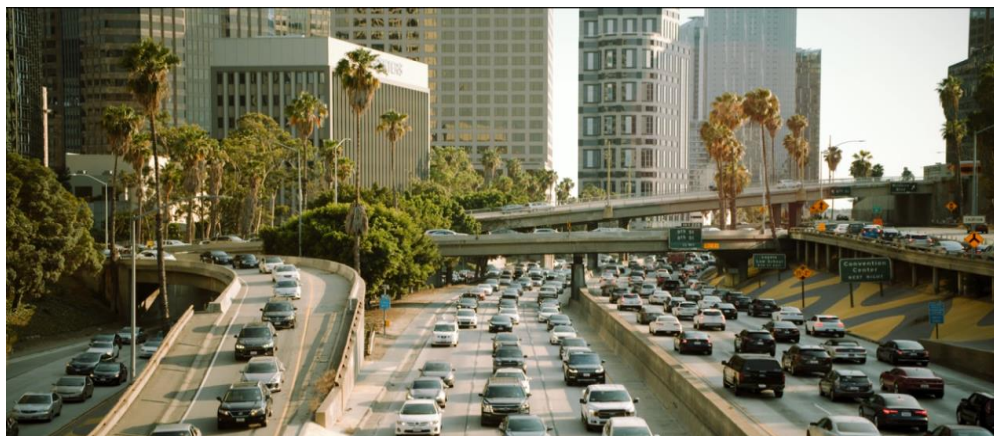


Figura 3.3: Engarrafamento em Los Angeles (cidade que assimilou seus subúrbios) retratado no filme *Fim do Mundo* (Rim of the World, McG, 2019). Fonte: *Frame* do filme.

Para além dos limites de seus subúrbios, também estavam ali ameaçados pelas flutuações da bolsa (em uma economia cada vez mais regida por Dow Jones) e pela a massiva perda de empregos em setores industriais e de serviços para países de economia periférica (que ofereciam menos custos de mão de obra). Era cada vez mais difícil “parecer bem”. Não a toa, o cinema do período expunha essas angústias em obras marcantes do suburbanismo gótico como *Tempestade de Gelo* (The Ice Storm, Ang Lee, 1997), *O Aprendiz* (Apt Puppil, Bryan Singer, 1998), *O Show de Truman* (The Truman Show, Peter Weir, 1998), *A Outra História Americana*, (American History X, Tony Kaye, 1998), *As Virgens Suicidas* (The Virgin Suicides, Sofia Coppola, 1999), *Magnólia* (Magnolia, Paul Thomas Anderson, 1999), *Beleza Americana* (American Beauty, Sam Mendes, 1999), *Crime e Castigo* (Crime and Punishment in Suburbia, Rob Schimdt, 2000), *Bully – Estranhas Amizades* (Bully, Larry Clark, 2001), *Donnie Darko* (Richard Kelly, 2001), *Longe do Paraíso* (Far From Heaven, Todd Haynes, 2002), etc

No entanto, não era só o modo de vida da classe média que era criticado. O discurso ecológico também atacava a própria existência dos subúrbios. Além do desmatamento causado pela expansão suburbana e seus “infinitos” horizontes de superfície asfaltada, sua própria lógica horizontal exigia uma infraestrutura excessiva. Enquanto um prédio exigia apenas alguns equipamentos para abastecer dezenas de famílias, a demanda nos subúrbios eram basicamente individualizadas. James Kunstler faz uma potente crítica ao subúrbio no ácido *The Geography*

of Nowhere (“A Geografia de Lugar Nenhum”):

Oitenta por cento de tudo o que já foi construído na América foi feito nos últimos cinquenta anos, e a maior parte deles são deprimentes, brutais, feios, doentios, e espiritualmente degradantes - os terrenos baldios residenciais de plástico, os shoppings com seu vasto estacionamento, os complexos hoteleiros de blocos de Lego, as lanchonetes de *junk food*, os parques de escritórios orwellianos com prédios embainhado no mesmo vidro reflexivo que os óculos de sol usados pelos guardas, os apartamentos do jardim de aglomerado erguendo-se em cada prados e campos de milho, a rodovia que circula em torno de cada cidade grande e pequena com seus aglomerados de mercados, o espetáculo destrutivo, desolador, tóxico e indutor de agorafobia que os políticos orgulhosamente chamam de "crescimento". (KUNSTLER, 1994, p.10) (Tradução do autor)¹⁴⁹

Outra marca dessa questão ambiental vinha da lógica do próprio transporte pendular suburbano. A exigência de carros, queimando litros e mais litros de combustíveis fósseis diariamente para fazer largas viagens diárias do subúrbio para a cidade, é completamente inconcebível do ponto de vista ecológico. O subúrbio não mais se encaixava na discussão moderna de sustentabilidade. O discurso de Roosevelt na Universidade de Oglethorpe parecia mais atual do que nunca: “uma sociedade que valoriza o empreendimento individual resulta em causalidades, desperdícios gigantescos, duplicação supérflua e queima de recursos naturais” (1932).

Assim, passou a não ser incomum a disputa narrativa entre planejadores urbanos progressistas, que defendiam o impacto pontual e vertical das cidades, contra os tradicionalistas que defendiam os subúrbios como o modelo de vida estadunidense pautado nas liberdades individuais. A discussão urbanística e geográfica passou a ser levada para o campo ideológico e político. Defender o subúrbio era defender a tradição estadunidense em detrimento das retóricas ambientalistas e globais.

Porém era algo para além do campo ambiental e ecológico que iria colocar o subúrbio em risco.

No outono de 2008, o detetive Chris Olson iria concorrer como comissionário do seu distrito (...) Por isso, ele bateu de porta em porta em porta, com o objetivo de se apresentar. (...) Mas emergiu da experiência horrorizado. “*Há um alarmante número*

¹⁴⁹ No original: “*Eighty percent of everything ever built in America has been built in the last fifty years, and most of it is depressing, brutal, ugly, unhealthy, and spiritually degrading-the jive-plastic commuter tract home wastelands, the Potemkin village shopping plazas with their vast parking lagoons, the Lego-block hotel complexes, the "gourmet mansardic" junk-food joints, the Orwellian office "parks" featuring buildings sheathed in the same reflective glass as the sunglasses worn by chaingang guards, the particle-board garden apartments rising up in every meadow and cornfield, the freeway loops around every big and little city with their clusters of discount merchandise marts, the whole destructive, wasteful, toxic, agoraphobia-inducing spectacle that politicians proudly call "growth."*”

de casas vazias”, disse. (...) Em um pacato *cul-de-sac* em Champlin, inspetores conseguiram entrar em uma casa que estava inundada abaixo de 200.000 galões de água advindos de um furo no cano. Tetos haviam colapsado. (in LUCY, 2010, p.1-2) (Tradução do autor)¹⁵⁰

O relato de William Lucy em *Foreclosing the Dream* (2010) permite visualizarmos um pouco do que a crise de 2008 representou para muitos subúrbios. O termo “*jingle mail*” começou a ser utilizado para representar o fenômeno de pessoas que deixavam as chaves de casa na caixa de correios e simplesmente iam embora, pois já deviam mais em suas hipotecas do que a sua casa valia (MURPHY, 2010, p.196). A crise do *subprime*, que havia virado um termo guarda-chuvas para um amplo espectro legal de hipotecas não tradicionais, se tornou a palavra do ano no mundo (SCHILDT et al., 2013, p.5).

Além das áreas abandonadas jornalistas falavam de “subdivisões zumbis” onde haviam poucas casas completas e áreas comuns como piscinas e quadras de tênis davam lugar a vinhas e arbustos. Eram os chamados “anéis da morte” (LUCY, 2010, p.4) ou “*slumburbias*”, misto de “*slum*”, ou favela, e subúrbio. Como em um domínio, este abandono causava uma desvalorização das áreas próximas, afetando grandes regiões. Barack Obama, o primeiro presidente negro da história dos Estados Unidos, eleito logo após a crise, se refere à eses locais aos quais circulou durante sua campanha eleitoral. Segundo ele:

[V]ocê poderia dirigir por subdivisões inteiras que pareciam cidades fantasmas, com quarteirão após quarteirão de casas pré-fabricadas, muitas delas recém-construídas, mas sem vida, propriedades desenvolvidas, mas nunca vendidas, ou vendidas e prontamente executadas (...) Perto do final de nossa conversa, o homem olhou para seu filho. “Lembro-me de meu pai falando sobre o *American Dream* quando eu era criança”, disse ele. “Como o mais importante era trabalhar duro. Compre uma casa. Sustentar uma família. Faça as coisas certas. O que aconteceu com aquilo? Quando isso se tornou apenas um monte de ...?” Ele parou, parecendo aflito antes de enxugar o suor do rosto e reiniciar o cortador de grama. A questão era o que meu governo poderia fazer para ajudar um homem assim. Ele não perdeu sua casa, mas ele perdeu a fé no empreendimento compartilhado de nosso país, seu ideal maior. (OBAMA, 2020, p.262) (Tradução do autor)¹⁵¹

O crime, a pobreza e a decadência começavam a atingir áreas conhecidas pela

¹⁵⁰ No original: “*In the fall of 2008, police detective Chris Olson ran for county commissioner for a district (...) he door-knocked his district (...) And he emerged from the experience aghast. “There’s an alarming number of empty houses”, he said. (...) On a quiet cul-de-sac in Champlin, inspectors were able to get into a empty house that was soaked with more than 200,000 gallons of water from a burst pipe. Ceilings had collapsed.*”

¹⁵¹ No original: “*There, you could drive through entire subdivisions that looked like ghost towns, with block after block of cookie-cutter houses, many of them newly built but lifeless, properties developed but never sold, or sold and promptly foreclosed upon. (...) Toward the end of our conversation, the man looked back at his son. “I remember my dad talking about the American Dream when I was a kid,” he said. “How the most important thing was to work hard. Buy a house. Raise a family. Do things right. What happened to that? When did that become just a load of...?” He trailed off, looking pained before wiping the sweat from his face and restarting his mower. The question was what my administration could do to help a man like that. He hadn’t lost his home, but he’d lost faith in the shared enterprise of our country, its larger ideal.*”

prosperidade e segurança (SCHAFFRAN, 2013, p.135). Por fim, com o aumento sem precedentes do petróleo, atingindo 147 dólares o barril no meio de 2008, começava a ficar claro que morar longe do trabalho e contar com deslocamentos diários de carro não era mais uma possibilidade (MURPHY, 2010, p.193). A classe média deixou de comprar carros, comer fora e adiar suas férias (OBAMA, 2020, p.175). Havia um sentimento de que os *baby boomers* haviam alcançado o ápice da estabilidade econômica e do prestígio internacional em meados da década de 1980, e que isso jamais seria alcançado novamente (MURPHY, 2010, p.197). Em 10 anos o país viu o número de pessoas adentrando na linha de pobreza aumentar em 12.3 milhões, atingindo a marca histórica de 46.2 milhões em 2010 (KENBONE & NADEAU in ANACKER, 2015, p.19). Entre setembro de 2008 e setembro de 2012, aproximadamente 4 milhões de pessoas haviam perdido suas casas para a execução de suas hipotecas (SCHILDT et al., 2013, p.4). Pela primeira vez em décadas, a cidade alcançava o subúrbio em taxas de crescimento (figura 3.4).

	Metrópoles	Subúrbios
2000-2010	4.3%	13.8%
2010-2019	8.0%	8.3%

Figura 3.4: Diferença de comparação de crescimento de cidades grandes e subúrbios entre 2000 e 2010 e 2010 e 2019. A queda do crescimento dos subúrbios com a crise de 2008, vem junto ao aumento do crescimento das grandes cidades. Fonte: Brookings.edu¹⁵²

Depois de 65 anos de expansão dos subúrbios, os suburbanos haviam se equivocado a certeza de que viviam entre paredes impenetráveis para os problemas e ameaças da cidade (ANACKER, 2015, p.1). E novamente trazendo William Wimsatt e seu manifesto *Bomb the Burbs*: um problema não é um problema até que ele chegue no subúrbio (2008, p.143). A administração Obama foi marcada pelos reflexos dessa crise. Lutando contra a perspectiva de uma “segunda grande depressão”, ele colocou dinheiro federal em empresas como a GM e a Chrysler, na busca por preservar empregos, e investiu em programa como HAMP (*Home Affordable Modification Program*) e o HARP (*Home Affordable Refinance Program*) que

¹⁵² <https://www.brookings.edu/research/new-census-data-show-an-uneven-decade-of-growth-for-us-cities/>
Acesso em 30/10/2020.

buscavam reduzir os pagamentos mensais e refinar hipotecas, respectivamente. Tais medidas, no entanto, iam de encontro a própria retórica neoliberal e anti-interferência de uma grande parte da classe média estadunidense. É revelador, por exemplo, uma passagem em que Obama reflete sobre essas apreensões ao se questionar se “Era justo dedicar os dólares de impostos ganhos arduamente por aqueles americanos para reduzir o pagamento da hipoteca de um vizinho que ficou para trás?” e ponderar “E se o vizinho tivesse comprado uma casa maior do que ele realmente poderia pagar?” (OBAMA, 2020, p.265).

Tais apreensões foram algo que a oposição republicana soube materializar através dos ataques e da narrativa de irresponsabilidade fiscal. Sempre reproduzindo que o dinheiro dos contribuintes estava sendo utilizado para bancar o grande capital ou para fundamentar uma agenda própria. Em paralelo, ataques ao próprio Obama eram continuamente desferidos, trazendo a primeiro planos as ansiedades raciais. Como o ex-presidente democrata pontuava a sua “própria presença na Casa Branca desencadeava um pânico profundo, um senso de que a ordem natural havia sido perturbada” (OBAMA, 2020, p.263).

Não precisamos fazer grandes aprofundamentos para refletir como isto remete a própria sintaxe clássica do suburbanismo fantástico: a ordem dos “subúrbios” havia sido afetada sob múltiplos ângulos. Foi ao perceber tal classe média acuada e apreensiva, que um homem prometeu que resolveria o problema desses suburbanos em 2016 – se tornando assim, a pessoa mais poderosa do mundo: Donald Trump.

Nas palavras do próprio Obama:

Foi exatamente isso [o senso de que a ordem natural havia sido perturbada] que Donald Trump entendeu quando começou a fazer afirmações de que eu não nasci nos Estados Unidos e, portanto, era um presidente ilegítimo. Para milhões de estadunidenses assustados por um homem negro da Casa Branca, ele prometeu um elixir para sua ansiedade racial. (OBAMA, 2020, p. 263) (Tradução do Autor)¹⁵³

Este “elixir” para ansiedades raciais, é claro, se tratava de uma proposta de restauração dos papéis sociais. Para parte da população do Estados Unidos, um negro como presidente dos Estados Unidos era um grande incômodo. E não falo dos grupos abertamente fundamentados no supremacismo branco, cujo tamanho diminuto não permitiria que definessem os rumos de uma eleição. Mas de uma segunda parte da população, esta muito maior, que fazia malabarismo discursivos para manifestar seu incômodo com a presidência de Obama. Foi justamente ao dar

¹⁵³ No original: “Which is exactly what Donald Trump understood when he started peddling assertions that I had not been born in the United States and was thus an illegitimate president. For millions of Americans spooked by a Black man in the White House, he promised an elixir for their racial anxiety.”

“aval” para escancarar este racismo, a partir de uma retórica agressiva e mal educada, que o bilionário Donald Trump conseguiu se eleger. Como ponto fundante de seu discurso estava a retórica anti-globalização e de retomada de criação de empregos no país, voltadas primordialmente para atingir ao público do campo e dos subúrbios¹⁵⁴, demografia majoritariamente branca (figura 3.5) e anti-imigração. Sua performatividade grosseira e sua persona do “*bussiness man*” (uma versão madura de seu passado *yuppie*) se encaixava exatamente nos valores do individualismo robusto.

Comunidade	Rural	Suburbano	Urbano
Hillary	19%	48%	32%
Trump	35%	53%	12%
Etnia	Branco	Negro	Latino
Hillary	60%	19%	14%
Trump	88%	1%	6%

Figura 3.5: Composição dos eleitores da candidata democrata Hillary Clinton e do republicano Trump, por tipo de comunidade e por etnia. Fonte: Pew Research Center¹⁵⁵

O discurso machista de Donald Trump¹⁵⁶, que atacava de forma extremamente misógina sua rival (a democrata Hillary Clinton) escancaravam o sexismo contido no apreço pelo individualismo robusto estadunidense. Afinal, Trump era pintado por seus apoiadores como um “homem de verdade” e que, por isso, poderia se exceder na forma como se referia à outras mulheres. “Era coisa de homem”. Evitando cair na armadilha das inferências não fundamentadas, o autor dessa tese foi diretamente a fonte – e consumiu alguns dos livros e manifestos dos apoiadores de Trump. Um deles, chamado “*Masculinity is Our Future*” (“Masculinidade é nosso futuro”) do escritor conservador Tim Patten (2018), resume algumas

¹⁵⁴ <https://www.pewresearch.org/fact-tank/2016/11/17/behind-trumps-win-in-rural-white-america-women-joined-men-in-backing-him/> Acesso em 15/08/2020

¹⁵⁵ <https://www.pewresearch.org/politics/2018/08/09/for-most-trump-voters-very-warm-feelings-for-him-endured/2-4-2/> Acesso em 15/08/2020

¹⁵⁶ <https://www.bbc.com/news/world-us-canada-50563106> Acesso em 20/01/2021

das características do que esses grupos de extrema direita consideram ser “características masculinas”. Segundo Patten, homens são biologicamente bravos, provedores de dinheiro e recursos, sexuais, raivosos, duros no amor, competitivos, leais à outros homens, piadistas, brincalhões, dominantes... Além disso – ainda em seu manifesto, o autor alega que “odas estas características estariam em risco no Ocidente (2018, p.23), uma vez que poderosas companhias e a mídia estariam o oprimindo (2018, p.114). Ou seja, para figuras como Patten, Trump seria um estandarte da resistência e a possibilidade de restaurar estas “características notáveis”.

No entanto, a história da década não acaba aí.

O cenário político estadunidense não se resume à eleição da figura de Donald Trump. Apesar do apoio positivo por conta dos resultados da economia, seu governo ficou marcado por uma série de disputas sociais e movimentos contra-hegemônicos dos quais se destacam o #MeToo, o *Time's Up*, o *Black Lives Matter* e #OscarsSoWhite. Acredito que tais movimentos são fundamentais para compreender a segunda metade da década e, claro, suas reverberações no cinema (e conseqüentemente no suburbanismo fantástico).

Começemos pelo #MeToo (“Eu também”). A *hashtag* ganhou relevância em outubro de 2017, quando diversas mulheres de Hollywood vieram a público acusar o produtor Harvey Weinstein de abuso sexual. A atriz Alyssa Milano talvez tenha sido o nome mais veiculado no período por sua conduta pró-ativa em encabeçar as acusações. Laurie Hillstrom aponta que a campanha presidencial de Trump pode ter sido fator importante em mobilizar o #MeToo (2019, p.4). Além do vazamento de condutas indecorosas e frases como a famosa “*Grab them by the pussy*” (“Carregar elas pela vagina”), dita por Trump em 2005¹⁵⁷, os ataques à candidatura de Hillary Clinton pelo então candidato à presidência trouxeram a pauta da mídia hegemônica estadunidense questões de igualdade de gênero e sexismo.

Jeannie Gersen vai dizer que o movimento se destacava pelo poder dos números e pela mobilização digital. Segundo ela, “enquanto uma vítima sozinha podia ser desacreditada, o coro de “*me toos*” fez com que cada acusação se tornasse muito mais contundente” (in HILLSTROM, 2019, p.1). A força do movimento nas redes acabou por trazer múltiplas outras denúncias de assédio tanto a nível de celebridades quanto de pessoas anônimas. Ele não parou aí, no entanto. O movimento acabou por sintetizar um aprofundamento e expansão das discussões de gênero, que apontavam para o caráter machista, misógino e patriarcal da sociedade capitalista ocidental.

Um dos desdobramentos do #MeToo foi o *Time's Up*. O movimento criado por mais de

¹⁵⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/Donald_Trump_Access_Hollywood_tape Acesso em 20/05/2021

300 mulheres de Hollywood, entre atrizes, diretoras e produtoras, arrecadava fundo para mulheres vítimas de abuso sexual. Além disso, o movimento partia da compreensão de que os abusos eram uma das consequências da disparidade de gênero na indústria e nas agências de talento. Isto refletiu em uma maior movimentação dos estúdios de Hollywood em trazer mais mulheres para cargos chaves, além de investir em mais filmes de grande orçamento com mulheres protagonistas e com maior cuidado em sua representação.

Trazendo a questão racial para frente das discussões, o *Black Lives Matter* (Vidas Negras Importam) talvez tenha sido o movimento mais influente da década. Surgido em 2013, quando três mulheres – Alicia Garza, Opal Tometi e Patrisse Cullors – usaram o termo nas mídias sociais para protestar quando George Zimmerman, acusado de matar o adolescente negro Trayvon Martin foi inocentado pela justiça. Desde então, a frase reverberou em múltiplos movimentos e protestos raciais e contra a violência policial nos Estados Unidos. Seu pico foi justamente em 2020, com a morte de George Floyd, enforcado por um policial que se ajoelhou em seu pescoço. A frase repetida inúmeras vezes por Floyd “*I can’t breathe*” (“Eu não consigo respirar”) se tornou um lema coletivo contra a violência policial e contra a postura negacionista do governo Trump frente a pandemia.

Em paralelo aos discursos sobre raça nos Estados Unidos evocados pelo *Black Lives Matter*, o *#OscarSoWhite* surgiu para reivindicar a falta de representatividade na indústria cinematográfica. Ele surgiu como crítica à academia após a cerimônia de 2016, quando, pela segunda vez seguida, todos os candidatos as categorias de atuação (20 pessoas no total) eram brancos. Isso refletiu em mudanças (razoavelmente) superlativas no perfil dos eleitores do Oscar (em sua maioria homens, brancos e acima de 50 anos¹⁵⁸) e cujos resultados vem aparecendo nos últimos anos. Entre 2017 e 2021, por exemplo, 4 dos 5 vencedores da categoria de direção eram não caucasianos (dois homens latinos, um homem negro e uma mulher chinesa). Nas categorias de atuação, o ano de 2021 se destacou com a nomeação de 9 atores não caucasianos dentre os 20 indicados (o maior número na história da premiação). Além disso, novas regras¹⁵⁹ da Academia apontam para uma mudança importante na forma como os estúdios encaram a questão da representatividade – exigindo a entrada de corpos minoritários em todas as áreas de produção.

Como contraponto aos movimentos contra-hegemônicos, também foi durante o governo

¹⁵⁸ https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/01/160122_oscar_academia_diversidade_rm Acesso em 20/05/2021

¹⁵⁹ <https://www.oscars.org/news/academy-establishes-representation-and-inclusion-standards-oscar-eligibility> Acesso em 20/05/2021

Trump que houveram as manifestações racistas pró-manutenção do monumento ao herói dos confederados Robert Lee em Charlottesville (figura 3.6) subúrbio da Virgínia. O evento reuniu partidários conservadores, e também supremacistas, neonazistas e tribalistas que comungavam pela retomada de um período em que “a ordem era mantida e a família preservada”. Espero que nesse momento da tese, não seja mais necessário contextualizar que – como bem define Stephanie Coontz (2000) – este momento nunca existiu.



Figura 3.6: Protestos de supremacistas brancos de Charlottesville em 2017. Fonte: The Daily Progress

Difícil não fazer uma ligação dessa manifestação com o conceito de nostalgia restaurativa de Svetlana Boym (2001) – que remeteria à esta construção de valores e tradições que formulariam “um lar perdido”. A própria autora se refere a esta nostalgia a partir da reconstrução de monumentos do passado (2001, p.42). Nesse sentido, monumentos como a estátua de Robert Lee seriam a materialização de ideologias que definiriam um mundo (inexistente) com bordas e valores bastante claros (CROSS, 2015, p.231). Assim, alterá-los, seria reescrever o passado e o que ele significa, despertando a fúria reacionária e conservadora, arraigada em seus próprios mitos e rituais.

Trazendo isto para a perspectiva suburbana (como é o caso de Charlottesville), é interessante pensar na ideia de Bauman que “vizinhanças tornariam-se pequenos Estados” (2017, p.45) – no sentido que a partir de sua homogeneidade demográfica, começam a se definir valores, tradições e – o mais preocupante – leis. Assim, uma tentativa do próprio Estado de ir de encontro à esta prerrogativas (como no caso da remoção do monumento), poderia ser lido como uma ameaça da autonomia daquele espaço, e, conseqüentemente, incitando uma guerra

civil. Não eram raros os discursos ou *tweets* (figura 3.7) de Trump se adereçando justamente à essas demandas classistas do subúrbio. Segundo o professor de Ciências Políticas Ernest McGowen III, o discurso de Trump não era para o subúrbio real (uma vez que, como vimos, houveram mudanças do perfil demográfico e agora ele era muito mais diverso) mas para o subúrbio mitológico, no intuito de evocar uma identidade arquetípica para um lugar historicamente enraizado na segregação racial e na supremacia branca¹⁶⁰.



Figura 3.7: Tweet de Donald Trump em Julho de 2020. “Eu estou feliz em informar à todas as pessoas vivendo o estilo de vida do sonho suburbano, que você não vão ser mais incomodados ou financeiramente machucados por construções de baixo valor social nas suas vizinhanças’. Uma clara referência ao NIMBY (*Not in My Back Yard*). Fonte: Twitter.com (conta suspensa)

Importante lembrar que este levante reacionário também vinha como uma resposta ao cenário de globalização da economia. A classe média e classe trabalhadora era a principal afetada pela perda de empregos quando grandes fábricas e indústrias se mudaram para países com menos leis e menos encargos trabalhistas. A vinda de estrangeiros e imigrantes também era visto como uma ameaça à economia local. Nesse sentido, a nostalgia por um tempo anterior (e ao qual os monumentos eram sua materialização) também apelava para um nacionalismo de quando as fronteiras eram menos fluídas (SPIGEL, 2001). Vale, nesse sentido, colocar em conjuntura que os Estados Unidos tem uma cultura amplamente arraigada na ode à sua história. Yi-Fu Tuan inclusive a caracteriza o país como uma “sociedade histórica” chamando a atenção para a quantidade de museus no país (a maior proporção por habitante do mundo)¹⁶¹ e apontando como a paixão por preservação advém da necessidade por objetos tangíveis que suportem um senso de identidade (2001, p.197). Trazendo um dado atualizado, o Estados

¹⁶⁰ <https://theconversation.com/no-president-trump-suburbia-is-no-longer-all-white-and-black-suburbanites-are-more-politically-active-than-their-neighbors-145665> Acesso em 24/05/2021

¹⁶¹ <https://tvbrasil.ebc.com.br/reporter-brasil/2018/09/eua-e-o-pais-com-o-maior-numero-de-museus-por-habitante> Acesso em 21/05/2021

Unidos hoje tem mais de 35.000 museus abertos¹⁶². Para comparação, o Brasil conta com menos de 4.000¹⁶³.

Donald Trump sabia que a turba conservadora era a mesma que era atendida pelo seu discurso restaurativo de “fazer os Estados Unidos grande de novo” – e a inexistência de uma reação¹⁶⁴ mais dura aos eventos trágicos que sucederam Charlottesville eram um indicativo de que ele manteria este discurso e esta demografia “alimentada”. Sem grandes percalços na economia, que dava sinais de forte recuperação¹⁶⁵, e com a tradição dos Estados Unidos de reeleger presidentes, era muito difícil imaginar uma conjuntura em que Trump não seguisse um segundo mandato.

A esquerda radical [o partido democrata] quer rasgar tudo em seu caminho e em seu lugar querem botar poder para eles próprios. Eles querem poder. Difícil de acreditar... eles querem arrancar e demolir todo valor americano. Eles querem limpar todos os vestígios de religião da vida nacional. Eles querem doutrinar nossos filhos. Eles querem tirar dinheiro de nossas polícias. Eles querem abolir os subúrbios. Eles querem tumultos. Deixar as cidades à mercê dos radicais. Isto não irá acontecer. Vocês conhecem os subúrbios. Pessoas que lutam por toda a sua vida para obter uma linda casa no subúrbio. Não haverá mais moradias de baixa renda forçadas nos subúrbios. Eu rescindi as regras [que permitiam habitações populares]. Eu vi conflitos por anos. Por anos foi um inferno para o subúrbio. Nós rescindimos a regra há três dias atrás. Então aproveitem suas vidas, senhoras e senhores. (TRUMP, 2020) (Tradução do autor)¹⁶⁶

O discurso de Trump no Texas ¹⁶⁷ em sua corrida para a reeleição, apelando às medidas classistas dedicadas aos moradores do subúrbio, demonstram com bastante clareza o recorte eleitoral do então presidente. No discurso fica bastante evidente as contraposições entre subúrbios e cidade, violência e paz, brancos e negros – que vemos ser evocadas desde a década de 1950. Foram palavras parecidas que o fizeram ser eleito em 2016. O normal seria que o mesmo se repetiria em 2020.

¹⁶² <https://www.ims.gov/news/government-doubles-official-estimate-there-are-35000-active-museums-us> Acesso em 21/05/2021

¹⁶³ <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2019-06/classes-e-b-reunem-82-dos-frequentadores-de-museus-diz-pesquisa> Acesso em 21/05/2021

¹⁶⁴ <https://g1.globo.com/mundo/noticia/ha-culpa-dos-dois-lados-diz-trump-sobre-violencia-em-charlottesville.ghtml> Acesso em 26/01/2021

¹⁶⁵ https://brasil.elpais.com/brasil/2019/06/15/economia/1560602434_147668.html Acesso em 26/01/2021.

¹⁶⁶ No original: “*The Radical Left wants to tear down everything in its way and in its place they want power for themselves. They want power. Hard to believe. Power. They want to uproot and demolish every American value. They want to wipe away every trace of religion from national life. They want to indoctrinate our children, defund our police, abolish the suburbs and cite riots, and leave every city at the mercy of the radical left. That’s not going to happen. That’s not going to happen, and by the way I just ended the rule on suburbs. You know the suburbs will fight all of their lives to get into the suburbs and have a beautiful home. There will be no more low-income housing forced in to the suburbs. I abandoned and took away and just rescinded the rule. It’s been going for years. I’ve seen conflict for years. It’s been hell for suburbia. We rescinded the rule three days ago. So enjoy your life ladies and gentleman.*”

¹⁶⁷ Trecho disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yNwROuSGOQ> Acesso 16/02/2021

Porém, tal qual no subgênero que aqui estudamos, eventos da escala do fantástico entraram em cena. As manifestações urbanas gigantescas contra a morte de George Floyd e as consequências graves relativas ao tratamento dada à pandemia da Covid-19, fizeram com que uma reeleição aparentemente fácil de Donald Trump fosse perdida. As cidades negras e o subúrbios baunilha (ÁVILA, 2004), com razões bastante distintas, não mais apoiavam Trump da mesma forma. E como pontuou o jornalista Timothy Noah¹⁶⁸, era um clichê político da época que o subúrbio seria o responsável por eleger novo presidente (figura 3.8).

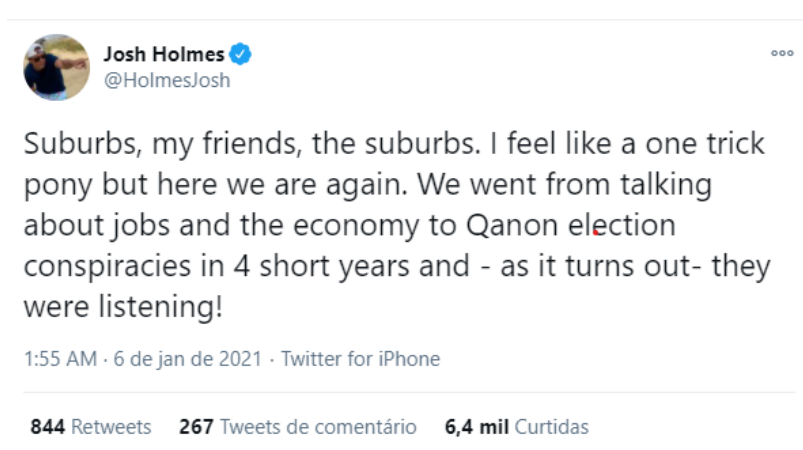


Figura 3.8: *Tweet* de Josh Holmes, estrategista republicano. Seu tweet, analisando a derrota de Trump em sua reeleição diz “Subúrbios, meus amigos, os subúrbios. (...) Fomos de conversas sobre a economia para conspirações sobre Qanon¹⁶⁹ em apenas 4 anos (...) Eles estavam ouvindo!”. Fonte: @HolmesJosh no twitter.

E por mais que a história continue com a derrota de Trump e a eleição da primeira vice-presidente negra dos Estados Unidos, Kamala Harris, é logo antes disso que paramos. Veremos no decorrer desse capítulo como o suburbanismo fantástico vai contar a história dos subúrbios estadunidenses, seus valores, percepções e credos da crise de 2008 até o ano da pandemia: 2020.

Vamos lá.

3.2 Da Fantasia para o Suburbanismo Fantástico (Reflexivo)

Como vimos no capítulo 2, a diminuição de obras do suburbanismo fantástico, que já vinha sido percebido desde a segunda metade da década de 1990, continuou durante toda a

¹⁶⁸ <https://newrepublic.com/article/159044/trump-reelection-campaign-suburbs-ignorance> Acesso em 24/05/2021

¹⁶⁹ Teoria de conspiração da extrema direita estadunidense que alega haver um grupo secreto de satanistas, pedófilos e canibais que conspirava contra o governo Trump. Hillary Clinton seria uma dessas participantes.

primeira década do novo século. O “boom” da tecnologia digital marcado pelos *blockbusters* *Titanic* (James Cameron, 1997) e *Matrix* (Irmãos Wachowski, 1999) permitiram as construções de novos mundos dentro do cinema, cada vez mais ousados e inventivos – favorecendo gêneros como fantasia, ficção científica, filmes de super herói, etc. Filmes como *Zathura: Uma Aventura Espacial* (Zathura, Jon Favreau, 2005) e a animação *A Casa Monstro* (Monster House, Gil Kenan, 2006) eram exceções. Obras como *Paranoia* (Disturbia, D.J. Caruso, 2007) que traziam a figura do serial killer para o subúrbio, também se situava entre o suburbanismo fantástico e o gótico. O mesmo parecia acontecer com obras como *Donnie Darko*, a trilogia *Efeito Borboleta* (*The Butterfly Effect*, Eric Bress e J. Mackye Gruber, 2004) e a pentalogia iniciada em *Crepúsculo* (Twilight, Catherine Hardwicke, 2008) onde os elementos fantásticos eram utilizando em funções de narrativas do suburbanismo gótico e do romance adolescente.

McFadzean ressalta que parte do motivo se deu com o *boom* do gênero de fantasia (e em um segundo momento, de super heróis), voltado para atender a demanda do público infanto juvenil (2019, p.107). Filmes com protagonistas infantis como *Desventuras em Série* (Lemony Snicket’s A Series of Unfortunate Events, Brad Silberling, 2004), a trilogia iniciada em *Crônicas de Nárnia, A Fantástica Fábrica de Chocolates* (Charlie and the Chocolate Factory, Tim Burton, 2005), *Eragon* (Stefen Fangmeier, 2006), *Ponte para Terabítia* (Bridge to Terabithia, Gabor Csupo, 2007), *A Bússola de Ouro* (Golden Compass, Chris Weitz, 2007) e *Os Seis Signos da Luz* (The Seeker, David Cunningham, 2007), *O Aprendiz de Feiticeiro* (The Sorcerer’s Apprentice, Jon Turteltaub, 2010) e *Percy Jackson e o Ladrão de Raios* (Percy Jackson & The Olympians: The Lightning Thief, Chris Columbus, 2010). Em paralelo, filmes de aventura fantástica também faturavam altas bilheterias como *O Retorno da Múmia* (The Mummy Returns, Stephen Sommers, 2001), *Reino de Fogo* (Reign of Fire, Rob Bowman, 2002), *Piratas do Caribe* (Pirates of the Caribbean, Gore Verbinski, 2003), *Van Helsing* (Stephen Sommers, 2004), *Stardust* (Matthew Vaughn, 2007), *Uma Noite no Museu* (A Night at the Museum, Shawn Levy, 2007), *Viagem ao Centro da Terra* (Journey to the Center of the Earth, Eric Brevig, 2008) e *Cidade das Sombras* (City of Ember, Gil Kenan, 2008).

Dentre as obras citadas é perceptível o número de franquias não concluídas e sequências mal recepcionadas, o que apontava para uma rápida saturação do gênero de Fantasia - que ainda ganharia uma sobrevida a partir do sucesso de *Crepúsculo*. Outro ponto fora da curva foi de *Avatar* (James Cameron, 2009) que levou os avanços da computação gráfica ao máximo e ajudou a popularizar a tecnologia 3D. A fantasia ainda teria alguma força nos anos 2010 com a franquia *Jogos Vorazes* (*The Hunger Games*, Gary Ross, 2012), mas claramente o gênero estava

desgastado no cinema. Parte desse cenário se desenhou pela corrida dos estúdios em tentar repetir ou se aproveitar do sucesso das franquias *O Senhor dos Anéis* (Lord of the Rings, Peter Jackson, 2001, 2002 e 2003) e *Harry Potter*. Em paralelo, um subgênero estava prestes a se consolidar como um gênero devido a forma contundente como afetou a indústria: os filmes de super herói.

Começando por *Blade* (Stephen Norrington, 1998), e ganhando tração com a franquia *X-Men* (Bryan Singer, 2000) e *Homem-Aranha* (Spiderman, Sam Raimi, 2002), o gênero se consolidou com a trilogia *Batman Begins* (Christopher Nolan, 2005), *O Batman: Cavaleiro das Trevas* (The Dark Knight, Christopher Nolan, 2008), e, *Batman: O Cavaleiro das Trevas Ressurge* (The Dark Knight Rises, Crhistopher Nolan, 2012) e, principalmente, com o universo cinematográfico da Marvel iniciado por *Homem de Ferro* (Iron Man, Jon Favreau, 2008). Os filmes de super-herói se tornariam a principal marca do cinema infanto-juvenil e *blockbuster* da década de 2010, com obras aclamadas criticamente e com recordes de bilheteria mundial. Essas obras ambientadas no “mundo real”, onde indivíduos fantasiados precisam salvar o mundo, talvez tenha criado as condições ideais para o retorno do suburbanismo fantástico. Afinal, jovens do mundo inteiro agora sonhavam em ser heróis de suas próprias aventuras.

Assim, em 2009, depois de uma década de pouquíssimas obras dentro do gênero, Joe Dante, o mais produtivo diretor do suburbanismo fantástico, lançou *O Buraco*. O filme, um autêntico exemplar do subgênero, conta a história de três jovens que precisam investigar um buraco no porão de suas casas – trama muito similar ao terror *O Portal*. A obra, fruto de seu tempo, traz a tecnologia 3D como grande chamariz para as audiências mais jovens. No entanto, demonstrando o desprestígio que o subgênero enfrentava, o filme nunca recebeu um lançamento nos cinemas dos Estados Unidos ¹⁷⁰– pois não conseguiria disputar com outros *blockbusters* 3D. Mas este cenário estava começando a mudar. E foram com obras que se pautaram justamente em dois dos maiores expoentes do suburbanismo fantástico: *E.T. – O Extraterrestre* e a franquia *De Volta para o Futuro*.

Falo de *Super 8* (J.J. Abrams, 2011) e *A Ressaca* (Hot Tube Time Machine, Steve Pink, 2010).

No caso de *Super 8*, é interessante notar que por mais que Spielberg tivesse retomado as referências à cultura do subúrbio e da fantasia como diretor nas três décadas que seguiram em *E.T. – O Extraterrestre*, em *Hook*, *Jurassic Park 2* (1997), *Inteligência Artificial* (AI: Artificial Intelligence, 2001) e *Guerra dos Mundos* (War of the Worlds, 2005), foi como produtor –

¹⁷⁰ <https://www.boxofficemojo.com/title/tt1085779/> Acesso em 01/06/2021

através da Amblin – que ele retornou com força total ao suburbanismo fantástico (McFadzean, 2019, p.111). A obra de seu pupilo J.J. Abrams é uma grande referência à *E.T. – O Extraterrestre* e outros filmes do subgênero.

Este aspecto nostálgico vai ser um dos grandes pilares dessa retomada do subgênero. Se ambientando em 1979, *Super 8* se aproveita para incluir em sua trilha sintetizadores, fazer *takes* de jovens de bicicleta, ambientar quartos repletos de pôsteres de ficção científica e filmes e terror da época (McFADZEAN, 2019, p.112). E esta é uma característica essencial pra formulação do suburbanismo fantástico como subgênero: ao retomar a iconografia dessas obras da década de 1980 e ter nela um reconhecimento muito fácil de sua audiência, *Super 8* acaba servindo de prova de que existia uma bagagem sintática, semântica e afetiva das obras daquele período. Não à toa, esta bagagem seria ainda mais explorada por obras que viriam nos anos a seguir. Antes disso, porém, voltemos um ano.

2010. Ano de lançamento de um filme “besteirol” chamado *A Ressaca*. Seu título em português faz pouco jus ao absurdo nome original – algo como “A Banheira de Hidromassagem Máquina do Tempo”. Dentro da análise acadêmica a obra pode acabar se perdendo como apenas mais uma entre as muitas comédias protagonizadas por jovens e homens infantilizados focadas no consumo de álcool e sexo, muito populares na década de 2000, como a longeva franquia *American Pie* (Paul Weitz, 1999), *Caindo na Estrada* (Road Trip, Todd Philips, 2000), *Não é Mais um Besteiro Americano* (Not Another Teen Movie, Joel Gallen, 2001), *O Dono da Festa* (National Lampoon’s Van Wilder, Walt Becker, 2002), *Dias Incríveis* (Old School, Todd Phillips, 2003), *Madrugada Muito Louca* (Harold & Kumar, Danny Leiner, 2004), *Eurotrip – Passaporte para a Confusão* (Eurotrip, Jeff Schaffer, Alec Berg e David Man, 2004), *O Virgem de 40 Anos* (The 40 Year-Old Virgin, Judd Appatow, 2005), *Aprovados* (Accepted, Steve Pink, 2006), *Super Bad – É Hoje* (Super Bad, Greg, Motolla, 2007), *Sex Drive – Rumo ao Sexo* (Sex Drive, Sean Anders, 2008), *Colegiais em Apuros* (College, Deb Hagan, 2008) e a trilogia *Se Beber Não Case* (*The Hangover*, Todd Phillips, 2009).

Ressalto que esses “besteróis” por si só, já são uma retomada de um gênero extremamente popular no início da década de 1980, pensadas para o público adolescente (e predominantemente masculino), como *O Clube dos Cafajestes* (Animal House, John Landis, 1978), *Porky’s* (Bob Clark, 1981), *Picardias Estudantis*, *Uma Escola Muito Especial para Garotas* (Private School, Noel Black, 1983), *A Grande Encrenca* (Screw Balls, Rafal Zielinski, 1983), *O Mundo dos Jogadores* (JoySticks, Greydon Clark, 1983), *Descobertas Adolescentes* (*Getting it On!*, 1983), *A Vingança dos Nerds* (Revenge of the Nerds, Jeff Kanew, 1984),

Corrida na Correnteza (Up The Creek, Robert Butler, 1984), *Férias da Pesada* (Fraternity Vacation, James Frawley, 1985). Ainda assim, não parece haver qualquer sentimento de nostalgia mais explícita no “besteirol” da década de 2000 para a década de 1980. Até *A Ressaca*.

A obra do diretor Steve Pink conta a história de três adultos frustrados com o rumo que suas vidas tomaram. Após um deles tentar suicídio, os três decidem retornar à cidadezinha de inverno onde passaram os melhores momentos de sua adolescência. Junto com o filho de um deles, os três intencionam mostrar à nova geração o que é “diversão de verdade”. Ao chegarem lá, a cidade está desolada e decrépita, mostrando que os “bons tempos” haviam terminado. Porém, após uma noite de bebedeira na banheira de hidromassagem, eles são teletransportados para 1986 – onde são vistos novamente como figuras sexualmente atraentes e revivem os melhores momentos de suas vidas. Para não deixar dúvidas, o filme traz as participações especiais de Chevy Chase (da franquia *Férias Frustradas*), Crispin Glover (*De Volta para o Futuro*) e William Zabka (*Karatê Kid*). A música que encerra o filme (figura 3.9) “*Home Sweet Home*” (Lar, Doce Lar, na tradução) do Mötley Crüe passa o recado claro: a nostalgia pelos anos 1980 estava voltando, e o suburbanismo fantástico seria um dos seus produtos com maior destaque.



Figura 3.9: Frames dos créditos finais de *A Ressaca* que se dão ao som de *Home Sweet Home*.

Fonte: Art of the Title

Vale pontuar que, como vimos em nossa introdução, esta retomada nostálgica pela década de 1980 faz parte de um movimento muito mais amplo. No cinema, isso ficava claro através da onda de remakes, reboots e/ou continuações de obras do período, como *A Hora do*

Pesadelo (Nightmare on Elm Street, Samuel Bayer, 2010), *A Hora do Espanto* (Fright Night, Craig Gillespie, 2011), *Poltergeist* (Gil Kenan, 2015), *It – Capítulo 1 e 2*, *Jumanji: Bem Vindo a Selva* (Jumanji: Welcome to the Jungle, Jake Kasdan, 2017) e *Jumanji: A Próxima Fase* (Jumanji: Next Level, Jake Kasdan, 2019), *Halloween* (David Gordon Green, 2018), *Brinquedo Assassino* (Child's Play, Lars Klevberg, 2019) e a série *Cobra Kai* (Josh Herald, Jon Hurwitz e Hatden Schlossberg, Netflix, 2018-). Caso interessante é o da continuação de *Caça-Fantasmas* (Ghostbusters, Paul Feig, 2016), que depois de um *remake/reboot* em 2016, atacado por críticas misóginas ao mudar o gênero dos protagonistas, teve seus planos de se tornar uma franquia cancelados. Em seu lugar, uma sequência do filme original (de 1984) foi lançada em 2021, *Caça-Fantasmas: Além da Vida* (Ghostbusters: Afterlife, Jason Reitman) que abraça o suburbanismo fantástico como subgênero e traz as crianças como a “nova geração” a vestir o manto.

Este caráter reflexivo também se dá a partir de obras que homenageiam a década e/ou clássicos do subgênero como *Terra para Echo* (Earth to Echo, David Green, 2014) e *Bumblebee* (Travis Knight, 2018) que faz referência à *E.T.*, *A Babá* (The Babysitter, McG 2017) que mistura *Esqueceram de Mim* com obras do diretor Wes Craven, *Verão de 84* (Summer of 84, Anouk Whissel, François Simard, Yoann-Karl Whissell, 2018) que se inspira em *Conta Comigo* e *A Hora do Espanto*. Também vale citar uma das temporadas da série de antologias *American Horror Story*, que traz o tema 1984, conversando diretamente com franquias como *Sexta Feira 13* (Friday the 13th, Sean Cunningham, 1980), *Halloween* e *A Hora do Pesadelo* (figura 3.10). Nenhum desses produtos audiovisuais, no entanto, fizeram tanto sucesso e se pautaram tanto na nostalgia da década de 1980 e pelas obras da época quanto a série *Stranger Things*. Epítome máxima do suburbanismo fantástico reflexivo, como bem colocado por MacFadzean (2017; 2019).



Figura 3.10: Pôster de *American Horror Story 1984* faz referência direta ao primeiro *Sexta Feira 13*. Fonte: NerdSite.com

É claro que o suburbanismo fantástico não se restringiu a obras reflexivas e ambientadas na década de 1980. Inclusive falaremos mais sobre elas nesse capítulo. No entanto, é interessante citar filmes do início da década como *Ataque ao Prédio* (*Attack the Block*, Joe Cornish, 2011), e as animações *Frankenweenie* (Tim Burton, 2012) e *ParaNorman* (Chris Butler e Sam Fell, 2012) - que avançam as possibilidades do subgênero (McFADZEAN, 2019, p.118) trabalhando com novos elementos semânticos e sintáticos. Também vale destacar a estratégia de empresas de *streaming* em investir em séries que trazem o fantástico para a realidade cotidiana/suburbana como *Contos do Loop*, *Dark*, *Black Mirror* e *Boca a Boca*.

Como vimos no capítulo 2, é muito comum dentro dos estudos de (sub)gênero a reprodução da ideia de que eles seguem um “ciclo de vida” bem definido. De forma bastante resumida, tomando como referência a discussão trazida por Altman (2000) em sua mais famosa obra sobre o tema, os (sub)gêneros nasceriam a partir do sucesso de um ou mais filmes cujos elementos semânticos e/ou sintáticos passam a ser reproduzidos por outras obras da indústria. Caso isto continue ocorrendo por um período, o (sub)gênero se estabelece: ou seja, nasce. Importante ressaltar que existe uma diferença bastante significativa entre grupos de obras que conseguem estabelecer (sub)gêneros e aqueles que fazem sucesso por um período limitado, mas que logo caem em esquecimento.

A partir da sua consolidação como (sub)gênero, espera-se que novos filmes tragam novos elementos a serem incorporados ou deixados de lado – até atingir uma certa coesão em sua forma, “sua maturidade”. É a partir desse momento que o (sub)gênero passa a ter suas

características mais conhecidos pelo público e a assume uma “autoconsciência reflexiva” (ALTMAN, 2000). Schatz vai dizer que conforme as audiências se tornam mais conscientes, os gêneros progridem da transparência para a opacidade, da narrativa direta ao ponto para o formalismo autoconsciente (1999).

É óbvio que estas estipulações não se tratam de uma qualidade inerente ou orgânica do objeto cinematográfico, mas de um desenvolvimento um tanto quanto lógico. Afinal, conforme o (sub)gênero vai se tornando mais popular e tendo mais filmes produzidos, seus elementos sintáticos e semânticos passam a ser mais conhecidos tanto pelos seus realizadores quanto pelo grande público – permitindo que eles sejam cada vez mais referenciáveis em novas obras. É dentro desse momento do (sub)gênero que o suburbanismo fantástico se encontra a partir da década de 2010. Se pautando na categorização de Angus McFadzean, é o momento que doravante chamaremos de suburbanismo fantástico reflexivo (2019). Estabelecido isso, duas pontuações devem ser feitas.

A primeira é que não nos interessa dentro desse trabalho em discutir se existe um período de “morte” do (sub)gênero posterior a este momento de autorreflexão. Muito dos estudos de gênero cinematográfico acabam enveredando para a discussão da “morte” de gêneros, geralmente se utilizando como exemplos o faroeste ou o musical. Tal discussão, além de pouco conclusiva, encontraria bastante dificuldades para tratar do suburbanismo fantástico – uma vez que é possível falar que sua morte se deu no final da década de 1990, mas que agora estaríamos vendo uma “ressurreição do gênero”.

A segunda é que nem todas as produções do suburbanismo fantástico que estão dentro desse período temporal se encaixam dentro do que entendemos como “reflexivo”. Isto demonstra como são fluídas essas determinações e categorizações, não devendo ser entendido propriamente como um problema teórico. Obras como *Missão Pijamas* ou *Aprendiz de Espiã* pouco dialogam com obras clássicas do suburbanismo fantástico, mas estão dentro do gênero e atualizando seus elementos semânticos e sintáticos. Por isso, quando falarmos de um suburbanismo fantástico reflexivo nesse trabalho nos interessa mais o recorte temporal (a partir dos anos 2010) do que propriamente as características individuais dos filmes que estão dentro desse período. Aliás, é possível falar que obras reflexivas e não reflexivas por vezes estão intimamente ligadas. Afinal, a produção de uma obra não-reflexiva da Netflix como *A Grande Luta*, por exemplo, só pode ser entendida a partir de filmes como *A Gente se Vê Ontem* (que dialoga diretamente com *De Volta para o Futuro*) e séries como *Stranger Things*.

Outro exemplo dessa relação entre obras reflexivas e não reflexivas é a utilização dos mesmos atores, que passam a ser vinculados ao subgênero de uma forma geral. Isso acontece com Ken Marino (*Goosebumps*, *A Babá 1 e 2*, *Missão Pijamas*, *A Grande Luta*), Brian “Astro” Bradley (*Terra para Echo*, *A Gente se Vê Ontem*), Caleb Emery (*Goosebumps* e *Verão de 84*), Judah Lewis (*A Babá 1 e 2* e *Verão de 84*) Noah Schnapp, (*Stranger Things* e *O Halloween de Hubbie*), Jeremy Ray Taylor (*It* e *Goosebumps 2*), Maya Hawke (*Stranger Things* e *Fear Street: 1994*), Sadie Sink (*Stranger Things* e *Fear Street: 1978*), Jack Dylan Grazer (*It* e *Shazam!*) e tendo como exemplo mais reconhecível Finn Wolfhard, que depois de aparecer em *Stranger Things*, *It* e *Ghostbusters: Mais Além* foi escolhido como nome para encabeçar um projeto original dentro do subgênero: o filme *Rules for Werewolves* (figura 3.11).



Figura 3.11: Finn Wolfhard (centralizado a esquerda) na capa do pôster teste de *Rules for Werewolves*. Fonte: imdb.com

Além disso, importante notar que dentro do mesmo ciclo cronológico, obras reflexivas e não reflexivas também partem dos mesmos referenciais semânticos. Isso porque o próprio subgênero tem uma natureza referencial, não estando necessariamente vinculada à “sua reflexividade”. Estabelecidas essas pontuações, vale trazer a afirmação de Angus McFadzean de que o próprio suburbanismo fantástico reflexivo “trai” o desejo conservador de produzir versões “clássicas” e consolidadas de obras do subgênero (ou seja, simples *remakes*) – pois

acabam por criar variantes mais arriscadas, que exigem de espectador, inclusive, “ter essas referências” (2019, p.118).

Por fim, acho interessante também citar a preocupação de McFadzean em apontar que essas inovações (ou “variantes arriscadas”) que ele vê no suburbanismo fantástico reflexivo, eram vinculadas principalmente à estrutura narrativa e não, por exemplo, à representatividade étnica/de gênero do protagonista (2019, p.118). O autor sublinha que este período ainda vai ser marcado por uma predominância de narrativas centradas na figura do jovem branco de classe média. No entanto, apesar de recente (seu livro foi lançado em 2019), esta análise parece estar ficando um pouco datada. Como analisaremos de uma forma mais profunda, esta é uma tendência que está começando a mudar – principalmente por conta da plataforma de *streaming* da Netflix. Apenas em 2019, ano do lançamento do livro de McFadzean, e 2020 foram lançados filmes com protagonistas femininas (*Aprendiz de Espião*), protagonistas negros (*Kin, A Grande Luta; A Convenção das Bruxas*), de CCPs com protagonistas femininas (*Histórias Assustadoras para Contar no Escuro, They Reach, Missão Pijamas, A Vastidão da Noite, Psycho Goreman*), CCPs negros e latinos (*Vampiros vs The Bronx*) e CCPs com protagonista negra (*A Gente se Vê Ontem e Manual de Caça a Monstros*). Apenas considerando esses dois anos, é possível afirmar uma variedade de corpos não hegemônicos no subgênero maior do que nos seus primeiros 20 anos.

3.3 Os Elementos do Suburbanismo Fantástico Reflexivo

Estabelecidas tais ponderações, nesse subcapítulo iremos fazer um espelhamento do subcapítulo 2.6, trazendo os novos elementos que vêm sendo tratados pelo subgênero a partir da década de 2010 e trabalhando como os elementos antigos estão sendo reconfigurados. Apesar de não seguirmos propriamente uma ordem cronológica dos filmes analisados, os tópicos que serão trabalhados foram ordenados de forma a mostrar uma mudança corrente no subgênero – começando pelo seu apego mais nostálgico pela recriação da década de 1980, tendo como temas:

- 1) A Nostalgia pela Década de 1980
- 2) A Tecnostalgia Analógica
- 3) A Crise Imobiliária e a Nostalgia pelo Subúrbio
- 4) A Nostalgia pelo Entretenimento Reaganista

Em sequência, iremos discutir como as novas produções progressivamente passam a incorporar corpos, perspectivas e narrativas mais diversas. Tendo como temas:

- 5) A Classe Média em Debate
- 6) Os CCPs Representativos
- 7) O Protagonismo Feminino
- 8) O Protagonismo Negro e Latino
- 9) A Quebra da Performance Heteronormativa

Novamente, não há nenhuma pretensão em categorizar todas as obras que influenciaram, foram influenciadas, ou que fazem parte do suburbanismo fantástico na década de 2010. Por isso, repetindo a estrutura do capítulo anterior, faço um apanhado de obras que podem ser classificadas como parte do subgênero lançados entre 2010 e 2020. Serão a partir delas que iremos trabalhar. São elas:

O Buraco (The Hole, Joe Dante, 2009)¹⁷¹

Zé Colméia: O Filme (Yogi Bear, Eric Brevig, 2010)

A Ressaca (Hot Tube Time Machine, Steve Pink, 2010)

Karatê Kid (The Karate Kid, Harald Zwart, 2010)

Scenes from the Suburbs (Spike Jonze, 2010)

Super 8 (J.J. Abrams, 2011)

A Hora do Espanto (Fright Night, Craig Gillespie, 2011)

Os Smurfs (The Smurfs, Raja Gosnell, 2011)

Ataque ao Prédio (Attack the Block, Joe Cornish, 2011)

Frankenweenie (Tim Burton, 2012)

ParaNorman (Sam Fell e Chris Butler, 2012)

Os Smurfs 2 (The Smurfs 2, Raja Gosnell, 2013)

Homem de Ferro 3 (Iron Man 3, Shane Black, 2013)

Terra para Echo (Earth to Echo, Dave Green, 2014)

A Ressaca 2 (Hot Tube Time Machine 2, Steve Pink, 2015)

Goosebumps – Monstros e Arrepios (Goosebumps, Rob Letterman, 2015)

Poltergeist – O Fenômeno (Poltergeist, Gil Kenan, 2015)

¹⁷¹ O filme será uma exceção em nossa cronologia pois como dito anteriormente, este não recebeu lançamento doméstico nos Estados Unidos. Assim, a obra foi lançada no país oficialmente em DVD apenas em 2012.

Tomorrowland (Brad Bird, 2015)
Stranger Things (Irmãos Duffer, Netflix, 2016-)
Jumanji: Bem Vindo a Selva (Jumanji: Welcome to the Jungle, Jake Kasdan, 2017)
A Babá (The Babysitter, McG, 2017)
It – Capítulo I (It: Chapter I, Andy Muschietti, 2017)
Pica-Pau: O Filme (Woody Woodpecker, Alex Zamm, 2017)
Dark (Baran bo Odar e Jantje Friese, Netflix, 2017-2021)
Black Mirror: Bandersnatch (David Slade, 2018)
Goosebumps 2 – Halloween Assombrado (Goosebumps 2: Haunted Halloween, Ari Sandel, 2018)
Verão de 84 (Summer of 84, François Simard, Anouk Whissel e Yoann-Karl Whissel, 2018)
Kin (Josh e Jonathan Baker, 2018)
Bumblebee (Travis Knight, 2018)
It – Capítulo II (It: Chapter II, Andy Muschietti, 2019)
Jumanji 2: Próxima Fase (Jumanji 2: The Next Level, Jake Kasdan, 2019)
Shazam! (David Sandberg, 2019)
Fim do Mundo (Rim of the World, McG, 2019)
A Gente se vê Ontem (See You Yesterday, Stefon Bristol, 2019)
A Vastidão da Noite (The Vast of Night, Andrew Patterson, 2019)
Histórias Assustadoras para Contar no Escuro (Scary Stories to Tell in the Dark, André Ovreal, 2019)
A Babá: Rainha da Morte (The Babysitter: Killer Queen, McG, 2020)
Missão Pijamas (The Sleepover, Trish Sie, 2020)
A Grande Luta (The Main Event, Jay Karas, 2020)
Aprendiz de Espiã (My Spy, Peter Segal, 2020)
Contos do Loop (Tales from the Loop, Nathaniel Halpern, Amazon Prime, 2020)
They Reach (Sybas Dall, 2020)
Vampiros vs The Bronx (Vampires vs The Bronx, Osmany Rodriguez, 2020)
Manual de Caça a Monstros (A Babysitter's Guide to Monster Hunting, Rachel Talalay, 2020)
A Convenção das Bruxas (The Witches, Robert Zemeckis, 2020)
Sonic (Jeff Fowler, 2020)

O Halloween do Hubie (Hubie Halloween, Steven Brill, 2020)

Psycho Goreman (Steve Kostanski, 2020)

3.3.1 A Nostalgia pela Década de 1980

Uma das principais marcas do suburbanismo fantástico reflexivo é uma “atualização da nostalgia” – não mais somente pela década de 1950 (embora filmes como *Frankenweenie* e *A Vastidão da Noite* ainda façam referência a este período), mas agora pela década de 1980. É a partir desse sentimento que McFadzean vai incorporar o termo “reflexivo” para descrever este ciclo. Voltando ao emprego da “nostalgia reflexiva” de Boym, importante considerar como esta parece compreender nas ruínas do passado que o mesmo é inalcançável (2001) e, por isso mesmo, pode ser visto como uma introdução ao presente a partir de fragmentos do passado (CAMPOPIANO, 2014, p.81).

Esta noção é essencial para reforçar que suburbanismo fantástico reflexivo não deve ser encarado sobre a perspectiva historicista. Pelo contrário, devemos seguir cientes dos estudos de Janelle Wilson de compreender quais como certos fragmentos são mais visibilizados e recordados pela mídia hegemônica e detrimento de outros (2014). A partir dessa perspectiva, passa a ser possível visualizar nesse ciclo cinematográfico tanto o objetivo de criar uma reprodução da década de 1980 com sensibilidades mais contemporâneas – mas também descobrir onde há a manutenção de seu olhar hegemônico. Afinal, os mesmos corpos que eram hegemônicos naquele período continuam o sendo agora.

Estando cientes desta perspectiva crítica, vale lembrar que existem diversas explicações pela nostalgia por este período específico, e que foram exploradas em nossa introdução. Elas podem estar vinculadas ao “ciclo da nostalgia”, podem ser de caráter conjuntural (momento de saturação do digital), ou mesmo como resposta à um período de crise globalizatória e de autoestima dos Estados Unidos. Wetmore, por exemplo, vai discutir que a cultura *pop* vai construir a década de 1980 como uma década de inocência, “quando não sabíamos o quão horrível as coisas eram” (2018, p.9). Angela Prysthon (segue nessa linha ao dizer que a nostalgia funciona não como um comentário sobre o passado, mas como reação criativa ao presente, a partir do sentimento de inadequação ou deslocamento ao aqui e agora 2013, p.30). Muller complementa esta ideia, ao ver na nostalgia um “repositório de sentimentos positivos que providencia percepções sobre o sentido de nossas vidas, facilitando que nos acessemos de novo” (in WETMORE, 2018, p.176). Assim, o consumo da nostalgia nos faz lembrar que coisas boas já aconteceram em nossas vidas e sugerem que elas possam acontecer de novo.

Segundo Susan Stewart a nostalgia pode ter função de “autenticar o passado (...) ao mesmo tempo que descredencia o presente” (in CROSS, 2015, p.13) – visto como impessoal e artificial. Essas duas características ganham tons expressivos quando falamos de uma década marcada pelos avanços tecnológicos, mas também por crises de sociabilidade em rede. *Fake News*, linchamentos virtuais, uso de *bots*, virtualizações de relações – são todos fenômenos que ganharam maior intensidade nos últimos anos, e cuja “viagem ao passado”, mesmo que através do consumo audiovisual, traz um efeito reparador. Assim, os anos 1980, marcados como última década predominantemente analógica, são um alvo lógico para olhares mais “românticos”.

O suburbanismo fantástico reflexivo opera justamente ao oferecer em suas obras o consumo dessas imagens nostálgicas, que evocam sentimentos e percepções sobre o passado. É o que Fredric Jameson vai chamar de “filmes nostálgicos” (2011, p.179) – onde as imagens se tornam *comodities* visuais. Assim, assistir a *Stranger Things*, por exemplo, é consumir o figurino da época, os produtos da época, as músicas, a tecnologia – objetos que guardam elos sentimentais com um período vinculado a infância, não só de quem era criança ou adolescente naquele período (figura 3.12), mas também para as gerações posteriores – da década de 1990 e 2000, que consumiram filmes oitentistas em sua juventude.



Figura 3.12: CCP de *Stranger Things* reunido jogando RPG em uma das primeiras cenas da série. As cores quentes remetem a nostalgia pela infância. Ao fundo, o pôster do clássico do terror *O Enigma de Outro Mundo*. Fonte: Frame da série.

Angela Prysthon (2013, p.30) vai citar Hutcheon para discutir também a tensão que esta nostalgia “otimista” vai ter com a tendência irônica do pós-modernismo. Ela vai apontar a

existência de uma consciência nostálgica dos riscos, armadilhas e atração desse otimismo, algo que será exposto através desse olhar irônico. Esta, por sua vez, vai se dar desde o sarcasmo para com a moda e a excentricidade da época, como com o cinismo para com o momento tecnológico, político, os medos e tensões do período. Por exemplo, quando Adam, personagem de *A Ressaca*, ao ser transportado para os anos 1980 diz “Não quero ficar aqui. Aqui tem Reagan e a AIDS” (DWYER, 2015, p.182).

No entanto, obras do suburbanismo fantástico reflexivo tendem a equilibrar esta ironia ao período com o sentimento de conforto, segurança, felicidade e alegria evocadas pelas imagens que fazem referências ao período (McFADZEAN, 2019, p.116). Esta nostalgia se manifesta de pelo menos três formas: 1) A partir do ciclo de *remakes*, sequências e *reboots*, como são o caso de filmes como *Karatê Kid*, *A Hora do Espanto*, *Poltergeist*, *It*, *A Convenção das Bruxas* e *Os Caça-Fantasmas: Mais Além*, 2) Pela ambientação de produções na década de 1980, como é o caso de *A Ressaca*, *Super 8*, *Stranger Things*, *It* e *Verão de 84*, 3). Pelo uso de elementos semânticos e sintáticos típicos de produções daquela época, como músicas, roupas e referências como o caso de *ParaNorman*, *Terra para Echo*, *A Babá*, *A Babá: A Rainha da Morte* e *They Reach*.

It – Capítulo I e II provavelmente são as obras mais interessantes para começar a traçar comentários sobre esta questão da nostalgia com a década de 1980. Isso porque os filmes apresentam simultaneamente duas das características mencionadas acima: são um *remake* e um *reboot* que atualiza sua ambientação para a década de 1980 (enquanto o original se passava nos anos 1950). Além disso, a obra se encaixa em uma posição bastante única dentro do subgênero, tecendo críticas ao subúrbio (e seus valores, família, regras comportamentais) enquanto apela para o sentimento nostálgico do período (retratando infância, amizades e seus produtos) – mesclando elementos do suburbanismo gótico e do fantástico. Esta dicotomia fica bem clara, por exemplo, nas mudanças de tons e cores de sua fotografia (figura 3.13).



Figura 3.13: Contraposição entre a cena inicial e final de *It – Capítulo 1*. A primeira mostra uma palheta de cores escura e tempo chuvoso – mostrando um subúrbio que precede a tragédia. A segunda retrata o momento de reunião dos amigos, longe da área urbana, marcado pela fotografia quente e o tempo ensolarado. Fonte: *Frames* do filme.

Os filmes, que claramente atrelam a figura do antagonista aos medos e traumas da infância, tem preocupação bastante aparente em não demonizar a década de 1980 – guardando momentos bastante sensíveis e nostálgicos ao período. Na verdade, a própria natureza recorrente do palhaço demoníaco (que ressurge a cada 27 anos), parece retirar esta carga de responsabilidade da década: os problemas mostrados são endêmicos de Derry e da própria sociedade estadunidense. Um exemplo disso, são as figuras do *bullies* que aparecem na década de 1950 (filme de 1990), 1980 (filme de 2017) e 2010 (filme de 2019) – mudando apenas suas vestimentas. No entanto é inegável que exista um aumento exponencial da violência nas adaptações. Se na década de 1950 os *bullies* são retratados ameaçando um personagem com uma faca, na década de 1980 eles ferem um personagem com o instrumento, enquanto em 2010 eles chegam a matar um jovem.

Esta característica de crítica aos valores do subúrbio e da “*small town America*” são uma constante de obras do suburbanismo fantástico que importam elementos do suburbanismo gótico – como também é o caso de *Verão de 84* (figura 3.14). O filme independente faz um

retrato bastante cáustico da vida do subúrbio com diálogos como “Na verdade, os subúrbios são onde as merdas mais loucas acontecem” ou “Moradores do subúrbio são fodidos da cabeça”.



Figura 3.14: O Pôster de *Verão de 84* traz elementos visuais típicos do suburbanismo fantástico como as lanternas, o CCP e a casa suspeita. Seu logo, traz inspirações bandas de rock dos anos 1980 (como *Slayer*, *Skid Row* e *Vixen*). Fonte: imdb.com

No entanto, *Verão de 84* retém a mesma nostalgia pela década e – primordialmente – pela infância, tal qual *It – Capítulo 1 e 2*. Mesmo com certo distanciamento irônico no tratamento que ele dá a roupas e penteados de alguns personagens, planos mostrando os protagonistas pedalando pelo subúrbio, se divertindo juntos, fazendo suas descobertas amorosas e se auxiliando emocionalmente são tratados de forma bastante lúdicas. Então, quando um dos personagens, se referindo ao divórcio dos pais, diz que “É uma merda como as coisas mudaram” – isto parece se transpor como um comentário saudosista dos próprios roteiristas e diretores, que é compartilhado com o espectador.

Entretanto, o final da obra também é bastante revelador do tom crítico para com o subúrbio e seus moradores. A trama segue a fórmula da descoberta do “vizinho *serial killer*”. No entanto, ao contrário do que é esperado nessas narrativas, o protagonista aproveita os louros de seus atos heroicos (como ser reconhecido pelos seus pais e pela força policial, e receber um beijo de seu interesse romântico) apenas por algumas horas: a sua reconciliação com a sociedade não dura mais do que uma noite. Na trama, logo após provar a identidade do assassino para a polícia (e salvar uma vítima no processo) – o protagonista e seu melhor amigo passam a

ser protegidos por escolta policial (enquanto o *serial killer* ainda está a solta). No entanto, o assassino, depois de descoberto, se esconde na casa do próprio protagonista e – para se vingar – mata seu melhor amigo, deixando o herói vivo “para temer o resto da vida” pelo seu retorno. A ineficiência da polícia e dos seus pais em preservar sua vida mesmo depois de seu ato heróico, demonstra para o protagonista que a sua maturação e performatização do individualismo robusto não é mais suficiente para garantir sua felicidade. Assim, a nostalgia pela década é extirpada com a perda da inocência: coisas ruins acontecem mesmo depois de atos heroicos. O amadurecimento se dá justamente com a percepção de que a utopia suburbana e a reconciliação com os valores da classe média são uma farsa.

Para não nos restringirmos unicamente a perspectiva de obras que trabalham com elementos do suburbanismo gótico, é importante demarcar que este olhar “agridoce” para o período também ocorre em obras puramente vinculadas ao suburbanismo fantástico. É o caso de *Stranger Things*. Desde seu primeiro episódio, a representação extremamente nostálgica da década e da infância, com os protagonistas jogando *Dungeon & Dragons*, é marcada por atos violentos – com a morte de personagens importantes.

O olhar dessas quatro obras (*It – Capítulo I e II*, *Verão de 84* e *Stranger Things*) parecem vincular à nostalgia à década à nostalgia pela juventude, trazendo os elementos de horror para pontuar este período híbrido que simboliza o amadurecimento. Afinal, é momento em que simultaneamente ainda mantemos certo frescor frente a vida e àquele espaço em que vivemos, e, ao mesmo tempo, vamos descobrindo sua real natureza ou sua incapacidade de nos manter à salvo. Vale ressaltar, no entanto, que do ponto de vista da recepção, por mais que essas obras tragam um olhar agridoce, elas passam a ser nossos principais veículos para alimentarmos este sentimento nostálgico (JAMESON, 1991). Ou seja, o horror não é (e não procura ser) um elemento que afeta nossas sensações afetivas pelo passado.

Com este retrato híbrido e dicotômico do subúrbio, a luta dos protagonistas por retomar o *status quo* de seus ambientes passa, também, a ser uma metáfora (ou uma fantasia) para uma luta (inútil) em tentar manter a estabilidade daquele período – ou seja, preservar a infância e a juventude. Tais obras ganham a possibilidade de servir como um alento para uma audiência ávida em retornar ao passado para evitar as crises políticas e econômicas do sistema capitalista que se seguiriam (DUYVENDAK, 2011). Em outras palavras, a nostalgia pela década de 1980, também se torna uma espécie de fantasia de retorno à juventude, onde, por algumas horas, consegue-se impedir as crises que viriam a destruir aquela estabilidade (o amadurecimento). Portanto, o sentimento agridoce dessas obras ao mostrar a incapacidade de seus protagonistas

em evitarem esta mudança, acaba sendo corroborada pelo espectador ao final do filme/série. Quando os créditos sobem, tanto espectador quanto protagonista compartilham o mesmo sentimento de que “não há forma de continuar no passado”.

Como contraponto direto, no besteirol *A Ressaca* Dwyer (2015, p.181) avalia que os heróis conseguem concretizar esta fantasia e resolver seus problemas contemporâneos voltando ao passado. Todos conseguem concretizar seus relacionamentos amorosos heteronormativos (seja revigorando relações conturbadas, ou encontrando o verdadeiro amor) e atingir sucesso econômico. É baseado nessa ideia que Dwyer afirma o caráter da década de 1980 como uma espécie de “ano zero” dos Estados Unidos (imagem bastante similar a década de 1950) ao menos para esta população branca de classe média. Ou seja, como vimos na introdução desse capítulo, foi a partir desse período que as coisas começaram (ou voltaram) a dar errado para esta demografia. Logo, é nele que precisamos voltar para “consertar as coisas”.

Uma das formas como essas obras conseguem investir na nostalgia pela década de 1980, para além da caracterização do estilo de vida da classe média suburbana, são a partir do retrato dos eventos daquele período. Neste sentido, continuando na trama de viagem do tempo de *A Ressaca*, destaca-se a série germânica *Dark* que investe na narrativa de viagem do tempo para fazer paralelos à “pulos geracionais” de 33 anos – concentrando a narrativa de sua primeira temporada entre 1953, 1986 e 2019. Nesse caso, o momento oitentista não é marcado pelo reaganismo, mas por um acidente análogo ao acidente da usina nuclear de Chernobyl. Neste sentido, é válido olhar os anos 1980 na Alemanha pelo viés nostálgico do fim da divisão entre Alemanha Ocidental/Oriental, marcado pela derrubada do muro de Berlim, mas também pela conjuntura de enfraquecimento da União Soviética na Europa. Vale pontuar que a narrativa da série alemã (e aqui fica um alerta para *spoilers* da última temporada) também é motivada por esta tentativa de retornar ao passado para mudar a decorrência de eventos pessoais. No caso, é o cientista H.G. Tannhaus que inventa uma máquina do tempo para evitar a morte de sua família em um acidente de carro. Vale ressaltar que é o desmembramento (literal) da família nuclear que está no cerne da narrativa de *Dark*.

Voltando aos Estados Unidos, exemplos de como os eventos oitentistas são usados para criar esta vinculação com o período, estão nas placas das eleições “Reagan & Bush 84” espalhada por quintais de casas de subúrbio em obras como *Verão de 84* (figura 3.15) e *Stranger Things* (figura 3.16) se tornando uma espécie de memorabilia *pop*. Wartham chama a atenção para como essas placas ressurgiram em 2016 durante a eleição de Trump (figura 3.17) – reforçando a ligação entre ambos os presidentes (in WETMORE, 2018, p.209).



Figura 3.15: Placa Reagan Bush 84 em *Verão de 84*. É representativo o personagem ao lado, um “burucutu” lavando seu carro – o que designa alguns dos valores associados ao subúrbio e ao voto republicano por parte dos autores. Fonte: *Frame* do filme.



Figura 3.16: A casa de classe média alta em um *cul-de-sac*, onde mora a família do protagonista de *Stranger Things*. A placa “Reagan & Bush’ 84’ denota como seus valores estão vinculados aos do presidente estadunidense. Fonte: *Frame* da 2ª Temporada, Episódio 2.



Figura 3.17: Camisa veiculada na campanha de Donald Trump se utilizando do logo das eleições de Reagan & Bush'84. Fonte: amazona.com

Stranger Things inclusive se apresenta como grande arcabouço nostálgico tal qual apontado por Castellano e Meimaridis a partir de seu caráter quase catalográfico de eventos e produtos da década (2017). Sua natureza seriada permite espalhar múltiplas referências do período ao longo de suas temporadas. Seria um trabalho interminável citar todas as referências que aparecem na série, por isso, acredito ser válido ressaltar alguns acenos pontuais de como produtos ou eventos da época foram utilizados no *marketing* da série. Os utilizaremos como exemplos sintéticos de como o sentimento nostálgico é produzido continuamente nessas obras como forma de evocar memórias no espectador, mesmo que não tenha nenhuma relevância à narrativa, mas sim como apelo de *marketing*. Lembro que o consumo desses produtos, além de seu valor comercial, também funciona como uma extrapolação diegética da série (para além do conteúdo de seus episódios) reforçando um estágio de permanente consumo da mesma.

O primeiro exemplo se dá no episódio 7 da 3ª temporada de *Stranger Things*, quando Lucas abre uma “*New Coke*”. Imediatamente Mike, o protagonista, o questiona “Como é que você consegue beber isso?”. Lucas responde “Porque é delicioso” e cita o *slogan* clássico do refrigerante: “Mais doce. Mais corajosa. Melhor.”. A piada, que pode fazer pouco sentido para o público brasileiro, faz referência à um mal fadado produto da *Coca Cola* de 1985 – a famigerada *New Coke* (figura 3.18) – considerada um dos (se não o maior) erro de *marketing* da história dos Estados Unidos¹⁷². A empresa recuou de sua decisão em mudar o sabor do refrigerante em apenas 79 dias.

¹⁷² <https://www.cbsnews.com/news/30-years-ago-today-coca-cola-new-coke-failure/> Acesso em 18/10/2020

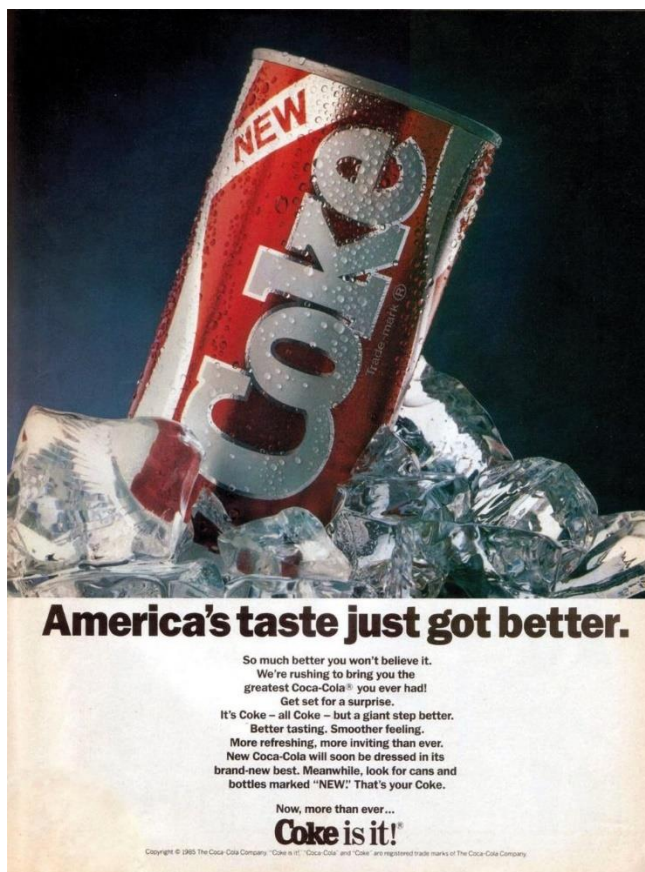


Figura 3.18: Anúncio da *New Coke* em 1985. A tradução do texto está abaixo. Fonte: AdAge.com

“O gosto dos Estados Unidos acabou de ficar melhor. Tão melhor que você não vai acreditar. Nós estamos nos esforçando para trazer a maior Coca-Cola que você já teve. Se prepare para a surpresa. É a Coca – toda a Coca – mas com um passo gigante de melhora. Melhor sabor. Sensação mais suave. Mais refrescante e convidativa do que nunca. A nova Coca-Cola vai estar em breve com sua nova repaginação. Enquanto isso, procure por latas e garrafas marcadas com “Novo”. Esta é a sua Cacoca Cola. Agora, mais do que nunca, é Coca.” (Tradução do autor)

Gil Troy faz um excelente resumo sobre o impacto que a *New Coke* teve em 1985 e como isto estava vinculado ao próprio reaganismo:

Talvez a maior revolta dos consumidores do período tenha ocorrido em 1985, quando a empresa Coca-Cola lançou a “New Coke”, uma versão mais doce, picante e parecida com a Pepsi, a bebida nacional dos Estados Unidos. Os repórteres definiram a reação popular como uma Revolução Americana moderna, defendendo "beisebol, hambúrgueres, Coca (...) Quando a Coca-Cola recuou, o senador David Pryor, um democrata do Arkansas, chamou a ressurreição da velha Coca de um momento muito significativo na história da América. Mostrando que algumas instituições nacionais não podem ser alteradas. Esta “rebelião” foi uma história quintessencial dos anos 1980: na reação desproporcional a um problema simbólico menor; na aplicação das táticas de base dos anos 1960 a uma questão de cultura de consumo decadente; na raiva do “país de Reagan” mobilizado contra a mudança; nas doces notas de nostalgia e patriotismo mesclando-se com auto-indulgência; na lacuna entre a simples linha da

história da mídia e as realidades mais confusas. (TROY, 2005, p.3) (Tradução do autor)¹⁷³

Porém, para além da referência ao produto e a piada com sua falta de aceitação geral do público estadunidense, isto também fez parte de uma estratégia de marketing nostálgico da própria Coca-Cola com a série. Em 2019, a empresa anunciou o relançamento promocional da *New Coke* para divulgar a 3ª temporada da série (figura 3.19). O produto foi veiculado em máquinas temáticas da série espalhadas por grandes cidades estadunidenses no período do lançamento. O apelo nostálgico pode ser visto na fala de Stuart Kronauge, o então presidente da Coca-Cola nos Estados Unidos: “O verão de 1985 foi um grande momento para nós, e trazer de volta a *New Coke* de forma limitada vai gerar burburinho e discussão. Isso é bom para nós e para *Stranger Things*.”¹⁷⁴



Figura 3.19: Peça promocional com embalagens tematizadas com o logo de *Stranger Things* e com a *New Coke* promocional. Fonte: beverage-digest.com

O segundo exemplo do uso de produtos da cultura *pop* dentro do *marketing* de *Stranger Things* talvez seja ainda mais interessante, uma vez que envolve uma localização feita para o

¹⁷³ No original: “Perhaps the biggest consumer revolt of the period came in 1985, when the Coca-Cola company unveiled “New Coke”, a sweeter, tangier, more Pepsilike version of America’s national beverage. Reporters played the grassroots backlash as a modern America Revolution, defending “baseball, hamburgers, Coke (...)When Coca-Cola retreated, Senator David Pryor, an Arkansas Democrat, called old Coke’s resurrection “a very meaningful moment in the history of America. It shows that some national institutions cannot be changed.” This “rebellion” was a quintessential 1980s’ story: in the disproportionate reaction to a minor, symbolic problem; in the application of 1960s’ grassroots tactics to a decadent, consumer culture issue; in the anger of “Reagan country” mobilized against change; in the sweet strains of nostalgia and patriotism mingling with self-indulgence; in the gap between the simple media story line and the messier realities.”

¹⁷⁴ <https://exame.com/marketing/fracasso-epico-da-coca-cola-new-coke-esta-de-volta-gracas-a-netflix/> Acesso em 18/10/2020

mercado brasileiro. Ela consiste na propaganda da *Netflix* para anunciar a primeira temporada da série usando a apresentadora de Xuxa Meneghel (figura 3.20). No comercial, faz-se uma brincadeira com as lendas urbanas envolvendo os discos da apresentadora e supostas mensagens satanistas. Tal lenda urbana foi extremamente difundida no Brasil durante a década de 1980 e 1990. Intitulado “Xuxa e o Baixinho que sumiu¹⁷⁵” a propaganda mescla cenas da série associando o sumiço de Will Byers – ponto central da trama na 1ª temporada – com as lendas macabras que envolviam a apresentadora.



Figura 3.20: Xuxa caracterizada com roupas e penteados típicos dos anos 1980 mostra uma foto de Will Byers, personagem que some na 1ª temporada de *Stranger Things*. Detalhe para a qualidade da imagem que emula os efeitos típicos das televisões analógicas. Fonte: Frame do comercial.

Esses exemplos podem ser vistos como o que Grainge chama de “comoditização da nostalgia” (2000). Kessous e Roux falam do *marketing* de nostalgia que “brinca” com as emoções nostálgicas de seus consumidores potenciais (2012). É interessante perceber como isto é uma atualização da tendência do suburbanismo fantástico em fazer referência à produtos voltados para o público infantil, que vimos no capítulo 2 – como foi o caso do chocolate *Reese’s Pieces* em *E.T. – O Extraterrestre*, o jogo *Super Mario Bros. 3* em *Beethoven* e o tênis *PF Flyers* de *Se Brincar o Bicho Morde*. Agora, o suburbanismo fantástico reflexivo permite o *retromarketing* e o relançamento de ícones da década de 1980 para um público que foi jovem

¹⁷⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=2t-AIbErqts> Acesso em 18/10/2020.

durante aquele período.

Isto é particularmente interessante quando falamos de itens da moda. Continuando em *Stranger Things*, é interessante apontar como a série além de produzir inúmeros materiais de vestuário com estampas da franquia (logos, pôsteres, fotos de personagens, frases famosas, etc) – também traz consigo a produção de estampas e tendências da própria década de 1980 (figura 3.21). Isto é reforçado pela quantidade de artigos e sites de moda ensinando a recriar os visuais dos personagens da série, como fez a *Vogue* listando lojas e peças para construir um look parecido com o de Eleven¹⁷⁶. São inúmeros artigos¹⁷⁷ ¹⁷⁸ ¹⁷⁹ ¹⁸⁰ sites de moda e vestuário discutindo como atualizar às tendências daquele período como ombreiras, lantejoulas, acessórios *chunky*, suéter, conjuntos monocromáticos, jeans de cintura alta, peças militares, *legging* colorida, mangas bufantes, jaquetas de couro, roupas de aula de ginástica, estampas geométricas, biquínis cavados, tênis de cano alto, rabos de cavalo lateral, suspensórios, roupas fluorescentes, etc.



Figura 3.21: Camisa listrada e elástico de cabelo da personagem Max de *Stranger Things*. O logo da série (que não está na camisa original usada pela personagem) traz o aspecto referencial e de distanciamento irônico da peça que estava sendo vendida em grandes lojas de vestuário. Fonte: *Frame* da série e C&A

Outro ponto marcante e que faz um paralelo bastante direto com os primeiros anos do

¹⁷⁶ <https://www.teenvogue.com/story/how-to-recreate-elevens-outfits-from-stranger-things> Acesso em 18/10/2020

¹⁷⁷ <https://stealthelook.com.br/tbt-as-pecas-e-tendencias-dos-anos-80-que-estao-em-alta-agora/> Acesso em 18/10/2020

¹⁷⁸ <https://www.etiquetaunica.com.br/blog/a-moda-dos-anos-80-esta-de-volta/> Acesso em 18/10/2020

¹⁷⁹ https://www.purepeople.com.br/noticia/seo-a-moda-dos-anos-80-esta-voltando-confira-como-aplicar-a-tendencia-em-2018_a241376/1 Acesso em 18/10/2020

¹⁸⁰ <https://d.emtempo.com.br/cultura/126907/a-volta-dos-anos-80-nas-tendencias-de-moda-da-atualidade> Acesso em 18/10/2020

suburbanismo fantástico como gênero é a música. Se vimos no capítulo 2 que obras como *De Volta para o Futuro*, *Garotos Perdidos* e *Os Fantasmas se Divertem* fazem referência a canções dos anos 1950, o suburbanismo fantástico reflexivo da década de 2010 é marcado pela nostalgia as músicas dos anos 1980. É o caso já citado da música *Home Sweet Home* do Motley Crue em *A Ressaca* – que faz uma referência direta com Marty McFly tocando Johnny B. Goode em *De Volta para o Futuro* – onde o protagonista também rouba a autoria de uma música ao retornar ao passada.

Stranger Things por sua vez traz grandes *hits* como o caso de *Should I Stay or Should I Go* do The Clash (1981) na 1ª temporada. Particularmente marcante é música tema de *A História sem Fim* (Never Ending Story, Wolfgang Petersen, 1984) usada no clímax da narrativa no último episódio da 3ª temporada. A cena que se tornou bastante icônica ressaltou um interessante fenômeno: a reinvidicação da “legitimidade nostálgica”. Nos comentários do clipe da música original no *YouTube* é possível ver uma disputa entre usuários. Enquanto usuários mais velhos fazem questão de afirmar que conheciam a música antes dela aparecer na série da *Netflix*, usuários mais novos dizem “não se importar”. Nesta disputa, parece operar a tentativa de se criar uma autoridade nostálgica dos mais velhos sobre o público que está sendo apresentado àquela referência pela primeira vez (figura 3.22).



Figura 3.22: Comentário de do usuário Phoenix Rises em um dos clipes de *Never Ending Story* da banda Limahl no *YouTube*, com mais de 3.500 curtidas. Tradução: “Não, não foi Stranger Things que me trouxe aqui. Foram minhas incríveis memórias de infância.” Fonte: www.youtube.com/watch?v=IHytjEj7B9g . Print tirado no dia 20/10/2020.

Obviamente o uso de músicas dos anos 1980 não é algo restrito a *Stranger Things*. Outros exemplos são a música tema de *Ghostbusters* de Ray Park Jr. e *Werewolves of London* de Warren Zevon em *Halloween de Hubbie*, *You Spin me Round* do Dead or Alive em *Dark, Here comes the Rain Again* do Eurythimics em *Black Mirror: Bandersnatch*, *Straight Outta Compton* do N.W.A. em *O Fim do Mundo*, *It's Trick* do RUN DMC em *A Grande Luta*, *Welcome to the*

Jungle do Guns N' Roses em *Jumanji – Bem Vindo à Selva*, *I Want to Know What Love Is* do Foreigner em *A Babá – A Rainha da Morte*. Nesse quesito, a trilha de *Bumblebee* se destaca com músicas de The Smiths, Duran Duran, Bon Jovi e A-Há e, claro, o uso de “*Don't You*” do Simple Mind, tornada icônica em *O Clube dos Cinco*. Um outro exemplo interessante é o de *Shazam!* um filme de super-herói que emprega diversos elementos do suburbanismo fantástico incluindo uma série de referências musicais do período como *Do You Want to Hurt Me* do Culture Club, *Don't Stop Me Now* do Queen, *Eye of the Tiger* do Survivor e *Warrant* do Cherry Pie.

Partindo para um próximo tópico, discutiremos como esta nostalgia pela década também se expande para os dispositivos tecnológicos daquela época.

3.3.2 A Tecnostalgia Analógica

A transição da década de 1980 para a década de 1990 ficou marcada por pelo menos duas mudanças de conjuntura em escala mundial. A primeira foi o fim do mundo bipolar: marcado por eventos como a queda do Muro de Berlim e a dissolução da URSS. Já discutimos como o retorno do suburbanismo fantástico na década de 2010, de certa forma, contempla a crise desse processo globalizatório (marcado por eventos como o 11 de setembro, guerras no oriente médio, crise migratória, crise de 2008, Primavera Árabe, aumento das pandemias, etc) – trazendo novamente as narrativas para a escala do “local” que deve resolver “problemas vindos de fora”.

A segunda, foi a transição de um mundo majoritariamente analógico para o mundo digital: com a popularização dos computadores e do acesso à Internet ganhando força a partir da década de 1990. Dentro do suburbanismo fantástico da década de 1980, vimos como o horizonte desse mundo digital e tecnológico despertava a o fascínio e a ansiedade. Obras como *O Vôo do Navegador*, *Evolver*, *O Limite do Terror*, *Mulher Nota 1000*, *Arcade – A Realidade Mortal* e *Brainscan – O Jogo Mortal*, trabalhavam esta ambiguidade – geralmente contrapondo o uso maligno da tecnologia pelos adultos, que precisavam ser superados pela juventude. Afinal, dentro de seu quarto, o protagonista do suburbanismo fantástico era capaz de hackear computadores federais, acessar documentos sigilosos, reprogramar um robô e até mesmo a criar “a mulher perfeita”.

O suburbanismo fantástico reflexivo, por sua vez, se posiciona de forma menos “ansiosa”. Três décadas depois dos primeiros filmes do subgênero, os realizadores já sabem as limitações tecnológicas e os seus problemas. Difícil achar narrativas que se baseiem em um uso irreal da tecnologia por parte dos jovens, a menos que a fantasia faça parte da trama. Quando isto é feito,

como em filmes como *Aprendiz de Espiã*, onde uma criança consegue desbancar o trabalho de agentes do FBI, são usados conceitos tecnológicos básicos e que possam ser compreendidos pelo público leigo, como rastreamento de IP. Obras como os remakes de *A Hora do Espanto* e de *Poltergeist*, por sua vez, colocam a capacidade de filmagem do *smartphone* e de outros dispositivos tecnológicos e *gadgets* como parte do arsenal de habilidades do protagonista. Este uso mais verossímil da tecnologia ajuda a criar um vínculo maior entre o público jovem e o protagonista – uma vez que é possível se imaginar realizando aquelas mesmas ações para resolver uma crise.

Se por um lado este uso da tecnologia pelos jovens passa a ser mais dosado, outro ponto marcante é justamente uma certa nostalgia pelos tempos mais simples e um olhar mais crítico para o digital e para tecnologia. A continuação *Jumanji: Bem Vindo à Selva*, por exemplo, mostra o jogo de tabuleiro que dá nome ao filme se transformando em um cartucho de *videogame* para conseguir a atenção dos protagonistas (dando a entender que jamais jogariam um jogo de tabuleiro). *Poltergeist*, por sua vez, atualiza suas críticas a televisão para críticas ao *smartphone* (o filme começa com crianças deixando de interagir com a família para ficar no celular) e à “Internet das coisas”, mostrando a entidade assumindo justamente o controle da tecnologia que cerca a casa. McFadzean chama a atenção como o uso excessivo da nova tecnologia amplia as fragilidades da família Bowen ao sobrenatural. Isto implica inclusive no uso menos proeminente da TV para o avanço das narrativas uma vez que existe à diminuição expressiva das ansiedades com ela nos últimos trinta anos. Segundo ele:

O suburbanismo fantástico da década de 1980 baseava-se no efeito perturbador que a televisão tinha no ambiente doméstico. No entanto, nos trinta anos desde o início do subgênero, a tecnologia da mídia doméstica se transformou. Linhas telefônicas, gravadores VHS, câmeras e o computador foram substituídos por internet sem fio, smartphones, laptops, videogames e DVDs. (Agora) (...) há uma presença diminuída da cena de assistir à televisão nas narrativas que acontecem nos anos 1980. A televisão tende a exibir produções culturais efêmeras que situam o momento histórico (notícias, anúncios, jogos), em vez de elementos específicos que se relacionam com o fantástico. Em vez disso, afiliações à filmes de ficção científica e terror são transmitidas principalmente por pôsteres de filmes. (MCFADZEAN, 2019, p.119-120) (Tradução do autor)¹⁸¹

¹⁸¹ No original: “*The suburban fantastic films of the 1980s were premised on the disruptive effect that television had within the domestic environment. Yet in the thirty years since suburban fantastic cinema began, domestic media technology has been transformed. Land lines, VHS recorders, camcorders and the PC have been replaced by wireless internet, smartphones, laptops, video games and DVDs. (...) This is manifested in the diminished presence of the television watching scene in 80s-set narratives. Television tends to display the wider cultural ephemera (news, adverts, gameshows) of the historical moment rather than specific movies that relate to the element of the fantastic. Instead generic affiliations to sf and horror movies are mainly conveyed through movie posters.*”

E se por um lado a TV perde parte do protagonismo nessas narrativas, por se tratar de um dispositivo existente até hoje, são nas tecnologias “ultrapassadas” e analógicas, que se opera uma profunda tecnostalgia. O termo se aplica a “uma reminiscência ou desejo por tecnologia desatualizada”. Campopiano vai se debruçar ele para apresentar como existe atualmente o “uso do digital para recriar estéticas analógicas, renovação de dispositivos analógicos e revitalização de mídia antiga” (2014, p.75). *Super 8*, por exemplo, carrega este aspecto saudosista desde o seu título – uma vez que faz menção ao formato cinematográfico lançado pela Kodak em 1965 e cuja acessibilidade na década de 1970 e 1980 permitiu que muitos jovens começassem a produzir os seus primeiros filmes. Assim, remete-se tanto o aspecto de volta à infância, quanto se faz um contraponto aos formatos digitais tão criticados por membros mais saudosistas da indústria. Ao final da obra, já nos créditos, é passado toda uma sequência gravada inteiramente naquele formato (figura 3.23). Em *It – Capítulo 1*, é o projetor de *slides* – usado para mostrar fotos de família – que protagoniza uma das cenas mais assustadoras do filme. Vale ressaltar como ambos são dispositivos profundamente ligados às produções familiares e amadoras da década de 1970 e 1980, apelando assim também para possíveis memórias pessoais do espectador.

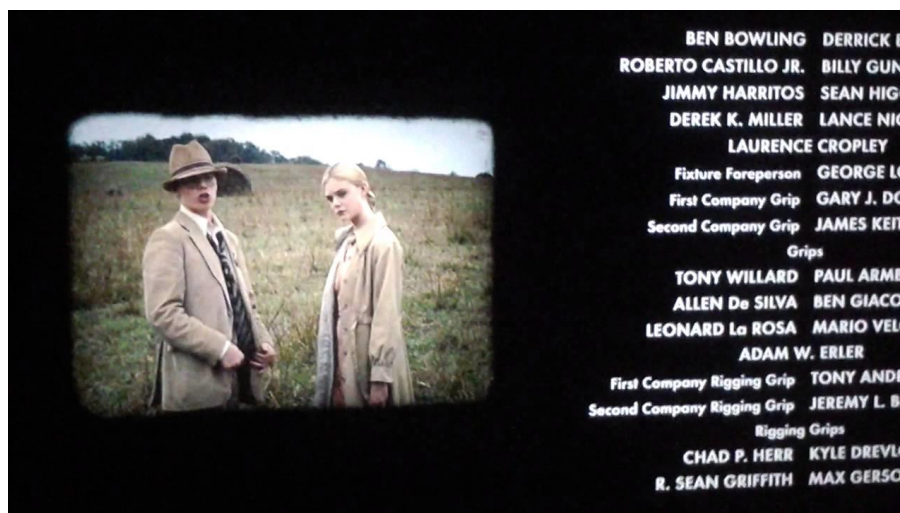


Figura 3.23: Créditos de *Super 8* mostrando um pequeno curta metragem rodado nesse formato.
 Fonte: *Frame* do Filme.

Passada em 1968 e se colocando dentro da conjuntura da eleição de Nixon e dos escândalos da Guerra do Vietnã, o filme *Histórias Assustadoras para Contar no Escuro* aproveita seu recorte temporal para ambientar uma sequência de ação inteira em um cinema *drive-in* (figura 3.24). A cena, além de permitir uma construção estilística um tanto quanto interessante, também serve homenagem e afago nostálgico ao público mais velho, que claramente não é o espectador alvo da aventura jovem.



Figura 3.24: Personagens correm em um cinema *drive in* em *Histórias Assustadoras para se Contar no Escuro*. Fonte: *Frame* do filme.

Voltando aos anos 1980, em entrevista para a *Rolling Stone*¹⁸² os irmãos Duffer, produtores de *Stranger Things*, revelam que a nostalgia analógica foi justamente um dos pontos de início da concepção da série. Segundo eles:

“Temos vagas memórias dos anos 1980. Ainda éramos pré-Internet e pré-celular pela maior parte de nossa juventude. Nos fomos parte da última geração que experimentou sair com os amigos na floresta ou andar nas trilhas de trem. (...) Também éramos nerds de filmes e tínhamos em VHS todos os clássicos dos anos 80 que continuaríamos vendo e revendo de novo e de novo. Este foi nosso ponto de referência sobre como eram os anos setenta e início dos oitenta.” (Irmãos Duffer para a *RollingStone.com*, tradução do autor)¹⁸³

¹⁸² <https://www.rollingstone.com/tv/tv-features/stranger-things-how-two-brothers-created-summers-biggest-tv-hit-105527/> Acesso em 05/01/2021

¹⁸³ No original: “*We have vague memories of the Eighties,*” Ross says. “*But we were still pre-Internet and pre-cell phone for most of our childhood. We were the last generation to have the experience of going out with our friends to the woods or the train tracks and the only way our parents could connect with us was to say, ‘It’s time for dinner.’ ... We were also movie nerds and had all these VHS tapes of all these classic Eighties films that we would watch over and over again. That was our point of reference for what it was like in the late Seventies and early Eighties.*”

De um ponto de vista narrativo este “mundo analógico” da década de 1980, enquanto nostálgico para gerações mais velhas, ajuda em sua construção como um mundo exótico às audiências jovens contemporâneas. Wetmore diz que os anos 1980 demonstram que o passado é de fato um país estrangeiro em que “quando o problema acontece, ninguém pode puxar um celular para resolver” (2018, p.9). Apesar dessa constatação, é interessante considerar como existem certas substituições das tecnologias atuais por equivalentes da época: como *walk talks* e rádio amadores que passam a “ocupar” o lugar do celular. Assim, mesmo que tais objetos sejam estranhos à uma audiência mais nova, é fácil que se identifiquem seus usos e possibilidades.

Se aprofundando ainda mais na forma como esta tecnologia está imbricada ao subgênero, é interessante pensar como em algumas obras as tecnologias analógicas se mostram mais eficientes que as tecnologias modernas. Na terceira temporada de *Stranger Things*, por exemplo, é através das ondas de rádio que os personagens conseguem descobrir um esconderijo subterrâneo de militares e cientistas soviéticos – repletos de computadores. Também é através de uma torre de rádio amadora, no último episódio, que os protagonistas conseguem se comunicar para acessar uma informação decisiva em sua missão de salvar o mundo.

Iris Du chama a atenção para o “mal funcionamento” de certos objetos analógicos durante momentos importantes da série. Isso se dá das mais diversas maneiras: através da estática na televisão, os telefones mudos, as interferências nas transmissões de rádio, dos emperramentos de mecanismo e dos arruinamentos de filmes fotográficos. Como a pesquisadora define, “erros e quebras nas mídias e objetos analógicos de *Stranger Things* catalisam a ação” (2018, p.35) (figura 3.25). Ela ressalta como isto sempre ocorre em formas como objetos digitais jamais fariam – análise que vai na mesma direção dessa “romantização das ruínas”. Ou seja, sabemos o quanto aqueles erros do analógico nos afetavam e nos frustravam na época em que os vivenciamos, mas de certa forma – temos saudades deles.



Figura 3.25: Joyce Byers vê – no granulado da reprodução do VHS – um indício de um monstro da outra dimensão em *Stranger Things*. Os “problemas do analógico” se tornam pistas que impulsionam a narrativa. Fonte: *Frame* do episódio 3, 2ª temporada da série.

Schrey dedica um capítulo inteiro de seu livro a discutir o que causa esta reavaliação retrospectiva de mal funcionamentos da mídia analógica – para que agora sejam apreciados de forma romântica (2014). Ele trabalha com a ideia da metafísica da recordação de Jonathan Sterne (2006) que sugere que o processo de recordação analógico faria menção à uma captura de vida – e que em seus inúmeros processos, exista também uma certa caminhada em direção à morte. Ou seja, o analógico remeteria ao caráter efêmero da própria vida humana. Tal ideia pode ser compreendida de forma anedótica por qualquer pessoa que já tentou fazer cópias sucessivas de um VHS, por exemplo. A perda de qualidade a cada “cópia da cópia” remete justamente à tão humana sensação de envelhecimento. Dentro dessa ideia, haveria então um sentimento de identificação natural entre o humano e esta tecnologia. Enquanto isso, o processo de “transformação em código binário” do digital faria da mídia uma mera simulação, lhe faltando uma “essência”. Iris Du corrobora esta leitura metafísica ao apontar como os problemas e decaimento intrínsecos da tecnologia analógica representam esta experiência humana de morte e envelhecimento em oposição ao “sempre duplicável” digital (2018, p.42).

Nessa perspectiva, mesmo a qualidade “limpa” da imagem digital parece evocar uma certa estranheza ou desonestidade (DU, 2018, p.15) – afinal, a “perfeição” da imagem digital parece não condizer com a própria humanidade. Van der Heijden vai dizer que estéticas analógicas, vão trazer qualidades mais “únicas” e “autênticas” (2015, p.112). Não à toa, volta e meia vemos a reprodução ou emulação de defeitos analógicos – como o granulado da TV de tubo, as

interferências do rádio, e os fios na película dentro da série. Elas acabam por trazer, de forma artificial, justamente esta “imperfeição” que o digital não carrega consigo. Vale ressaltar que a autora chama a atenção para este lugar misto que *Stranger Things* tem dentro de uma operadora de *streaming* como a Netflix em trazer este caráter nostálgico e saudosista dentro de um formato de mídia acusado justamente em acelerar o processo de morte de tecnologias como a televisão e o cinema¹⁸⁴. Um questionamento bastante interessante que ela faz é:

E se essas narrativas de nostalgia romântica e a estética que elas carregam são uma maneira de animar as experiências digitais que se tornaram muito enervantes? E se gestos visuais familiares emprestados (desse momento analógico) fossem um meio de ocupar atenções e incitar experiências de visualização prazerosas, em oposição às crescentes vulnerabilidades, ansiedades e até mesmo tédio em torno da tecnologia digital? (DU, 2018, p.5) (Tradução do autor)¹⁸⁵

Esta idealização dos elementos analógicos se encaixa exatamente no discurso de Niemeyer da obra nostálgica como “uma reação a velocidade da tecnologia” e do nosso “desejo em diminuir a velocidade” (2014, p.2). Campopiano segue na mesma linha ao dizer que uma das forças pelo emprego da tecnostalgia é o desejo de combater a obsolescência e a velocidade com que se desenvolve a tecnologia (2014, p.76). Um exemplo bastante ilustrativo de como este processo se materializa é a versão de colecionador do box de DVDs e Blu-Rays comercializados pela loja *Target*, nos Estados Unidos (figura 3.26). Os produtos emulam uma caixa desgastada (lembrando da estética do decaimento e das ruínas) e um *case* em forma de VHS para guardar os DVDs. Também chama a atenção a etiqueta *Hawkins Video* fazendo referência à locadora fictícia da série – o que ganha uma conotação no mínimo irônica se pensarmos na origem da plataforma de *streaming* que produz *Stranger Things* (a Netflix começou como uma locadora). Lembro que este se trata de um produto de colecionador, apelando assim para consumidores engajados que compartilhem da tecnostalgia analógica trabalhada na série.

¹⁸⁴ Matéria “Netflix: Is streaming killing the cinema industry?” em : <https://www.bbc.com/news/av/business-47336214> Acesso em 20/12/2020

¹⁸⁵ No original: “*What if these romanced nostalgia narratives and the aesthetics they carry inherently create a way to enliven digital experiences that have become all too unnerving? What if borrowed, familiar visual gestures were a means to occupy attentions and incite pleasurable viewing experiences as opposed to the growing vulnerabilities, anxieties, and even boredoms surrounding digital technology?*”



Figura 3.26: Box de DVDs e de Blu-Ray da 1ª Temporada de *Stranger Things* emula uma caixa desgastada de VHS. Dentro dela, é um *case* em forma de VHS que guarda a mídia digital. Fonte: Amazon.com

Este lugar híbrido de crítica e nostalgia, pode ser percebido também em outras obras como é o caso do terror independente *They Reach*. Na obra, um tocador de fita é possuído por um espírito e por isso precisa ser destruído. Sua forma estilizada e sua predominância na trama, no entanto, revelam um saudosismo pela peça – tornando à icônica ao ponto de estampar o pôster do filme (figura 3.27). Outro caso particularmente emblemático da Netflix é o de *Black Mirror: Bandersnatch*. O filme derivado da série futurista de ficção científica *Black Mirror* (Charlie Brooker, Channel 4 2011-2014, Netflix 2016-) tem como intuito brincar com as possibilidades da plataforma de *streaming* ao trazer uma experiência interativa. No filme é o espectador que escolhe as decisões de como a história vai se desenvolver remetendo bastante à tomada de decisões em jogos narrativos como *The Walking Dead* (Telltale, 2012) *Life is Strange* (Square Enix, 2015), *Until Dawn* (Sony, 2015). Tendo sua origem nos livros jogos¹⁸⁶ e nos primeiros RPGs eletrônicos, não é coincidência que o filme se situe temporalmente em 1984 (indo de encontro a própria perspectiva futurista da série). Assim, a obra se posiciona como um híbrido de suburbanismo fantástico e ficção científica distópica, nostálgica das tecnologias da década

¹⁸⁶ Inclusive o uso do termo “Choose your Own Adventure” advém de uma série de livros da Bantam Books que se iniciou nos anos 1976 e teve grande influência nas gerações da década de 1980.

de 1980 e ao mesmo tempo pessimista quanto seu desenvolvimento. Enquanto isso, *Bandersnatch* se utiliza do *streaming*, que permite fazer a reprodução automática da próxima cena, de acordo com a escolha do espectador¹⁸⁷, para fundamentar sua narrativa. Quanto ao aspecto mercadológico fica ainda mais explícito esta aproximação da plataforma com as tecnologias ou fundamentos analógicos na concepção de seus produtos. Ao “virtualizar” o conceito de livro-jogo, ela também se permite testar novas possibilidades comerciais, vislumbrando a viabilidade financeira de investir neste tipo de produto – enquanto se traveste de “homenagem”.



Figura 3.27: Pôster de *They Reach* dando destaque ao tocador de fitas que movimenta a trama.
Fonte: cinematerial.com

Voltando-se para as obras lançadas em outros serviços de *streaming*, impossível não citar o caso da série antológica de ficção científica *Contos do Loop* da *Amazon Prime*. Se vendendo

¹⁸⁷ Ou ilusão de escolha, como fica claro em discussões mais aprofundadas sobre os seus potenciais desfechos.

como uma espécie de *Black Mirror* “menos pessimista”¹⁸⁸, ela não esconde a tentativa de rivalizar com a bem sucedida série da Netflix. Embora todos os seus episódios sejam bastante reflexivos quanto ao uso da tecnologia (trazendo um olhar dúbio, porém ponderado, da tecnologia), a série também traz uma certa carga de nostalgia dentro seu retrofuturismo, ao se ambientar justamente na década de 1980. Tendo como referências às pinturas retrofuturistas do artista sueco Simon Stalenhag que também deram luz a outros produtos como livros de RPG (figura 3.28), a série tem episódios profundamente vinculados ao suburbanismo fantástico. Nela, acompanhamos jovens e adolescentes tendo suas vidas afetadas por esta estranha tecnologia chamada “Loop” e que impacta no seu crescimento, seja ocasionando trocas de corpos, paradoxos temporais ou buscas existenciais.

É particularmente interessante pensarmos como a proposta retrofuturista, de se ambientar um passado recente, porém altamente tecnológico, em *Contos do Loop*, mescla narrativas extremamente modernas, se posicionado acerca de inovações científicas e tecnológicas que estão sendo discutidas hoje, com uma prerrogativa nostálgica. De tal forma, a série também se distancia do presente, fazendo um caminho contrário ao de *Black Mirror*, cuja proposta futurística nos coloca sobre o dilema de encarar imaginações de “futuros imediatos” e, por isso mesmo, possíveis. Talvez seja deste distanciamento contemporâneo que venha este maior “otimismo” com que a série foi vendida, frente ao seu rival da outra plataforma. De toda maneira, tal escolha estética permite que ela construa tecnologias futuristas a partir dos preceitos de “futuro” que se tinha na década de 1980 – usufruindo desta tecnostalgia analógica de forma bastante particular.

¹⁸⁸ <https://www.digitalspy.com/tv/ustv/a32053784/tales-from-the-loop-black-mirror-amazon/> Acesso em 10/11/2021.

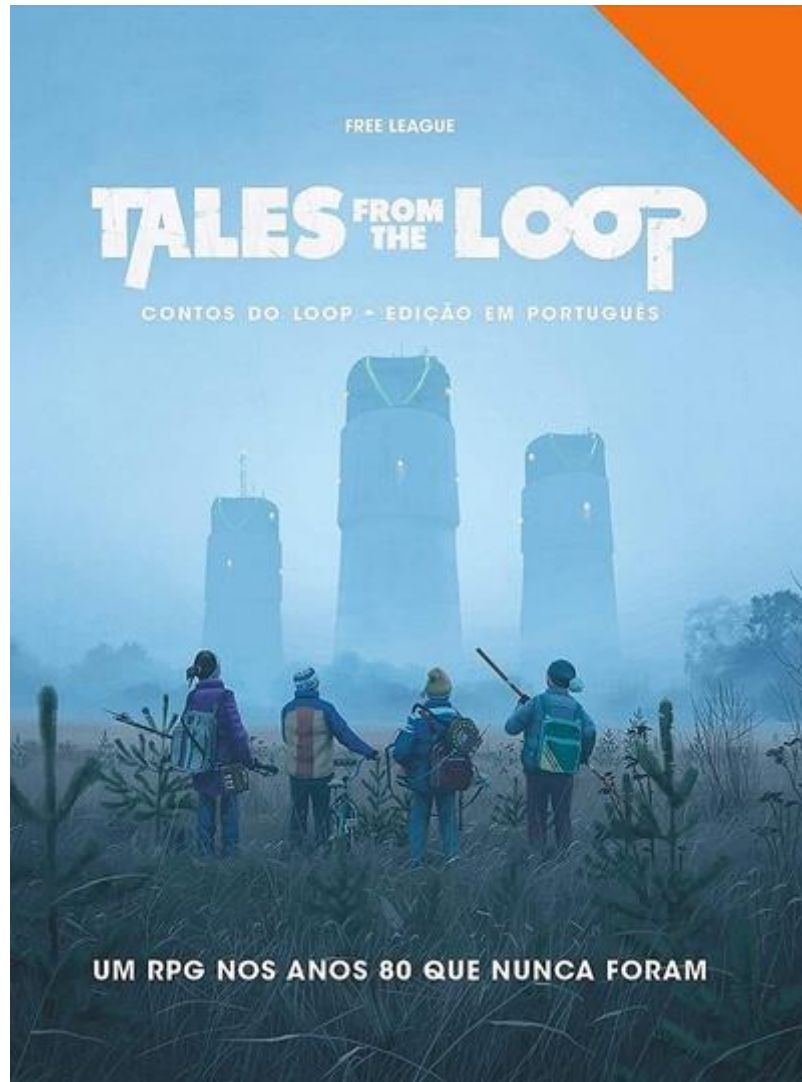


Figura 3.28: Livro de RPG *Tales from the Loop* edição da Galápagos Jogos. Fonte: mudnogalapagos.com.br

Continuando na *Amazon Prime*, importante citar *A Vastidão da Noite*, filme independente (com orçamento de aproximadamente 700.000 dólares) que não se situa em 1958. A trama que se passa em uma noite na pequena cidade de Cayuga¹⁸⁹, Novo México, fala sobre possíveis contatos de jovens colegiais com alienígenas. Para isso, ela se foca no trabalho da telefonista Fay e do radialista Everett, adolescente empolgados com as novas tecnologias. A obra se faz passar por um episódio do programa *Paradox Theater* (uma espécie de *Além da Imaginação* ou *A Quinta Dimensão*), fazendo múltiplas referências aos defeitos da qualidade da imagem do período (figura 3.29).

¹⁸⁹ O nome da cidade é uma homenagem a *Cayuga Productions*, a produtora da série *Além da Imaginação* – demonstrando um pouco de suas referências.



Figura 3.29: A protagonista de *Vastidão da Noite* sendo mostrada com uma imagem (e aspecto) que remete a uma TV de tubo sintonizando. Fonte: *Frame* do filme.

O diretor, Andrew Patterson, aproveita a profissão de seus protagonistas para construir uma trama sem necessidade de grandes efeitos especiais, onde todo suspense é criado a partir do mal funcionamento dos objetos tecnológicos. Uma das cenas que mais chama a atenção é um plano contínuo de quase dez minutos onde Fay, ao ouvir uma interferência no rádio, começa a fazer múltiplas ligações para outras operadoras e/ou conhecidos. A cena é movimentada por inúmeros problemas técnicos: interferências, ligações cruzadas, queda de ligações, telefones mudos, etc – enquanto o Fay freneticamente conecta e desconecta os cabos em sua mesa telefônica. Posteriormente é outro dispositivo que ganha atenção – o gravador magnético, ao qual o diretor faz questão de manter um longo (e tenso) plano em que Everett tenta descobrir uma fita em específico. Para isso, vemos o jovem por várias vezes abrir as fitas, encaixá-las no gravador e dar voltas na bobina – em um processo quase ritualístico para as audiências modernas.

Aproveitando as citações de *Stranger Things*, *Black Mirror: Bandersnatch* e *A Vastidão da Noite*, acredito ser importante colocá-los dentro da conjuntura mais ampla do leque de produções nostálgicas de seus respectivos serviços de *streaming*. Apenas para ficar na Netflix, vale chamar a atenção para produções que buscam fazer grandes retratos de décadas recentes, como é o caso dos anos 1970 em *The Get Down* (Baz Luhrman e Stephen Adlis, Netflix, 2016-17), os anos 1980 em *Glow* (Netflix, 2017-19) e os 1990 em *Everything Sucks!* (Ben Jones e Michel Mohan, Netflix, 2018). As pesquisadoras Mayka Castellano e Melina Meimaridis (2017) por sua vez chamam a atenção para a estratégia da Netflix em “ressuscitar” séries

encerradas, porém com grandes grupos de fãs, como é o caso de *Arrested Development* (Mitchell Hurwitz, Fox, 2003-2006/Netflix, 2013-2017), *Fuller House* (Jeff Franklin, Netflix, 2016-20) e *Gilmore Girls: A Year in the Life* (Amy Sherman-Palladino, Netflix, 2016).

Este olhar mais específico para as obras no *streaming* parece nos dar ainda mais subsídios para a perspectiva do suburbanismo fantástico reflexivo como um tipo de resposta às crises modernas – como é o caso da questão das velocidades de decaimento trazidas pela tecnologia digital. Nas palavras de Svetlana Boym “O contraponto à nossa fascinação com o ciberespaço e aldeia global virtual, há uma não menor epidemia de nostalgia (...) um mecanismo de defesa contra os ritmos acelerados da vida” (2001, XIV). No próximo tópico, veremos como o subgênero se posiciona em relação à outra crise – esta muito mais literal.

3.3.3 A Crise Imobiliária e a Nostalgia pelo Subúrbio

Se uma das leituras que parecem evocar de nosso trabalho são as conexões entre a crise imobiliária de 2008 e a retomada do suburbanismo fantástico, uma rápida análise das obras produzidas a partir de 2010 parecem trazer alguns elementos que corroboram esta percepção. São múltiplos os filmes que tem os efeitos da crise como premissa, plano de fundo ou mesmo parte integral da narrativa. Um exemplo, é a adaptação de *Karatê Kid* (2010) que embora se passe quase inteiramente na China, coloca na crise imobiliária a motivação da mudança dos personagens para o país asiático.

A ambientação inicial em Detroit, cidade do Michigan, e berço da indústria automotiva estadunidense, é, por si só, bastante indicativa da crítica social às consequências da crise em 2008. Apenas para ilustrar, em 2013, a cidade de Detroit foi aos noticiários de todo mundo ao pedir falência – com dívidas de pelo menos 15 bilhões de dólares. As marcas na cidade eram as mesmas que o filme mostra: quarteirões inteiros de prédios e indústrias abandonadas (figura 3.30) com o maior índice de criminalidade do país – claramente um lugar pouco aprazível para se cuidar de um filho, como fica bem claro no discurso da mãe do protagonista.



Figura 3.30: O cartaz “Bank Owned – Foreclosures” (Pertencido pelo Banco e Execução de Hipoteca) na parede de um construção é uma das muitas indicações da crise que surgem nos créditos iniciais de *Karatê Kid*. Fonte: *Frame* do Filme.

O curta metragem *Scenes from the Suburbs*, do mesmo ano, e que trata de um prolongamento do clipe *The Suburbs* da banda Arcade Fire (citado na introdução), dirigido por Spike Jonze, faz uma interpretação bastante distópica da vida nos subúrbios. Nele, um jovem tenta recordar de suas amizades suburbanas em meio à um cenário de guerra civil. Ali, os subúrbios são demarcados por fronteiras armadas e são controlados pela iniciativa privada. Em certo momento, por exemplo, é mostrado a fronteira da cidade de Oakridge, LLC¹⁹⁰ (figura 3.31) – demonstrado o poder das corporações sobre tais áreas públicas. Pode se inferir uma crítica à vigilância privada e ao cercamento dos novos subúrbios (fenômeno similar aos condomínios no Brasil) – em que as discrepâncias entre o poder econômico dos mesmos (Oakridge tem *shoppings*, e por isso é um *hub* dos jovens de outros subúrbios) demonstra um pouco de como esta disparidade foi acentuada com a crise.

¹⁹⁰ LLC é a sigla para *Limited Liability Company* ou Sociedade de Responsabilidade Limitada, muito similar ao LTDA usada no Brasil.



Figura 3.31: O posto de fronteira de Oakridge, LLC em *Scenes from the Suburbs*. Detalhe para as guaritas, muros de concretos e agentes privados ostensivamente armados. Fonte: *Frame* do filme.

O remake de *A Hora do Espanto* (2011), lançado no ano seguinte, adiciona a questão imobiliária através da personagem de Jane Brewster, mãe do protagonista. Ela é uma corretora que tem como objetivo trazer novos moradores para um subúrbio de Las Vegas. Apresentado de forma quase onírica (figura 3.32), o subúrbio é um lugar onde crianças brincam nos jardins, vizinhos andam lado a lado, passeando com suas crianças ou com seus cães, e todos trocam sorrisos. Esta construção fica ainda mais ressaltada conforme a cidade de Las Vegas é mostrada de forma caótica, libertina e perigosa. No entanto, apesar de suas qualidades, o subúrbio é retratado como um local de alta rotatividade, onde ninguém vive por muito tempo (e logo, não cria raízes). Este fenômeno é demonstrado a partir de casas abandonadas, pincelando de certa maneira questões vinculadas à crise contemporânea do subúrbio como modelo de urbanização sustentável.



Figura 3.32: A imagem “onírica” de crianças brincando com *sprinklers* no subúrbio ajuda a construir a imagem idealizada do subúrbio em *A Hora do Espanto*. Fonte: *Frame* do filme.

Além disso, a dependência do carro e a forma pouco refinada com que as casas são construídas (algo característico do subúrbio) aparecem como complicadores durante o combate entre herói e antagonista. Em uma cena, por exemplo, o vampiro, impedido de entrar na casa, coloca os seus moradores em risco ao puxar o encanamento de gás do quintal. Também é bastante significativo que em certo momento do filme a corretora, Jane, enfie uma placa de “vende-se” como uma estaca no corpo de seu antagonista. Considerando os hábitos “pouco familiares” e de “predador sexual” do vampiro Jerry, é semioticamente interessante refletir como o golpe parece uma tentativa de resposta do próprio subúrbio ameaçado de sua destruição.

Já o filme *Terra para Echo* (2014) tem como plano de fundo a remoção de parte dos subúrbios onde moram os protagonistas, no estado de Nevada, para a construção de uma rodovia expressa. A inevitável certeza de que os amigos que compõe o *CCP* vão se separar com a remoção fazem com que eles queiram viver uma última grande aventura. A oportunidade surge justamente com a percepção de que podem ajudar um alienígena a voltar para casa, em uma espécie de “caça ao tesouro” atrás das peças de sua nave. A questão das remoções do subúrbio, é claro, perpassam justamente a desvalorização desses ambientes a partir de 2008. A sua remoção por conta de uma estrada traz certa ironia dramática, uma vez que tais construções tem como um dos principais objetivos viabilizar a sustentabilidade dos subúrbios como forma de urbanização, fazendo ligações expressas entre essas áreas e os núcleos urbanos. Assim, não surpreende que este empreendimento seja uma fachada revelada pelos antagonistas que

buscavam apenas uma desculpa para conseguir explorar a área atrás dos tais destroços alienígenas.

Um tratamento ainda mais direto aos impactos da crise é dado no remake de *Poltergeist*. A família dos protagonistas, de origem urbana, pensa em se mudar para um subúrbio se aproveitando dos baixos preços das casas. Isso possibilitaria que tivessem mais conforto (pois as casas seriam mais espaçosas) mesmo com a diminuição da renda familiar. Segundo Amy, a mãe da família, “hipotecas atingiram de forma bastante pesada a vizinhança”. Em outro momento, Kendra – a filha mais velha – reclama com uma amiga que não há mais shoppings no subúrbio, pois eles estão todos fechados. No final do *remake*, ao invés da famosa cena de *Poltergeist* em que a família tirava a TV do quarto de motel – vemos a família Bowen fugindo de uma visita à uma casa em outro subúrbio – demonstrando que talvez aquela forma de urbanização não seja a mais ideal para eles.

O mesmo não pode se falar de *Goosebumps*, lançado no mesmo ano, que parte da mesma premissa da mudança de uma família urbana para o subúrbio, mas que contempla no fim a adaptação da família nuclear desmembrada (a mãe é viúva) ao ambiente. Ainda assim, o *background* é o mesmo: famílias em busca de casas confortáveis por preços módicos, se aproveitando da desvalorização imobiliária dos subúrbios com a crise do *subprime*. No misto de *road movie* com suburbanismo fantástico *Kin*, de 2018, olhamos a questão econômica pela perspectiva de um jovem negro. Apesar de não se adereçar exatamente à crise econômica, as cenas introdutórias mostram o jovem negro percorrendo com sua bicicleta pelas vizinhanças completamente destruídas (figura 3.33) e abandonadas dos subúrbios de Detroit (a mesma cidade do remake de *Karate Kid*). Na obra, no entanto, devido à sua natureza de *road movie*, as desigualdades econômicas são retratadas para além da vizinhança, mostrando desde as relações dos protagonistas com uma *stripper* até a ida à um cassino de luxo.

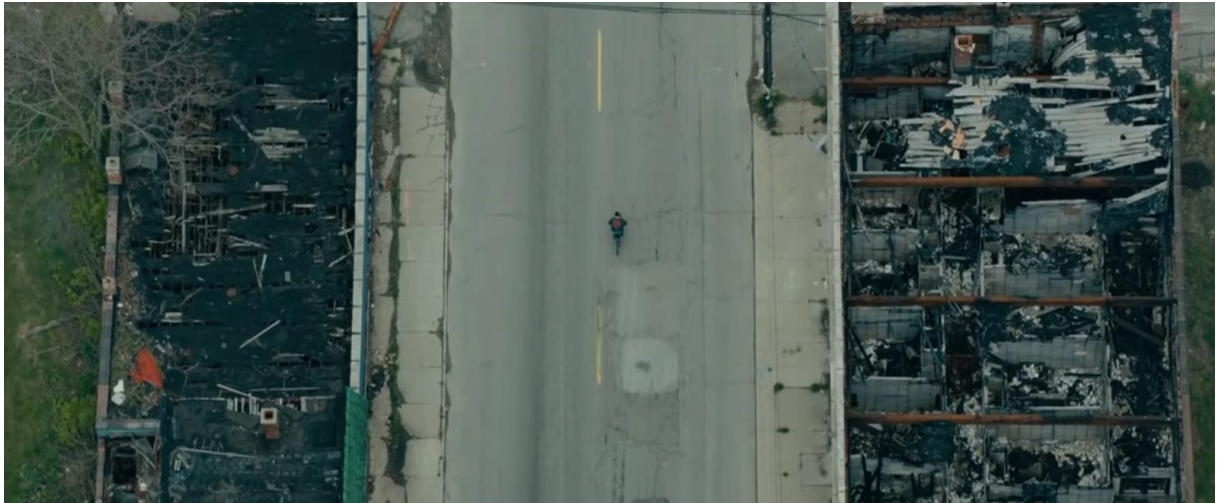


Figura 3.33: Protagonista de *Kin* percorre as vizinhanças destruídas de Detroit. Fonte: Frame do filme.

Mesmo em 2020 a questão imobiliária continua aparecendo. Continuando nas obras que trazem protagonistas não-brancos, cito, por exemplo, *A Grande Luta* e *Vampiros vs the Bronx*. Enquanto no primeiro o protagonista resolve entrar em um torneio de luta livre buscando conseguir os 20.000 dólares que seu pai precisa para quitar as dívidas e não perder a casa, o segundo vincula à especulação imobiliária o papel de antagonismo. Na trama, os vampiros usam como subterfúgio para controlar o bairro do The Bronx uma corretora imobiliária – que põe em perigo à manutenção da vizinhança. A metáfora dos vampiros é clara. Sua cor pálida (branca) e sua natureza parasítica de sugar o sangue (os recursos) de suas vítimas – é bastante óbvia quanto ao tema da gentrificação por qual passam as periferias.

Este processo de gentrificação, por sua vez, deve ser visto como parte do processo de crise do subúrbio como modelo de urbanização sustentável. Afinal, com o aumento do preço da gasolina, fechamento de comércios em áreas suburbanas e com toda a discussão ambiental, torna-se cada vez mais insustentável morar afastado das grandes cidades. A solução passa a se expandir a malha urbana, ampliando os grandes centros regionais em direção às suas periferias. Com a valorização imobiliária dessas áreas que passam a ganhar melhores equipamentos urbanos e construções, torna-se inviável a manutenção da antiga vizinhança e, conseqüentemente, de sua cultura. Por conta da discrepância social, isso também representa um afastamento de minorias negras e latinas que habitavam esses locais.

As obras aqui exemplificadas tratam de questões imobiliárias que partem de uma mesma conjuntura: a grande reconfiguração urbana pelo qual os Estados Unidos estão passando desde a crise de 2008. Em termos narrativos cinematográficos, isso abre espaço para o suburbanismo

fantástico como um subgênero que adereça de forma bastante direta a ansiedades a juventude com os seus arredores: sejam na tentativa de preservá-los, como faz o protagonista de *Vampiros vs The Bronx* (figura 3.34), *Terra para Echo* e *A Grande Luta*, ou de se adaptar à nova realidade como acontece em *Poltergeist*, *Goosebumps* e *Karatê Kid*.



Figura 3.34: Miguel (Jaden Michael) protagonista de *Vampiros vs The Bronx*, cola um panfleto de “Save the Bodega” na tentativa de frear os avanços imobiliários da região. Fonte: *Frame* do filme.

McFadzean também chama a atenção para classe econômica dos protagonistas do suburbanismo fantástico reflexivo como um indicativo desse caráter nostálgico do subúrbio pós-crise. Segundo o autor:

(...) o suburbanismo fantástico reflexivo retorna à perspectiva do subúrbio de classe média baixa (*Super 8*, *Destino Especial*, *Stranger Things*, *It*), um mundo que foi representado nas primeiras fantasias suburbanas de *Contatos Imediatos de Terceiro Grau* e *Viagem ao Mundo dos Sonhos*, mas que desapareceu nas produções de estúdio dos anos 90 para audiências familiares de classe média. Filmes do suburbanismo fantástico reflexivo se reconectam com tipos sociais genuínos e fogem dos clichês suburbanos, retratando famílias passando por problemas econômicos e sociais, algo que ressoa com o público após a crise financeira de 2007–8. Isso dá aos filmes fantásticos suburbanos reflexivos uma vantagem sobre os filmes familiares convencionais. Os melodramas pessoais envolvem traumas e têm peso psicológico. O fantástico mais uma vez inspira medo e terror genuínos em seu público, em vez de meras emoções (McFADZEAN, 2019, p.116) (Tradução do autor)¹⁹¹

¹⁹¹ No original: “(...) reflexive suburban fantastic cinema returns to the perspective of lower middle-class suburbia (*Super 8*, *Midnight Special*, *Stranger Things*, *IT*), a world that was represented in the earliest suburban fantastic of *Close Encounters* and *Explorers* but which disappeared in the 90s studio productions for solidly middle-class family audiences. Reflexive suburban fantastic films reconnect with genuine social types and escape from

Nesse cenário de crise do subúrbio, Lacey faz a leitura de que as narrativas suburbanas do século XXI remanescem se dedicando aos simulacros de subúrbio, mesmo que esses modelos se provem ineficientes no mundo contemporâneo (in WETMORE, 2018, p.191). Segundo ela, estas narrativas seriam pastiches concebidos pela pós-modernidade pela “inabilidade dos produtores de cultura olharem para qualquer outro lugar que não o passado para satisfazer o apetite da audiência por um mundo transformado em uma vasta coleção de imagens” (2018, p.193). A autora se dedica a análise da série *Stranger Things* como um exemplo dessa concepção.

Falando na série, é interessante trazer a análise de como Hawkins, a cidade fictícia de *Stranger Things*, remete a um mosaico de elementos semânticos retirados dos subúrbios idealizados pelas referências audiovisuais dos anos 1980 (aqui não se restringindo somente ao suburbanismo fantástico, mas incluindo comédias adolescentes, *slashers*, *stoners*, filmes de colegial, etc). A natureza da série de se dividir em temporadas, inclusive, permite que a cidade vá sendo construída em módulos – de acordo com as ambientações a serem referenciadas pela narrativa. Alguns exemplos marcantes são a introdução do fliperama (figura 3.38) e a trilha do trem (figura 3.39), na 2ª temporada, a piscina pública (figura 3.40) e o shopping Starcourt (figura 3.41), na 3ª temporada. Abaixo, selecionei imagens de algumas dessas locações.



suburban clichés, depicting families experiencing economic and social unease, something which chimes with audiences after the 2007–8 financial crash. This gives reflexive suburban fantastic films a harder edge than conventional family films. The personal melodramas involve trauma and carry psychological weight. The fantastic once again inspires genuine fear and terror in their audience rather than mere thrills.”

Figura 3.35: A escola (*High School*) de Hawkins em *Stranger Things*. São ambientações centrais em múltiplos filmes passados no subúrbio, inclusive criando subgêneros próprio (filmes adolescentes de *High School* e *College*) Fonte: *Frame* da 1ª Temporada, Episódio 1.



Figura 3.36: O forte infantil “Castelo Byers” em *Stranger Things*. Fortes e casas nas árvores são recorrentes em obras do suburbanismo fantástico e referenciam imediatamente obras como referência a obras como *It*, *Conta Comigo*, *Dênis*, *O Pimentinha* e *Pagemaster*. Fonte: Episódio 1, 1ª Temporada



Figura 3.37: As lojas de variedades (*General Stores*) são outra marca dos subúrbios representados no audiovisual. Suas diversidades produtos é bastante utilizado em cenas de ação (*Jumanji*) ou de planejamento (*Esqueceram de Mim*). *Stranger Things* contempla ambos os casos. Fonte: *Frame* da 2ª Temporada, Episódio 1.



Figura 3.38: O arcade/fliperama de *Stranger Things* traz toda nostalgia da década de 1980 como início da popularização da cultura digital. Esta transição ficou marcada por filmes como *Tron*, mas também obras do suburbanismo fantástico como *O Último Guerreiro das Estrelas*, *Arcade* e *Evolver*. Fonte: *Frame* da 2ª Temporada, Episódio 1



Figura 3.39: A trilha de trem em *Stranger Things* são elementos marcante em algumas obras passadas no subúrbio. Nenhuma delas, porém, ficou tão icônica quanto em *Conta Comigo*. Fonte: *Frame* da 2ª Temporada, Episódio 6.

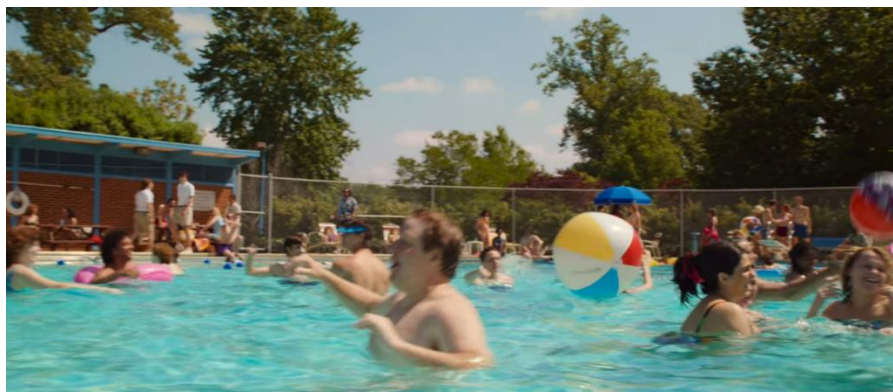


Figura 3.40: Piscinas públicas como a de *Stranger Things* são uma marca de vários filmes passados no subúrbio, como *Se Ficar o Bicho Morde* e *Gasparzinho e Wendy*. Fonte: *Frame* da 3ª Temporada, Episódio 1.



Figura 3.41: O Shopping Starcourt de *Stranger Things* é palco dos principais acontecimentos da 3ª temporada. O shopping é menos atrelado ao suburbanismo fantástico e mais vinculado a filmes adolescentes como *Picardias Estudantis*. Fonte: *Frame* da 3ª Temporada, Episódio 1.



Figura 3.42: As feiras de atrações como a de *Stranger Things* são outra marca de filmes do subúrbio, normalmente as utilizando para *set pieces* de ação ou suspense, como é o caso de *It* e *Corrida contra o Tempo*. Fonte: *Frame* da 3ª Temporada, Episódio 6.

Se *Stranger Things* utiliza esta natureza modular de adicionar ambientações novas de acordo com as temporadas – ela também cria visualidades diferentes ao incorporar elementos temáticos distintos em cada uma delas, representado por diferentes festividades. Na primeira temporada, Hawkins é marcado pelo Natal e pelas férias de inverno. Assim, além da neve cobrindo algumas locações no último episódio, aparecem determinados elementos semânticos como “o Baile de Inverno” e as luzinhas de natal espalhadas pela casa – usados em uma das cenas mais icônicas da série (figura 3.43).



Figura 3.43: O pôster da primeira temporada de *Stranger Things* faz menção direta à cena envolvendo Joyce Byers (Winona Rider) e as luzes de natal. Fonte: imdb.com

A segunda temporada, ao focar no *Halloween*, passa a ser mais ligada à natureza escolar – afinal, ao contrário da primeira temporada, os alunos não estão mais de férias. Além do Halloween permitir referências a múltiplos filmes por conta das fantasias, como é feito com *Os Caça-Fantasmas* (figura 3.44), a ambientação temática permite fazer referências diretas a obras

que tem o feriado como plano de fundo tal qual *ET – O Extraterrestre* e *Abracadabra*. Marcado pelo dia em que “as crianças saem fantasiadas na rua” – a comemoração é muito usada em filmes de terror e do suburbanismo fantástico, por permitir que elementos fantásticos andem pelas ruas sem chamar a atenção.



Figura 3.44: O pôster da 2ª temporada de *Stranger Things* traz o CCP vestido como *Os Caça-Fantasmas* e vincula pela primeira vez a data de lançamento ao feriado temático da série (27 de Outubro – quatro dias antes do Halloween). Fonte: imdb.com

A terceira temporada é marcada pelo 4 de Julho (dia da Independência dos Estados Unidos) e pelas férias de verão. Isso permite que áreas de lazer como a piscina pública e o *shopping* ganhem destaque, uma vez que as crianças passam a ter mais mobilidade pelo subúrbio – não precisando ficar restritas à escola. Além disso, é possível explorar a natureza dos políticos de Hawkins, representada pela figura do prefeito que quer usar as comemorações do feriado para se promover. O 4 de Julho, marcado por feiras e fogos de artifício (figura 3.45), permite referenciar esteticamente obras como *Corrida contra o Tempo* e *Se Ficar o Bicho Morde*. Os fogos, inclusive, viram elemento narrativo importante no conflito contra o antagonista.



Figura 3.45: O Pôster da 3ª Temporada de *Stranger Things* mostra a estratégia de vincular o feriado com o lançamento da temporada (4 de Julho) e também faz menção da importância que os fogos de artifício vão ter tanto esteticamente quanto narrativamente. Fonte: imdb.com

A capacidade de Hawkins de abarcar cada um desses ambientes e dessas diferentes festas, permite, é claro que ela acabe remetendo à aspectos nostálgicos de múltiplas memórias de seus espectadores – funcionando como um grande simulacro do que compreendemos como subúrbio e/ou cidade pequena. Assim, é bastante representativo que o episódio mais polêmico das três primeiras temporadas da série seja justamente o único que não se passa em Hawkins. Falo do episódio 7 da 2ª temporada – *A Irmã Perdida*. O episódio tem a menor nota do MetaCritic¹⁹² das três primeiras temporadas: 43 (sendo 75 a média da série). Vale ressaltar que isto ocorre mesmo que a série mantenha sua natureza referencial e nostálgica, usando a ambientação para fazer homenagem à clássicos oitentistas urbanos como *Os Selvagens da Noite* (*The Warriors*,

¹⁹² <https://www.metacritic.com/tv/stranger-things> Acesso em 09/10/2020.

Walter Hill, 1979), *Fuga de Nova York* (Escape from New York, John Carpenter, 1981) e *Punky, A Levada da Breca* (Punky Brewster, David Duclon, NBC, 1984-1988).

Lacey Smith traz possíveis pistas para este “desgosto” coletivo com o episódio mais urbano da série – afinal, parte do espectador que vai consumir a série, o faz justamente porque:

Stranger Things situa sua nostalgia na década de 1980 para criticar nosso atual mundo a partir da perspectiva pré-era digital, antes da homogeneidade da (sub)urbanização do século XXI, e ultimamente antes da expansão imparável da globalização advinda do livre mercado capitalista-neo-liberal. (in WETMORE, 2018, p.193) (Tradução do autor)¹⁹³

Esta natureza de simulacro suburbano apontada em Hawkins por Lacey tem inferências visuais da década de 1950, algo que McFadzean também percebe acontecer em Derry, cidade de *It – Capítulo 1 e 2* (2019, p.115). O autor chama a atenção para a construção da *small town* alegando que a ambientação remete aos anos 1950 – período original em que se passa o livro. Ele chega a afirmar que a obra aceitaria a correlação acrítica entre os anos 1980 e 1950 na tentativa de criar um espaço idílico e inocente a ser recapturado por múltiplas gerações que irão consumir suas imagens. Um exemplo disso se dá em uma das cenas finais de *It – Capítulo 2*, passado na década de 1980 (figura 3.46), que claramente tem seu *set design* construído para remeter à uma cena do original, passada na década de 1950 (figura 3.47).



Figura 3.46: Crianças passam pela frente do cinema de Derry no filme *It – Capítulo 2*. A cena se passa na década de 1980. Em cartaz está o filme *A Hora do Pesadelo 5* (*A Nightmare on Elm Street 5*, Stephen Hopkins, 1989). Fonte: *Frame* do filme

¹⁹³ No original: “*Stranger Things* seemingly resituate this nostalgia in the 1980s in order to critique our current world from the perspective of an era prior to the digital age, prior to the sprawling homogeneity of twenty-first century (sub)urbanization, and ultimately prior to the unstoppable expansion of globalization marked by neoliberal free market capitalism in the post-Cold War era.”



Figura 3.47: Crianças correm em frente ao cinema da cidadezinha de Derry em *It – A Coisa* de 1990. A cena se passa na década de 1950. Em cartaz está o filme de terror *I Was a Teenage Werewolf* (Gene Fowler Jr., 1957). Fonte: *Frame* do filme.

Para além de fazer pontuações temporais sobre os anos em que se passam as obras, os filmes em cartaz (o slasher *A Hora do Pesadelo V* e o terror *I was a Teenage Werewolf*) nos frames acima remetem a uma característica do subgênero já referenciada no capítulo 2, mas que ganha uma nova dimensão no suburbanismo fantástico reflexivo: a capacidade de referenciar o próprio subgênero e outras obras afins. E sobre esse aspecto que trataremos a seguir.

3.3.4 A Nostalgia pelo Entretenimento Reaganista

Tal qual a música, a tecnologia e a conjuntura da época, o suburbanismo fantástico reflexivo também expressa sua nostalgia a partir da referência à sua própria história e aos filmes que o influenciaram. Este é um movimento que ao mesmo tempo que conversa com o sentimento nostálgico do espectador, consolida alguns elementos semânticos e sintáticos do subgênero, o tornando mais reconhecível para esta audiência. Tal característica é particularmente importante em um subgênero que não tem tantas produções – uma vez possibilita que todo filme reforce estruturas e reavive seus elementos na mente do público.

Um exemplo bastante didático desse processo é a introdução de *Manual de Caça aos Monstros*, que repete quase literalmente uma das cenas mais famosas de *Poltergeist*: aquela na qual a criança olha embaixo de sua cama depois que os brinquedos começam a se mexer. A

cena, que abre o filme de 2020 só consegue este efeito por já termos em nossa mente esta construção semântica advinda de *Poltergeist* (figuras 3.48). Isso é ainda mais interessante, se consideramos que *Manual de Caça aos Monstros* não trabalha propriamente com elementos de horror, mas de fantasia. Ou seja, o objetivo não é assustar o espectador (até porque a cena se desenvolve de uma forma diferente da de *Poltergeist*), mas demonstrar que o protagonista está com medo, repetindo uma cena que a audiência lembra como assustadora.



Figura 3.48: Acima: cena referência de *Poltergeist* – quando Robbie vai olhar embaixo da cama em busca de seu palhaço de brinquedo. Abaixo: Para comparação, cena inicial de *Manual de Caça aos Monstros* onde a protagonista olha pra baixo da cama. Por conta da referência óbvia ao filme de 1982, esperamos tomar um susto. No entanto, não é isso que acontece. Fonte: *Frame dos filmes*.

Claro que nem sempre as referências são utilizadas de forma a “brincar” com as expectativas do espectador. Em outros casos, elas são usadas quase como forma de deferência aos clássicos em que se baseiam. É isso o que acontece com o filme, *O Buraco*, de Joe Dante. Além da já comentada ligação com o terror *O Portal*, comentado no capítulo anterior, o filme escolhe como um de seus antagonistas um palhaço de brinquedo (figura 3.49).



Figura 3.49: Acima: Cena do palhaço em *Poltergeist*. Abaixo: Um dos protagonistas de *O Buraco* é atacado por um palhaço de brinquedo em uma referência bastante direta. Fonte: Frames dos filmes.

McFadzean chama a atenção para esta capacidade do suburbanismo fantástico se utilizar de elementos de diversos (sub)gêneros. Ele usa *Stranger Things* como exemplo de um produto audiovisual que trabalha com elementos dos romances adolescentes “estilo John Hughes”, horror adolescente sobrenatural e suspense policial em cidades pequenas (2019, p.113). Apenas com tom demonstrativo, consideremos os (sub)gêneros de alguns dos filmes explicitamente referenciados pela série em seu arco narrativo¹⁹⁴ que vão de *Frankenstein* (James Whale, 1931) até *A Garota de Rosa Shocking* (Pretty in Pink, Howard Deutch, 1986), passando por *Scanners* (David Cronenberg, 1981) e *Tubarão* (Jaws, Steven Spielberg, 1975). O que poderia parecer um amálgama confuso, no entanto, ganha uma estrutura narrativa coesa justamente pela característica do suburbanismo fantástico em “importar” elementos de outros (sub)gêneros e construir seu próprio arcabouço semântico e estético. Não à toa, na mesma entrevista em que

¹⁹⁴ <https://www.wired.com/story/stranger-things-movie-references/> Acesso em 21/10/2020

revelam suas inspirações, os diretores citam como filmes mais diretamente referenciados, obras do próprio suburbanismo fantástico como *E.T. – O Extraterrestre* (E.T., Steven Spielberg, 1982), *Gremlins* (Joe Dante, 1984) e até o recente *Super 8* (J.J. Abrams, 2011).

Tal percepção é especialmente importante pois o teor reflexivo do subgênero se dá além de reviver as referências aos seus (sub)gêneros irmãos (filmes *slasher*, ficções científicas, suburbanismo gótico, romances adolescentes, *coming of age dramas*, aventura, etc) mas pela consolidação de uma estética do suburbanismo fantástico ao se referenciar o *corpus* de obras do próprio subgênero. McFadzean pontua *Super 8* como o filme que consolida o que entendemos como a leitura dos anos 2010 dessa estética da década de 1980 e do suburbanismo fantástico (figura 3.50). Segundo ele, este é o primeiro grande filme a deliberadamente construir uma narrativa que faz uso de elementos semânticos e sintéticos com valor de nostalgia e reverência. Nas palavras do autor:

O que é mais impressionante em *Super 8*, porém, é a maneira como evoca, por meio da imagem, da música e do tom, a sensação dos filmes anteriores do *suburbanismo fantástico*. Cenas de meninos em bicicletas, quartos de pré-adolescentes entulhados de pôsteres de filmes e de ciências, cenas familiares com pouca iluminação e telas de TV ao fundo, a intrusão dos militares e a destruição do subúrbio tornam clara sua ancestralidade genérica. Esta tentativa de replicar filmes anteriores no nível de uma estética é um novo desenvolvimento na história do suburbanismo fantástico. (McFADZEAN, 2019, p.112) (Tradução do autor)¹⁹⁵

¹⁹⁵ No original: “*What is most striking about Super 8 though is the way it evokes, through image, music and tone, the feel of previous suburban fantastic films. Shots of boys on bikes, pre-teen bedrooms cluttered with film and science posters, low-lit family scenes with TV screens in the background, the intrusion of the military, and the destruction of suburbia all make its generic ancestry clear. This attempt to replicate previous suburban fantastic films on the level of an aesthetic is a new development in the history of the suburban fantastic.*”



Figura 3.50: Um recorte de 10 *Frames* de *Super 8*, ajuda a construir um panorama geral da estética do subgênero incluindo: *CCPs*, militarismo, bicicletas, cartazes de desaparecido, ponto de vista do protagonista jovem, família desmembrada, ação violenta, etc. Fonte: Pinterest (Usuário Bellumnia)

É por referenciar esta “estética de uma década” que McFadzean afirma que obras como *Super 8* e *Stranger Things* estão mais próximas de *Tubarão* do que *E.T. – O Extraterrestre* (2019, p.116). Obviamente, McFadzean não diz quanto ao subgênero, mas quanto à esta natureza de refletir sobre produções consumidas na infância/juventude. Isso pois *Tubarão* pode ser facilmente encarado como uma atualização do filme de monstro da década de 1950 – ou seja, um pastiche de um filme e subgênero que o diretor Steven Spielberg consumia na infância. Então, se na década de 1970/1980 Spielberg referenciava os filmes de sua infância, em 2010, J.J. Abrams referenciava Spielberg.

Vale lembrar que este “arcabouço” referencial e proposta estética de *Super 8* se dá seis anos antes do primeiro artigo de Angus McFadzean. Ou seja, as referências cinematográficas precederam (e muito provavelmente foram responsáveis) pela conceituação acadêmica. Isso aponta para um conhecimento anterior dos realizadores e do público sobre o que viria ser o

subgênero e qual o *corpus* estético de suas referências. Ou seja, *Super 8* foi lançado e consumido como uma referência dos anos 1980 – embora ainda com uma narrativa própria e com bem menos citações diretas à outras obras.

Assim, quando *Stranger Things* foi lançado este caráter referencial pode ser aprofundado – apostando em uma conexão mais direta com as obras do passado. Assim, suas referências puderam ser mais evidentes – tendo ciência de que uma parte considerável de sua audiência poderia se aproveitar delas ou, ao menos, ter o sentimento de que se trata de uma obra com a “sensação oitentista” (figura 3.51, 3.52 e 3.53). McFadzean ressalta que as referências de *Stranger Things* não se tratam apenas de um “pastiche”, mas também trazem consigo um processo de atualização:

Na verdade, *Stranger Things* atualiza o fantástico para o público contemporâneo. Em vez de se basear em elementos de ficção científica e monstros do cinema dos anos 1950, *Stranger Things* oferece versões de filmes populares de monstros e ficção científica dos anos 1980. A criatura de Upside Down evoca o xenomorfo da franquia *Alien* (1979–), enquanto o Upside Down reflete o Outro Lado da série *Poltergeist*. Baseando-se em filmes de ficção científica e terror de grande sucesso da década de 1980 (em particular os de John Carpenter, David Cronenberg e as adaptações cinematográficas dos escritos de Stephen King), *Stranger Things* atualiza sua narrativa fantástica e mostra uma compreensão da relação do gênero com a ação, ficção científica e filmes de terror dos anos 1980. (McFADZEAN, 2019, p.113) (Tradução do autor)

196



¹⁹⁶ No original: “Indeed, *Stranger Things* updates the fantastic for the contemporary audience. Rather than drawing on sf and monster tropes from 1950s cinema, *Stranger Things* offers versions of popular monster and sf films of the 1980s. The creature of the Upside Down evokes the xenomorph of the *Alien* franchise (1979–) while the zone of the Upside Down reflects the *Other Side* of the *Poltergeist* series. By drawing on blockbuster sf and horror films of the 1980s (particular those of John Carpenter, David Cronenberg and the film adaptations of the writings of Stephen King) *Stranger Things* refreshes its suburban fantastic narrative and displays an understanding of the genre’s relationship to the violent action, sf and horror films of the 1980s.”

Figura 3.51: Esquerda: Plano e contraplano da cena em que o CCP de *Stranger Things* encontra Eleven. Direita: Plano e contraplano referência, em que Elliot encontra o alienígena em *E.T. – O Extraterrestre*. Fonte: *Frames* da 1ª temporada da série e do filme respectivamente.



Figura 3.52: Comparação lado a lado entre Grigori, antagonista da 3ª temporada de *Stranger Things*, e o Terminator de *Exterminador do Futuro* (Terminator, James Cameron, 1984). Fonte: nytimes.com



Figura 3.53: O shopping *Starcourt*, da 3ª temporada de *Stranger Things*, foi baseado no shopping *Ridgemont Mall* de *Picardias Estudantis*. Ambas as obras tem grande parte de suas narrativas situadas em estabelecimentos do shopping. Fonte: Frame da série e do filme, respectivamente.

É evidente que é visualmente que tal nostalgia fica mais óbvia e aparente através de escolhas estéticas que fazem homenagens aos filmes do subgênero na década de 1980. Em uma entrevista com Tim Ives, o diretor de fotografia das três primeiras temporadas de *Stranger Things*, são esclarecidas algumas das técnicas utilizadas na série. O diretor fotografia fala do uso da noite/escuridão azul (figura 3.54) e do uso de cores saturadas (figura 3.55), já

comentada no capítulo 2, para criar imagens que remetam aos filmes da década de 1980.



Figura 3.54: O uso da escuridão azul, da névoa, dos fachos de luz e das lanternas, aparece presente nas cenas em que os jovens se aventuram pelos túneis do *Upside Down* (mundo invertido) na segunda temporada de *Stranger Things*. Fonte: *Frame* da série, divulgação *Netflix*.

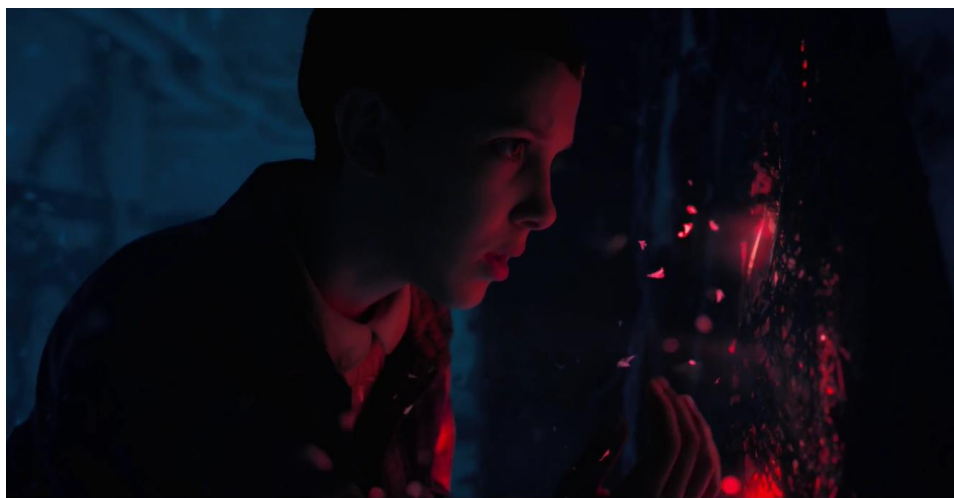


Figura 3.55: Cena da 2ª Temporada de *Stranger Things*. Tim Ives fala sobre o uso da hiper saturação, remetendo a discussão do capítulo 2. Fonte: *Frame* da série.

Porém, se tais escolhas de cor remetem a paletas de ficções científicas da época – como *Contatos Imediatos de Terceiro Grau*, *Blade Runner* e *E.T. – O Extraterrestre*, importante ressaltar que a própria natureza modular e multireferencial de *Stranger Things*, faz com a obra traga uma série de visuais bastante diversos. O seu amplo uso de diferentes cores e filtros fazem inferências diretas à múltiplos (sub)gêneros cinematográficos com os quais *o suburbanismo fantástico* conversa. Enquanto a escolha para cenas nas casas de subúrbio se utiliza do laranja,

marrom e iluminação em tungstênio para criar a sensação de uma casa suburbana aprazível e reconfortante (figura 3.56) ela se contrapõe a usos do amarelo, azul, vermelho, verde (figuras 3.57 e 3.58) etc – em outras ambientações e situações menos “reconfortantes”.



Figura 3.56: Família Wheeler e o CCP de *Stranger Things* jantando. O uso das cores, da iluminação e, claro, a cenografia, remetem à um ambiente seguro e confortável. Fonte: *Frame* da 1ª temporada da série.



Figura 3.57: Contraposição entre cenas amareladas e azuladas em *Stranger Things*. A primeira é usada para cenas mais íntimas e dentro de casa. A segunda é normalmente vinculada à cenas de investigação ou mistério – usada tanto em externas quanto em ambientes pouco intimistas, como laboratórios. Fonte: Daily Stranger Things.com



Figura 3.58: Contraposição entre cenas avermelhadas e esverdeadas em *Stranger Things*. Ambas são cores bastante utilizadas em filmes de terror. O vermelho é utilizado principalmente para cenas envolvendo o sobrenatural, além de ambientes específicos como a sala de revelação fotográfica ou laboratórios em momentos de emergência. O verde, por sua vez, é utilizado para momentos de tensão como ameaças, interrogatórios ou perseguições. Fonte: Daily Stranger Things.com

Uma vez que temos como objetivo possível dessa tese estipular algumas marcas estéticas do suburbanismo fantástico, é interessante pontuar como o uso da saturação – por mais múltiplo que seja a paleta de cores – conversa muito com as discussões vinculadas à Maxfield Parrish, referência de Allen Daviau, diretor de fotografia de *E.T. – O Extraterrestre* que discutimos no capítulo 2. Em adição a ela, outra escolha visual chama bastante atenção e remete profundamente a década de 1980: o uso do neon (figura 3.59). O visual tornado icônico em *Tron – Uma Odisséia Eletrônica* (Tron, Steven Lisberger, 1982) (figura 3.60), se tornou marca registrada do visual da época, mesmo que não fosse tão amplamente utilizado em outros filmes do período. Este visual neon também tem influência estética do *synthwave* – gênero que se iniciou como musical, mas que ao longo dos anos ganhou identidade visual própria, e cuja visualidade e sonoridade (os já citados sintetizadores) estão respaldadas no imaginário cultural dos anos 1980. (MESQUITA, 2020)



Figura 3.59: Uso do neon no *shopping* da 3ª Temporada de *Stranger Things*, permitiu que o visual fosse predominante no clímax da temporada. Fonte: *Frame* da série.



Figura 3.60: O icônico visual neon de *Tron*, acabou se tornando referência para uma série de obras da década de 1980. Fonte: *Frame* do filme.

Um outro desdobramento estético interessante é que ao usar as obras da década de 1980 como base referencial, o suburbanismo fantástico reflexivo auxilia na construção de um *tropos* coeso do próprio período – algo que as audiências e realizadores já se referenciavam pela alcunha genérica de “filmes dos anos 1980” ou no Brasil “filmes da sessão da tarde” (SANTOS, 2004). Este *tropos*, por sua vez, contém filmes de gêneros, estéticas, semânticas, sintaxes, narrativas completamente distintas entre si. Ele nem mesmo se limita exclusivamente

a obras filmadas na década de 1980. Assim, uma mostra de cinema que colocasse em suas sessões obras tão diversas como *Rocky – Um lutador* (1976), *Os Caçadores da Arca Perdida* (1981) e *Esqueceram de Mim 2* (1992) – possivelmente agradaria a um mesmo público “nostálgico” pela década de 1980. Isso se dá justamente pela “sensação” de que são obras “oitentistas”, uma afirmação no mínimo abstrata – mas que se torna compreensível, se consideramos a conjuntura do entretenimento reaganista.

Nesse sentido, cabe a reflexão teórica do quanto natureza (meta)referencial do suburbanismo fantástico como um subgênero que constrói “pontes” semânticas e sintáticas entre diferentes (sub)gêneros, auxilia com que nós, espectadores, passemos a ter uma visão estética “coesa” da década (da perspectiva estadunidense, é claro). Algo que, retoricamente e politicamente, já acontecia a partir dos próprios discursos de Reagan. Em outras palavras, o suburbanismo fantástico e, principalmente seu ciclo reflexivo, devido a sua estrutura metareferencial, poderia ter influência na forma como vemos a década ou o próprio reaganismo como “um (macro) estilo cinematográfico”. Assim, quando McFadzean aponta que *Stranger Things* traz em seu elenco Winona Ryder, estrela de *Os Fantasmas se Divertem* e *Edward Mãos de Tesoura* (Edward Scissorhands, Tim Burton, 1990), usa o logo inspirado nos livros de Stephen King (figura 3.61) e traz o sintetizador típico das trilhas de John Carpenter (2019, p.113), tudo parece fazer parte do mesmo ambiente cultural: os tais anos 1980 – e que vão ser expressados através de uma estética muito própria, embora, altamente diversa.



Figura 3.61: Comparação do uso da fonte *ITC Benguiat* na capa do livro *Needfull Things* de *Stephen King* e a usada por *Stranger Things*. Fonte: Telegraph.co.uk

Outro exemplo explícito da construção desse *tropos* oitentista está nos pôsteres (figura 3.62) de múltiplas obras do suburbanismo fantástico reflexivo que se utilizam de uma estética baseada nos pôsteres pintados por Drew Struzan (figura 3.63). Porém, apesar de ter ilustrado os pôsteres de *De Volta para o Futuro* e *Os Goonies*, o artista nunca ficou restrito ao suburbanismo fantástico, tendo feito também emblemáticos trabalhos para filmes de ficção científica, ação e aventura, como *Star Wars*, a franquia *Indiana Jones*, *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), *Rambo* (Ted Kotcheff, 1982), etc. Ou seja, referir aos trabalhos de Struzan, é referir a toda uma estética visual do período, muito mais do que a um (sub)gênero específico.

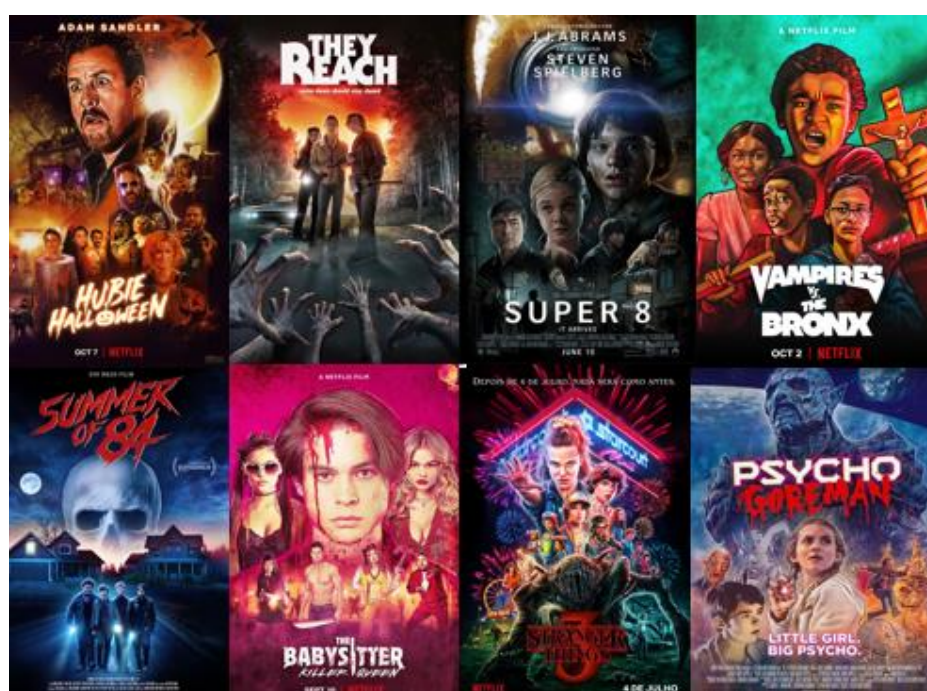


Figura 3.62: Posters de *O Halloween de Hubbie*, *They Reach*, *Super 8*, *Vampiros vs O Bronx*, *Verão de 84*, *A Babá: A Rainha da Morte*, *Stranger Things* (3ª Temporada) e *Psycho Goreman*.

Fonte: imdb.com



Figura 3.63: Posters de *Star Wars – Uma Nova Esperança*, *De Volta para o Futuro*, *Blade Runner*, *Indiana Jones e a Última Cruzada*, *Hook – A Volta do Capitão Gancho* (Hook, Steven Spielberg, 1991) e *Os Goonies*. Todos desenhados por Drew Struzan. Fonte: Imdb.com

O desdobramento mais interessante dessa parte estética, talvez seja que tal estética dos anos 1980 ficou tão marcante, que alguns filmes do suburbanismo fantástico reflexivo que não tem pôsteres com este estilo, ganharam ilustrações feitas por fãs (figura 3.64). Este é um exemplo claro e material de como o repertório semântico e visual do subgênero se tornou organicamente reconhecível pelo seu público e, mais do que isso, atrelado à um período histórico específico.

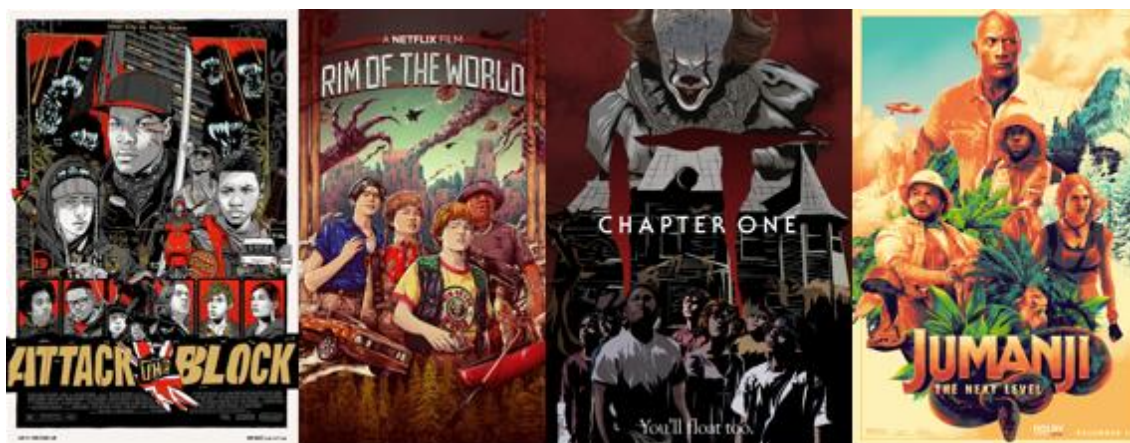


Figura 3.64: Pôsteres feitos por fãs de *Ataque ao Prédio* (por Tyler Stout), *O Fim do Mundo* (autor não identificado), *It – Capítulo 1* (por Uncle Sam Posters) e *Jumanji – A próxima fase* (autor não identificado). Fonte: Pinterest

Importante pontuar que não é apenas o suburbanismo fantástico que trabalha em cima desses elementos nostálgicos: ele mesmo é objeto de nostalgia por obras audiovisuais de outros (sub)gêneros. É o caso, por exemplo, da série *Cobra Kai* (Josh Heald, Jon Hurwitz, Hayden Schlossberg, Netflix, 2018-), que se passa 30 anos após os acontecimentos da trilogia *Karatê Kid*. Parte do que faz ela “migrar” de gênero para uma “dramédia esportiva”, é abandonar por completo os elementos semânticos fantásticos dos filmes – ela deixa os mentores místicos e supervilões em troca de uma abordagem mais focada na rivalidade entre Daniel LaRusso e Johnny Lawrence. No entanto, sua construção é inteira perpassada por referências nostálgicas às obras originais, a partir de elementos semânticos como locações (figura 3.65), objetos, trilha sonora, personagens e até mesmo uso de cenas dos filmes originais. Ela também repete alguns elementos típicos do subgênero, como famílias desestruturadas, os *CCPs*, a união de gerações e os mentores.

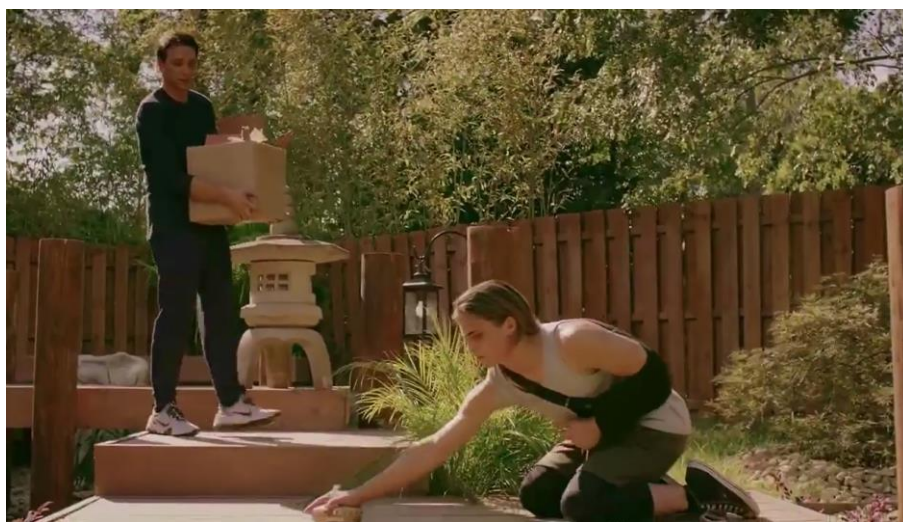


Figura 3.65: Daniel LaRusso e seu aluno, Robby Keene, reconstruem o dojo de Miyagi em *Cobra Kai*. O lixamento do chão de madeira é referência direta ao treinamento de Daniel San nos filmes. Fonte: *Frame* do primeiro episódio da segunda temporada.

Porém, estes não são apenas os elementos semânticos que são referenciados na série. *Cobra Kai* recobra também alguns dos elementos sintáticos do próprio suburbanismo fantástico. É claro que não existe mais à “retomada ao *status quo*”, fundamento sintático do

subgênero, mas a série se utiliza da estrutura dos *coming of age dramas* e da ênfase na formulação do individualismo robusto, pautado no seu caráter profundamente androcêntrico. Ambas as características fazem com que a série emule a própria dualidade dos filmes originais que propunham discutir a performatividade masculina a partir de um confronto entre uma masculinidade descaradamente tóxica (reproduzindo *bullying*, assédio, abuso, etc) e sua versão um pouco mais “amena”. No entanto, ao fazê-lo, a série repete o discurso que romantiza elementos da performatividade heteronormativa dos filmes originais: seus personagens continuam sendo recompensados por um discurso pautado em coragem, disputa física, força, romance heterossexual, etc. Assim, mesmo que apresente uma visão mais progressista e inclusiva, ela não deixa de reafirmar tais princípios normativos.

Pelos motivos citados, *Cobra Kai* se mostra um exemplo bastante didático de como (sub)gêneros podem se diferenciar ou se aproximar a partir da utilização de elementos semânticos e sintáticos. É indiscutível que a obra se ancore na mesma construção e nos mesmos preceitos dos filmes originais, o emulando em diversos momentos. Isto faz com que ela se torne um objeto igualmente válido para estudar o suburbanismo fantástico reflexivo, mesmo que ela não faça parte do subgênero. Afinal, ela reflete sobre o suburbanismo fantástico e sobre (sub)gêneros correlatos da época.

Outro exemplo interessante se dá com *Bumblebee*, lançado em 2018, *spin of* da série *Transformers*. O filme, que se passa na década de 1980, investe nos elementos do suburbanismo fantástico se aprofundando em uma narrativa que filme original de 2007 já investia timidamente. No entanto, se no filme original a história do jovem que faz amizade com um alienígena dividia espaço com uma trama e um núcleo militarista, em *Bumblebee*, a relação entre humano e extraterrestre é o foco. No fim, a obra constrói uma estrutura narrativa muito similar à *E.T. – O Extraterrestre* (com diversas homenagens, inclusive) e se mostra um autêntico filme do suburbanismo fantástico.

Aproveitando tal discussão, aproveito para pontuar sobre os *reboots*/a adaptação de franquias antigas de animação e jogos eletrônicos. Falo tanto de obras bastante anteriores a década de 1980, como é o caso de *Zé Colméia: O Filme*, *Os Smurfs 1 e 2*¹⁹⁷ e *Pica-Pau: O Filme*, quanto do início década de 1990, como é o caso de *Sonic*. Nelas, a trama sempre costuma seguir uma estrutura bem definida: uma criança e/ou adulto infantilizado esbarra com uma

¹⁹⁷ Por mais que *Smurfs*, se passem em ambiente urbano, eles carregam elementos semânticos e sintáticos típicos do subgênero. É possível inclusive fazer correlações do filme com *Gremlins 2*.

figura fantástica (o personagem animado). Depois de alguns desentendimentos, os dois criam um vínculo afetivo e se unem tanto para resolver os problemas causados, quanto resolverem sua vida pessoal. Nessas obras figuras como “grandes corporações” e “capitalistas gananciosos” geralmente aparecem como antagonistas principais ou secundário, revitalizando a discussão do capitalismo atenuado.

Apesar da narrativa e sintaxe muito similar a filmes como *E.T. – O Extraterrestre*, *Short Circuit* e *Gasparzinho*, é interessante pontuar que tais filmes não são considerados como parte do suburbanismo fantástico na categorização de Angus McFadzean (2019) – uma vez que ele as coloca em outras categorias como “filme família” ou “filmes de mascote”. Como discutimos no capítulo 2, essas classificações são bastante fluídas e subjetivas, mas é inegável que exista uma grande superposição de elementos semânticos e sintáticos entre elas. Também vale citar que obras de fantasia também baseadas em franquias das décadas anteriores como *Uma Aventura Lego* (*The Lego Movie*, Phil Lord e Christopher Miller, 2014), *Pixels* (Chris Columbus, 2015) e *Pokemon: Detetive Pikachu* (*Pokemon: Detective Pikachu*, Rob Letterman, 2019) tragam alguns elementos do suburbanismo fantástico, ressaltando esta condição ainda mais ambígua.

Ressalto que não busco aqui me aprofundar nas especificidades de se essas obras são pertencentes “autênticas” do suburbanismo fantástico ou fazem parte de algum outro (sub)gênero análogo. No entanto, é válido considerar como são utilizados elementos do suburbanismo fantástico para construir as narrativas de obras que tem como intuito mercadológico se adereçar a dois tipos de audiência: a infantil, que vai conhecer àqueles personagens pela primeira vez, e a mais velha, nostálgica de suas franquias de infância. Este tipo de estratégia comercial parece tentar se utilizar do “saudosismo” de gerações de pais – para que estes optem para levar seus filhos para conhecer versões repaginadas dos personagens de sua infância e adolescência. É um movimento que busca operar de forma complementar à estratégia dos grandes estúdios em adaptar jogos e franquias contemporâneos para o público infantil, como é o caso de *Angry Birds: O Filme* (*Angry Birds*, Clay Kaytis e Fergal Reilly, 2016) ou *Emoji: O Filme* (*The Emoji Movie*, Tony Leondis, 2017) – porém apostando em obras que conversem com as gerações mais antigas.

Deixando a nostalgia um pouco de lado, nos próximos tópicos iremos nos debruçar sobre uma segunda perspectiva dessa retomada do suburbanismo fantástico: o seu lado subversivo às convenções do próprio subgênero. A partir de agora, iremos ver como a entrada de novos corpos (feminino, negro, latino e periférico) vão incorporar novos elementos semânticos ao subgênero

e remodelar sua estrutura sintática. A disputa que nos referenciamos para falar da década de 2010, assim, também passa a ser aplicada ao suburbanismo fantástico – que, se por um lado vimos ser nostálgico, agora, veremos ser crítico a década de 1980.

3.3.5 A Classe Média em Debate

Desde nosso primeiro capítulo, quando fizemos um olhar amplo para o subúrbio e seus valores, estabelecemos como o suburbanismo fantástico – ao contrário do suburbanismo gótico – se consolida como um subgênero que celebra a classe média. Porém, ao ponto em que a crise de 2008 coloca a sustentabilidade do subúrbio em discussão, ele também deflagra uma crise da classe média estadunidense. Isto, é claro, passa a ser colocado em discussão nesse momento reflexivo do suburbanismo fantástico. A fala da personagem Nancy Wheeler, uma jovem de classe média alta, para o seu amigo Jonathan Byers (de classe média baixa) na primeira temporada de *Stranger Things* é bastante representativa desse fenômeno:

Minha mãe era jovem. Meu pai era mais velho, mas tinha um emprego confortável, dinheiro e vinha de uma boa família. Então, eles compraram uma bela casa no final da cul-de-sac e começaram sua família nuclear. Dane-se isso. Sim. Dane-se. (Nancy Wheeler em *Stranger Things*)

Franklin chama a atenção que a estrutura da família (nuclear) Wheeler aparenta ser ideal para qualquer pessoa que a veja de fora (in WETMORE, 2018, p.155). Ou seja, famílias que estão em conformidade de performatividade, aparência e comportamento com a perspectiva hegemônica da classe média suburbana estadunidense. Nos capítulos anteriores chamamos a atenção para o valor semiótico da janela panorâmica, uma vez que esta permite que pessoas de fora vejam o que realmente acontece dentro das casas suburbanas, sendo um elemento comum nas analogias críticas ao subúrbio feitas pelo suburbanismo gótico. Enquanto isso, o suburbanismo fantástico legitimava o estilo de vida suburbana justamente por não abordar de forma crítica – preferindo olhar para o que acontecia para “além da casa”: seja um vizinho vampiro, um alienígena perdido, ou um tesouro escondido.

Agora, o suburbanismo fantástico, com um distanciamento temporal da década de 1980 e com as sensibilidades modernas, passa a poder refletir sobre como desde aquele período se concebia uma classe média cada vez mais distante e alienada da relevância cultural e social (FREELY in WETMORE, 2018, p.162). McFadzean diz que o subgênero se reconecta com outros tipos sociais, escapando dos clichês suburbanos da classe média feliz e economicamente

estável. São personagens que carregam traumas e questões psicológicas pesadas, criando uma maior identificação com público afetado pela já discutida crise de 2008 (2019, p.119).

Carranza identifica corretamente que na primeira temporada de *Stranger Things* é Joyce Byers, a mãe de classe trabalhadora, que apesar de ser considerada negligente, é a única que realmente tem os melhores interesses de seus filhos em mente (in WETMORE, 2018, p.19). Sua luta por fazer sua voz ser ouvida pelo poder público e pela sociedade de Hawkins, demonstra a invisibilidade social de seu gênero e classe. Na terceira temporada, Karen Wheeler, mãe de Nancy, tem um arco narrativo em que ao mesmo tempo que se reconhece como parte dessa estrutura familiar de classe média mais abastada (principalmente quanto ao seu casamento com um homem mais velho e o seu lugar como dona de casa) – não deseja o mesmo para sua filha, entendendo que talvez seja a última geração a preservar tais valores.

Esses são alguns exemplos de discussões (sociais e de gênero) que superam as narrativas da diáspora branca de um questionamento da sensação de vazio e deslocamento intrínseca a classe média (JURCA, 2001). No entanto, tais produções modernas continuam sendo bastante fiel às suas críticas ao desmembramento familiar, como era feito na década de 1980. Carranza aponta para como a primeira temporada de *Stranger Things* aborda um declínio das interações familiares, impressão que se mantém nas temporadas seguintes (in WETMORE, 2018, p.21). Butler chama a atenção como os pais e as autoridades parecem completamente ineficientes frente a face do mal, conforme as crianças cada vez mais estão em perigo e são descreditadas pelos mesmos (in WETMORE, 2018, p.75).

Muller vai dizer que a escolha do professor Mr. Clarke como mentor das primeiras temporadas, além de remeter à um elemento clássico do gênero, ressalta como os pais da série são invisíveis (no caso dos pais de Dustin e Steve), egoístas (os pais dos irmãos Will e Jonathan), desinteressados (os pais dos irmãos Nancy e Mike, Lucas e Erica) ou abusivos (no caso dos pais de Billy e Max) (in WETMORE, p.185). Enquanto isso, os dois únicos adultos que participam das ações, Joyce Byers e o policial Jim Hopper, são pais solteiros, tendo suas vidas marcadas pela tragédia ao consolidar uma família nuclear. Bob, namorado de Joyce, é morto na 2ª temporada e Hopper é traumatizado pela morte da filha – mostrando comportamento tóxico e autodestrutivo quando adota Eleven.

Não é apenas a série da Netflix que aborda essas rachaduras na estrutura da família nuclear da classe média. *Verão de 84*, por exemplo, é marcado por cenas de falta de comunicação entre pais e filhos. Em uma cena bastante representativa, é mostrado a família do protagonista reunida ao entorno da televisão jantando (modelo que vimos inclusive ser

propagado em comerciais da década de 1950), representando à falta dessa interação familiar e justificando a necessidade do protagonista em recorrer a seus amigos. A obra ressalta este sentimento em seu principal arco narrativa, uma vez que a figura dos pais não é apenas incapaz de ouvir e creditar as preocupações de seus filhos, mas também são incapazes de protegê-los da morte. Assim, não seria infundado culpabilizá-los pela morte do melhor amigo do protagonista, depois múltiplas tentativas do menino em alertá-los sobre o perigo potencial do vizinho ser um *serial killer*. As consequências drásticas do descrédito dos pais (a morte e o trauma) parecem serem agravante dos efeitos do desmembramento familiar que era mostrado nos filmes da década de 1980. Tal perspectiva mais ácida dos filmes contemporâneos, talvez indique que as gerações *millenials*, hoje produzindo, escrevendo e dirigindo, mostrem certo ressentimento por nunca terem tido a reunificação familiar prometida ao final de *E.T.* ou de *De Volta para o Futuro*

Indo mais além, *It – Capítulo 1 e 2* mostram que a dificuldade da família nuclear em proteger seus filhos não é a única grave crítica dentro das obras do suburbanismo fantástico contemporâneo. Nos filmes não é apenas a impossibilidade dos pais em defender seus filhos que chama a atenção – mas o mal causado pelos próprios. Isso porque os momentos de maior terror da obra não se dão nos momentos em que o palhaço Pennywise aparece, mas as cenas de assédio, abuso e violência causada pelas próprias famílias de Derry (LAURIA, 2020). Sejam as situações desconfortáveis geradas por uma mãe hiper protetora e hipocondríaca; o sentimento de luto, culpa e ressentimento evocado pela morte de uma criança; a relação autoritária e violenta entre um jovem e seu pai policial; a cobrança de uma família em relação à ritos religiosos; e, principalmente as cenas que desenvolvem a relação doentia do pai de Beverly que sugerem o abuso sexual (figura 3.66).



Figura 3.66: Cena de grande tensão de *It – Capítulo 1*, que sugere o assédio do pai de Beverly na menina. Fonte: Frame do filme.

Inclusive, são em momentos como este, que ocorre a grande subversão do sentimento do espectador: *It* faz com que em determinados momentos desejemos o aparecimento do palhaço assassino apenas para que a atmosfera da cena seja alterada (LAURIA, 2020) – trazendo o surrealismo ou mesmo a violência imediata para que se ponha fim ao desconforto e tensão perpetrada por membros da família:

Assim, o palhaço demoníaco acaba sendo construído como apenas mais um dos males que assolam aquela cidade, e, em alguns momentos, um mal menor, pois, ao contrário dos outros, pode ser combatido fisicamente – como ocorre no final da obra. É poderoso pensar que dentro das casas escuras e de tons terrosos, onde o abuso paterno ocorre, o espectador espere que o balão vermelho vivo do palhaço surja quase como um salva vidas. (LAURIA, 2020, p.17)

McFadzean, por sua vez, ressalta a perspectiva do palhaço como uma “emanação da própria vida adulta” e o medo de se tornarem parecidos com eles: no melhor dos casos emocionalmente distante, no pior, abusivo (2019, p.114). É claro que é crucial considerar que esta perspectiva crítica em *It*, advém do filme e do livro original de onde é inspirado. No entanto, o aumento da violência permitida pela exigência que o filme tivesse classificação R (apenas maiores de 17 anos nos Estados Unidos) – denotam uma intenção contemporânea em ser mais visceral quanto ao retrato dessas famílias.

Esses três conjuntos de obras, *It*, *Stranger Things* e *Verão de 84* revelam certos traumas vinculados à instância da família na década de 1980. Todas usam como artifício narrativo o pânico social que havia no período, o desaparecimento de crianças, algo sublinhado por Butler como um dos maiores medos do período (in WETMORE, 2018, p.68). Se na época Reagan, como vimos no capítulo 2, a mídia acusava a entrada das mulheres no mercado de trabalho, “desguardando seus lares” – olhar essas questões agora trazem tanto uma perspectiva cínica daquele pânico quanto uma certa amargura pelas criações familiares. As mães ao invés de ausentes, ou desconectadas, agora aparecem primordialmente submissas ao marido – um retrato do machismo naturalizado da época.

Vale chamar a atenção que tal crítica não se restringe à filmes ambientados na década de 1980. Em *O Buraco*, por exemplo, a trama envolve um alçapão que se manifesta da forma dos piores medos dos protagonistas (premissa bastante similar ao de *It*). Nela, o personagem principal jura que não tem medo de absolutamente nada – ao que sabemos se tratar de uma mentira. Ao final, ele é obrigado a lutar contra aquilo que lhe causa mais temor: o seu próprio

pai (figura 3.67). O personagem, ao qual não vemos o rosto, é retratado como uma figura que abusava emocionalmente e fisicamente de seus filhos. Na sequência final, ele manifesta não mais temer seu pai – sintetizado pela frase “Eu não sou nada parecido com você” – antes de derrotá-lo.



Figura 3.67: Confronto final entre o protagonista de *O Buraco* e a manifestação sombria de seu pai. O homem, que tem seu rosto coberto pelos cabelos, amarra um cinto em suas mãos, evocando os castigos físicos que aplicava na infância. Fonte: Frame do filme.

É sempre importante ressaltar que devido ao corpo diverso de obras não é possível dizer que exista uma homogeneidade quanto ao peso das críticas à família no suburbanismo fantástico reflexivo. Porém, também é curioso e revelador que se ainda existe um desejo de se consolidar uma família nuclear dentro do momento mais contemporâneo do subgênero, ela aparece agora vinculada principalmente à personagens ingênuos e com pouco tato social (FREELY in WETMORE, p.154). É o caso de Eleven em *Stranger Things*, JJ em *Aprendiz de Espiã* e do ouriço azul em *Sonic*. Vale ressaltar que, embora nessas obras a consolidação de uma família nuclear não seja pintada como algo negativo, ela advém da superação de dificuldades como traumas, luto ou desconfiança.

Também é interessante pontuar que existem filmes desse novo ciclo em que os pais e mães solteiras parecem bastante confortáveis com a sua condição. No remake de *A Hora do Espanto* a mãe do protagonista parece estar bastante atenta ao caráter de seu vizinho, não se deixando apaixonar pelo vampiro. Isto, é claro, representa uma grande diferença para com o filme original, em que era sua sedução que movimentava a trama. Obras como o remake de *Karatê Kid*, *Goosebumps* e *A Grande Luta* – por sua vez dão bastante espaço de tela às mães

dos protagonistas, e também não parecem preocupados em achar um par romântico para eles. Dentro do suburbanismo fantástico reflexivo, a consolidação da família nuclear não parece mais ser tratada como um obstáculo para a felicidade dos personagens.

Dentre os trabalhos aqui discutidos, talvez a obra que construa o retrato mais romântico da família nuclear de classe média branca seja a comédia de espionagem *Missão Pijamas*. No entanto, mesmo ela subverte algumas concepções tradicionais da família tradicional estadunidense, funcionando como crítica ao propor um modelo alternativo de papéis dentro da estrutura familiar. Na obra, a mãe, Margot, é uma espiã aposentada que consegue conciliar os vícios da antiga profissão com a busca por uma estabilidade emocional de uma família suburbana. Enquanto isso, o pai, Ron, confronta valores tradicionais de masculinidade sendo confeitoiro, presente na criação dos filhos e pilar emocional da família, sendo avesso à figura padrão do individualismo robusto tão marcante dentro da concepção da heteronormatividade patriarcal suburbana. O filme deixa bem claro que deseja tratar este tema, ao colocá-lo em oposição à figura “James Bondiana” do ex-namorado de sua esposa, Leo, – ao qual Ron demonstra ter bastante inveja (figura 3.68). No final, Ron descobre que são justamente seus atributos “não robustos” que garantem a manutenção de sua família.



Figura 3.68 O ex-namorado espião Leo (à esquerda) e o casal Margot e Ron em *Missão Pijamas*.

Fonte: Pôster, imdb.com

É bastante interessante contrapor esta construção de Ron com outro personagem também interpretados pelo ator Ken Marino: Archie de *A Babá* e *A Babá 2 – A Rainha da Morte*. De maneira quase inversa, Archie é construído como um homem infantil, egoísta e que não liga para o bem estar de seu filho – preferindo fumar maconha e jogar videogame do que salvar a vida do garoto (figura similar ao pai retratado na produção independente *Psycho Goreman*). Dessa forma, a obra aumenta o sentimento de desamparo do protagonista e justifica seu vínculo

emocional com a babá, única pessoa mais velha com quem ele consegue demonstrar sua vulnerabilidade emocional. E se é possível fazer paralelos entre esta construção e a questão da figura do mentor no suburbanismo fantástico da década de 1980, é interessante pontuar que em *A Babá 1* e *2* não há uma sincronização entre a superação do fantástico e o fortalecimento dos vínculos familiares do protagonista com seus pais ao final dos filmes. No lugar disso, o triunfo do personagem é ligado a consolidação de sua identidade sexual – ao conseguir superar as mulheres por quem antes demonstrava interesse romântico.

3.3.6 Os CCPs Representativos

Se diversas obras do suburbanismo fantástico reflexivo escancaram essas críticas à estrutura familiar, são nos *CCPs* (*Collective Children Protagonists*) que muitos dos arcos emocionais são construídos. Afinal, é no vínculo entre jovens da mesma idade que o protagonista consegue estabelecer seus elos comunicacionais e seus vínculos afetivos – os laços fortes que deveriam ter em casa. Carranza faz uma pontuação nessa direção:

As famílias agem como unidades coletivas dentro da sociedade, mas quando os membros são incapazes de construir relações como em um *CCP*, são as partes mais vulneráveis e sofredoras que devem romper laços se ligar a um grupo mais adequado a fim de atender as necessidades psicológicas. (CARRANZA in WETMORE, 2018, p.21) (Tradução do autor)¹⁹⁸

Apesar de bastante presentes em nossas mentes quando pensamos no subgênero na década de 1980, os *CCPs* se tornaram muito mais presentes dentro da fase reflexiva do suburbanismo fantástico: praticamente metade das obras analisadas nesse capítulo poderiam ser consideradas *CCPs*. Menos importante que o número absoluto, no entanto, nos interessa compreender algumas das características destes grupos e como estes se diferem do que era retratado três décadas atrás.

O primeiro dado relevante é o número de mulheres nos *CCPs* do suburbanismo fantástico da década de 1980. Já discutimos como o subgênero era androcêntrico desde sua concepção, mas mesmo diante dessa conjuntura é surpreendente imaginar que dentre os principais filmes de *CCPs* da época: *Os Goonies*, *It*, *Viagem ao Mundo dos Sonhos*, *Conta Comigo*, *Deu a Louca nos Monstros*, *Corrida contra o Tempo* e *3 Ninjas*, apenas dois trazem personagens femininas. Se quisermos aumentar o grau da desigualdade, basta compararmos o número de homens e

¹⁹⁸ No original: “Families act as collective units within society, but when the members are unable to ebb and flow in the family as they can in the *CCP* relationship, the suffering parts must break from the synecdoche and attach to a more fitting group in order to meet their psychological need”.

mulheres nestes CCPs. *Os Goonies* têm cinco homens e duas mulheres, *It* tem seis homens e uma mulher. E se os números já são chamativos por si só, também há de ponderar como se dá a presença feminina nestes filmes. Tanto em *It* quanto em *Os Goonies*, as meninas ainda passam pela função de serem “interesses românticos” de personagens do grupo – aparecendo como um gatilho de uma narrativa de conflito e disputa entre eles. Ou seja, mesmo quando presentes, elas ainda existem uma instrumentalização dessas personagens para construir uma trama em que os meninos da trama amadureçam sexualmente e possam reforçar seus vínculos de amizade.

O segundo dado relevante é ainda mais discrepante: o número de personagens negros nesses CCPs. Dentre todos os filmes citados, apenas *Corrida contra o Tempo* e *It* apresentam um personagem negro. Em *Os Goonies* é um personagem chinês (Data) o único não caucasiano. Tais números demonstram que mesmo a inclusão de “minorias” é muito mais um desdobramento do fenômeno do tokenismo¹⁹⁹ (HIRSHFIELD, 2015) do que propriamente uma busca por uma caracterização mais diversa. Assim, essa total falta de diversidade étnica ressalta a branquitude que é marcante do subgênero.

Trazendo para o período contemporâneo e considerando a lentidão do ciclo de grandes produções hollywoodianas em incorporar a diversidade étnica e de gênero em suas obras, os CCPs parecem ocupar um lugar ambíguo. Enquanto eles permitem a manutenção do androcentrismo e da branquitude do subgênero, relegando negros, latinos mulheres e outras minorias o papel de coadjuvantes dos CCPs, eles também possibilitam que os grandes estúdios façam acenos a minorias pouco representadas. É exatamente esta a sensação que temos quando vemos os primeiros CCPs da década de 2010: *Super 8* traz uma mulher e *A Ressaca* um personagem negro. Por mais que diversos filmes tenham mantido suas composições majoritariamente masculinas e principalmente brancas (*Verão de 84* é sem dúvidas o caso mais explícito, sendo todo seu CCP formado por homens brancos) a evolução da representatividade começou a ficar mais aparente ao longo da década – mesmo que por vezes de forma muito conservadora. É o caso de *Goosebumps 2* que ao contrário de sua prequência traz uma mulher liderando um CCP (formado por mais dois meninos, sendo um deles negro) e *Fim do Mundo* (de 2019) que traz um menino branco liderando um CCP multiétnico com um jovem latino, um negro e uma garota japonesa. *Ataque ao Prédio* (filme inglês de 2011) parece um ponto fora da curva, focando em um CCP múltiplo, protagonizado por um negro e uma mulher branca.

É a partir de 2019 que este caráter dos CCPs começa a se diversificar mais: *Missão*

¹⁹⁹ Prática de esforço superficial e/ou simbólico da inclusão de um ou poucos membros de minorias em uma obra ou espaço, para dar a aparência de igualdade racial e/ou de gênero.

Pijamas traz uma menina branca liderando um CCP com um menino branco, um menino oriental e uma menina latina; *A Gente se vê Ontem* traz uma menina negra liderando um CCP com um menino negro e um latino; *Manual de Caça a Monstros* traz uma protagonista negra com uma *sidekick* branca; e *Vampiros x O Bronx* traz um CCP inteiramente negro e latino. Ressalto que falaremos mais profundamente sobre estes filmes no que se diz ao protagonismo feminino e negro nos próximos tópicos.

Antes disso, porém, é interessante avaliar esta evolução na representatividade dos CCPs tomando como base as três primeiras temporadas de *Stranger Things*, uma vez que sua natureza seriada permite que ela responda aos anseios do público por maior diversidade com a introdução de novos personagens. Na primeira temporada de *Stranger Things*, identificamos dois CCPs – um de crianças (composto por Dustin, Will, Mike, Lucas e Eleven) e um de jovens (Nancy, Jonathan e Steve) – totalizando oito personagens, sendo um negro (Lucas) e duas mulheres (Eleven e Nancy). Já na terceira temporada, há uma mistura desses CCPs (figura 3.69) – não sendo mais possível diferenciar seus arcos narrativos – com o acréscimo de mais três personagens: Max, Erica e Robin. Três mulheres, sendo uma delas negra.



Figura 3.69: Foto do elenco da 3ª temporada de *Stranger Things*. Com o acréscimo de Max (2ª na fileira de cima), Erica (5ª na fileira de cima) e Robin (1ª na fileira do meio) – o elenco, ainda

majoritariamente branco e masculino, se tornou um pouco mais diverso. Fonte: Amazon.com

Nessas obras é interessante notar as diferentes formas com que a questão do racismo e do preconceito de gênero é levantada. Ela pode ter tanto um arco narrativo (como no caso de *Ataque ao Prédio*, *A Gente se Vê Ontem*, *Vampiros x O Bronx*, *It – Capítulo 1 e 2*, *Stranger Things*), ou estar presente somente em piadas ou comentários críticos (*Jumanji*, *A Ressaca* e *Fim do Mundo*). Foquemos agora na questão feminina.

3.3.7 O protagonismo feminino

Vimos no capítulo 2 que o suburbanismo fantástico é um subgênero androcêntrico, onde o protagonismo masculino é inerente à sua própria estrutura. Vimos também como a sintaxe do gênero é bastante afetada por esta característica, sendo resumidas em histórias sobre a concretização do melodrama do herói a partir da incorporação de características do individualismo robusto como a afirmação de liderança, maturação sexual/romântica e superação física (e não emocional) dos desafios. Segundo Judith Butler quando há um mal ajuste cultural entre sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero, há um “problema de gênero” (1990). Em outras palavras, o “melodrama do herói” ou o “individualismo robusto” são codificados como masculinos não por uma questão inerente ao sexo ou ao gênero, mas por um “problema cultural”. E este, é claro, se dá, entre outros motivos, pela repetição exaustiva de narrativas com estes predicados que mantém o protagonismo exclusivamente masculino.

Isto começa a mudar na década de 2010, embora McFadzean afirme que essas questões persistem no suburbanismo fantástico reflexivo ao menos até 2019 (quando lança seu livro), quando diz, por exemplo, que *It* e *Stranger Things* são marcados “por meninos jovens que enfrentam situações melodramáticas e confrontam elementos do fantástico” (2019, p.112). Embora exista uma consistência teórica nesse posicionamento do autor, uma vez que as obras citadas trazem CCP de ampla maioria masculina, é válido fazer um contraponto, uma vez que as duas também tem co-protagonistas femininas. São o caso de Beverly em *It – Capítulo 1 e 2* e Eleven em *Stranger Things* – cujo arco dramático e emocional toma mais tempo de tela do que do protagonista masculino, Mike.

Importante considerar que a personagem de *Stranger Things* ocupa um lugar ambíguo na obra, sintática e narrativamente falando. Isso pois na 1ª temporada Eleven tem o papel de elemento fantástico na série, sendo “normalizada” e integrada ao CCP nas temporadas

seguintes. Isso fica marcado inclusive pela mudança de sua caracterização física (figura 3.70) – ganhando uma marcação heteronormativa de gênero cada vez maior (ganhando trejeitos e vestimentas “socialmente tidas como femininas”) e também por seus arcos narrativos – se na 1ª temporada envolve a fuga de um laboratório, na 3ª se aprofunda em seu relacionamento com Mike e com o seu pai adotivo, Jim Hopper.



Figura 3.70: As diferentes caracterizações da personagem Eleven nas três primeiras temporadas de *Stranger Things* demonstram sua transformação em um elemento narrativo do fantástico até uma garota “comum”. Fonte: Insider.com

Continuando na série da Netflix, faz-se importante também considerar o protagonismo cada vez maior de Nancy, irmã de Mike, dentro de um segundo núcleo narrativo (o “CCP adolescente”). Desde a 1ª temporada é possível perceber que sua importância na trama também é vinculada a subversão de algumas observações relativas a performatividade de gênero como afirma Butler:

Nesses filmes (adolescentes) “garotas desempenham papéis sexuais de adolescentes brancos e neoconservadores” e “não são uma ameaça para o status quo patriarcal da família ou da escola” (...) No entanto, a relação de Nancy com Steve subverte nossas expectativas. (...) em vez de se conformar com estereótipos rígidos - inicialmente seus colegas se referem a ela como “Senhorita Perfeita” (...) na segunda temporada quando ela declara bêbada que seu relacionamento é “tudo besteira” (BUTLER in WETMORE, 2018, p.71) (Tradução do autor)²⁰⁰

²⁰⁰ No original: *In these movies “Girls perform white, neoconservative teen sex roles” and are “no threat to the patriarchal status quo of family or school” (...) However, Nancy’s relationship with Steve (...) subverts our*

É na 3ª temporada, porém, que o gênero da personagem ganha centro focal de sua narrativa: ao sofrer assédio no trabalho, ela precisa confrontar o machismo institucional que existe no espaço de trabalho. Em uma cena marcante, no quarto episódio da terceira temporada, a mãe de Nancy a encoraja reconhecendo os desafios da mulher na sociedade. Segundo ela: “Sempre dizem que você não consegue. Que não deveria. O que não é inteligente ou boa o suficiente. Isso vai bater em você até que a maioria das mulheres desiste de tentar”. É a partir dessa fala que Nancy consegue reunir forças para resolver seu arco na temporada: não pela força e manuseio de armas, como fez nas temporadas anteriores, mas pela sua inteligência e capacidade investigativa.

No caso de Beverly, personagem feminina de *It*, desde o primeiro momento tem trabalhada as questões de gênero dentro da obra (trazendo uma perspectiva muito pouco abordada dentro do suburbanismo fantástico). Em *It – Capítulo 1*, a personagem é chamada de “puta” e “piranha” pelas colegas de escola, sofrendo *bullying* e sendo excluída socialmente por conta disso. Vale pontuar como o gênero da personagem permite que a narrativa contextualize as contradições e conflitos trazidos pela Revolução Sexual nas décadas anteriores (1960 e 1970). Como discutimos no capítulo 2, este período ficou marcado pelo empoderamento feminino em questões de liberdade sexual e quanto à possibilidade do divórcio, além de questionamentos ligados ao matrimônio – pilar da família nuclear defendida por Reagan (COONTZ, 2000; TROY, 2005; EHRMAN, 2005). Ou seja, ao trazer à narrativa a questão de gênero da personagem, *It* consegue fazer comentários sociais sobre como a maior liberdade sexual alcançada pelos movimento feminista não ocorre sem ter como retaliação a condenação moral fomentada pelos grupos mais conservadores do qual Beverly é vítima.

Para além das questões de contexto do período, o gênero da personagem permite que seja trabalhados pelo menos dois elementos atrelados ao processo de amadurecimento feminino, inexistentes na sintaxe do subgênero até então. A primeira delas é vinculada ao marcador de amadurecimento físico da personagem: a menstruação. Em uma cena de *It – Capítulo 1* a personagem – sem ter acesso a uma figura feminina – se vê na posição de precisar comprar seu primeiro absorvente. A forma como a cena é filmada colocando-a em frente a um muro de diferentes tipos e marcas de absorvente em frente à garota, simbolizam o quão assustador é aquele ato para ela (figura 3.71).

expectations. (...) rather than conforming to rigid stereotypes – initially her classmates refer to her as “Miss Perfect” (...) ending in season two when she drunkenly declares that their relationship is “all bullshit”.



Figura 3.71: Beverly de *It* – Capítulo 1, indecisa e perdida frente à uma prateleira de absorventes. Fonte: *Frame* do filme.

A segunda questão vinculada à sintaxe do amadurecimento feminino se dá pela forma como ele se configura. Enquanto o suburbanismo fantástico tende a vincular o amadurecimento masculino à incorporação e reprodução de valores patriarcalmente e socialmente aceitos, em *It*, o amadurecimento de Beverly advém da percepção do quão perigoso é o mundo ao seu entorno. Assim, na cena em que Beverly é assediada pelo seu próprio pai, a garota reage impulsivamente com o corte de seu cabelo comprido: marca de sua feminilidade. A ação que, simbolicamente remete a uma automutilação, vem na tentativa de tentar anular o seu próprio gênero frente a violência que sofria por conta dele. Seu heroísmo então passa a ser construído não apenas da “superação do mal do subúrbio” (o palhaço) mas também da superação de seus próprios abusadores (seja na infância ou na fase adulta).

Feitas ressalvas dessas duas obras é importante considerar as questões vinculadas à manutenção do protagonismo masculino nos primeiros anos do suburbanismo fantástico reflexivo. McFadzean faz duas menções bastante didáticas a filmes do início da década e que exemplificam bem às inferências desse androcentrismo. A primeira delas é a do filme *Ataque ao Prédio* de 2011:

O filme se passa em Londres e envolve um grupo de adolescentes negros desfavorecidos defendendo a si mesmos e a seu território contra uma invasão alienígena. Embora este cenário traga muitas alterações bem-vindas ao melodrama convencional do suburbanismo fantástico, ele mantém a negligência tradicional do subgênero com as personagens femininas, em favor de um grupo de amizade masculino e um fantástico masculinizado (os alienígenas invasores são machos

perseguido o cheiro de uma fêmea). (McFADZEAN, 2019, p.122) (Tradução do autor)²⁰¹

A segunda é vinculada o filme *Paranorman* que:

(...) conta a história de Norman, um menino de 11 anos que tem a capacidade de ver fantasmas e, portanto, é ostracizado por muitos em sua cidade. (...) No entanto, é finalmente revelado que a “bruxa” é uma jovem que também pode ver os mortos como ele, e que foi executada injustamente por sua habilidade. Isso de alguma forma liga a apresentação das bruxas no filme à história real da misoginia que levou as mulheres a serem executadas com esta justificativa. Entretanto, a história ainda se concentra no melodrama suburbano tradicional do nascimento do heroísmo de Norman ao salvar a cidade. (McFADZEAN, 2019, p.122) (Tradução do autor)²⁰²

Como fica claro nas pontuações de McFadzean, por mais que ambos os filmes tragam perspectivas novas quantos à algumas questões sociais dentro do subgênero (respectivamente a questão racial e a questão feminina), eles ainda sofrem as consequências narrativas e sintáticas da perpetuação do androcentrismo. Porém, há de se ressaltar novamente que o lançamento do livro de McFadzean no início de 2019, no entanto, impediu que vislumbrasse uma onda de protagonismos femininos (e negros, como veremos no próximo tópico) no subgênero. Apenas no ano de 2019 e, principalmente 2020, que obras do subgênero trazendo uma protagonista feminina deslancharam. Falo de filmes como *Bumblebee*, *A Gente se Vê Ontem*, *Missão Pijamas*, *Aprendiz de Espiã*, *They Reach*, *Manual de Caça a Monstros* e *PG – Psycho Goreman* ampliaram a participação feminina em lugares de protagonismo. No entanto, em quase todos eles ainda há uma reprodução dos elementos sintáticos do suburbanismo fantástico clássico, não sendo o gênero das personagens substancialmente relevantes para o seu arco narrativo, dramático ou emocional. Se por um lado isso ajuda na normalização dessas representações (nem toda protagonista feminina precisa passar por problemas exclusivamente femininos), isto também deflagra possibilidades de narrativas ainda não aprofundadas pelo subgênero.

Em *Bumblebee* (que foi lançado na penúltima semana de 2018) a protagonista Charlie é retratada como uma jovem “mal humorada” que não conseguiu superar a morte do pai. A obra

²⁰¹ No original: “*Attack the Block* (Joe Cornish, UK, 2011) is set in a London council estate and involves a group of disadvantaged black teenagers defending themselves and their turf against an alien invasion. While this setting brings many welcome alterations to the conventional melodrama of the suburban fantastic, it maintains the sub-genre’s traditional neglect of female characters, in favour of a male friendship group and a masculinised fantastic (the invading aliens are males pursuing the scent of a female alien).”

²⁰² No original: “(...) tells the story of Norman, a 11-year old boy who has the ability to see ghosts and is therefore ostracised by many in his town. (...) However, it is ultimately revealed that the ‘witch’ is a young girl who could also see the dead like him, and who was executed unjustly as a witch for her ability. This goes some way to linking the film’s presentation of witches to the real history of misogyny that led to women being executed as witches. But the story still focuses on the traditional suburban fantastic melodrama of the birth of Norman’s heroism in saving the town.”

demonstra suas dificuldades em aceitar que a família já está em processo de regeneração do luto. Esta discussão se dá principalmente através da figura do namorado de sua mãe, Ron, que apesar de bastante afetivo, não consegue conquistar a aceitação plena da garota. Devido ao trauma da perda do pai, Charlie larga o seu esporte favorito – o salto ornamental – sendo a amizade com o alienígena/carro robô que ajuda na sua reconstrução de laços com a família e na superação de seus traumas. Por mais que esta narrativa remeta aos clássicos do suburbanismo fantástico (*E.T.* é a principal referência do filme) e sua maturação seja alcançada em uma cena bastante física (em que Charlie precisa saltar de uma grande altura para salvar seu amigo Bumblebee) elas guarda inovações sintáticas frente aos clássicos do subgênero. Isto por que, por mais que exista uma clara ode ao individualismo robusto, esta maturação da personagem se dá através de um resgate de quem ela era. Ou seja, o filme não se constrói a partir da reconciliação da jovem com a sociedade (amadurecendo e se tornando “adulta”) – mas consigo mesma. Tal inferência, apesar de poder parecer um tanto quanto “sutil”, representa uma profunda mudança de perspectivas de como os personagens são tratados no suburbanismo fantástico – e que demarcam um pouco dos impactos das sensibilidades modernas no subgênero. Afinal, a personagem em *Bumblebee* não é uma “derrotada” que provará seu valor se tornando uma “heroína”, mas sim uma figura que passou um momento conturbado de sua vida e que precisa resgatar suas melhores qualidades. Para ajudar nessa construção, o filme retrata a partir da quebra de alguns estereótipos de gênero: ela é “dark”, “roqueira”, não sexualizada e apaixonada por carros – não passando pelas clássicas transformações visuais como as das jovens de *Garota Rosa Shocking* ou *Clube dos Cinco*.

Não deve surpreender ninguém que *Bumblebee*, apesar de dirigido por um homem, foi escrito por uma mulher: Christina Hodson. Para quem não liga o nome à pessoa, Christina foi responsável pelo roteiro de *Aves de Rapina: Arlequina e sua Emancipação Fantabulosa* (*Birds of Prey*, Cathy Tan, 2020) – filme amplamente atacado por grupos misóginos antes mesmo de ser lançado²⁰³. Em *Aves de Rapina*, Christina constrói uma fábula de empoderamento que busca desvencilhar sua heróina – Arlequina – dos abusos emocionais sofridos (e, ousado dizer, romantizados) em *Esquadrão Suicida* (*Suicide Squad*, David Ayer, 2016)²⁰⁴. Tais percepções ajudam a demonstrar um pouco do impacto cultural e cinematográficos que os movimentos por inclusão de novos corpos tiveram nas obras de Hollywood. São casos anedóticos onde fica evidente o impacto que o gênero da roteirista teve na construção de personagens femininas mais

²⁰³ <https://www.themarysue.com/birds-of-prey-bashing/> Acessado em 05/07/2021

²⁰⁴ Este sim, escrito por um homem.

reais e complexas.

Em *Histórias Assustadoras para se Contar no Escuro*, a protagonista Stella descobre que a “bruxa” culpada pelos monstros e mortes na cidadezinha de Mill Valley, é Sarah Bellow, uma jovem que foi abusada e morta por sua família doentia. Na trama, é o seu desejo por vingança que faz com que pessoas inocentes comecem a ser vitimadas – narrativa muito similar à de *Paranorman*. Aqui, também é a protagonista (dessa vez, uma garota) que precisa criar um vínculo empático com o “monstro” para acalmar seu espírito e retomar a normalidade. É óbvio que o fato de ser uma mulher protagonista faz com que, diferente de *Paranorman*, possa se desenvolver uma perspectiva de sororidade entre as duas personagens. No entanto, ainda se trata de uma repetição do mote da “mulher vingativa”. Vale ressaltar que, apesar de não estar no recorte de nossa análise (pois foi lançado em 2021), a trilogia *Fear Street* se utiliza dessa premissa de forma mais inovadora: no final descobrimos que a “bruxa” não é a vilã, mas um “bode expiatório” (uma mulher morta por ser homossexual) e o vilão na verdade é um satanista (um homem heterossexual).

Saindo de Hollywood e indo para o cinema independente, *PG – Psycho Goreman*, é uma obra que trabalha com características da ficção científica e do gore, e tenta produzir humor na dicotomia inerente entre a protagonista Mimi, uma garota “durona”, e o alienígena assassino e cruel que dá nome ao filme. O monstro, que causa medo em todos os outros personagens, não é capaz de assustá-la e, mais do que isso, fica sob seu comando. A personagem por vezes reconhece seu gênero, como quando diz “*I am not a man, I am a wo-man*” (Eu não sou um homem, sou uma mulher), demonstrando empoderamento frente a criatura (que representa a masculinidade tóxica). No entanto, isto é feito através da reprodução de características advindas da própria performatividade dessa masculinidade tóxica pela protagonista (que a todo momento faz *bullying* com seu irmão, mais sensível e amedrontado). A percepção da obra de vincular empoderamento feminino a essas características de *bullying* físico não é restrita a Mimi. A única antagonista feminina, Pandora, também reproduz tais elementos de performatividade. Chamo a atenção para a repetição de uma ação em três cenas do filme (figura 3.72), onde três diferentes personagens femininas levantam três diferentes personagens masculinos, mais fracos, pelo pescoço – movimento típico de *bullies*.



Figura 3.72: Respectivamente Mimi levantando seu irmão Luke, a alienígena Pandora enforcando um outro extraterrestre, e Susan, mãe de Mimi levantando Greg, seu marido, pelo pescoço, em *Psycho Goreman*. Fonte: *Frames* do filme.

Tais cenas não são isoladas dentro da narrativa. O retrato dos personagens femininos e masculinos da obra remetem profundamente à estrutura machista do suburbanismo gótico da década de 1950 e 1960: homens emasculados (aqui, extremamente sensíveis) e mulheres agressivas/castradoras. A diferença, no entanto, é que ao invés desse retrato evocar um discurso de retomada dos papéis tradicionais heteronormativos, ele acaba por funcionar mais como uma perspectiva ideológica de “vingança femina”. Uma visão cínica muito parecidas com as vistas em *A Babá* e *A Babá: A Rainha da Morte* (também dirigidos por um homem). Ou seja, mesmo o ainda tão pouco explorado protagonismo feminino no subgênero ainda pode ser utilizado apenas como ferramenta para tecer comentários sobre a masculinidade (e a ausência de predicados do individualismo robusto).

Como contraponto vale se aprofundar um pouco mais no, já citado, *Missão Pijamas*. Nele, há uma recorrente ênfase no contraste de performatividade de gênero entre a mãe, espiã, e o pai, confeitiro. Esta dicotomia parece (de forma mais atenuada) também se estender para seus filhos. No entanto, por mais que utilize dessa dualidade para gerar humor, em nenhum momento o filme condena tais papéis (o filme é escrito e dirigido por mulheres). O pai, mais sensível, é

visto como o pilar emocional da família sendo respeitado pelos seus dois filhos enquanto a mãe, mais severa, parece ter uma maior dificuldade com as crianças, fazendo uma inversão também dos papéis paternos típicos do subgênero. E se em dado momento Ron fala para sua filha “que ela parece mais com a mãe do que pensa”, este parece ser um indicativo de uma possível nova discussão sintática trazidas pelo protagonismo feminino – a questão da identificação materna (praticamente inexistente no suburbanismo fantástico clássico). Obras como *Aprendiz de Espiã* e o próprio arco de Nancy Wheeler em *Stranger Things* parecem corroborar com esta leitura.

Uma outra discussão, que já antecipamos ao falar de *It – Capítulo 1*, é a questão da vida sexual da protagonista. Ela aparece em obras como *Stranger Things* (novamente no arco de Nancy), *Cobra Kai* (no arco de Samantha) e *A Gente se vê Ontem* e representam outra grande inversão no subgênero. Enquanto os protagonistas do suburbanismo fantástico (principalmente na década de 1980) são hostilizados por sua aparente virgindade ou falta de experiência sexual, aqui, obviamente, a questão é a oposta. As personagens são atacadas por, supostamente, terem uma vida sexual – seja verdade ou não. Uma evidente manifestação do duplo padrão apontado por Stephany Coontz (2000) – onde homens são celebrados por terem uma vida sexual e mulheres atacadas. Para além de suas implicações sociais e de gênero, tal questão também gera estruturas narrativas invertidas: enquanto protagonistas masculinos precisam do romance heteronormativo para provar sua sexualidade, as protagonistas femininas de tais obras se veem na obrigação de desmentir os boatos de sua vida sexual, para poder concretizar seu romance heteronormativo. No caso de Samantha (*Cobra Kai*) e C.J. (*A Gente se Vê Ontem*) as personagens se vêm na necessidade de provar sua virgindade, enquanto seus antigos ficantes/namorados, Kyler e Jared, respectivamente, alegam ter recebido sexo oral das mesmas. Importante ressaltar como, apesar da inversão, tal construção acaba por continuar advogando por uma visão mais conservadora e heteronormativa da sexualidade de seus personagens – como o fato delas terem uma vida sexual ativa implicasse em problemas à sua vida pessoal.

3.3.8. O protagonismo negro e latino

Comentamos no capítulo 2 sobre uma das cenas mais famosas da história do cinema: a performance de Michael J. Fox cantando Johnnie B. Goode em *De Volta para o Futuro*. No entanto, para além de sua natureza icônica, ela traz uma questão de cunho racial bastante superlativa: se trata de um jovem branco roubando a autoria de um dos maiores clássicos de Chuck Berry. Algo que, metaforicamente, resume o que aconteceu com o *rock'n'roll* após sua criação: um processo embranquecimento com o lançamento de Os Beatles, Rolling Stones e

Elvis Presley – figuras que concentravam toda a atenção da mídia hegemônica. A falta de problematização dessa questão em *De Volta para o Futuro*, porém, fala bastante na natureza branca do próprio subgênero – onde mesmo os atores coadjuvantes negros eram raros.

Esta falta de outras representações étnicas dentro do subgênero fez com que muitas de suas narrativas contemplassem questões relativas somente a classe média suburbana branca, sendo seus problemas bastante vinculados à natureza da família nuclear, seguindo os temas discutidos por Catherine Jurca em *White Diaspora* (2001). Esta “problematização” branca continua sendo uma marca do suburbanismo fantástico reflexivo como apontado para o McFadzean (2019). No entanto, este cenário descrito pelo autor começa a mudar, não coincidentemente, pelas mãos da Netflix (cujo formato de assinatura permite que a plataforma aposte em lançamentos voltados para diferentes demografias de público)²⁰⁵. A plataforma de *streaming* lançou quatro filmes do subgênero protagonizados por atores negros e/ou latinos em um espaço de dois anos: *A Grande Luta*, *Manual de Caça aos Monstros*, *A Gente se Vê Ontem*, *Vampiros vs The Bronx*. Enquanto os dois primeiros não dão muito destaque à etnia dos personagens e aos problemas decorrentes de sua cor, os outros dois tratam de problemas particularmente negros e latinos – ampliando o leque de temas discutidos pelo suburbanismo fantástico.

Em *A Grande Luta*, Leo é um jovem negro criado apenas por seu pai, um homem branco, e sua avó materna, uma mulher negra. A trama sugere que ele foi abandonado pela mãe, embora as implicações raciais de tal evento não sejam aprofundadas. Isto não significa, no entanto, que a obra não reconheça as questões raciais intrínsecas ao seu personagem – seu grande ídolo (e de sua vó), Kofi Kingstom, é um dos raros lutadores de WWE negros a levantarem o cinturão. De tal maneira, sem fazer inferências mais profundas, o filme demonstra como Kofi e outros lutadores são referências para jovens negros apaixonados pelo esporte.

Já no caso de Kelly, a protagonista de *Manual de Caça aos Monstros*, o preconceito sofrido pela personagem não advém do fato de ser mulher ou negra, mas por “ter visto um monstro” na infância. No entanto, existe uma evidente conotação de diferença de classes vinculada à questão étnica. A mãe da protagonista trabalha em uma empresa para Sra. Zellman, uma mulher branca, ruiva e extremamente rica – a quem ela pede que Kelly seja babá de seu filho por um dia. Ainda é uma repetição da tradicional discrepância do subgênero entre classe média e classe alta, mas que ganha alguns novos contornos por conta da etnia da protagonista

²⁰⁵ A Netflix não esconde que se trate de uma estratégia de mercado ao colocar tais filmes em categorizações como “Filmes com protagonistas/temática negra” – em detrimento de também fazer uma publicização mais geral dos mesmos.

(figura 3.73). O apelido de “Rainha de Gelo” e a fantasia análoga vestida por Zellman, reforça a alcunha de “fria” e pouco empática da classe alta, além, é claro, de sua cor.



Figura 3.73: As diferenças étnicas e de classe são reforçadas pelas vestimentas e sua paletas, entre Sra. Zellman e Kelly, em *Manual de Caça aos Monstros*. Fonte: *Frame* do filme.

Em *A Gente se Vê Ontem*, dois jovens precisam construir uma máquina no tempo (figura 3.74) para impedir que o irmão da protagonista seja morto pela violência policial. Usando os protestos do *Black Lives Matter* como plano de fundo, o filme trabalha com a incapacidade da polícia em agir de forma não letal dentro de uma vizinhança negra – sendo mais fácil alterar o passado do que esperar uma mudança estrutural por conta da própria corporação (LAURIA, 2021). Isto por si só representa uma completa inversão do arco narrativo padrão do suburbanismo fantástico: aqui não se trata do fantástico desestabilizando a tranquilidade suburbana, mas da fantasia tentando resolver a falta de tranquilidade de uma comunidade negra. A referência direta à *De Volta para o Futuro* (Michael J. Fox faz uma participação especial como professor) deixa esta diferença ainda mais clara. Se no filme de 1985 a viagem no tempo é que coloca os personagens em confusão, no filme de 2019, a viagem no tempo vem na tentativa de remendar a crise instaurada no presente por questões estruturais.

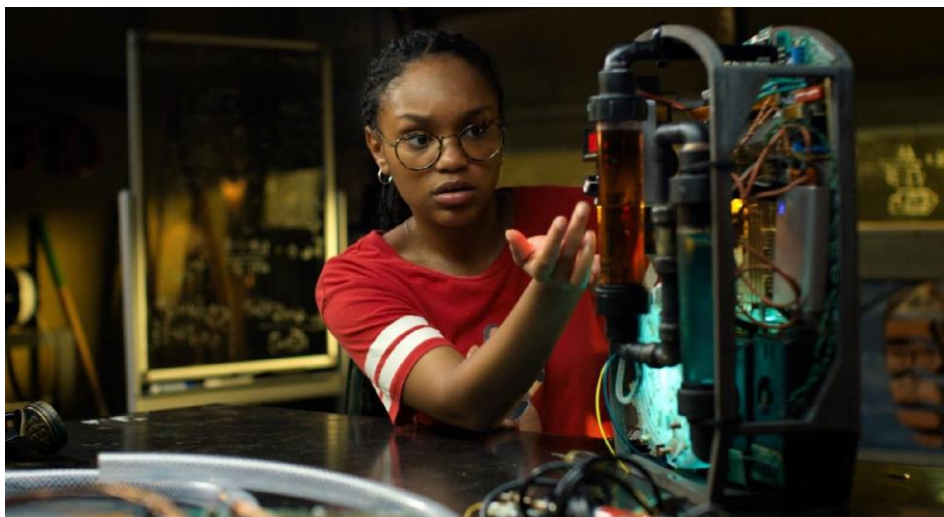


Figura 3.74: CJ (Eden Duncan-Smith) de *A Gente se Vê Ontem* é uma das poucas protagonistas negras dentro do suburbanismo fantástico. Fonte: *Frame* do filme.

Tais mudanças de paradigmas sintáticos em *A Gente se Vê Ontem* também ocorrem no que se diz aos seus aspectos semânticos: a transição de um subúrbio branco para uma vizinhança negra traz para a obra a sensação de comunidade muito mais atrelada (embora com suas devidas particularidades) aos filmes passados em *small town*. Ambientes novos como a bodega (pequena mercearia), barbearia e a quadra de basquete são incorporados, enquanto personagens multiétnicos (principalmente negros e latinos) são trazidos como possibilidades para o subgênero. A figura do *bully* é substituída pela figura dos membros de gangue, que aqui ganham uma camada de profundidade, não são tratados apenas como vilões, mas mostrados como membros da comunidade que tem uma relação dicotômica com o seu entorno: ao mesmo tempo que tem uma ligação afetiva forte com o lugar e com os seus moradores, são violentos e impõe obstáculos aos protagonistas.

Outra questão interessante a ser pensada é como ambos ambientes – subúrbio e periferia – apesar de representarem quase antíteses sociais, apresentam algumas características comuns mantendo uma certa coerência semântica no subgênero. Afinal, ambos são territórios em que o protagonista/CCP tem autonomia e conhecimento para circular. Em *A Gente se Vê Ontem*, os protagonistas moram em East Flatbush, no Brooklyn, uma área que tem indicadores de crimes violentos per capita mais altos do que o da média da cidade (dados do governo de Nova Iorque, 2010)²⁰⁶. Isso se dá pois historicamente o bairro é vinculado pela mídia às guerras de gangue e tráfico de drogas. Indo de encontro à esta perspectiva, em *A Gente se Vê Ontem* East Flatbush

²⁰⁶ <https://web.archive.org/web/20190306111529/https://www.dnainfo.com/crime-safety-report/brooklyn/east-flatbush/> Acessado em 10/05/2022

é retratado de forma aprazível a partir de uma sequência de montagem mostrando o dia-a-dia tranquilo do bairro, ao som da batida leve de *rap*. Com uma luz dourada de fim de tarde são mostrados comércios de rua (figura 3.75), feiras e famílias andando na rua, mostrando muros grafitados e pichados, marca de uma vibrante cultura de arte de rua (LAURIA, 2021). Aquele, afinal, é o ambiente de origem dos personagens – é seu lar. Ao fazer este retrato da vizinhança, as obras passadas em guetos ou bairros de classe trabalhadora, também se contrapõe a presunção de que o subúrbio é uma “utopia humana” – sendo muito mais uma materialização das aspirações de uma classe média que se põe como hegemônica. Como Yi-Fu Tuan coloca:

Na sociedade industrial Ocidental, as famílias da classe trabalhadora são conhecidas por tolerar uma densidade residencial muito maior do que as famílias da classe média. E a razão não é simplesmente porque eles têm pouca escolha. A proximidade com os outros é desejada. Retiros suburbanos, onde cada um fica sentado em seu próprio meio acre de gramado, não são necessariamente a inveja das famílias da classe trabalhadora acostumadas com animação e a cor de um bairro antigo. Essas famílias vêem o subúrbio de classe média com suspeita; pois parecem frios e expostos. Proximidade humana, contato humano e um fundo quase constante de ruídos humanos são tolerados, até bem-vindos. (TUAN, 2001, p.62) (Tradução do autor)²⁰⁷



Figura 3.75: O CCP de *A Gente se Vê Ontem* anda despreocupado pelas ruas de East Flatbush.

Figura: *Frame* do filme.

²⁰⁷ No original: “In Western industrial society, working-class families are known to tolerate a much higher residential density than do middle-class families. And the reason is not simply because workers have little choice. Proximity to others is desired. Suburban retreats, each sitting on its own half-acre of lawn, are not necessarily the envy of working-class families accustomed to the bustle and color of an older neighborhood. Such families view the middle-class suburb with suspicion; it seems cold and exposed. Human proximity, human contact, and an almost constant background of human noises are tolerated, even welcomed.”

Diferente de outras obras, aqui não é algo “propriamente estranho” que acontece. Os “Outros” não são figuras disruptivas que aparecem repentinamente, mas o próprio poder público na forma de policiais despreparados para agir naquela comunidade. É o “antagonismo” permanente da polícia que consolida uma inversão importante na estrutura do suburbanismo fantástico. Não é o fantástico que tem poder disruptivo no dia-a-dia daquele bairro, mas é o cotidiano, marcado pela violência policial, que causa o drama vivido por seus personagens (LAURIA, 2021). Ainda mais superlativo é que o filme demonstre as dificuldades do indivíduo em alterar os rumos de seu cotidiano que, mesmo com a protagonista voltando no tempo, ela tem sempre a inevitabilidade da violência como resposta: não importa quantas vezes ela faça a viagem temporal, alguém sempre acaba morrendo. Mesmo em seu final, a obra deixa as consequências da viagem do tempo em aberto, sem sabermos se o passado conseguirá finalmente ser alterado para garantir a segurança de todos, uma mensagem que infere a pensar se a violência policial contra corpos negros e latinos algum dia será interrompida.

E se em *A Gente se Vê Ontem* o “Outro” vem na forma de uma figura permanente daquela comunidade, em *Vampiros vs The Bronx* o “Outro” é a elite branca tão acostumada a protagonizar o subgênero. O filme trabalha um arco narrativo convencional (onde o fantástico desestabiliza a tranquilidade do subúrbio) – porém trabalhando com as especificidades da discussão racial. No filme os vampiros se travestem de agentes imobiliários (brancos, ricos e europeus) que comprem as residências dos moradores do The Bronx – trabalhando assim com o conceito de gentrificação²⁰⁸ através de uma empresa cujo *slogan* é “*Building new Communities*” (construindo novas comunidades – uma ideia muito parecida com a dos brancos subúrbios da década de 1950). A partir daí começam a surgir comércios voltados para um público de maior poder aquisitivo – lojas de manteiga artesanal, cafeterias gourmet, sorveteria vegana, vendas de móveis *vintage*... Como infere um dos personagens “Você sabe como [esta mudança] começa? Quando aparecem branquelos de bolsa de pano”. Tal afirmativa, além de encarar de forma sarcástica o processo de gentrificação, também faz um aceno ao conceito de “*Unheimliche*” de Freud (1976) – trazendo a estranheza para o ambiente familiar.

Mais revelador, porém, é o motivo dos vampiros estarem se mudando especificamente para o The Bronx. Os monstros justificam que ali eles podem se alimentar tranquilamente de seus habitantes, pois não serão investigados pela polícia. A máxima de que o poder público não tem interesse em auxiliar vizinhanças negras se mostra uma variação étnica na tratativa crítica

²⁰⁸ Processo de mudança do perfil de renda dos novos moradores/imóveis de um local, a partir do aumento o custo de vida (normalmente ligado à construção de novos equipamentos urbanos e/ou processos de revitalização) – tornando o local financeiramente inviável para os moradores originais.

que se dá aos agentes do governo no suburbanismo fantástico. Enquanto no suburbanismo fantástico branco estas instituições “não conseguem” auxiliar os moradores do subúrbio, aqui, elas “não se interessam” em fazê-lo (LAURIA, 2021). Isto ressalta uma dicotomia bastante presente nas políticas estadunidenses, e que são constantemente apontadas em protestos raciais: enquanto a polícia é vista como “branda” (logo incompetente) pelo eleitorado branco, toda sua violência e descaso é despejado nas comunidades negras e latinas. Além disso, tal constatação ressalta a necessidade da comunidade local em agir em conjunto – algo que fica bastante marcado em ambos os filmes. Em *Vampiros vs The Bronx*, por exemplo, o confronto final se dá entre os vampiros e toda a comunidade – embora ainda preservando em sua estrutura o momento para o ato heroico final de seu protagonista.

Fora do âmbito da Netflix, é válido citar o *remake* de *A Convenção das Bruxas* (2020) que não apenas troca a cor de seu protagonista, trazendo um personagem negro para o centro da trama, mas muda também todo o seu próprio repertório semântico. Além da nova ambientação de uma área negra de uma pequena cidade estadunidense, ela também traz referências vinculadas à cultura negra como a culinária e a religiosidade (no caso, práticas sacerdotais advindas do vudu). Cria-se um componente de tensão racial, uma vez que quase todas as bruxas são brancas, algo que fica bastante explícito nos motivos pelo quais levam os personagens a irem para um hotel de classe alta: “Lá só tem brancos ricos, e bruxas só caçam pessoas pobres, crianças que elas acham que ninguém vai se importar de desaparecer” diz a vó do protagonista em dado momento. Além disso o filme de Robert Zemeckis ao trazer o plano de fundo racial acaba fazendo com que determinadas falas ganhem uma conotação de crítica social. Por exemplo, quando a Grande Bruxa diz que o hotel é extremamente discriminatório (se referindo a não permitirem que seu gato, Hades, andes pelo saguão) tal afirmação ganha um sentido mais amplo. Além disso, uma das cenas mais famosas do filme original – quando o protagonista é transformado em rato, ganha uma outra perspectiva quando consideramos a conjuntura racial contemporânea ao filme. Em um ano marcado pela morte de George Floyd, a cena de um jovem negro sendo preso no chão (figura 3.76) acaba ganhando forte tom simbólico.



Figura 3.76: O protagonista do *remake* de *A Convenção das Bruxas* sendo transformado em rato. Fonte: *Frame* do filme.

Outro filme importante de ser mencionado é *Kin*, de 2018. Apesar de ser um misto de suburbanismo fantástico com *road movie* (se encaixando às margens de nossa classificação), o filme traz grandes contribuições mercadológicas à incorporação de corpos negros ao subgênero. Produzido pelo ator Michael B. Jordan (que faz uma aparição especial no fim) junto aos produtores de *Stranger Things*, o filme traz o contexto racial para o centro de sua trama. Nele, um jovem negro, adotado por uma família branca, precisa lidar com a perda do pai, enquanto ajuda o irmão adotivo (que mal conhece, por se tratar de um ex-presidiário recém-solto) a fugir de uma gangue. Assim, a obra não só trabalha com este sentimento de dupla perda da família nuclear (uma exacerbação da estrutura do suburbanismo fantástico clássico) como também apresenta uma questão racial sensível. Afinal, o jovem não só se sente as questões relativas a crescer em uma família branca, como também manifesta a dúvida se sua adoção não veio com intuito de “substituir” o irmão preso.

Como toque fantástico, o protagonista, Eli, se utiliza de uma arma futurística que acha depois de invadir um prédio abandonado nos subúrbios de Detroit (em busca de fios de cobre). É particularmente chamativo que toda a roupagem fantástica não acrescente muito à trama, sendo mais um objeto narrativo que representa o ganho de agência do jovem para poder auxiliar na fuga de seu irmão (ele usa a arma contra perseguidores). De tal forma, também é importante pontuar que o filme acaba reproduzindo a máxima do suburbanismo fantástico clássico da “maturação pela fisicalidade”. Outro aspecto chamativo é o seu final: de forma similar à *A Gente se Vê Ontem*, o desfecho também envolve o irmão do protagonista sendo alvejado por um tiro letal. No entanto, diferente do filme da Netflix, aqui o homem é salvo pela intervenção fantástica de um soldado vindo do futuro (uma versão futurista do protagonista), deixando a

obra aberta para uma continuação (que nunca veio).

Apesar da importância destes filmes do final da década quanto ao que se diz à corpos negros ocuparem o protagonismo do subgênero, é importante considerar dois filmes anteriores: o remake de *Karatê Kid* (de 2010) e o filme inglês *Ataque ao Prédio*. O primeiro, trazia uma especificidade além filme: o intérprete do protagonista era Jaden Smith, filho de Will Smith – ator negro mais bem pago de Hollywood. Assim, é possível fazer considerações sobre as razões do pioneirismo étnico do filme no subgênero estar ligadas mais à sua linha genealógica (o filme foi produzido por seu pai) do que por um pioneirismo dos estúdios em trazer mais representatividade. Ainda assim, a questão racial é pontuada (mesmo que de forma leve) durante o filme, fazendo parte de sua narrativa, tanto nas motivações que levam a mãe do personagem a querer sair dos Estados Unidos, quanto o preconceito que ele sofre em território chinês.

No caso de *Ataque ao Prédio*, a questão étnica e racial é parte intrínseca da obra. O filme que se passa nas periferias de Londres inova ao abrir mão das vizinhanças horizontais comuns no suburbanismo e acata uma ambientação mais verticalizada: um prédio de múltiplos blocos e centenas de apartamentos voltado para famílias de baixo poder aquisitivo. Nesta ambientação marginalizada a invasão de criaturas alienígenas ganha um componente de ainda mais urgência: a certeza de que a polícia não irá resolver a situação. Pelo contrário, os policiais são retratados como obstáculos constantes aos protagonistas – um grupo de jovens marginalizados e membros de gangue. O sentimento “anti-governo” é bastante ressaltado na obra, não no viés neoliberal como no suburbanismo fantástica branco, mas de uma perspectiva necropolítica (MBEMBE, 1995). Isto fica bem exemplificado na fala de um personagem ao dizer que “Primeiro mandaram armas, depois mandaram drogas e agora mandaram extraterrestres para que nossa população fosse exterminada” – uma crítica direta às políticas governamentais de extermínio juntos aos grupos negros.

O protagonista Moses (John Boyega, que depois ganharia fama ao se tornar um dos protagonistas da nova trilogia *Star Wars*) é retratado como um jovem violento e de grande capacidade de liderança (figura 3.77) – características antagônicas aos protagonistas clássicos do subgênero. No filme, ele é retratado tendo uma relação bastante contraditória com Sam uma mulher branca que por ele é assaltada no início da obra. Ao invés de ser construída uma narrativa de romance entre os dois, *Ataque ao Prédio* constrói uma relação de confiança a partir dos sentimentos de preservação e empatia. Ela, uma enfermeira, o surpreende ao revelar que é moradora do mesmo prédio (denotando sua classe econômica trabalhadora). Além disso, Sam

é responsável por diminuir a violência com que a polícia trata Moses no fim da obra, mesmo sabendo que ele a roubou, ressignificando a relação de vítima-assaltante estabelecida no início do filme.



Figura 3.77: CCP liderado por Moses (na frente) e Sam (atrás, do lado direito) em *Ataque ao Bloco*. Figura: *Frame* do filme.

De toda maneira, por mais que ainda sejam pouquíssimas obras do suburbanismo fantástico com protagonistas negros ou latinos, fica bem claro como a questão étnica também pode trazer novos elementos semânticos e sintáticos para o subgênero. Se Ávila estabeleceu a diferença marcada entre subúrbios baunilhas e cidades chocolate (2004), no suburbanismo fantástico parece que as “periferias chocolate” ainda tem bastante espaço para trazer narrativas originais. Enquanto *A Grande Luta* e *Manual de Caça a Monstros* demonstram que é possível manter a estrutura e alterar apenas a etnia do protagonista (não desmerecendo o valor de representatividade), filmes como *Ataque ao Prédio*, *Kin*, *A Gente se Vê Ontem* e *Vampiros vs O Bronx* e a *Convenção das Bruxas* trazem as questões raciais e as críticas sociais como parte indissociável de suas tramas.

3.3.9 As Quebra da Performance Heteronormativa

Ao trazer novos corpos para o discurso (como o de mulheres, negros e latinos) o suburbanismo fantástico começa a explorar novas possibilidades semânticas, sintáticas e narrativas que não competem ao androcentrismo branco. Isso, porém, não significa que também o jovem branco, cujo amadurecimento passa pela narrativa incorporação do individualismo robusto, não esteja sendo revisitado no subgênero. Por vezes, a ruptura com a imposição de

uma performance heteronormativa hegemônica do protagonista já se mostra um grande avanço para o suburbanismo fantástico. A seguir, veremos como esta performatividade está sendo discutida em obras mais recentes.

Tomando *A Ressaca* como o primeiro grande filme nostálgico dessa retomada do subgênero em 2010, é bastante substantivo perceber como ele ainda está vinculado em certas construções clássicas de masculinidade e performatividade (muito vinculados ao subgênero “besteirol”). No caso, o filme parece extremamente preocupado com a retomada da masculinidade dos personagens através de suas posturas frente às mulheres, assumindo comportamentos quase misóginos em alguns momentos. Enquanto o protagonista, Adam, foi largado pela esposa, seu amigo Nick acredita ter sido traído e Jacob, é a todo momento ironizado pela sua inabilidade com as mulheres. Lou, a quarta peça do grupo, apresenta um comportamento tóxico e autodestrutivo, tentando suicídio no início do filme por não ter criado nenhuma relação duradoura.

Ao voltar no tempo, esses quatro homens (que remetem a um *CCP*, devido a imaturidade) precisam confirmar sua masculinidade – seja “transando”, achando “a mulher certa” ou se tornando irresistíveis ao sexo feminino, recuperando assim sua masculinidade ferida e podendo ser bem sucedidos no presente. Tal percepção da obra é bastante emblemática se considerarmos como este apelo nostálgico da retomada do suburbanismo fantástico também opera como um aceno à identidade ferida do homem branco de subúrbio. Afinal, foi esta figura criada sobre os mitos e valores de que era merecedor de seu direito robusto, que perdeu sua casa com a crise de 2008, e se encontra na situação de ser a primeira geração que ganha menos que seus pais²⁰⁹. Ou seja, frustrados por não conseguir realizar o “American Dream”. Assim, o filme oferece a possibilidades de eles “voltarem no tempo” e reafirmarem seu individualismo robusto para recobrar o “que lhe é merecido”.

Outro filme cujo protagonista passa pela mesma ansiedade de confirmar sua masculinidade a partir do sucesso com o outro sexo é *A Babá*. Na obra, o protagonista Cole se sente a todo momento precisando se reafirmar frente aos pais, devido as suas fobias que vão desde o pavor de aranhas até o medo de dirigir. Em dado momento, um *bully* questiona o protagonista se “suas bolas já desceram”, em outro, um dos vilões, uma sátira do “*jock*” (estereótipo do universitário envolvido com atletismo) (figura 3.78) ocupa um papel misto de “mentor” de masculinidade e de antagonista. No entanto, é justamente com a babá do título que o personagem consegue se

²⁰⁹ https://brasil.elpais.com/brasil/2017/03/10/economia/1489164418_138782.html Acesso em 23 de Outubro de 2020.

abrir e demonstrar sua sensibilidade – sendo bastante emblemático que seja justamente esta personagem que trai sua confiança e se revela como líder de um culto satânico. Ao final da obra, após recriminar a vilã por tê-lo enganado, o protagonista afirma aos pais que “não precisa mais de babá” – seguro de sua masculinidade adquirida após atropelar a antagonista.

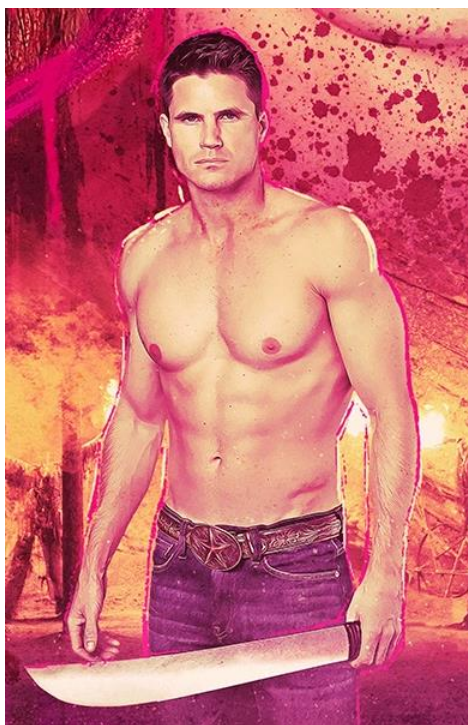


Figura 3.78: Arte de Max – um dos vilões de *A Babá*. O personagem – sempre sem camisa e reafirmando sua sexualidade – atua como uma espécie de “coach” de masculinidade para o protagonista. Fonte: Villains Wiki

Tal posicionamento bastante problemático das figuras femininas (retratadas como desleais ou pouco confiáveis) em *A Babá* se torna ainda mais acentuado em *A Babá 2 – A Rainha da Morte*. No filme, embora descobramos que Bee, a babá, na verdade tentava proteger o protagonista (em uma espécie de *retcon*²¹⁰) – é o interesse romântico do personagem do primeiro filme que se torna a nova vilã. Este caráter duvidoso das mulheres passa então a ser associado com um trato de gênero dos vilões da obra. Enquanto os antagonistas masculinos são retratados como figuras divertidas e bastante honestas quanto suas intenções de matar o protagonista (quase pedindo desculpa por isso), as personagens femininas tentam enganá-lo ao tempo todo.

No entanto, nem todas as obras do subgênero parecem tão fixadas em manter essas

²¹⁰ Ferramenta narrativa em que se altera uma informação de uma obra prévia.

antiquadas construções de gênero. *Halloween de Hubbie*, por exemplo, apresenta um protagonista dependente da mãe e que sofre *bullying*. No entanto, o filme subverte esta construção ao chegar em uma resolução que não se dá por uma mudança do personagem – mas por uma reconfiguração do olhar por parte da comunidade ao seu redor. Em outras palavras, não é Hubbie quem precisa assimilar o individualismo robusto, mas a comunidade que vivem que precisa parar de exigí-lo como padrão de performatividade. E embora o filme ainda sacramente o amor romântico heteronormativo ao seu final, o interesse romântico de Hubbie é retratada como sendo apaixonada por ele desde o início – não precisando ser conquistada por nenhum novo ato de coragem do protagonista.

Indo para além das discussões de heteronormatividade, em *It – Capítulo 2* dois dos personagens do *CCP* do primeiro filme são retratados como sendo homossexuais. Esta construção narrativa não existia no filme de 1990 – quando isto era somente inferido a partir de um dos personagens, nitidamente *queer* e involuntariamente virgem. Este “apagamento LGBTQIA+” do filme original é algo que diz tanto da dificuldade em uma criança revelar sua sexualidade na década de 1950, como, na polêmica de se abordar este tema em uma obra para TV passada em 1990. Já no filme de 2019, os dois personagens têm arcos trágicos. Enquanto um deles se mata, logo ao início do filme, o segundo precisa confrontar seu maior medo: a revelação de sua sexualidade. O personagem, que era marcado por praticar piadas homofóbicas quando criança, tem uma cena bastante emblemática quando confronta a estátua de um lenhador – símbolo de sua cidade natal (figura 3.79). A estátua, que tenta atacar o personagem em certo momento, representa justamente esta pressão da performatividade masculina viril, ao qual o personagem intimamente renega.



Figura 3.79: Richie, personagem de *It – Capítulo 2* que tem medo de revelar sua sexualidade, encarando um símbolo da heteronormatividade. Fonte: *Frame* do filme.

Na coletânea de artigos sobre *Stranger Things* organizados no livro de Kevin Wetmore (2018), algumas pontuações interessantes são feitas sobre a performatividade de alguns personagens masculinos que subvertem algumas construções do gênero. por exemplo, defende que a série abraça a natureza *queer* de alguns personagens como uma alternativa, não como uma falha Berns (in WETMORE, 2018, p.135). Roach chama a atenção para o forte infantil (o “Castelo Byers”) de Will como uma analogia para o “armário” onde ele esconderia sua sexualidade (in WETMORE, 2018, p.122). Já Muller discorre de forma ainda mais profunda sobre a identidade *queer* do personagem:

Recordando novamente as alusões sobre a identidade potencialmente queer de Will, os espectadores de *Stranger Things* podem interrogar não apenas o que eles podem ter pensado ou acreditado no passado sobre a identidade sexual, mas também o que pensam e acreditam agora - uma indicação de que auto-reflexividade por meio das lentes nostálgicas do show pode ter implicações importantes aqui e agora, bem como no futuro. (MULLER in WETMORE, 2018, p.176) (Tradução do autor)²¹¹

Roach expande esta discussão para o personagem de Jonathan Byers, irmão de Will:

Jonathan e Will Byers não se conformam com o tipo hiper-masculino (...) ele é chamado de “queer” e “pervertido” por Steve Harrington quem, ao menos nos primeiros episódios, apresenta os atributos atléticos celebrados nos Estados Unidos de Reagan. Jonathan sugere que seu pai (...) também procurou inculcar ideais masculinos nele e no irmão, sem sucesso. “Meu pai me levou para caçar ... me fez matar um coelho. Eu acho que ele pensou que isso me faria mais homem ou algo assim”. (ROACH in WETMORE, 2018 p.121) (Tradução do autor)²¹²

Já Butler cita a questão da performatividade masculina de Steve:

Eventualmente, é o personagem de Steve que mais subverte (...) ele se liberta de sua personalidade de atleta (...) e “evolui para o personagem mais encantador”. Ele efetivamente toma conta das crianças enquanto Nancy e Jonathan lutam contra os monstros. Esta inversão de papéis (...) é um claro golpe na concepção de masculinidade de Reagan (BUTLER in WETMORE, 2018, p.72). (Tradução do autor)²¹³

²¹¹ No original: “Calling to mind again allusions about Will’s potentially queer identity, viewers of *Stranger Things* might interrogate not only what they might have thought or believed in the past about sexual identity, but also what they think and believe now—an indication that self-reflexivity through this show’s nostalgic lens can have implications that matter in the here and now, as well as in the future.”

²¹² No original: “Jonathan and Will Byers do not conform to hyper-masculine type (...) he is called “queer” and a “pervert” by Steve Harrington who, at least in the initial episodes, presents the hallmarks of athleticism championed in Reagan’s America. (...) Jonathan suggests his father (...) also sought to instill masculine ideals into his boys “My dad took me hunting... made me kill a rabbit. I guess he thought it would make me more of a man or something””.

²¹³ No original: “Eventually, it is Steve’s character (the hunter) that most subverts (...) he breaks free of his jock personality (...) and “evolves into the most delightful character”. (Steve) effectively babysits them whilst Nancy and Jonathan fight the show’s monsters. This role reversal (...) is a clear swipe at Reagan’s conception of masculinity”

Vale acrescentar, dentro da quebra de estereótipos vinculados a Steve, a sua relação com Robin, na 3ª temporada. Construída de forma a enganar o espectador de que os personagens estão se encaminhando para um romance, somos surpreendidos com a declaração da homossexualidade de Robin no episódio final. Isto obriga Steve a reconfigurar seu papel, não mais como interesse romântico, mas como melhor amigo e confidente de Robin. Celestino Deleytoressalta como a amizade entre personagens de gêneros diferentes é uma “anomalia social” para a cultura ocidental, normalmente obscurecida no audiovisual pelas amizades de mesmo sexo (normalmente representados pelos *CCPs*) e pelo romance heterossexual (2003, p.178)).

Outra inferência interessante de Roach é que diante da subversão à heteronormatividade do gênero, a disrupção causada pelo fantástico passa a ganhar também uma conotação de leitura de ameaça as minorias. Segundo o pesquisador:

Com personagens centrais marginalizados, queer, subversão de gênero (...) o mundo de *Stanger Things* - bem como os próprios anos oitenta - não é seguro para os desamparados, os vulneráveis e os queer. (...) Sugiro que não é por acaso que esses paralelos entre estranheza e opressão podem ser encontrados em uma série firmemente definida na era da presidência de Ronald Reagan, quando as comunidades LGBT sofreram isolamento e morte nas mãos da AIDS, o que levou ao pânico moral e medo. (in WETMORE, 2018 p.121) (Tradução do autor)²¹⁴

Outro ponto importante a ser considerado é que existe toda um grupo de problemas vinculados a comunidade LGBTQIA+ que foi completamente invisibilizado no cinema dos anos 1980, como a questão da AIDS e a perseguição violenta da comunidade LGBTQIA+. Questões essas que as obras contemporâneas ambientadas nos anos 1980 tem uma oportunidade de lidar, fazendo uma espécie de reparação histórica a esses corpos cujas narrativas foram negadas do subgênero em sua origem e que ainda são muito raras. Um dos poucos exemplos se dá em *It – Capítulo 2*, que aborda (ainda que de forma muito rápida e pouco aprofundada) a questão da violência à comunidade LGBTQIA+

Vale considerar que o começo ainda tímido da abordagem dessas questões pelo subgênero são claramente consequências de uma discussão muito mais ampla da teoria *queer*, que vai se debruçar, entre outras questões, sobre a performatização de gênero e identidade (McKINNON, 2003, p.5). Ou seja, se trata de uma sensibilidade moderna, que apenas recentemente começou

²¹⁴ No original: “*With marginalized core characters, queer coding, gender subversion and the ever-presented monsters of the Upside Down, the world of Stanger Things – much like the eighties themselves – is unsafe for the lonely, the vulnerable and the queer. (...) I suggest it is no accident that these parallels between queerness and oppression can be found in a series set firmly in the era of Ronald Reagan’s presidency, when LGBT communities suffered isolation and death at the hands of AIDS wich led to moral panic and fear.*”

a aparecer em obras de estúdio e de grande orçamento. Assim, se discutimos como as perspectivas de corpos femininos e não-caucasianos podem trazer novos elementos para serem trabalhados no suburbanismo fantástico, o mesmo pode ser dito de questões vinculadas a não heteronormatividade.

Assim, cabe nos esperar para testemunhar como estes novos corpos e novas performatividades vão marcar a estrutura sintática do próprio suburbanismo fantástico uma vez que abrem possibilidades de se ir de encontro à um dos principais elementos de sua sintaxe: a assimilação dos predicados do individualismo robusto. Nesse subtópico pudemos vislumbrar algumas das novas possibilidades a serem incorporadas no amadurecimento do herói suburbanista como a responsabilidade com si e com o outro, a comunicação, a transparência, a mobilização da comunidade, a disponibilidade de aprender com o “Outro”, a inteligência emocional, o afeto, a sensibilidade e a empatia. Características que vão de encontro a fisicalidade clássica do subgênero.

Nesse clima de retrospectiva, aproveitemos para ir ao encerramento do terceiro capítulo

3.4 Arrumando as Malas

A década de 2010, tal qual os anos 1980, foram um período que desafiou a nossa visão cronológica da história. A eleição de governos populistas e de extrema direita em todo mundo demonstraram que durante a década estivemos ideologicamente muito mais perto de 1950 do que dos anos 1960, por exemplo. A nostalgia pelos “tempos mais simples”, a primazia de uma retórica política pautada em visões heteronormativas e conservadoras de famílias, as ansiedades de uma geração “sem futuro”, o próprio racha geracional e o medo infundando da “ameaça comunista”, parecem ser uma continuação direta daquele período em que os subúrbios começavam a ser construídos nos Estados Unidos. Porém, se advogamos pela complexidade do nosso objeto, indo até a geografia, história, sociologia, urbanismo, entre outras ciências para analisá-lo, também devemos emprestar o mesmo cuidado para fazer o seu retrato geral.

Afinal, se 2010 foram os anos de Trump, eles também foram os anos de Obama – primeiro presidente negro dos Estados Unidos. Se a década foi marcada por Charlottesville, ela também foi pelo *Black Lives Matter*. Se foi nela que se escancarou os abusos e assédios em Hollywood cinematográfica, ela também ofereceu um horizonte de mudança a partir de transformações mais do que necessárias na própria estrutura dessa indústria. Se ela se iniciou com o declínio dos subúrbios pós-crise de 2008, ela também encerrou com uma volta aos subúrbios (que aumentou

ainda mais com a pandemia). Assim, complexo, também foi o retorno do suburbanismo fantástico nos anos 2010.

Vimos, neste capítulo, que o principal filme que marca o retorno do subgênero na década é *Super 8* obra que não esconde suas referências (ou seria melhor, deferências) ao precursor do suburbanismo fantástico *E.T. – O Extraterrestre*. Aliás, a nostalgia pela década de 1980 ficariam marcada nas obras mais de maior alcance da década: *It – Capítulo 1* e *Stranger Things*. Nestas produções, o sentimento de saudosismo pelos anos 1980 como uma espécie de momento em que as coisas “ainda estavam certas”, mas que começaram a “dar errado”, se mesclava com a própria narrativa de perda de inocência dos seus protagonistas. Ao mesmo tempo, eram trabalhos que faziam um afago nostálgico no espectador, e que encontrava reflexos no discurso restaurativo e Reaganista de Donald Trump, “Make America Great Again”.

Se aprofundando ainda mais nesta nostalgia, pudemos observar como houve um especial saudosismo com as tecnologias analógicas – marcando, afinal, que se tratava de um período de virada para o mundo digital. Vimos a complexa relação da tecnostalgia evocada por em *Stranger Things*, e o fato da mesma ser produzida pela plataforma de streaming da Netflix, evocando as discussões sobre a mercantilização da nostalgia como uma espécie de “respiro” para a velocidade dos tempos modernos. Falando em tempos, posicionamos esse novo ciclo também como uma resposta à crise imobiliária de 2008 que pôs em risco o “*American Dream*” suburbano, buscando reaviver os “períodos mais simples e ingênuos”. Também vimos que esta nostalgia não se restringia ao seu período e à sua tecnologia, mas à todas as produções da época – associadas com a ideia do entretenimento Reaganista. Foi discutido, assim, como o suburbanismo fantástico reflexivo vai se popularizar com uma espécie de “amalgama referencial da cultura da década de 1980” – se consolidando com uma espécie de zeitgeist (no sentido de espírito dos tempos) oitentista.

Para além desse caráter saudoso, na sequência foram analisadas as mudanças representadas por esse novo momento do suburbanismo fantástico. Começando pela discussão crítica da própria classe média, uma vez que alguns filmes e séries começaram a trazer aspectos discursivos típicos do suburbanismo gótico para serem incorporados na narrativa do suburbanismo fantástico, trazendo maior maturidade ao subgênero. Também acompanhamos a mudança gradual nos coletivos de protagonistas que começaram a cada vez mais incorporar grupos minoritários – iniciando a década com *Super 8* e um CCP de seis jovens brancos, sendo apenas um do sexo feminino, e terminando com *A Gente se Vê Ontem* que traz um CCP liderado por uma jovem negra acompanhada de um menino negro e um latino.

De forma mais aprofundada, a parte final do capítulo se debruçou sobre as inovações semânticas, sintáticas, estéticas e narrativas representada pela entrada de novos corpos no suburbanismo fantástico. Dedicamos tópicos específicos para as discussões de gênero, étnicas e de performatividade no subgênero, em obras que se colocavam como alternativas ao suburbanismo fantástico clássico e aos ideais suburbanos consolidados desde sua construção nos anos 1950. Foi visibilizando esses discursos, que o capítulo se encerrou apontando para novos horizontes de possibilidade.

E sobre isso, creio que vale nos debruçarmos um pouco. Afinal, esse movimento de chamar o capítulo de “Disputa”, logo após vir de capítulos chamados “Mito” e “Reafirmação”, não foi à toa. Afinal, se nosso trabalho busca – em parte – fazer uma categorização do que é o suburbanismo fantástico, há de se ter claro que este é um processo não só científico, mas também político. Advogo nesta tese, afinal, que parte do trabalho de pesquisa também passa pela busca incansável de horizonte para o fenômeno humano. Não necessariamente através de um exercício de futurologia, na busca por necessárias visões utópicas de futuro, mas também a partir de dar maior visibilidade a certos objetos. Assim, quando se opta por chamar o terceiro capítulo de “Disputa”, não se anseia dar a entender que não houveram disputas de narrativa nas outras décadas aqui estudadas. Pelo contrário, parte dessa tese se dedicou a mostrar que sempre houveram contrapontos e discursos contra hegemônicos. Ao chamar esse capítulo de “Disputa” busca-se, na verdade, justamente não repetir os erros do passado e visibilizar desde agora, esses movimentos e discursos. Afinal, se precisamos esperar 30 anos para ver uma “reflexividade” no suburbanismo fantástico, em detrimento da má e subrepresentação de várias gerações de minorias e grupos não-hegemônicos, que não deixemos que isto ocorra novamente no audiovisual contemporâneo. Assim, dizer que o suburbanismo fantástico atual está em disputa sintática, semântica, estética e narrativa, é dizer que ainda tempo para que não o categorizemos como um subgênero necessariamente branco, androcêntrico e heteronormativo. É dizer que os filmes que reivindicam mudanças nessas características não devam ser encarados como exceções ou como “ciclos específicos” – mas como uma reivindicação de ter voz em um subgênero ainda pouco explorado. É chamar de ciclo, na verdade, os filmes de suas primeiras duas décadas – ainda tão arraigadas no entretenimento Reaganista – e caracterizá-los estes sim como “brancos e androcêntricos”.

É óbvio, também, que não cabe este ser um processo arbitrário. Ainda precisamos respeitar nosso objeto, sem moldá-lo para se encaixar em uma história que não lhe é verdadeira. Por isso, dou voz aos novos filmes, produtores e criadores do suburbanismo fantástico

contemporâneo para dizer que eles podem sim representar um processo de “disputa”. No entanto, também sendo honesto em ressaltar que ainda serão necessários muitos filmes e muitas décadas para que o suburbanismo fantástico deixe para trás sua pecha de ser branco e androcêntrico e não seguir o caminho de gêneros como o Faroeste.

Porém, a pesquisa pode (e deve) fazer o papel de dar luz à essas possibilidades.

Quanto a isso, é certamente encorajador que logo no começo da nova década, em 2021 – a Netflix tenha lançado a trilogia de filmes *Fear Street: 1994, 1978 e 1666*. Apesar de estruturalmente bastante convencionais, a trilogia demonstra uma série de mudanças bastante contundentes de algumas máximas do suburbanismo fantástico. Primeiro ao trazer uma protagonista negra e lésbica, segundo por investir em uma narrativa que flerte com múltiplos subgêneros: enquanto o primeiro filme se trata de uma típica obra do suburbanismo fantástico com elementos de horror, o segundo filme se materializa em um *slasher* e, o terceiro, em um autêntico gótico estadunidense. A interligação entre os três filmes demonstra a proximidade desses subgêneros e traz inovações aos misturá-los em prol de uma narrativa coesa.

Mas deixemos o futuro para o futuro. Afinal, essa pesquisa não se encerra aqui.

Conclusão

“Seria uma coincidência o sucesso de produções nostálgicas da década de 1980 em um momento no qual o presidente dos Estados Unidos bradava aos sete ventos sobre a necessidade de se fazer a “*America Great Again*”?”.

Foi essa pergunta que norteou o trabalho lá em seu início – muito antes de sequer me esbarra com o conceito de suburbanismo fantástico. Questionamento esse que foi respondido logo no início da pesquisa.

Não era uma coincidência. Havia toda uma conjuntura nostálgica da década de 1980 muito evidente. Me enveredando para o audiovisual – nosso campo de estudos – as referências não paravam de pipocar. Para onde se olhava, haviam artigos citando como o audiovisual contemporâneo trazia inferências diretas a obras dos anos 1980 como *Os Goonies*, *E.T. – O Extraterrestre*, *Conta Comigo*, *De Volta para o Futuro*, *Gremlins*... Por isso, lembro que bem no início da pesquisa, pensava em chamar essas obras oitentistas de “filmes spilberguianos” devido a influência indiscutível do diretor de *E.T. – O Extraterrestre* e das obras da *Amblin*.

Esta época também foi quando iniciei as análises dos trabalhos sobre os anos Reagan e a década de 1980. Aqui, confesso, que estive por um breve momento em uma encruzilhada. Muita da literatura sobre este período apontava para o entretenimento reaganista do qual – sem dúvidas – os filmes estudados faziam parte. Será então que o presente trabalho seria um estudo sobre a correlação das obras nostálgicas dos anos 1980 e as influências do entretenimento reaganista? Confesso que em nenhum momento esta resposta pareceu me satisfazer. Parecia que estava olhando para um fenômeno mais específico e com características próprias. Afinal, é impossível falar do entretenimento reaganista sem nos debruçar sobre o militarismo e uma retórica neoliberal, do qual nem o discurso de Trump (focado em um nacionalismo anti-globalizatório), nem obras como *It* e *Stranger Things* pareciam dar tanta atenção. Isso pois, apesar desses elementos estarem presentes tanto nos discursos trumpistas quanto nestas obras, elas não são o alvo de sua nostalgia. Existia um componente saudosista de um certo tradicionalismo, de um período em que as coisas eram “mais simples” e menos globalizadas.

Foi aí que concluí. A nostalgia não era “pelo” período Reagan. A nostalgia era “a mesma” do período Reagan.

Entram em cena os *The Fifties*. Os anos 1950. Os “anos dourados”.

Porém, ainda faltava uma cola. Algo para dar coesão à todas essas pontuações. Um elemento que estivesse presente nessas três décadas. Uma palavra que eu via em todo lugar: nos estudos de cinema, nas análises sobre a década de 1950, nos discursos de Reagan e Trump.

O subúrbio.

Meu lado geógrafo abriu um grande sorriso. Não era coincidência. E finalmente uma pergunta mais elaborada passou a estruturar o que viria a ser essa tese. “Porque este olhar nostálgico para o subúrbio dos Estados Unidos estava tão presente nas obras audiovisuais da década de 1980? E porque ele retornou com tanta força na década de 2010?”.

A partir daí, a pesquisa seguiu um rumo bastante natural. O que pareciam ser várias pecinhas soltas, agora virava um quebra-cabeças onde todas elas se encaixavam com naturalidade. Quando me deparei com os livros de *The Way We Never Were* de Stephen Coontz (2000) e *The Suburban Fantastic Cinema* de Angus McFadzean (2019) lembro de ter me imaginado como uma das crianças de *Os Goonies*.

Havia achado o mapa do tesouro.

Um tesouro figurativo, é claro. Talvez tão figurativo quanto o achado pelos jovens de *Os Goonies*. Se lembrarmos de sua trama, veremos que o ouro achado por aquelas crianças serviu apenas para assegurar a manutenção deles na classe média suburbana. E talvez esta tenha sido a percepção fundamental de toda nossa pesquisa: compreender esses como valores estruturantes de todo o subgênero. Valores estes que seriam assegurados e reestabelecidos ao final da aventura do protagonista. Valores consolidados a partir de um ideal de nação na reconstrução da imagem estadunidense no pós-guerra. A “utopia jeffersoniana” de um país sem classes – onde todos seriam uma grande classe média pautados na prosperidade consumista e não gananciosa (um tanto quanto contraditória, é claro). A estruturação de um desejo comum expresso no “*American Dream*” e refirmado pelo “*American Way of Life*”. A supremacia de uma perspectiva branca, heteronormativa e patriarcal – expressa inclusive pelos corpos que ocupavam a tela. A família nuclear como unidade fundamental da construção de uma nação. O individualismo robusto como estandarte de performatividade masculina desde sua juventude. A nostalgia restaurativa por um suposto passado utópico, que foi desvirtuado pela desconfiança do indivíduo estadunidense com as autoridades de seu próprio país.

Não eram coincidências. Eram parte de um mesmo todo que a presente tese teve a intenção de visualizar. Um quebra cabeça que começava a ser montado e que ainda está longe de terminar. Quanto a isso, espero que esse trabalho possa servir de norte para que as próximas peças sejam encaixadas por estudos e pesquisas que virão. Mas deixemos isso para o futuro.

Por agora, façamos um olhar geral para nossa jornada. Para as primeiras peças que encaixamos. Vejamos que conclusões podemos tirar relativo a cada uma das perguntas que foram feitas em nossa introdução e que serviram de norte de cada um de nossos três capítulos.

A primeira de nossas perguntas era: “Quais os valores e elementos normalmente atribuídos ao subúrbio estadunidense durante os “anos dourados” e como eles eram representados no audiovisual daquele período?”. A nossa hipótese era que a construção do subúrbio estadunidense estava ligada aos valores nucleares de família e comunidade, cujo bem-estar social era fomentado por padrões homogeneizados de consumo e de performatividade. O audiovisual, principalmente a televisão a partir das *sitcoms*, serviriam como modelo comportamental a ser objetivado por essas classes.

Para parte dessa hipótese, acabamos comprovando-a de forma robusta. Porém, apenas parte dela. Afinal, nessa pesquisa sublinhamos como a existência de “valores comunitários”, eram muito mais uma “ânsia” do subúrbio em seu *boom* da década de 1950 do que um valor intrínseco dos suburbanos. Pelo contrário, a “atomização” da vida privada se mostrou uma questão inerente ao próprio subúrbio e parte integral de sua percepção de mundo, como deixam claro os estudos de Baumgrtner (1988), Halberstam (1993), Coontz (2000), Spigel (2001), Jurca (2001), Ávila (2004), Beuka (2004), Heiman (2015), entre outros autores com o qual trabalhamos no capítulo 1. Além disso, pudemos definir e nos aprofundar nesses “valores” estadunidenses ao qual nos referíamos de forma tão genérica. Encontramos conceitos como individualismo robusto (COONTZ, 2000), direito robusto (HEIMAN, 2015), branquitude (ÁVILA, 2004), minimalismo moral (BAUMGARTNER, 1988), atomização familiar (PUTNAM, 2000) e até pudemos criar alguns outros como o capitalismo atenuado. Conseguimos, assim, colocar nomes nos comportamentos e valores que fundamentam a nostalgia pelo tal “*American Way of Life*”.

Os subúrbios, então, surgem não mais como uma simples urbanização, mas como uma heterotopia da própria classe média branca, um simulacro construído com ajuda da retórica política, da televisão e do cinema. Uma ideia que pode ser (e é) reproduzida em cada canto dos Estados Unidos e também é replicada no resto do mundo. Mais do que isso, uma utopia do passado (construída a partir da romantização e do apagamento histórico das crises sociais), que pode ser acionada por qualquer discurso em tempos de crise. Tal qual Reagan fez nos anos 1980 e Trump fez nos anos 2010.

Yi-Fu Tuan diz que “quando o espaço se torna familiar para nós, ele se torna lugar” (2001, p.73). Partindo dessa premissa, o processo que vimos se desdobrar nessa tese é o de um espaço

complexo e repleto de agentes, que se construiu nocionalmente como um lugar (o subúrbio mítico) a partir da sua representação massiva na mídia. Ao fazê-lo, ele restringe as características desse subúrbio que é múltiplo, dicotômico e contraditório (características do espaço) em prol de uma visão hegemônica – a de um lugar que deve ser buscado e replicado, pois se trata da utopia máxima da sociedade ocidental.

Quanto a segunda parte de nossa primeira hipótese, que se refere ao audiovisual (principalmente as *sitcoms* de subúrbio) como modelo de performatividade familiar, é possível dizer que nossos estudos abriram o horizonte de forma muito mais ampla. Deixamos de ver as referências de subúrbio da década de 1950 como algo restrito às *sitcoms*, e vimos uma série de outros (sub)gêneros que traziam um escopo muito maior de temas e perspectivas sobre o subúrbio. Falamos dos filmes de invasão, do suburbanismo gótico, filmes de delinquência, dos “*small town movies*”, dos filmes infantis de fantasia da década de 1960, das *sitcoms* mágicas e até dos *slashers*. Cada um deles trazendo suas próprias inferências e percepções sobre o subúrbio, e nos dando maior profundidade de análise sobre ele.

Já a nossa segunda pergunta feita na Introdução nos levou direto para a década de 1980. Ela questionava como os valores dos anos 1950 se articulavam com o discurso nostálgico reaganista e com a construção do suburbanismo fantástico como subgênero. Nossa hipótese era de que os valores vinculados ao subúrbio estadunidense e ao “*American Dream*”, tão presentes na fala de Reagan, eram refletidos na estrutura do suburbanismo fantástico.

Tal hipótese se mostrou bastante frutífera. Todo o abundante material bibliográfico presente sobre os anos 1980 e a Era Reagan e o próprio livro de McFadzean foram fundamentais para estabelecer as ligações entre o reaganismo e suburbanismo fantástico. A sintaxe do subgênero que se pauta na jornada heroica para retomar o *status quo*, após uma disrupção causada por fatores externos, parece uma metáfora da retórica de Reagan de “restaurar a América” (e a hegemonia branca suburbana) dos turbulentos anos 1960 e 1970. Vimos como toda a narrativa de amadurecimento do protagonista a partir de uma “fantasia de poder” conversa com a retórica anti-intelectual, militarista e otimista de Reagan. Nela, o homem, cis, heterossexual, branco e jovem, consegue salvar seus afetos e sua vizinhança, a partir da reprodução de uma performance heteronormativa na qual coragem, inteligência e/ou força se sobrepõe ao diálogo e a expressão das emoções na resolução dos conflitos.

Nesse sentido, é importante colocar o suburbanismo fantástico dentro de uma conjuntura muito mais ampla do entretenimento reaganista – embora com suas particularidades que foram ressaltadas no decorrer do segundo capítulo. O suburbanismo fantástico se mostrou um

poderoso motor comercial, mercadológico e econômico (vale lembrar das bilheterias gigantescas de seus maiores clássicos) de difusão dos valores hegemônicos dos Estados Unidos para uma parcela muito bastante ampla de sua demografia. Sua preponderância e sua massiva presença na cultura *pop* talvez reflita no apreço nostálgico que minha geração, trinta anos depois, ainda carrega. E é isto que nos leva para nossa última pergunta.

“Quais as diferenças semânticas, sintáticas, narrativas e estéticas do suburbanismo fantástico em sua retomada na década de 2010, e como elas se adereçam às preocupações e sensibilidades escancaradas pela crise imobiliária e movimentos sociais?”. Esta foi a pergunta que nos trouxe para o contemporâneo – de onde vieram as obras que iniciaram toda nossa pesquisa – e que também é de onde vieram nossas maiores surpresas.

Partíamos de uma hipótese de que o denominado suburbanismo fantástico reflexivo (McFADZEAN, 2017, 2019), por mais que mantenha praticamente intacta sua estrutura narrativa, vai trazer atualizações conservadoras nos campos semânticos e sintáticos, no que se diz às representações de grupos minoritários (mulheres, negros e latinos). Vimos que no início da década obras como *Super 8* e *A Ressaca* exclusivamente se preocupavam em “aplar a nostalgia” das gerações da década de 1980, reproduzindo quase como um pastiche os elementos semânticos e sintáticos do suburbanismo fantástico. Mesmo a entrada de novos corpos (sempre em papéis coadjuvantes, ou no máximo dividindo protagonismo) reforçava o protagonismo branco e androcêntrico que tanto definiam o subgênero na década de 1980.

Foi somente olhando para a história recente, posterior ao livro de McFadzean, que vimos que o cenário estava começando a mudar – algo que nossa hipótese em nenhum momento pensou em abarcar. Mesmo com o rol bastante limitado de produções, a introdução de protagonismos negros, latinos, femininos e não heterossexuais no subgênero, demonstraram toda uma nova possibilidade de estruturas sintáticas e semânticas. Vimos, por exemplo, que obras como *Vampiros vs The Bronx*, *A Gente se Vê Ontem* e *a Convenção das Bruxas* ao trazer os dramas específicos dos/das jovens negros(as) e latinos(as) periférico(as), mostram alguns horizontes possíveis para o subgênero.

Em outras palavras, novos corpos trazem novos desenvolvimentos sintáticos e narrativos. A maturação heroica do protagonista que quer recobrar a normalidade, deixa de ser a única estrutura narrativa possível. Elementos semânticos ganham novas analogias, significados e possibilidades. Como vimos, a máquina do tempo não busca mais melhorar a condição financeira do protagonista, mas salvar um personagem da violência policial infligida na

juventude preta. A vitória sobre os vampiros não representa mais a manutenção da tranquilidade do subúrbio, mas a união da comunidade periférica frente à gentrificação.

Enfim. Na virada desta nova década, o subgênero parece se bifurcar.

De um lado, uma vertente reflexiva ainda arraigada na nostalgia, parece trazer atualizações ainda muito conservadoras no subgênero. Do outro, novos diretores e novos protagonistas parecem trazer mundos de possibilidade à um subgênero cujas possibilidades sintáticas e narrativas ainda são muito pouco exploradas. E, como discutimos ao final do capítulo 3, esta é uma disputa que vale a pena ser travada. Ao reconhecermos estas novas obras como parte do suburbanismo fantástico, compreendendo uma maior elasticidade de suas definições semânticas e, principalmente, sintáticas, aumentamos também suas possibilidades. Ao apresentar novos potenciais para o repertório semântico e sintático proposto por McFadzean, espera-se abrir margens para cada vez mais realizadores audiovisuais reproduzirem, subverterem e/ou reformularem as estruturas genéricas do suburbanismo fantástico. O suburbanismo fantástico não precisa ser androcêntrico e branco, apenas porque ele era assim na década de 1980. Tal qual a sociedade mudou, o cinema deve fazer o mesmo.

Falando em mudanças... Aproveitando esta discussão sobre “confrontos teóricos” para fazer uma ponderação pessoal sobre um parágrafo do excelente livro *Filmurbia* que me tirou o sono durante meses de pesquisa.

(...) os subúrbios não são lares naturais para o gênero cinematográfico que muitas vezes depende do espetáculo e do excesso. Onde eles são retratados, digamos, no thriller, na comédia ou no filme pornográfico, são suas condições chocantemente comuns que são destacadas para tornar a emoção, a piada ou o encontro sexual ainda mais surpreendente. O subúrbio é assim tratado como uma folha, e não como um foco, e não é surpreendente, portanto, que seja o espetáculo ou o excessivo que é o foco. (FORREST et al., 2017, p.5-6) (Tradução do autor)²¹⁵

Lembro que quando mais me aprofundava na ligação entre o subúrbio e o suburbanismo fantástico, mas me parecia necessário discordar de tal afirmação. Sim, os autores do livro estavam certos ao afirmar que: “as condições chocantemente comuns” do subúrbio destacam a emoção do componente fantástico – tornando os ainda mais surpreendentes. Afinal, é inegável que um “vampiro” na cidade desperte muito menos atenção do que um vampiro no subúrbio. Porém, esta tese parece demonstrar que este

²¹⁵ No original: “The suburbs are not natural homes to film genre that often rely on spectacle and excess. Where they are depicted in, say, the thriller or the comedy or the pornographic film it is their shockingly ordinary conditions that are highlighted in order to make the thrill, the joke or the sexual encounter all the more astonishing. The suburb is thus treated as a foil not a focus, and it is not surprising therefore that it is the spectacle or the excessive that is focused upon critically rather than the supposed ordinariness of the suburban.”

“comum” é na verdade “tornado comum” – pela massificação cultural e midiática de valores hegemônicos brancos. Além disso, acredito que nosso trabalho também comprova que no suburbanismo fantástico, o subúrbio não é uma “folha”, mas é o “foco”. O fantástico é apenas a desculpa narrativa para ressaltar os valores inerentes a este subúrbio.

Não importa o que aconteça – seja uma invasão de monstros góticos, de aranhas, ladrões, *serial killers*, comunistas, bruxas, ETs bonzinhos, ETs maldosos, ou mesmo a abertura de um portal para o inferno. Todos esses “obstáculos” serão superados ao final da narrativa pelo herói – pois os valores do subúrbio sempre prevalecem. E mesmo quando ele é completamente destruído na equação (como em *Poltergeist*) – ele leva consigo o elemento fantástico. E diferente do elemento fantástico, a certeza que fica é que o subúrbio voltará a se alastrar no dia seguinte. Ocupando novas áreas de horizontes verdes, em empreendimentos imobiliários cujas inovações parecem apenas réplicas mais atuais de um modelo infundável. As promessas são sempre as mesmas: conforto, distinção, silêncio, privacidade, qualidade de vida, um ambiente que é rural sem ser rural, e é urbano sem ser urbano. Isso era a verdade no século XIX. Isso continua sendo a verdade no século XXI.

A crise de 2008 e a pandemia do Covid-19 foram as mais recentes materializações desse fantástico. A destruição inequívoca do “*American Dream*”. E apesar da condenação de geógrafos e urbanistas de que não haveria mais a possibilidade desse tipo de urbanização continuar existindo em pleno século XXI – uma vez que são ambientalmente e economicamente insustentáveis – os indicadores apontam que o subúrbio está voltando a crescer. Aliás, a própria pandemia parecer ser um de seus motivadores²¹⁶. No entanto, não basta a crise sanitária para entender este retorno à suburbanização. Ela sempre foi uma alternativa, tão logo as cidades densamente povoadas deixaram de ser atrativas. E os motivos para isso foram os temas que guiaram toda a elaboração desse trabalho. O subúrbio sempre esteve no inconsciente coletivo, e o audiovisual foi fundamental para que ele deixasse de ser apenas uma urbanização. Graças ao cinema e a TV, o subúrbio passou a ser um conjunto de desejos, ansiedades, valores, referências, sensações, memórias.

Vimos que quando *Stranger Things, It – Capítulo 1* ou *Super 8* se constroem em cima de uma narrativa profundamente nostálgica – o que eles demonstram é que os

²¹⁶ <https://www.wsj.com/articles/renters-flock-to-suburbia-upending-decadelong-urbanization-trend-11602581401> Acesso em 29/01/2021

desejos pelo subúrbio, e pelo que ele representa, continuam vivos. E com eles, certo conjunto de valores heteronormativos, brancos e patriarcais. Os valores hegemônicos dos próprios Estados Unidos. Como Greg Burries afirma, seria mais honesto que quando Trump disse que queria fazer a “América Grande de Novo”, na verdade ele procurava fazer a “América branca de novo”, “A América hétero de novo”, “A América masculina de novo” ou “A América cristã de novo” (2019).

Eu adicionaria fazer “A América suburbana de novo”.

Mas que não terminemos esta tese olhando para o passado. Este é apenas o panorama até aqui. E como vimos em nosso terceiro capítulo, ele parece apresentar potencial de mudança. Tal qual os subúrbios e a política, o cinema também está em constante transformação. E, acompanhando a mudança de década, o futuro parece estar estabelecendo um novo momento para o suburbanismo fantástico. Os últimos anos da década foram um período extremamente conturbado, onde presenciamos a eleição de governos ultranacionalistas, o #metoo, o *Black Lives Matter*, a pandemia do Covid-19 e o acirramento das discussões climáticas. E como o esperado, o suburbanismo fantástico também se viu obrigado a se reconfigurar. Não mais olhando apenas para o passado com olhos puramente nostálgicos, mas precisando atualizá-lo para o presente, com novos corpos e discursos.

Chegamos no final da década de 2010 com o subgênero bem consolidado, com uma estética, estrutura e repertório semântico e sintático facilmente reconhecíveis. Prova anedótica dessa modernização pela qual o subgênero tem passado é a percepção que agora ao invés de citar *Gremlins* ou *Os Goonies* como sinônimo dessas produções audiovisuais, cada vez mais obras como *Stranger Things* e *It – Capítulo 1* serão citadas em seu lugar. A nostalgia pelo passado está se afirmando como potência estética e estilística no presente. Nesse processo, a natureza quase pastiche da reflexividade do subgênero é confrontada com a entrada de corpos que sempre foram excluídas do mesmo. Uma esperança de que no futuro tenhamos um *corpus* genérico consolidado o suficiente para desenvolver novas taxonomias como: suburbanismo fantástico negro, suburbanismo fantástico feminino ou, quem sabe, suburbanismo fantástico brasileiro.

Por mais que no início de nosso trabalho o suburbanismo fantástico tenha soado como um subgênero bastante conservador e preso à nostalgia, ele parece apontar possibilidades para ir justamente de encontro a essas características. Existe uma potência subversiva no trabalho de adicionar corpos e narrativas justamente no passado em que foram apagados. Se questionamos a falta de negros, latinos, mulheres, LGBTQIA+ * e outras minorias em clássicos dos anos

1980, está mais do que na hora dessas audiências serem restituídas e representadas. Está na hora delas contarem suas histórias nesse passado nostálgico de bicicletas, lanternas, sintetizadores e quais mais outros elementos elas quiserem trazer.

Podem ter sido as crises econômicas e tecnológicas do sistema capitalista que potencializaram nosso desejo de retornar ao passado no início da década de 2010. Mas ao invés de olharmos para o passado mítico que nós “nunca fomos”, nos é dada a possibilidade de construir, nas representações desse passado, o futuro que queremos ser. Se tem algo que o suburbanismo fantástico pode nos ensinar é que, em algum momento, o “Outro” sempre reclama sua necessidade de se fazer presente. O diferente e o extraordinário sempre surgem para desestabilizar nossas certezas, percepções e valores. Cabe a nós amadurecermos e decidirmos se queremos reestabelecer o *status quo*.

Talvez seja a hora de deixar o fantástico finalmente transformar o subúrbio.

Referências Bibliográficas

- ADAMS, James Truslow. *The Epic of America*. Boston: Little Brown. 1931.
- AL SAYYAD, Nezar. *Cinematic Urbanism: A History of the Modern from Reel to Real*. New York and London: Routledge, 2006.
- ALPENDRE, S. O mal-estar na sociedade americana e sua representação no cinema (1975-1978). Dissertação de Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais. São Paulo: USP, 2014.
- ALTMAN, Rick. A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. *Cinema Journal*. VOL. 23, n.3, University of Texas, US. pp.6-18, 1984
- _____. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000. 332 p
- ANACKER, Katrin. *The New American Suburb: Poverty, Race and the Economic Crisis*. George Mason University, Arlington. 2015
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities*. London:Verso, UK. 2006
- ATKINSON, M. *Veludo azul*. RJ: Rocco, 2002.
- AVILA, Eric. *Popular Culture in the Age of White Flight: Fear and Fantasy in Suburban Los Angeles*. American Crossroads, 2004
- BAILEY, Beth; FARBER, David (org.). *America in the seventies (Cultureamerica)*. University Press of Kansas, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean. *America*. New York: Verso, 1989
- _____. *Simulacra and Simulation*. Michigan: Michigan University Press, 2010
- BAUMAN, Zygmunt. *Retrotopia*. Zahar: Rio de Janeiro. 2017
- BAUMGARTNER, M. *The Moral order of a Suburb*. New York: Oxford University Press. 1988
- BAXANDALL, Rosalyn; EWEN, Elizabeth. *Picture Windows: How the Suburbs Happened*. New York: Basic Books, 2000
- BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BEUKA, Robert (RETROSPECTIVES “Just One... ‘Plastics’”: Suburban Malaise, Masculinity, and Oedipal Drive in *The Graduate*. *Journal of Popular Film and Television*, 28(1), 12–21. 2000
- _____. *Suburbanation*. Palgrave Macmillan, NY, 2004
- BEVAN, Alex. *Nostalgia for Pre-Digital Media in Mad Men*. *Television & New Media*, Sage , n.14, p.546-669, 2012

- BISKIND, Peter. Como a geração sexo, drogas e rock and roll salvou Hollywood. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009
- _____. How Hollywood taught us to stop worrying and love the fifties. Macmillian, 2013
- BORDWELL, David. O Cinema Clássico *hollywoodiano: normas e princípios narrativos*. In: RAMOS, Fernão P. (Org.). Teoria contemporânea do cinema. Volume II. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- BOYM, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books. 2001.
- _____. *Mal-estar na nostalgia*. História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography, v. 10, n. 23, 4 jul. 2017.
- BRITTON, A. Blissing out: the politics of Reaganite entertainment, *Movie* 3(4), 1-52. 1986
- _____. Britton on Film: The Complete Film Criticism of Andrew Britton. Wayne State University Press, Detroit. Estados Unidos, 2009
- BUDD, Mike; STEINMAN, Clay. White Racism and The Cosby Show. Jump cut, n.37, 1992
- BUTLER, Judith. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. Londres: Routledge. 1990
- BURRIES, Greg. Donald Trump: Lynchian Monster. Bright Lights Film Journal. 2019
- BUSCOMBE, Edward. A idéia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, Fernão. Teoria contemporânea do cinema. Documentário e narratividade ficcional. v. II. São Paulo: SENAC, 2005, p. 303-318.
- CAMERON, C. M., and GATEWOOD J. B.. “The Authentic Interior: Questing Gemein- schaft in Post-industrial Society.” *Human Organization* 53: 21–32. [1994]
- CÁNEPA, Laura., & FERRARAZ, Rogério. A nostalgia dos anos 1950 no cinema norte-americano dos anos 1980: os casos de De volta para o futuro e Veludo azul. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, 43(46), 157-178, 2016
- CAMERON, Catherin; GATEWOOD, John. “The Authentic Interior: Questing Gemeinschaft in Post-industrial Society.” *Human Organization* 53: 21–32. [1994]
- CAMPBELL, J. & MOYERS, B. *The power of myth*. New York, NY: Doubleday. [1988]
- CAMPOPIANO, John. Memory, Temporality & Manifestations of Tech-Nostalgia. *Preservation, Digital Technology & Culture (PDT&C)*, 43(3), 75-85. 2014
- CARNES, Mark C. (org.). Passado imperfeito: A história no cinema. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina. Produção televisiva e instrumentalização da nostalgia: o caso netflix. Revista GEMInIS, São Carlos, UFSCar, v. 8, n. 1, pp.60-86, jan. / abr.

2017

- CASTLEMAN, H.; PODRAZIK, W. *Watching TV: Six Decades of American Television*. NY: Syracuse University Press. 2010
- CHOPRA-GRANT, Mike. *Hollywood Genres and Postwar America: Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir*. I.B.Tauris, New York, 2006
- CLARK, Clifford. *Ranch-House Suburbia: Ideals and Realities*. In *Recasting America: Culture and Politics in the Age of the Cold War*. Chicago: University of Chicago Press. 1989
- CONNERTON, Paul. *How Societies Remember*. New York: Cambridge University Press. 1989.
- COOK, D. A. *Lost Illusions: American cinema in the shadow of Watergate and Vietnam*. University of California Press, 2002
- COONTZ, Stephanie. *The Way We Never Were: American Families and the Nostalgia Trap*. New York: Basic Books. 2ed. 2000
- CROSS, G. *Consumed nostalgia. Memory in the Age of Fast Capitalism*. Columbia University Press, New York. 2015
- DAVENPORT, David; LLOYD, Gordon. *Rugged Individualism: Dead or Alive?* Leland Stanford Junior University, Massachusetts 2017
- DAVIS, F. “Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia” (Excerpt in) *The Collective Memory Reader*. Ed. Jeffrey K. Olick, Vered VinitzskySeroussi, Daniel Levy. Oxford: Oxford University Press, 2011. 446- 496.
- DE BIASIO, Anna. *Elisa Bordin, Masculinity and Westerns: Regenerations at the Turn of the New Millennium*. *European Journal of American Studies (Online) Reviews*. 2015
- DEEYTO, Celestino. *Between Friends: Love and Friendship in Cotemporary Hollywood romantic Comedy*. *Screen*, n.44, 2003. 167-182
- DOHERTY, T. *Teenagers and teenpics: the juvenilization of American movies in the 1950’s*. Temple University Press, 2002.
- DRISCOLL, C. *Teen film: A critical introduction*. London: Bloomsbury. (2011).
- DU, Iris. *Tose-Tinted Screens and Ruined Dreams. Digital Decay and Nostalgia on Netflix*. Master Thesis, Faculty of Humanities. Utrecht University, 2018
- DUYVENDAK, J. W. *The Politics of Home – Belonging and Nostalgia in Western Europe and the United States*. London: Palgrave Macmillan, 2011.
- DWYER, Michael. *Back to the Fifties. Nostalgia, Hollywood Film, and Popular Music of the Seventies and Eighties*. Oxford University Press. 2015
- ECHOES, Alice. *Hot Stuff: disco and the remaking of American culture*. Nova York:

W.W.Norton & Company, 2010.

EHRMAN, John. *The Eighties. American in the Age of Reagan*. 2005

EISENHOWER, Dwight. *State of the Union Speech*. *American History*. 1961

FERRARAZ, R. “Para sempre, nos sonhos: Lynch, Hoffmann, Freud e o *estranho*”. In: FIEDLER, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. Chicago: Dalkey Archive Press, 2003

FORREST, David; HARPER, Graeme; RAYNER, Jonathan (eds.). *Filmurbia: Screening the Suburbs*. Plgrave Macmillian, UK, 2017

FOUCAULT, Michel. *De espaços outros*. *Estudos Avançados*, 27(79), 113-122. 2013

FREUD, S. “O estranho”. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. V.17. RJ: Imago, 1976.

FRIEDMAN, Lester (org.). *American cinema of the 1970s: themes and variations*. Rutgers University Press, 2007.

GATES, Pamela. STEFFEL, Susan. MOLSON, Francis. *Fantasy Literature for Children and Young Adults*. The Scarecrow Press, Maryland. 2003

GANS, Herbert. *The Levittowners: Ways of Life and Politics in a New Suburban Community*. Columbia University Press. New York, 1982

GARREAU, J. *Edge City: Life on the New Frontier*. New York, NY: Ancho Books. 1991

GEORGE, Suzan. *Gendering Science Fiction Films: Invaders from the Suburbs*. Palgrave Macmillan. NY, 2013

GERSTLE, Gary. ROSENBERG, Emily S.; ROSENBERG, Norman L. *America Transformed – A History of the United States since 1900*. Harcourt Brace College Publishers, 1999.

GLEDHILL, C. ‘The Melodramatic Field: An Investigation’, in C. Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*, BFI, London, 1987

GORDON, Andrew. *Empire of dreams: the science fiction and fantasy films of Steven Spielberg*. Rowman & Littlefieds, Maryland. 2008

GORDON, C.. *Mapping Decline: St. Louis and the Fate of the American City*. University of Pennsylvania Press. 2008

GRAINGE, Paul. *Nostalgia and style in retro America: Moods, and modes, and media recycling*. *The Journal of American Culture*, v. 23, n. 1, p. 27, 2000.

GRANT, Barry Keith (Org.). *The genre reader II*. Austin: University of Texas, 1999, p. 93-105.

- GREGORY, Charles T. "The Pod Society Versus the Rugged Individualists." *Journal of Popular Film* 1:3-14, Winter 1972.
- GRINDON L. Movies and fissures in Reagan's America. In S. Prince (Ed.), *American Cinema of the 1980s*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press. [1]2007
- GUFEEY, Elizabeth. *Retro: The Culture of Revival*. Focaal. London, 2006
- GUINSBURG, J. *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005, pp. 391-428
- HACKER, Andrew, "Farewell to the Family?," *New York Review of Books*, March 18, 1982, pp. 37-44; data at p. 41.
- HALBERSTAM, David. *The Fifties*. Open Road Integrated Media, NY, 1993
- HALBWACHS, Maurice. *On Collective Memory*, edited by Lewis Coser. Chicago: The University of Chicago Press. 1992.
- HALLE, David "Displaying the Dream: The Visual Presentation of Family and Self in the Modern American Household." *Journal of Comparative Family Studies* 22, no. 2 (1991): 217.
- HALLIWELL, Martin. *American Culture in the 1950s*. University of Leicester. Edinburgh University Press, UK,. 2007
- HALLINAN, B & STRIPHAS, T. Recommended for you: The Netflix Prize and the production of algorithmic culture. *New Media Society*, v.23, 2014.
- HANLON, B. *Once the American Dream: Inner-Ring Suburbs of the Metropolitan United States*. Philadelphia, PA: Temple University Press, 2010
- HAYDEN, Dolores. *Redesigning The American Dream Revised and Updated: Gender Housing and Family Life*. WW Norton, Connecticut, 2002
- HEIMAN, Rachel. *Driving After Class: Anxious Times in an American Suburb*. University of California Press. Oakland, 2015
- HENDERSON, Harry, "The Mass-Produced Suburbs, Part I: How People Live in America's Newest Towns", *Harper's Magazine*, 25-32. 1953(a)
- _____, "The Mass-Produced Suburbs, Part II: Rugged American Collectivism", *Harper's Magazine*, 80-86. 1953(b)
- HILLSTROM, Laurie. *The #MeTooMovement*. ABC-Clio, Denver. Colorado. 2019
- HIRSHFIELD, Laura. Tokenism. *Wiley Blackwell Encyclopedia of Race, Ethnicity and Nationalism*, 2015
- HOLBROOK, Morris. "On the New Nostalgia: 'These Foolish Things' and Echoes of the Dear Departed Past." In *Continuities in Popular Culture: The Present in the Past and the Past in the Present and the Future*, edited by Ray Browne and Ronald Ambrosetti, 74–120. Bowling

- Green, KY: Bowling Green State University Press. 1993.
- HOLT, J.. Movies and the American dream. In S. Prince (Ed.), *American Cinema of the 1980s*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press. 2007
- HOOVER, Herbert. American Individualism. Excerpts, Canvas. 1922
- HOWARD, Ebenezer, To-Morrow: A Peaceful Path to Real Reform. London: Swan Sonnenschein, 1898
- HUTCHEON, Linda. "Irony, Nostalgia, and the Postmodern." *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*. Ed. eo d'Haen, Raymond Vervliet, and Annemarie Estor. Atlanta: Rodopi, 2000. 187–207.
- ILLOUZ, Eva. Consuming the Romantic Utopia: Love and the Cultural Contradictions of Capitalism. Los Angeles: University of California Pres, 1997
- JACKSON, Kenneth. Crabgrass Frontier: The Suburbanization of the United States. Oxford University Press, New York. 1987
- JAMESON, Fredric. Postmordenism, or the Cultural Logic of Late Capitalism: Verso, 1991
 _____. "Nostalgia for the Present." *Classical Hollywood Narrative: The Paradigm Wars*. Durham, N.C.: Duke UP, 1992. 253–73.
- JANOVER, Michael. *Nostalgias*. Critical Horizons, 1:1, p.113-133, 2000
- JEFFORDS, Susan. The Resmaculinization of America: Gender and the Vietnam War, Bloomington: Indiana University Press: 1989
 _____. *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1994.
- JENKINS, Philip. Decade of nightmares: The end of the sixties and the making of eighties America. Oxford University Press, 2006.
- JEWETT, R.; LAWRENCE J. S. The American monomyth. Garden City, NY: Anchor Press/Doubleday.1977
 _____. *The myth of the American superhero*. Grand Rapids, MI: Eerdmans Publishing Company. 2002
- JONES, Darryl; McCARTHY, Elizabeth; MURPHY, Bernice (Eds.). It Came from the 1950s!. Palgrave Macmillan, London. 2011
- JORDAN, Chris. Movies and the Reagan presidency: success and ethics. Praeger. Westport: Praeger Publisher, 2003.
- JOWETT, G. S., JARVIE, I.C. & FULLER, K. H.. *Children and the movies*. Cambridge, UK: Cambridge University Press. 1996

JURCA, Catherine. *White Diaspora. The Suburb and the Twentieth-Century American Novel*. New Jersey: Princeton University Press, 2001

LEEDER, Murray. Forget Peter Vincent: Nostalgia, Self-Reflexivity, and the Genre Past in Fright Night. *Journal of Popular Film & Television*. Heldref Publications. P.190-199, 2009

LEFEBVRE, Henri. MOORE, Gerald (trans.) *State, Space, World: Selected Essays*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009

LIMA, Luciana Garcia de. Pós-modernidade e a negação da infância. *Emancipação*. Ponta Grossa: UEPG, 8 (20), 2008, p.35-47

KARNAL, Leandro (org.). *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

KELLNER Douglas. "Poltergeists, Gender, and Class in the Age of Reagan and Bush." In *The Hidden Foundation: Cinema and the Question of Class*, edited by James David E. and Berg Rick, 217-39. University of Minnesota Press, 1996.

KENNEDY, John F. Liberal-Party Nomination Speech, 1960. JFK Library. New York, 1960

KNOX, Paul. *Metroburbia, USA*. New Brunswick: Rutgers University Press. 2008

KRACAUER, Sigmund. *O ornamento da massa*. Cosac & Naify. São Paulo, 2009.

KRUTNIK, Frank. "Something More than Night: Tales of the Noir City." In *The Cinematic City*, ed. David B. Clarke, 83–109. London and New York: Routledge, 1997

KUNSTLER, James Howard, *The Geography of Nowhere: The Rise and Decline of America's Man-made Landscape* (New York: Touchstone, 1994).

LANDS, LeeAnn. Be a Patriot, Buy a Home. Oxford University Press, *Journal of Social History*, Vol.41, n.4, p.943-965 2008

LATHAM, Rob. Subterranean Suburbia: Underneath the Smalltown Myth in the Two Versions of Invaders from Mars. *SCIENCE-FICTION STUDIES, VOLUME 22, n. 2, p.198-208(1995)*

LAURIA, Pedro. A Reflexividade do suburbanismo fantástico. In *Outras pontes: abordagens emergentes no cinema e no audiovisual*. 1ª ed – Rio de Janeiro: NAU Editora, 2020.

_____, Do Subúrbio para a Periferia – O Suburbanismo Fantástico Contemporâneo. *Revista Ciências Humanas*, v.14, 2021, p.111-124

_____, MARTINS, India. Uma Nova heroína para o Suburbanismo Fantástico. *Esferas*, v. 21, 2021, p.215-233

LIELL, John. "*Levittown: A Study in Community Planning and Development*." PhD Dissertation, Yale University, 1952.

- LEV, Peter. American films in the '70s - Conflicting visions. University of Texas press, 2000.
- LEWIS, W. F. Telling America's story: narrative form and the Reagan presidency. In C. R. Burghardt (Ed.) *Readings in rhetorical criticism*. State College, PA: Strata Pub. 2000
- LUCY, William. *Foreclosing the Dream: How America's Housing Crisis Is Reshaping Our Cities and Suburbs*. Routledge, Planners Press. NY, 2010
- MACKINNON, Kenneth. *Representing Men: Maleness and Masculinity in the Media*. Oxford University Press, United States. 2003
- MARCUS, Daniel. *Happy Days and Wonder Years: the Fifties and the Sixties in Contemporary Cultural Politics*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2004. Print.
- MARKS, Craig, and TANNEMBAUM, Rod. *I Want My MTV: the Uncensored Story of the Music Video Revolution*. New York: Dutton Adult, 2011
- MARTIN, Bradford. *The Other Eighties: A Secret History of America in the Age of Reagan*. New York: Hill and Wang, 2011.
- MAGISTRALE, A. Innocence unrewarded: A note on E.T. and the myth of adolescence. *Science Fiction Studies* 2, 223-225. 1984
- MASSEY, Doreen. *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1994.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. N-1 Edições, São Paulo, 2018
- McCARTHY, C.. Educating the American popular: Suburban resentment and the representation of the inner city in contemporary film and television. *Race Ethnicity and Education*, 1(1), 31-48. 1998
- McGEE, Thomas; ROBERTSON, R. – You Won't Believe Your Eyes. A Front Row Look at the Sci-Fi/Horror Films of the 1950s. BearManor Media. Oklahoma, 2013
- McFADZEAN, Angus. *The suburban fantastic: A semantic and syntactic grouping in contemporary Hollywood cinema.. Science Fiction Film and Television, Volume 10, Issue 1 Liverpool University, Uk., pp. 1-25 2017*
- _____. *Suburban Fantastic Cinema: Growing Up in the Late Twentieth Century*. Wallflower Press. Columbia University, NY. 2019
- MEINIG, D.W. , "Symbolic Landscapes: Some Idealizations of American Communities," 70 in *The Interpretation of Ordinary Landscapes*, ed. D. W. Meinig (New York and Oxford: Oxford University Press, 1979), 164.
- MENDLESOHN, Farah. *Rhetorics of Fantasy*. CWesleyan. Middletown, CT: Wesleyan. 2008

- MESQUITA, Amanda Signorelli. *Uma Estética do Fracasso: Quando Synthwave encontra o Neo-Noir*. Monografia. UFF, Niterói. 2020
- MICHASIW, Kim. Some Stations of Suburban Gothic in MARTIN, Robert. SAVOY, Etc. *American Gothic*. University of Iowa Press, 1998.
- MILLER, Douglas T., and NOWAK, Marion. *The Fifties: The Way We Really Were*. 1st ed. Garden City, NY Doubleday, 1977. Print.
- MORAES, Bruna. WEINMANN, Amadeu. Notas sobre a história da adolescência. *Estilos de Clínica*, v.25, n. 2, p.280-296, 2020
- MORGAN, Jack. *The Biology of Horror*. Southern Illinois University Press. 2002
- MOROWITZ, Laura, “The Monster Within: The Munsters, The Addams Family and the American Family in the 1960s.” *Critical Studies in Television*, vol. 2, no. 1, 2007
- MUMFORD, Lewis, *A cultura das cidades*, Belo Horizonte: Itatiaia, 1961
- MURPHY, Bernice. *The Suburban Gothic in American Popular Culture*. Palgrave MacMillan, Uk. 2009
- NÍ FHLAINN, S. (ed.) *The Worlds of Back To the Future: critical essays on the films*. North Carolina: McFarland & Company, 2010
- NADEL, Alan. *Flatlining on the Field of Dreams: Cultural Narratives in the Films of President Reagan’s America*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1997. Print.
- _____. “Movies and Reaganism.” *American Cinema of the 1980s: Themes and Variations*. Ed. Stephen Prince. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2007. 82–106.
- NAUGHTON, Keith, and VLASIC, Bill. “The Nostalgia Boom: Why the Old is New Again.” *BusinessWeek*, March 23, 58–64. 1998
- NAZÁRIO, Luiz. PósModernismo e novas tecnologias. In: BARBOSA, Ana Mae; GUI NSBURG, J. O pós-modernismo. São Paulo: Perspectiva, 2005, pp. 391-428.
- NEALE, Steven. *Genre and Hollywood*. Londres: Routledge, 2000. 344 p.
- NICOLAIDES, Becky. “How Hell Moved From the City to the Suburbs: Urban Scholars and Changing Perceptions of Authentic Community.” In *The New Suburban History*, edited by KRUSE, Lenvin; SUGRUE, Thomas, 80–98. Chicago and London: University of Chicago Press, 2006.
- NIEMEYER, Katharina (Ed). *Media and Nostalgia*. Basingstoke: Palgrave MacMillan. UK. 2014
- OBAMA, Barack. *A Promised Land*. Crown: New York, 2020

- OLSON, Lars. *Great Expectations: The Role of Myth in 1980s Films with Child Heroes*. Thesis. Blacksburg: Virginia Polytechnic Institute, US. 2011
- ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. Cortez Editora, 1991
- PARSONS, Kermit; SCHUYLER, David. *From Garden City to Green City: The Legacy of Ebenezer Howard*. Maryland: The Johns Hopkins University Press. 2002
- PATTEN, Tim. *Masculinity is Our Future*. 2018
- PATRICK, Christian. *History, Memory & Conflict: the collective memory of Maurice Halbwachs*. Nova Southerastern University, 2012
- PERKINS, C. *Becoming-democratic: Donnie Darko and other recent suburban utopias*. *Rhizomes*, 16, (Summer). (2008).
- PHILLIPS, Kendall. *Projected Fears: Horror Films and American Culture*. Westport, Praeger Press, 2005.
- PRINCE, S. *A new pot of gold: Hollywood under the electronic rainbow, 1980-1989*. Berkeley, CA: University of California Press. 2000
- _____. (ed.) . *American cinema of the 1980s*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 2007
- PRYSTHON, Ângela. *Cinema, Cidades e Memória*. *Cadernos de Estudos Culturais*, v.5, n.10, UFMS, 2013
- PUTNAM, Robert D., *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community* (New York: Simon & Schuster, 2000)
- QUIVY, R.; CAMPENHOUDT, L. V. *Manual de Investigação em Ciências Sociais* Lisboa: Gradiva, 1992
- RANCIÈRE J. *O desentendimento - Política e Filosofia*, trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- _____. J. *Estética e Política. A Partilha do Sensível*, com entrevista e glossário por G. Rockhill, trad. V. Brito. Porto: Dafne, 2010 (2000).
- ROBINSON, Linda. *Far From Simple: Nostalgia for America's Turn-of-the-Century Small Town in Film and Television 1940 – 1963*. Northwest University. Evanston, Illinois. 2007
- ROOSEVELT, Franklyn Dellano. *Oglethrope University Speech*, May 22, Canvas, 1932
- REAGAN, Ronald.. *Remarks Announcing Candidacy for the Republican Presidential Nomination*. In *presidency.usb*. 1979
- _____. *Second Inaugural Speech*, 21 Jan. 1985.

_____. *State of the Union* In: <https://www.presidency.ucsb.edu/documents/address-before-joint-session-the-congress-the-state-the-union-4> 1984

ROWLEY, Stephen. *Movie Towns and Sitcom Suburbs: Building Hollywood's Ideal Communities*. Palgrave Macmillan, 2015

RUSHING, J. H.. The rhetoric of the American western myth. *Communication Monographs*, 50, 14-32.1983

_____, J. H. E. T. as rhetorical transcendence. *Quarterly Journal of Speech* 71(2), 188-203. 1985

_____, J. H. . Ronald Reagan's "Star Wars" address: mythic containment of technical reasoning. *Quarterly Journal of Speech*, 72(4), 415-433. 1986

SAMUELSSON, Kale. *Urban Flatlining*. In: Atlantis, 2013

SANTOS, César. Filmes "Sessão da Tarde": O Clube dos Cinco e Seu Lugar Histórico na Cinematografia. *Revista Vernáculo, UFPR*, pp.49-60, 2004

SCOTT, Amy. *Cities and Suburbs in the Eisenhower Era*. In *A Companion to Dwight D. Eisenhower*, John Willey & Sons, New Jersey. 114-134, 2017

SCHAFFRAN, A. . *Discourse and dystopia, American style*. *City*, 17(2), 130–148. 2013

SCHATZ, Thomas. *The structural influence: new directors in film genre study*. In:

SCHEELE, H. Z. Ronald Reagan's 1980 acceptance address: a focus on American values. *Western Journal of Communication*, 48(1), 51-61. 1984

SCHREY, D.. "Analogue Nostalgia and the Aesthetics of Digital Remediation. in NIEMEYER, K. *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*. London: Palgrave Macmillan, 2014, p.28-38

SCHWARTZ, Richards. *The 1950s*. Facts on File, Inc. NY, 2002

SLOTKIN, R. *Gunfighter nation: the myth of the frontier in twentieth-century America*. New York: Atheneum.1992

SHARY, Timothy. *Teen Movies: American Youth on Screen*. Columbia University Press, New York, 2005

SILVA, Rodrigo Candido. As Mudanças do Cinema Hollywoodiano nos anos 1980: produção, narrativa e o cinema Blockbuster na Era Reagan. *Revista NEP-UFPR*. V.3, n.2, p.93-60. 2017

SIROTA, David. *Back to Our Future: How the 1980s Explain the World We Live in Now—Our Culture, Our Politics, Our Everything*. New York: Ballantine Books, 2011

SMICEK, Melanie. *American Dreams, Suburban Nightmares: Suburbia as a Narrative Space between Utopia and Dystopia in Contemporary American Cinema*. Hamburg: Anchor

Academic Publishing, 2014

SMITH-ROSENBERG, Carrol. "Domesticating Virtue: Coquettes and Revolutionaries in Young America". P.160-184, 1988

SMOKLER, Kevin. *Brat Pack America: A love letter to 80's teen movies*. Los Angeles: Vireo Books, 2016

SOBCHACK, Vivian. Bringing it all back home: family economy and generic exchange. In *The Dread of Difference: Gender and the Horror Film*. GRANT, Barry. (Ed.) Austin: University of Texas Press. 2015 p.171-191

SPIGEL, Lynn. *Welcome to the Dream House. Popular Media and Postwar Suburbs*. Duke University Press, London. 2001

STERNE, J. The Death and Life of Digital Audio. *Interdisciplinary Science Reviews*, 31(4), 2006, pp. 338–348

TAYLOR, Ella. *Prime Time Families: Television Culture in Post War America*. Berkeley, University California Press. 1989

TOLSTOY, Leo. *Anna Karenina* New York: Modern Library, 1993

THOMPSON, Graham. *American Culture in the 1980s*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2007.

TÖNNIES, Ferdinand. *Principios de Sociologia*. México: Fondo de Cultura Económica. 1942

TROY, G. *Morning in America: How Ronald Reagan Invented the 1980s*. Princeton, NJ: Princeton University Press. 2005

TUAN, Yi-Fu *Space and Place: The Perspective of Experience*. University of Minnesota Press, London. 2001

UEXKÜLL, Thure. A Teoria de Umwelt de Jakob von Uexküll. *Galáxia*, n.7. PUC -SP. P.19-44 2004

VAN DJICK, J.. *Mediated memories in the digital age (Cultural memory in the present)*. Stanford, CA: Stanford University Press. 2007

XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: opacidade e transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

WALTERS, James. *Fantasy Film: A Critical Introduction*. Berg, New York. 2011

WATERS, Tony. *Gemeinschaft and Gesellschaft Societies*. Encyclopedia of Sociology, Chico, California State University. 2015

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WELLMAN, Barry, CARRINGTON, P. J. Carrington, and HALL, A.. "Networks as Personal

- Communities.” In *Social Structures: A Network Approach*, edited by Barry Wellman and Stephen D. Berkowitz. 130–84. Cambridge: Cambridge University Press.1988.
- WERNICK Andrew. “Resort to Nostalgia: Mountains, Memories and Myths of Time.” In *Buy This Book: Studies in Advertising and Consumption*, edited by Mica Nava,
- WILLIAMS, Linda. ‘Melodrama Revisited’. Nick Browne (ed.) *Refiguring American Film Genres: History and Theory*. Berkeley: University of California Press. P.42-88, 1998.
- WILLS, Garry. *Reagan’s America*. 1st ed. New York: Doubleday, 1986. Print.^[L]_{SEP}
- WILSON, Janelle L. *Nostalgia: Sanctuary of Meaning*. Univeersity of Minnesota Publishing. Minneapolis, Minnesota. 2014
- _____. “Nostalgic Narratives: An Exploration of Black Nostalgia for the 1950s.” *Narrative Inquiry* 9.2 (1999): 303–25 *IngentaConnect*. 2014
- WIMSATT, William. *Bomb the Suburbs*. Subway & Elevated Press, Chicago. 2008
- WOJCIK-ANDREWS, Ian. *Children’s Films. History, Ideology, Pedagogy, Theory*. *Children’s Literature and Culture* volume 12 *garland reference library of the humanities* volume 2165. 2000
- WOOD, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond*. Columbia University Press, 2003.
- _____. “Papering the Cracs: Fantasy and Ideology in the Reagan Era.” in *Movies and Mass Culture*, New Brunswick: Rutgers University Press, 1996
- WEISPFENNING, John. Cultural functions of reruns: Time, memory, and television. *Journal of Communication*, v. 53, n. 1, p. 165-176, 2003.
- WETMORE JR., Kevin. (Editor) *Uncovering Stranger Things: Essays on Eighties Nostalgia, Cynicism and Innocence in the Series*, McFarland Company, North Carolina. 2018
- WHYTE, William. *The Organization Man*. University Of Pennsylvania Press. Philadeplphia: Pennyslvania. 2002

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

- 3 NINJAS Dir. Jon Turteltaub. Buena Vista Pictures. Estados Unidos. 1992. Film.
- ABRACADABRA (Hocus Pocus) Dir. Kenny Ortega. Buena Vista Pictures. Estados Unidos. 1993. Filme
- AGORA SEREMOS FELIZES (Meet me in St.Louis) Dir. Vincent Minelli. Loew's Inc. Estados Unidos. 1944. Filme.
- ALAN WAKE Dir. Markus Maki. Microsoft Studios. Estados Unidos. 2010. Game.
- ALÉM DA IMAGINAÇÃO (The Twilight Zone) Criador: Rod Serling. CBS, Estados Unidos. 1959-64, 1985-89, 2002-03. Série.
- ALFRED HITCHCOK APRESENTA (Alfred Hitchcock Presents) Criador: Alfred Hitchcock, CBS, 1955-60, 1962-1964; NBC, 1960-62, 1964-65, Estados Unidos. Série.
- ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS (Alice in Wonderland) Dir. Clyde Geonimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske, RKO Pictures. Estados Unidos. 1951. Filme
- ALIEN: COVENANT Dir. Ridley Scott, 20th Century Fox, Estados Unidos 2017. Filme.
- ALIEN: O OITAVO PASSAGEIRO (Alien) Dir. Riddley Scott, 20th Century Fox, Estados Unidos. 1979. Filme.
- ALIENS, O RESGATE (Aliens) Dir. James Cameron, 20th Century Fox, Estados Unidos, 1986. Filme.
- ALÔ, DOÇURA! (I Love Lucy) Criador: Jessy Oppenheimer, CBS, Estados Unidos, 1951-57. Série.
- AMANHECER VIOLENTO (Red Dawn) Dir. John Milus. MGM/UA Entertainment Company. Estados Unidos. 1984. Filme.
- AMEAÇA ESPACIAL (It Conquered the World) Dir. Roger Corman, American International Pictures. Estados Unidos. 1956. Filme.
- AMEAÇA VEIO DO ESPAÇO, A (It Came from Outer Space) Dir. Jack Arnold, Universal-International. Estados Unidos. 1953. Filme.
- AMERICAN HORROR STORY 1984 Criador: Ryan Murphy, FX, Estados Unidos, 2019-2020. Série.
- AMERICAN PIE Dir. Paul Weitz, Universal Pictures, Estados Unidos, 1999. Filme.
- AMERICANOS, OS (The Americans) Criador: Joe Weisberg, FX 2013-. Estados Unidos, Série
- ANGRY BIRDS: O FILME (The Angry Birds Movie) Dir. Clay Kaytis e Fergal Reilly, Sony Pictures, 2016. Filme.

ANJOS DE CARA SUJA (Angels with Dirty Faces) Dir. Michael Curtiz, Warner Bros., Estados Unidos, 1938. Filme.

ANJOS E DEMÔNIOS (Angels & Demons) Dir. Ron Howard, Sony Pictures. Estados Unidos, 2009. Filme.

APRENDIZ DE ESPIÃ (My Spy) Dir. Peter Segal, Amazon Pictures, Estados Unidos, 2020. Filme.

APRENDIZ DE FEITICEIRO, O (The Sorcerer's Apprentice) Dir. Jon Turteltaub, Walt Dinsny Pictures, Estados Unidos, 2010. Filme.

APRENDIZ, O (Apt Pupil) Dir. Bryan Singer, Sony Pictures. Estados Unidos, 1998. Filme.

APROVADOS (Accepted) Dir. Steve Pink, Universal Pictures. Estados Unidos, 2006. Filme.

ARACNOFOBIA (Aracnophobia) Dir. Frank Marshall, Buena Vista Pictures. Estados Unidos, 1990. Filme.

ARCADE – A REALIDADE MORTAL (Arcade) Dir. Albert Pyun, Full Moon Entertainemnt & Paramount Pictures. Estados Unidos, 1993. Filme.

ARRESTED DEVELOPMENT Criador: Mitchell Hurwitz, Fox, 2003-2006/Netflix, 2013-2017, Série.

ASH VS. EVIL DEAD Criador: Sam Raimi, Starz, 2015-2017. Estados Unidos, Série.

ATAQUE AO PRÉDIO (Attack the Block) Dir. Joe Cornish, Optimum Releasing, Reino Unido, 2011. Filme.

ATRAÇÃO FATAL (Heathers) Dir. Michael Lehmann, New World Pictures, Estados Unidos, 1988. Filme.

AVATAR Dir. James Cameron, 20th Fox Pictures, Estados Unidos, 2009. Filme.

AVENTURA LEGO, UMA (The Lego Movie) Dir. Phil Lord e Christopher Miller, Warner Bros., Estados Unidos, 2014. Filme.

AVENTURAS DE OZZIE E HARRIET, AS (The Adventures of Ozzie and Harriet) Criador: Ozzie Nelson, ABC, 1952-1966. Estados Unidos. Série.

AVENTURAS DE TOM SAWYER, AS (The Adventure of Tom Sawyer) Dir. Norman Taurog, Goerge Cukor e William Wellman, United Artists, Estados Unidos, 1938. Filme.

AVES DE RAPINA: ARLEQUINA E SUA EMANCIPAÇÃO FANTABULOSA (Birds of Prey). Dir. Cathy Tan, Warner Bros., Estados Unidos, 2020. Filme.

BABÁ, A (The Babysitter). Dir. McG, Netflix. Estados Unidos, 2017. Filme.

BABÁ: RAINHA DA MORTE, A (The Babysitter: Killer Queen) Dir. McG, Netflix. Estados Unidos, 2020. Filme.

BACURAU Dir. Kléber Mendonça Filho, Vitrine Filmes. Brasil, 2019. Filme.

BALA DE PRATA (Silver Bullet) Dir. Daniel Attias, Paramount Pictures, Estados Unidos, 1985. Filme.

BATES MOTEL Criadores: Carlton Cuse, Kerry Ehrin e Anthony Cipriano, A&E, 2013-2017. Estados Unidos, Filme.

BATMAN BEGINS Dir. Christopher Nolan, Warner Bros., Estados Unidos, 2005. Filme.

BATMAN: CAVALEIRO DAS TREVAS (The Dark Knight) Dir. Christopher Nolan, Warner Bros., Estados Unidos, 2008. Filme.

BATMAN: O CAVALEIRO DAS TREVAS RESSURGE (The Dark Knight Rises) Dir. Christopher Nolan, Warner Bros., Estados Unidos, 2012. Filme.

HOMEM DE FERRO (Iron Man) Dir. Jon Favreau, Paramount Pictures, Estados Unidos, 2008. Filme.

BAYWATCH: S.O.S. MALIBU (Baywatch) Dir. Seth Gordon, Paramount Pictures, Estados Unidos, 2017. Filme.

BEETHOVEN, O MAGNÍFICO (Beethoven) Dir. Brian Levant, Universal Pictures, Estados Unidos, 1992. Filme.

BELEZA AMERICANA (American Beauty) Dir. Sam Mendes, DreamWorks Pictures, Estados Unidos 1999. Filme.

BLADE Dir. Stephen Norrington, New Line Cinema, Estados Unidos, 1998. Filme.

BLADE RUNNER: O CAÇADOR DE ANDRÓIDES (Blade Runner) Dir. Ridley Scott, Warner Bros., Estados Unidos, 1982. Filme.

BLADE RUNNER 2049 Dir. Denis Villeneuve, Warner Bros., Estados Unidos, 2017. Filme.

BONANZA Criador: David Dortort, NBC, 1959-73. Estados Unidos. Série.

BRAINSCAN – JOGO MORTAL (Brainscan) Dir. John Flynn, Triumph Filmes, Estados Unidos, 1994. Filme.

BRANCA DE NEVE E OS 7 ANÕES (Snow White and the Seven Dwarfs) Dir. David Hand, RKO Radio Pictures, Estados Unidos, 1939. Filme.

BRINQUEDO ASSASSINO (Child's Play) Dir. Tom Holland. United Artists, Estados Unidos, 1988. Filme.

BRINQUEDO ASSASSINO (Child's Play) Dir. Lars Klevberg, United Artists, Estados Unidos, 2019. Filme.

BROADCHURCH Criador: Chris Chibnall, ITV1, 2013-2017. Reino Unido. Série.

BRUXA, A (The Witch) Dir. Robert Eggers, A24, Estados Unidos/Canadá, 2015. Filme.

BUFFY – A CAÇA VAMPIROS (Buffy, The Vampire Slayer) Criador: Joss Whedon, WB, 1997-2003. Estados Unidos. Série.

BULLY – ESTRANHAS AMIZADES (Bully) Dir. Larry Clark, Lions Gates. Estados Unidos, 2001. Filme.

BUMBLEBEE Dir. Travis Knight, Paramount Pictures, Estados Unidos, 2018. Filme.

BURACO, O (The Hole) Dir. Joe Dante, Big Air Studios, Estados Unidos, 2009. Filme.

BUSCANDO (Searching) Dir. Aneesh Chaganty, Sony Pictures. Estados Unidos, 2018. Filme.

BÚSSOLA DE OURO, A (Golden Compass) Dir. Chris Weitz, New Line Cinema. Estados Unidos/Reino Unido, 2007. Filme.

CAÇADOR DE FANTASMAS, O Dir. Flávio Migliaci, Embrafilme. Brasil, 1975. Filme.

CAÇA-FANTASMAS (Ghostbusters) Dir. Paul Feig, Sony Pictures. Estados Unidos, 2016. Filme.

CAÇA-FANTASMAS, OS (Ghostbusters) Dir. Ivan Reitman, Columbia Pictures. Estados Unidos, 1984. Filme.

CAÇA-FANTASMAS: ALÉM DA VIDA (Ghostbusters: Afterlife) Dir. Jason Reitman, Sony Pictures. Estados Unidos, 2021. Filme.

CAINDO NA ESTRADA (Road Trip) Dir. Todd Philips, DreamWorks Pictures & The Montecito Pictures. Estados Unidos, 2000. Filme.

CALHAMBEQUE MÁGICO, O (Chitty Chitty Bang Bang) Dir. Ken Hughes, United Artists. Estados Unidos/Reino Unido, 1968. Filme.

CANDYMAN Dir. Bernard Rose, TriStar. Estados Unidos, 1992. Filme.

CARRIE, A ESTRANHA (Carrie) Dir. Brian De Palma, United Artists, Estados Unidos, 1976. Filme.

CASA MONSTRO, A (Monster House) Dir. Gil Kenan, Sony Pictures. Estados Unidos, 2006. Filme.

CHAMA QUE NÃO SE APAGA, A (Shoot the Moon) Dir. Alan Parker, MGM, 1982. Filme.

CHEYENE Criador: Roy Huggins, ABC, 1955-63. Estados Unidos, Série.

CIDADE DAS SOMBRAS (City of Ember) Dir. Gil Kenan, 20th Pictures Fox, Estados Unidos, 2008. Filme.

CILADA PARA ROGER RABBIT, UMA (Who Framed Roger Rabbit?) Dir. Robert Zemeckis, Buena Vista Pictures. Estados Unidos, 1988. Filme.

CLUBE DO MICKEY, O (The Mickey Mouse Club) Criador: Walt Disney, ABC, 1955-59. Estados Unidos. Série.

CLUBE DO TERROR (Are You Afraid of the Dark?) Criadores: D.J. MacHale e Ned Kandel, Nicklodeon, 1990-1996. Estados Unidos, Série.

CLUBE DOS CAFAJESTES, O (Animal House) Dir. John Landis, Universal Pictures. Estados Unidos, 1978. Filme.

CLUBE DOS CINCO (The Breakfast Club) Dir. John Hughes, Universal Pictures. Estados Unidos, 1985. Filme.

COBRA KAI Criador: Josh Herald, YouTube Premium, 2018 / Netflix 2020-, Estados Unidos. Série.

COCOON Dir. Ron Howard, 20th Century Fox, Estados Unidos, 1985. Filme.

COCOON 2: O REGRESSO (Cocoon: The Return) Dir. Daniel Petrie, 20th Century Fox, Estados Unidos 1998. Filme.

COLEGIAIS EM APUROS (College) Dir. Deb Hagan, MGM. Estados Unidos, 2008. Filme.

COM BRAÇOS ABERTOS (Boys Town) Dir. Norman Taurog, MGM. Estados Unidos, 1938. Filme.

COMANDO DELTA (The Delta Force) Dir. Menahem Golan, The Cannon Group. Estados Unidos, 1986. Filme.

COMANDO PARA MATAR (Commando) Dir. Mark Lester, 20th Century Fox. Estados Unidos, 1985. Filme.

COMANDO SUBURBANO (Suburban Commando) Dir. Burt Kennedy, New Line Cinema. Estados Unidos, 1991. Filme.

COMEÇO DO FIM, O (Beginning of the End) Dir. Bert Gordon, Republic Pictures. Estados Unidos, 1957. Filme.

CÔNICOS & CÔMICOS (The Coneheads) Dir. Steve Barron, Paramount Pictures. Estados Unidos, 1993. Filme.

CONTA COMIGO (Stand by Me) Dir. Rob Reiner, Columbia Pictures. Estados Unidos, 1987. Filme.

CONTO AMERICANO, UM (An American Tail) Dir. Don Bluth, Universal Pictures. Estados Unidos, 1986. Filme.

CONTOS DA CRIPTA (Tales from Crypt) Criador: William Gaines, HBO, 1989-1996. Estados Unidos, Série.

CONVENÇÃO DAS BRUXAS, A (The Witches) Dir. Nicolas Roeg, Warner Bros. Estados Unidos/Reino Unido, 1990. Filme.

CONVENÇÃO DAS BRUXAS, A (The Witches) Dir. Robert Zemeckis, Warner Bros. Estados Unidos/Mexico, 2020. Filme.

CORALINE E O MUNDO SECRETO (Coraline) Dir. Henry Selick, Focus Feature. Estados Unidos, 2009. Filme.

CORINGA (Joker) Dir. Todd Phillips, Warner Bros., Estados Unidos, 2019. Filme.

CORRA QUE A POLÍCIA VEM AÍ (The Naked Gun) Dir. David Zucker, Paramount Pictures. Estados Unidos, 1988. Filme.

CORRENTE DO MAL (It Follows) Dir. David Robert Mitchelle, RADiUS-TWC. Estados Unidos, 2014. Filme.

CORRIDA CONTRA O TEMPO (Russkies) Dir. Rick Rosenthal, New Century Vista. Estados Unidos, 1987. Filme.

CORRIDA NA CORRENTEZA (Up The Creek) Dir. Robert Butler, Samuel Z. Arkoff Louis S. Arkoff Production. Estados Unidos, 1984. Filme.

COSBY SHOW, THE Criador: Bill Cosby. NBC, 1984-1992, Estados Unidos. Série.

CREED Dir. Ryan Googler, Warner Bros., Estados Unidos, 2015. Filme.

CREPÚSCULO (Twilight) Dir. Catherine Hardwicke, Summit Entertainment. Estados Unidos, 2008. Filme.

CRIATURAS ATRÁS DA PAREDE, AS (The People Under the Stairs) Dir. Wes Craven, Universal Pictures. Estados Unidos, 1990. Filme.

CRIME E CASTIGO (Crime and Punishment in Suburbia) Dir. Rob Schimdt, MGM. Estados Unidos, 2000. Filme.

CRÔNICAS DE NÁRNIA: O LEÃO, A FEITICEIRA E O GUARDA-ROUPAS, AS (The Chronicle of Narnia: The Lion, The Witch and the Wardrobe) Dir. Andrew Adamson, Buena Vista Pictures. Estados Unidos/Reino Unido, 2005. Filme.

CRY BABY KILLER, THE Dir. Joe Addiss, Allied Artists Pictures. Estados Unidos, 1958. Filme.

CURTINDO A VIDA ADOIDADO (Ferris Bueller's Day Off) Dir. John Hughes, Paramount Pictures. Estados Unidos, 1986. Filme.

D.A.R.Y.L. Dir. Simon Wincer, Paramount Pictures. Estados Unidos, 1985. Filme.

DAVID COPPERFIELD Dir. George Cukor, Loew's Inc. Estados Unidos, 1935. Filme.

DE VOLTA PARA O FUTURO (Back to the Future) Dir. Robert Zemeckis, Universal Pictures. Estados Unidos, 1985. Filme

DE VOLTA PARA O FUTURO II (Back to the Future II) Dir. Robert Zemeckis, Universal Pictures. Estados Unidos, 1989. Filme

DE VOLTA PARA O FUTURO III (Back to the Future III) Dir. Robert Zemeckis, Universal Pictures. Estados Unidos, 1990. Filme.

DE VOLTA PARA O PRESENTE (Blast from the Past) Dir. Hugh Wilson, New Line Cinema. Estados Unidos, 1999. Filme.

DEADLY PREMONITION Dir: Hidetaka Suehiro, Access Games, Japão. 2010. Game

DELINQUENTES, OS. (The Delinquents) Dir. Robert Altman. United Artists, Estados Unidos, 1957. Filme.

DÊNIS, O PIMENTINHA (Dennis the Menace) Criador: Hank Ketcham, CBS, 1959-1963. Estados Unidos. Série.

DÊNIS, O PIMENTINHA (Dennis, the Menace) Dir. Nick Castle, Warner Bros. Estados Unidos, 1993. Filme.

DESCOBERTAS ADOLESCENTES (Getting it On!) Dir. William Olsen, Comworld Pictures, Estados Unidos, 1983. Filme.

DESEJO ATROZ (All I Desire) Dir. Douglas Sirk, Universal Pictures. Estados Unidos, 1953. Filme.

DESEJO DE MATAR (Death Wish) Dir. Michael Winner, Paramount Pictures. Estados Unidos, 1974. Filme.

DESTINO ESPECIAL (Midnight Special) Dir. Jeff Nichols, Warner Bros. Estados Unidos, 2016. Filme.

DESVENTURAS EM SÉRIE (Lemony Snicket's A Series of Unfortunate Events) Dir. Brad Silberling, Paramount Pictures. Estados Unidos, 2004. Filme.

DEU A LOUCA NOS MONSTROS (The Monster Squad) Dir. Fred Dekker, Tri Star Pictures. Estados Unidos, 1987.

DIA DOS NAMORADOS MACABRO, O (My Bloody Valentine) Dir. George Mihalka, Paramount Pictures, Canada, 1981. Filme.

DIA EM QUE A TERRA PAROU, O (The Day the Earth Stood Still) Dir. Robert Wise, 20th Century Fox, Estados Unidos, 1951. Filme.

DIAS INCRÍVEIS (Old School) Dir. Todd Phillips, DreamWorks Pictures. Estados Unidos, 2003. Filme.

DIRTY DANCING – RITMO QUENTE (Dirty Dancing) Dir. Emile Ardolino, Vestron Pictures. Estados Unidos, 1987. Filme.

DONAS DE CASAS DESESPERADAS (Desperate Housewives) Criador: Marc Cherry, ABC, 2004-11. Estados Unidos. Série.

DONNA REED SHOW, THE Criadores: Tony Owen e William Roberts, ABC, 1958-66. Estados Unidos. Série.

DONNIE DARKO Dir. Richard Kelly, Pandora Cinema & Newmaret Films. Estados Unidos, 2001. Filme.

DONO DA FESTA, O (National Lampoon's Van Wilder) Dir. Walt Becker, Artisan Entertainment. Estados Unidos/Alemanha, 2002. Filme.

DUCK AND COVER (Anthony Rizzo) Dir. Anthony Rizzo, Archer Productions. Estados Unidos, 1952. Filme.

DUCKTALES Criador: Matt Youngberg, Disney XD, 2017-. Estados Unidos. Série.

DURO DE MATAR (Die Hard) Dir. John McTiernan, 20th Century Fox. Estados Unidos, 1988. Filme.

E.T. – O EXTRATERRESTRE (E.T. – The Extraterrestrial) Dir. Steven Spielberg, Universal Pictures. Estados Unidos, 1982. Filme.

EDWARD MÃOS DE TESOURA (Edward Scissorhands) Dir. Tim Burton, 20th Century Fox. Estados Unidos, 1990

EEIRIE, INDIANA Criadores: José Rivera e Karl Schaefer, NBC, 1991-1993. Estados Unidos, Série.

EEIRIE INDIANA, THE OTHER DIMENSION Criadores: Jim Henshaw e Terry Saltsman, Fox Kids, 1998. Estados Unidos, Série.

EFEITO BORBOLETA (The Butterfly Effect) Dir. Eric Bress e J. Mackye Gruber, New Line Cinema, Estados Unidos, 2004.

EM BUSCA DO VALE ENCANTADO (The Land Before Time) Dir. Don Bluth, Universal Pictures. Estados Unidos/Irlanda, 1988. Filme.

EMOJI: O FILME (The Emoji Movie) Dir. Tony Leondis, Sony Pictures. Estados Unidos, 2017. Filme.

ENCONTROS IMEDIATOS DE TERCEIRO GRAU (Close Encounters of the Third Kind) Dir. Steven Spielberg, Columbia Pictures. Estados Unidos, 1977. Filme.

ENIGMA DA PIRÂMIDE, O (Young Sherlock Holmes) Dir. Barry Levinson, Paramount Pictures. Estados Unidos, 1985. Filme.

ENIGMA DE UMA VIDA (The Swimmer) Dir. Frank Perry, Columbia Pictures. Estados Unidos, 1968. Filme.

ENTREGA MORTAL (The Package) Dir. Andrew Davis, Orion Pictures. Estados Unidos, 1989. Filme.

ERAGON Dir. Stefen Fangmeier, 20th Century Fox. Estados Unidos/Reino Unido, 2006. Filme.

ESCOLA MUITO ESPECIAL PARA GAROTAS, UMA (Private School) Dir. Noel Black, Universal Pictures. Estados Unidos, 1983. Filme.

ESPIÕES QUE ENTRARAM NUMA FRIA, OS (Spies Like Us) Dir. John Landis, Universal Pictures. Estados Unidos, 1985. Filme.

ESPIÕES SEM ROSTO (Little Nikita) Dir. Richard Benjamin, Columbia Pictures. Estados Unidos, 1988. Filme.

ESPOSAS EM CONFLITOS (The Stepford Wives) Dir. Bryan Forbes, Columbia Pictures. Estados Unidos, 1975. Filme.

ESQUADRÃO SUICIDA (Suicide Squad) Dir. David Ayer, Warner Bros. Estados Unidos, 2016. Filme.

ESQUECERAM DE MIM (Home Alone) Dir. Chris Columbus, 20th Century Fox. Estados Unidos, 1990. Filme.

ESQUECERAM DE MIM 2: PERDIDO EM NOVA YORK (Home Alone 2: Lost in New York) Dir. Chris Columbus, 20th Century Fox. Estados Unidos, 1992. Filme.

ESQUECERAM DE MIM 3 (Home Alone 3) Dir. Raja Gosnell, 20th Century Fox. Estados Unidos, 1997. Filme.

ESTRANHO NO NINHO, UM (One Flew Over the Cuckoo's Nest) Dir. Milos Forman, United Artists. Estados Unidos, 1975. Filme.

EU E MEU GUARDA-CHUVA Dir. Toni Vanzolini, 20th Century Fox. Brasil, 2010. Filme.

EU SEI O QUE VOCÊS FIZERAM NO VERÃO PASSADO (I Know What You Did Last Summer) Dir. Jim Gillespie, Columbia Pictures. Estados Unidos, 1997. Filme.

EU, CHRISTIANE F. – DROGADA PROSTITUÍDA (Christiane F. – Wir Kinder vom Bahnhof Zoo) Dir. Uli Edel, Neue Constantin Film. Alemanha Ocidental, 1981. Filme.

EUROTRIP – PASSAPORTE PARA A CONFUSÃO (Eurotrip) Dir. Jeff Schaffer, Alec Berg e David Man, DreamWorks Pictures. Estados Unidos, 2004. Filme.

EVERYTHING SUCKS! Criadores: Ben Jones e Michel Mohan, Netflix, 2018. Estados Unidos, Série.

EVOLVER Dir. Mark Rosman, Trimark Pictures. Estados Unidos, 1995. Filme.

EXORCISTA, O (The Exorcist) Dir. William Friedkin, Warner Bros., Estados Unidos, 1973. Filme.

EXTERMINADOR DO FUTURO (Terminator) Dir. James Cameron, Orion Pictures. Estados Unidos/Reino Unido, 1984. Filme.

EXTERMINADOR DO FUTURO 2 (Terminator 2) Dir. James Cameron, Tri-Star Pictures. Estados Unidos, 1991. Filme.

FAMÍLIA ADDAMS, A (The Addams Family) Dir. Barry Sonnenfeld, Paramount Pictures. Estados Unidos, 1991. Filme.

FAMÍLIA ADDAMS, A (The Addams Family) Dir. Charles Addams, ABC, 1964-66. Estados Unidos. Série.

FAMÍLIA APPLGATE, A (Meet the Applegates) Dir. Michael Lehmann, Triton Pictures. Estados Unidos, 1991. Filme.

FAMÍLIA DA PESADA, UMA (Family Guy) Criador: Seth McFarlane, FOX, 1999-2002, 2005-. Estados Unidos, Série.

FAMÍLIA DÓ RÉ MI, A (The Partridge Family) Criador. Bernard Slade, ABC, 1970-74. Estados Unidos, Série.

FAMÍLIA MONSTRO, A (The Munsters) Criadores: Norm Liebmann, Ed Haas, Al Burns e Chris Hayward, CBS, 1964-66. Estados Unidos, Série.

FAMOSOS E OS DUENDES DA MORTE, OS Dir. Esmir Filho, Warner Bros. Brasil, 2009. Filme.

FANTASMAS SE DIVERTEM, OS (Beetlejuice) Dir. Tim Burton, Warner Bros., Estados Unidos, 1988. Filme.

FANTÁSTICA FÁBRICA DE CHOCOLATES, A (Charlie and the Chocolate Factory) Dir. Tim Burton, Warner Bros. Estados Unidos, 2005. Filme.

FANTÁSTICA FÁBRICA DE CHOCOLATES, A (Willy Wonka and the Chocolate Factory) Dir. Mel Stuart, Paramount Pictures. Estados Unidos, 1971. Filme.

FEAR STREET: 1666. Dir. Leigh Janiak, Netflix. Estados Unidos, 2021. Filme.

FEAR STREET: 1978. Dir. Leigh Janiak, Netflix. Estados Unidos, 2021. Filme.

FEAR STREET: 1994. Dir. Leigh Janiak, Netflix. Estados Unidos, 2021. Filme.

FEITICEIRA, A (Bewitched) Criador: Sol Saks, ABC, 1964-1972. Estados Unidos, Série.

FEITIÇO DE ÁQUILA, O (Ladyhawke) Dir. Richard Donner, Warner Bros. Estados Unidos, 1985. Filme.

FELICIDADE NÃO SE COMPRA, A (It's a Wonderful Life) Dir. Frank Capra, RKO Radio

Pictures. Estados Unidos, 1946. Filme.

FÉRIAS DA PESADA (Fraternity Vacation) Dir. James Frawley, New World Pictures. Estados Unidos, 1985. Filme.

FÉRIAS FRUSTRADAS DE NATAL (National Lampoon's Christmas Vacation) Dir. Jeremiah Chechick, Warner Bros. Estados Unidos, 1989. Filme.

FÉRIAS FRUSTRADAS EM LAS VEGAS (Vegas Vacation) Dir. Stephen Kessler, Warner Bros. Estados Unidos, 1997. Filme.

FIM DO MUNDO (Rim of the World) Dir. McG, Netflix. Estados Unidos, 2019. Filme.

FLINTSTONES, OS (The Flintstones) Dir. Brian Levant, Universal Pictures. Estados Unidos, 1994. Filme.

FLUBBER – UMA INVENÇÃO DESMIOLADA (Flubber) Dir. Les Mayfield, Buena Vista Pictures. Estados Unidos, 1997. Filme.

FOME DE VIVER (The Hunger) Dir. Tony Scott, MGM/UA Entertainment, Estados Unidos/Reino Unido, 1983. Filme.

FOOTLOOSE Dir. Herbert Ross, Paramount Pictures. Estados Unidos, 1984. Filme.

FRANKENSTEIN Dir. James Whale, Universal Pictures. Estados Unidos, 1931. Filme.

FRANKENWEENIE Dir. Tim Burton, Walt Disney Pictures. Estados Unidos, 2012. Filme.

FREE WILLY Dir. Simon Wincer, Warner Bros. Estados Unidos, 1993. Filme.

FUGA DE NOVA YORK (Escape from New York) Dir. John Carpenter, AVCO Embassy Pictures. Estados Unidos, 1981. Filme.

FULLER HOUSE Criadores: Jeff Franklin, Netflix, 2016-20. Estados Unidos, Série.

GAROTA DE ROSA-SHOCKING, A (Pretty in Pink) Dir. Howard Deutch, Paramount Pictures. Estados Unidos, 1986. Filme.

GAROTO DO FUTURO, O (Teen Wolf) Dir. Rod Daniel, Atlantic Releasing Corporation. Estados Unidos, 1985. Filme.

GAROTOS PERDIDOS (The Lost Boys) Dir. Joel Schumacher, Warner Bros. Estados Unidos, 1987. Filme.

GASPARZINHO: COMO TUDO COMEÇOU (Casper: A Spirited Beginning) Dir. Sean McNamara, 20th Century Fox Home Entertainment. Estados Unidos, 1997. Filme.

GASPARZINHO E WENDY (Casper meets Wendy) Dir. Sean McNamara, 20th Century Fox Home Entertainment. Estados Unidos, 1998. Filme.

GASPARZINHO, O FANTASMINHA CAMARADA (Casper) Dir. Brad Silberling, Universal Pictures. Estados Unidos, 1995. Filme.

GATINHAS E GATÕES (Sixteen Candles) Dir. John Hughes, Universal Pictures. Estados Unidos, 1984. Filme.

GÊNIO DO VIDEO GAME, O (The Wizard) Dir. Todd Holland. Universal Pictures. Estados Unidos, 1989. Filme.

GENTE COMO A GENTE (Ordinary People) Dir. Robert Redford, Paramount Pictures. Estados Unidos, 1980. Filme.

GENTE SE VÊ ONTEM, A (See You Yesterday) Dir. Stefon Bristol, Netflix. Estados Unidos, 2019. Filme.

GET DOWN, THE Criadores: Baz Luhrman e Stephen Adlis, Netflix, 2016-17. Estados Unidos, Série.

GIGANTE DE FERRO, O (Iron Giant) Dir. Brad Bird, Warner Bros. Estados Unidos, 1999. Filme.

GILMORE GIRLS: A YEAR IN THE LIFE Criadora: Amy Sherman-Palladino, Netflix, 2016. Estados Unidos, Série.

GLOW Criadoras: Liz Flahive e Carly Mensch, Netflix, 2017-. Estados Unidos, Série.

GOONIES, OS (The Goonies) Dir. Richard Donner, Warner Bros. Estados Unidos, 1985. Filme.

GOOSEBUMPS Criadora: Deborah Forte, Fox Kids, 1995-1998. Estados Unidos, Série.

GOOSEBUMPS – MONSTROS E ARREPIOS (Goosebumps) Dir. Rob Letterman, Sony Pictures. Estados Unidos, 2015. Filme.

GOOSEBUMPS 2 – HALLOWEEN ASSOMBRADO (Goosebumps 2: Haunted Halloween) Dir. Ari Sandel, Sony Pictures. Estados Unidos, 2018. Filme.

GRANDE ENCRENCA, A (Screw Balls) Dir. Rafal Zielinski, New World Pictures. Canada, 1983. Filme.

GRANDE LUTA, A (The Main Event) Dir. Jay Karas, Netflix. Estados Unidos, 2020. Filme.

GRAVITY FALLS Criador: Alex Hirsch, Disney Channel, 2012-2016. Estados Unidos, Série.

GREASE – NOS TEMPOS DA BRILHANTINA (Grease) Dir. Randal Kleiser, Paramount Pictures. Estados Unidos, 1978. Filme.

GREMLINS Dir. Joe Dante, Warner Bros. Estados Unidos, 1984. Filme.

GREMLINS 2 (Gremlins 2: The New Batch) Dir. Joe Dante, Warner Bros. Estados Unidos, 1990. Filme.

GUARDIÕES DA GALÁXIA (Guardians of the Galaxy) Dir. James Gunn, Walt Disney. Estados Unidos, 2014. Filme.

GUERRA DOS MUNDOS (War of the Worlds) Dir. Steven Spielberg, Paramount Pictures & DreamWorks Pictures. Estados Unidos, 2005. Filme.

GUERRA DOS MUNDOS (The War of the Worlds) Dir. Byron Haskin, Paramount Pictures. Estados Unidos, 1953. Filme.

HAIRSPRAY – E ÉRAMOS TODOS JOVENS (Hairspray) Dir. John Waters, New Line Cinema. Estados Unidos, 1988. Filme.

HALLOWEEN Dir. John Carpenter, Compass International Pictures & Aquarius Releasing, Estados Unidos, 1978. Filme.

HALLOWEEN Dir. David Gordon Green, Universal Pictures. Estados Unidos, 2018. Filme.

HALLOWEEN DO HUBIE, O (Hubie Halloween) Dir. Steven Brill, Netflix. Estados Unidos, 2020. Filme.

HARRY POTTER E A ORDEM DA FÊNIX (Harry Potter and the Order of the Phoenix) Dir. David Yates, Warner Bros. Estados Unidos/Reino Unido, 2007. Filme.

HARRY POTTER E A PEDRA FILOSOFAL (Harry Potter and the Sorcerer's Stones) Dir. Chris Columbus, Warner Bros., Estados Unidos/Reino Unido, 2001. Filme.

HERÓIS NÃO TEM IDADE, OS (Cloak and Dagger) Dir. Richard Franklin, Universal Pictures. Estados Unidos, 1984. Filme.

HISTÓRIA SEM FIM, A (Die unendliche Geschichte) Dir. Wolfgang Petersen, Warner Bros., Alemanha Ocidental/Estados Unidos, 1984. Filme.

HOMEM ARANHA (Spider Man, Sam Reimi, 2002)

HOMEM DE FERRO 3 (Iron Man 3, Shane Black, 2013)

HOMEM DO TERNO CINZENTO, O (The Man in the Gray Flannel Suit) Dir. Nunally Johnson, 20th Century Fox, Estados Unidos, 1956. Filme.

HOMEM-ARANHA (Spiderman) Dir. Sam Raimi, Sony Pictures. Estados Unidos, 2002. Filme.

HOOK – A VOLTA DO CAPITÃO GANCHO (Hook) Dir. Steven Spielberg, TriStar Pictures. Estados Unidos, 1991. Filme.

HORA DO ESPANTO 2, A (Fright Night 2) Dir. Tommy Lee Wallace, New Century/Vista. Estados Unidos, 1988. Filme.

HORA DO ESPANTO, A (Fright Night) Dir. Tom Holland, Columbia Picture. Estados Unidos, 1985. Filme.

HORA DO ESPANTO, A (Fright Night) Dir. Craig Gillespie, Walt Disney. Estados Unidos, 201. Filme.

HORA DO PESADELO, A (Nightmare on Elm Street) Dir. Samuel Bayer, Warner Bros. Estados Unidos, 2010. Filme.

HORA DO PESADELO, A (Nightmare on Elm Street) Dir. Wes Craven, New Line Cinema, Estados Unidos, 1984. Filme.

HORAS DE DESESPERO (The Desperate Hours) Dir. William Wyler, Paramount Pictures. Estados Unidos, 1955. Filme.

HORROR EM AMITYVILLE (The Amityville Horror) Dir. Stuart Rosenberg, American International Pictures, 1979. Filme.

HÓSPEDE DO BARULHO, UM (Harry and the Hendersons) Dir. William Dear, Universal Pictures. Estados Unidos, 1987. Filme.

I MARRIED JOAN Criadora: Joan Davis, NBC, 1952-1955. Estados Unidos, Série.

ILHA DO TESOURO, A (Treasure Island) Dir. Victor Fleming, Loew's Inc. Estados Unidos, 1934. Filme.

INDIANA JONES E A ÚLTIMA CRUZADA (Indiana Jones and the Last Crusade) Dir. Steven Spielberg, Paramount Pictures. Estados Unidos, 1989. Filme.

INDIANA JONES E O REINO DA CAVEIRA DE CRISTAL (Indiana Jones and The Kingdom of the Crystal Skull) Dir. Steven Spielberg, Paramount Pictures, Estados Unidos, 2008. Filme.

INDIANA JONES E OS CAÇADORES DA ARCA PERDIDA (Raiders of the Lost Ark) Dir. Steven Spielberg, Paramount Pictures. Estados Unidos, 1981. Filme.

INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL (AI: Artificial Intelligence) Dir. Steven Spielberg, Warner Bros. & DreamWorks Pictures. Estados Unidos, 2001. Filme.

INVASORES DE MARTE (Invaders from Mars) Dir. William Cameron Menzies, 20th Century Fox. Estados Unidos, 1953. Filme.

INVASORES DE MARTE, OS (Invaders from Mars) Dir. Tobe Hopper, Cannon Film Pictures. Estados Unidos, 1986. Filme.

INVOCAÇÃO DO MAL 3: A ORDEM DO DEMÔNIO (THE CONJURING 3). Dir. Michael Chaves. Warner Bros. Estados Unidos, 2021. Filme.

IT – CAPÍTULO I (It: Chapter I) Dir. Andy Muschietti, Warner Bros. Estados Unidos, 2017. Filme.

IT – CAPÍTULO II (It: Chapter II) Dir. Andy Muschietti, Warner Bros., Estados Unidos, 2019. Filme.

IT: UMA OBRA PRIMA DO MEDO (It) Dir. Tommy Lee Wallace, Warner Bros. Television Distribution, Estados Unidos, 1990. Filme.

IVY LEAGUE KILLERS Dir. William Davidson, Ivy League Films, Canada, 1959. Filme.

JEANNIE É UM GÊNIO (I Dream of Jeannie) Criador: Sidney Sheldon, NBC, 1965-1970. Estados Unidos, Série.

JETSONS, OS (The Jetsons) Criadores: William Hanna e Joseph Barbera, ABC, 1962-63, 1985-87. Estados Unidos, Série.

JOEY (Making Contact) Dir. Roland Emmerich, New World Pictures. Alemanha Ocidental, 1985. Filme.

JOGOS DE GUERRA (WarGames) Dir. John Badham, MGM/UA, Estados Unidos, 1983. Filme.

JOGOS FATAIS (The Manhattan Project) Dir. Marshall Brickman, 20th Century Fox. Estados Unidos, 1986. Filme.

JOGOS VORAZES (The Hunger Games) Dir. Gary Ross, Lionsgate Films. Estados Unidos, 2012. Filme.

JOVENS BRUXAS (Charmed) Criadora: Constance Burge, 1998-2006. Estados Unidos. Série.

JUMANJI Dir. Joe Johnston, Sony Pictures. Estados Unidos, 1995. Filme.

JUMANJI 2: PRÓXIMA FASE (Jumanji 2: The Next Level) Dir. Jake Kasdan, Sony Pictures Releasing. Estados Unidos, 2019. Filme.

JUMANJI: BEM VINDO A SELVA (Jumanji: Welcome to the Jungle) Dir. Jake Kasdan, Sony Pictures. Estados Unidos, 2017. Filme.

JURASSIC PARK Dir. Steven Spielberg, Universal Pictures. Estados Unidos, 1993. Filme.

JURASSIC PARK 2: O MUNDO PERDIDO (The Lost World: Jurassic Park) Dir. Steven Spielberg, Universal Pictures. Estados Unidos, 1997. Filme.

JUVENTUDE TRANSVIADA (Rebel Without a Cause) Dir. Nicholas Ray, Warner Bros. Estados Unidos, 1955. Filme.

KARATÊ KID (The Karate Kid) Dir. Harald Zwart, Sony Pictures & EDKO, Estados Unidos/China/Hong Kong. 2010. Filme.

KARATE KID (The Karate Kid) Dir. John Avildesen, Columbia Pictures. Estados Unidos. 1984. Filme.

KARATE KID 2 – A HORA DA VERDADE CONTINUA (Karate Kid 2: No Mercy) Dir. John Avildesen, Columbia Pictures. Estados Unidos, 1986. Filme.

KARATE KID 3: O DESAFIO FINAL (The Karate Kid 3) Dir. John Avildsen, Columbia Pictures. Estados Unidos, 1989. Filme.

KARATE KID 4 – A NOVA AVENTURA (The Next Karate Kid) Dir. Christopher Cain, Columbia Pictures. Estados Unidos, 1994. Filme.

KENTUCKY ROUTE ZERO Criador: Jake Elliott, Cardboard Computer, 2013-2020. Estados Unidos. Game.

LA BAMBA Dir. Luis Valdez, Columbia Pictures. Estados Unidos, 1987. Filme.

LABIRINTO – A MAGIA DO TEMPO (Labyrinth) Dir. Jim Henson, Tri-Star Pictures & Columbia-EMI-Warner. Estados Unidos/Reino Unido, 1986. Filme.

LABIRINTO DO FAUNO, O. (El Laberinto del fauno). Dir. Guillermo del Toro. Warner Bros. Espanha/México/Estados Unidos, 2006. Filme.

LAGOA AZUL (The Blue Lagoon) Dir. Randal Kleiser, Columbia Pictures. Estados Unidos, 1980. Filme.

LEAVE IT TO BEAVER Criadores: Joe Connely e Bob Mosher, CBS, 1957-58; ABC 1958-63. Estados Unidos, Série.

LEECH WOMAN, THE Dir. Edward Dein, Universal Pictures. Estados Unidos, 1960. Filme.

LIFE IS STRANGE Criadores: Raoul Barbet e Michel Koch, Square Enix, França, 2015. Game.

LIMITE DO TERROR, O (Watchers) Dir. Jon Hess, Universal Pictures. Estados Unidos, 1988. Filme

LOBISOMEM AMERICANO EM LONDRES, UM (An American Werewolf in London) Dir. John Landis, Universal Pictures. Estados Unidos/Reino Unido, 1981. Filme.

LONGE DO PARAÍSO (Far From Heaven) Dir. Todd Haynes, Focus Features. Estados Unidos, 2002. Filme.

LOUCADEMIA DE POLÍCIA (Police Academy) Dir. Hugh Wilson, Warner Bros. Estados Unidos, 1984. Filme.

LOUCURAS DE VERÃO (American Graffiti) Dir. George Lucas, Universal Pictures. Estados Unidos, 1973. Filme.

MAC – O EXTRATERRESTRE (Mac and Me) Dir. Stewart Raffill, Orion Pictures. Estados Unidos, 1988. Filme.

MACGYVER Criador: Peter Lenkov, CBS, 2016-. Estados Unidos, Série.

MAD MAX Dir. George Miller, Warner Bros. Estados Unidos, 1979. Filme.

MAD MAX: ESTRADA DA FÚRIA (Mad Max: Fury Road) Dir. George Miller, Warner Bros., Estados Unidos, 2015. Filme.

MADRUGADA MUITO LOUCA (Harold & Kummar Go to White Castle), Dir. Danny Leiner, New Line Cinema. Estados Unidos, 2004. Filme.

MÁGICO DE OZ, O (The Wizard of Oz) Dir. Victor Fleming, Loew's Inc. Estados Unidos, 1939. Filme.

MAGNÓLIA (Magnolia) Dir. Paul Thomas Anderson, New Line Cinema. Estados Unidos, 1999. Filme.

MAKE ROOM FOR DADDY Criador: Sheldon Leonard, ABC, 1953-1964. Estados Unidos, Série.

MAMÃE É DE MORTE (Serial Mom) Dir. John Waters, Savoy Pictures. Estados Unidos, 1994. Filme.

MANUAL DE CAÇA A MONSTROS (A Babysitter's Guide to Monster Hunting) Dir. Rachel Talalay, Netflix. Estados Unidos, 2020. Filme.

MÁQUINA MORTÍFERA (Lethal Weapon) Dir. Matt Miller, Fox, 2016-2018. Estados Unidos, Série.

MÁQUINA MORTÍFERA (Lethal Weapon) Dir. Richard Donner, Warner Bros., Estados Unidos, 1987. Filme.

MARY POPPINS Dir. Robert Stevenson, Buena Vista. Estados Unidos, 1964. Filme.

MASSACRE DA SERRA ELÉTRICA, O (The Texas Chainsaw Massacre) Dir. Toby Hopper, Bryanston Distributing Company. Estados Unidos, 1974. Filme.

MASSACRE NA FESTA DO PIJAMA (The Slumber Party Massacre) Dir. Amy Holden Jones, New World Pictures. Estados Unidos, 1982. Filme.

MATINÊ – UMA SESSÃO MUITO LOUCA (Matinee) Dir. Joe Dante, Universal Pictures. Estados Unidos, 1993. Filme.

MATRIX (The Matrix) Dir. Irmãs Wachowski, Warner Bros., Estados Unidos, 1999. Filme.

MENINAMÁ.COM (Hard Candy) Dir. David Slade, Lionsgate. Estados Unidos, 2005. Filme.

MENINO NO ESPELHO, O Dir. Guilherme Fiuza, Downtown Filme. Estados Unidos, 2014. Filme.

MEU MARCIANO FAVORITO (My Favorite Martian) Criador. John Greene, CBS, 1963-66. Estados Unidos, Filme.

MEU QUERIDO CARNEIRINHO (So Dear to My Heart) Dir. Harold Schuster, RKO Radio Pictures. Estados Unidos, 1948. Filme.

MEUS FILHOS E EU (My Three Sons) Criador: Don Fedderson, ABC 1960-65; CBS 1965-72. Estados Unidos, Série.

MEUS VIZINHOS SÃO UM TERROR (The 'Burbs) Dir. Joe Dante, Universal Pictures. Estados Unidos, 1989. Filme.

MILAGRE VEIO DO ESPAÇO, O (*batteries not included) Dir. Matthew Robbins, Universal Pictures. Estados Unidos, 1987. Filme.

MISSÃO PIJAMAS (The Sleepover) Dir. Trish Sie, Netflix. Estados Unidos, 2020. Filme.

MOCIDADE É ASSIM MESMO, A (National Velvet) Dir. Clarence Brown, MGM, Estados Unidos, 1945. Filme.

MONSTRINHOS, OS (Little Monsters) Dir. Richard Greenberg, United Artists. Estados Unidos, 1989. Filme.

MORTE CONVIDA PARA DANÇAR, A (Prom Night) Dir. Paul Lynch, AVCO Embassy Pictures. Canada, 1980. Filme.

MORTE TE DÁ PARABÉNS, A (Happy Death Day) Dir. Christopher Landon, Universal Pictures. Estados Unidos, 2017. Filme.

MOSCA, A (The Fly) Dir. David Cronenberg, 20th Century Fox. Estados Unidos, 1986. Filme.

MOSCOU EM NOVA YORK (Moscow on the Hudson) Dir. Paul Marzursky, Columbia Pictures. Estados Unidos, 1984. Filme.

MOTORCYCLE GANG Dir. Edward Cahn, American International Pictures. Estados Unidos, 1957. Filme.

MULHER DO PRÓXIMO, A (No Down Payment) Dir. Martin Ritt, 20th Century Fox, Estados Unidos, 1957. Filme.

MULHER MARAVILHA 1984 (Wonder Woman: 1984) Dir. Patty Jenkins, Warner Bros., Estados Unidos, 2020. Filme.

MULHER NOTA 1000 (Weird Science) Dir. John Hughes, Universal Pictures. Estados Unidos, 1985. Filme.

MUNDO DOS JOGADORES, O (JoySticks) Dir. Greydon Clark, Citadel Films. Estados Unidos, 1983. Filme.

MUNDO EM PERIGO, O (Them!) Dir. Gordon Douglas, Warner Bros. Estados Unidos, 1954. Filme.

MUNDO FANTÁSTICO DE OZ, O (Return to Oz) Dir. Walter Murch. Buena Vista, Estados Unidos/Reino Unido, 1985. Filme.

MUNDO SOMBRIO DE SABRINA, O (Chilling Adventures of Sabrina) Criador: Roberto Aguirre-Sacasa, Netflix, 2018-2020. Estados Unidos, Série.

MUNDOS QUE SE CHOCAM (When Worlds Collide) Dir. Rudolph Maté, Paramount Pictures. Estados Unidos, 1951.

MY MOTHER THE CAR Criadores: Allan Burns e Chris Hayward, NBC, 1965-66. Estados Unidos, Série.

NAMORADOS PARA SEMPRE (Blue Valentine) Dir. Derek Cianfrance, The Weinstein Company. Estados Unidos, 2010. Filme.

NÃO É MAIS UM BESTEIROL AMERICANO (Not Another Teen Movie) Dir. Joel Gallen, Sony Pictures. Estados Unidos, 2001. Filme.

NO LABIRINTO DO VÍCIO (The Young Stranger) Dir. John Frankenheimer, RKO Teleradio Pictures. Estados Unidos, 1957. Filme.

NOITE DE CRIME, UMA (The Purge) Dir. James DeMonaco, Universal Pictures. Estados Unidos, 2013. Filme.

NOITE DO TERROR (Black Christmas) Dir. Bob Clark, Warner Bros., Canadá, 1974. Filme.

NOITE NO MUSEU, UMA (Night at the Museum) Dir. Shawn Levy, 20th Century Fox. Estados Unidos/Reino Unido, 2007. Filme.

NÓS (Us) Dir. Jordan Peele, Universal Pictures. Estados Unidos, 2019. Filme.

NOSSA CIDADE (Our Town) Dir. Sam Wood, United Artists, Estados Unidos, 1940. Filme.

ONDE VIVEM OS MONSTROS (Where the Wild Things Are) Dir. Spike Jonze, Warner Bros, Estados Unidos/Alemanha/Australia, 2010. Filme.

OUTRA HISTÓRIA AMERICANA, A (American History X) Dir. Tony Kaye, New Line Cinema. Estados Unidos, 1998. Filme.

PAGEMASTER – O MESTRE DA FANTASIA (Pagemaster) Dir. Pixote Hunt e Joe Johnston, 20th Century Fox & Turner Pictures. Estados Unidos, 1994. Filme.

PÂNICO (Scream) Dir. Wes Craven, Dimension Films. Estados Unidos, 1996. Filme.

PAPAI SABE TUDO (Father Knows Best) Criador: Ed James, CBS, 1954-1960, Estados Unidos, Série.

PARANOIA (Disturbia) Dir. D.J. Caruso, Paramount Pictures. Estados Unidos, 2007. Filme.

PARANORMAN Dir. Sam Fell e Chris Butler, Focus Features. Estados Unidos, 2012. Filme.

PECADOS ÍNTIMOS (Little Children) Dir. Todd Field, New Line Cinema. Estados Unidos, 2006) Filme.

PEGGY SUE – SEU PASSADO A ESPERA (Peggy Sue Got Married) Dir. Francis Ford Coppola, TriStar Pictures. Estados Unidos, 1986. Filme.

PEQUENA LOJA DOS HORRORES, A (Little Shop of Horrors) Dir. Frank Oz. Warner Bros., Estados Unidos, 1986. Filme.

PEQUENO LORDE, O (Little Lord Fauntleroy) Dir. John Cromwell, United Artists. Estados Unidos, 1936. Filme.

PEQUENOS GUERREIROS (Small Soldiers) Dir. Joe Dante, DreamWorks Pictures & Universal Pictures. Estados Unidos, 1998

PERCY JACKSON E O LADRÃO DE RAIOS (Percy Jackson & The Olympians: The Lightning Thief) Dir. Chris Columbus, 20th Century Fox. Estados Unidos/Reino Unido, 2010. Filme.

PERDIDOS NA NOITE (Midnight Cowboy) Dir. John Schlesinger. United Artists. Estados Unidos, 1969. Filme.

PERDIDOS NO ESPAÇO (Lost in Space) Criador: Irwin Allen, CBS, 1965. Estados Unidos, Série.

PETER PAN Dir. Clyde Geronimi, Wilfred Jackson e Hamilton Luske. RKO Radio Pictures, Estados Unidos, 1953. Filme.

PICA-PAU (Woody Woodpecker) Criador: Walter Lantz, Universal Studios, Estados Unidos, 1940-72. Curtas.

PIC-PAU (The Woody Woodpecker Show) Criador: Walter Lantz, ABC/NBC/Syndication, 1957-1997. Estados Unidos, Série.

PICA-PAU: O FILME (Woody Woodpecker) Dir. Alex Zamm, Universal Pictures. Estados Unidos, 2017. Filme.

PICARDIAS ESTUDANTIS (Fast Times at Ridgemont High) Dir. Amy Heckerling, Universal Pictures. Estados Unidos, 1982. Filme.

PICKET FENCES. Criador: David Kelley. CBS, Estados Unidos. 1992-1996. Série.

PINÓQUIO (Pinocchio) Dir. Hamilton Luske e Ben Sharpsteen, RKO Radio Pictures. Estados Unidos, 1940. Filme.

PIRATAS DO CARIBE (Pirates of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl) Dir. Gore Verbinski, Buena Vista Pictures. Estados Unidos, 2003. Filme.

PIXELS Dir. Chris Columbus, Sony Pictures. Estados Unidos/China, 2015. Filme.

PLEASANTVILLE – A VIDA EM PRETO E BRANCO (Pleasantville) Dir. Gary Ross, New Line Cinema. Estados Unidos, 1998. Filme.

POKEMON: DETETIVE PIKACHU (Pokemon: Detective Pikachu) Dir. Rob Letterman, Warner Bros., Estados Unidos/Japan, 2019. Filme.

POLTERGEIST – O FENÔMENO (Poltergeist) Dir. Gil Kenan, 20th Century Fox. Estados Unidos, 2015. Filme.

POLTERGEIST Dir. Toby Hopper, MGM/UA Entertainment. Estados Unidos, 1982. Filme.

PONTE PARA TERABÍLIA (Bridge to Terabithia) Dir. Gabor Csupo. Buena Vista Pictures. Estados Unidos, 2007. Filme.

PORKY’S Dir. Bob Clark, 20th Century Fox. Estados Unidos/Canada, 1981; Filme.

PORTAL, O (The Gate) Dir. Tibor Takacs, Unew Century Entertainment & Vista Organization. Canada/Estados Unidos, 1987. Filme.

PRIMEIRA NOITE DE UM HOMEM, A (The Graduate) Dir. Mike Nichols, Embassy Pictures. Estados Unidos, 1967. Filme.

PROCURA-SE SUSAN DESESPERADAMENTE (Desperately Seeking Susan) Dir. Susan Seidelman, Orion Pictures. Estados Unidos, 1985. Filme.

PROFECIA, A (The Omen) Dir. Richard Donner, 20th Century Fox, Estados Unidos/Reino Unido, 1976. Filme.

PSICOSE (Psycho) Dir. Alfred Hitchcock, Paramount Pictures. Estados Unidos, 1960. Filme.

PSYCHO GOREMAN Dir. Steve Kostanski, RLJE Films. Canada, 2020. Filme.

PUNKY, A LEVADA DA BRECA (Punky Brewster) Criador: David Duclon, NBC, 1984-1988. Estados Unidos, Série.

QUARTO DE JACK, O (Room) Dir. Lenny Abrahamson, A24/StudioCanal, Estados Unidos/Reino Unido/Canada/Irlanda, 2015. Filme.

QUARTO PROTOCOLO, O (The Fourth Protocol) Dir. John Mackenzie, Rank Film/Lorimar Motion Pictures. Reino Unido, 1987. Filme.

QUE HÁ PARA JANTAR?, O (Parents) Dir. Bob Balaban, Vestron Pictures. Canada/Estados Unidos, 1989. Filme.

QUEM TEM MEDO DE VIRIGINIA WOLF? (Who’s Afraid of Virginia Wolf) Dir. Mike Nichols, Warner Bros., Estados Unidos, 1966. Filme.

QUERIDA, ENCOLHI AS CRIANÇAS (Honey, I Shrank the Kids) Dir. Joe Johnston, Buena Vista Pictures. Estados Unidos, 1989. Filme.

QUERO SER GRANDE (Big) Dir. Penny Marshall, 20th Century Fox. Estados Unidos, 1988. Filme.

QUINTA DIMENSÃO, A (The Outer Limits) Criador: Leslie Stevens, ABC, 1963-65. Estados Unidos, Série.

RAMBO Dir. Ted Kotcheff, Orion Pictures. Estados Unidos, 1982. Filme.

RAMBO II – A MISSÃO (Rambo: First Blood Part II) Dir. George Cosmatos, TriStar Pictures. Estados Unidos, 1985. Filme.

RAMBO III Dir. Peter MacDonald, TriStar Pictures. Estados Unidos, 1988. Filme.

REDE DE INTRIGAS (Network) Dir. Sidney Lumet, United Artists. Estados Unidos, 1976. Filme.

REI DO PEDAÇO (King of the Hill) Criador: Mike Judge, FOX, 1997-2010. Estados Unidos, Série.

REINO DE FOGO (Reign of Fire) Dir. Rob Bowman, Buena Vista Pictures. Estados Unidos/Reino Unido/Irlanda, 2002. Filme.

RESSACA, A (Hot Tube Time Machine) Dir. Steve Pink, MGM. Estados Unidos, 2010. Filme.

RESSACA 2, A (Hot Tube Time Machine 2) Dir. Steve Pink, Paramount Pictures. Estados Unidos, 2015. Filme.

RETORNO DA MÚMIA, O (The Mummy Returns) Dir. Stephen Sommers, Universal Pictures. Estados Unidos, 2001. Filme.

RIQUINHO (Richie Rich) Dir. Donald Petrie, Warner Bros. Estados Unidos, 1994. Filme.

ROBÔ ALIENÍGENA, O (Robot Monster) Dir. Phil Tucker, Astor Pictures. Estados Unidos, 1953. Filme.

ROBOCOP Dir. José Padilha, Sony Pictures. Estados Unidos, 2014. Filme.

ROCKY – UM LUTADOR (Rocky) Dir. John Avildsen, United Artists. Estados Unidos, 1976. Filme.

ROCKY III Dir. Sylvester Stallone, MGM/UA Entertainment. Estados Unidos, 1982. Filme.

ROCKY IV Dir. Sylvester Stallone, MGM/UA Entertainment. Estados Unidos, 1985. Filme.

ROCKY V Dir. John Avildsen, MGM/UA Entertainment. Estados Unidos, 1990). Filme.

ROGUE ONE Dir. Gareth Edwards, Walt Disney Pictures. Estados Unidos, 2016. Filme.

SABRINA, APRENDIZ DE FEITICEIRA (Sabrina, the Teenage Witch) Dir. Nell Scovell ABC, 1996-2000 e WB 2000-03. Estados Unidos, Série.

SCENES FROM THE SUBURBS. Dir. Spike Jonze. Estados Unidos, 2011. Curta.

SCIENCE FICTION THEATRE Criador: Jack Arnold, Syndication, 1955-1957. Estados Unidos, Série.

SE BEBER NÃO CASE (The Hangover) Dir. Todd Phillips, Warner Bros. Estados Unidos, 2009. Filme.

SE BRINCAR O BICHO MORTE (The Sandlot) Dir. David Mickey Evans, 20th Century Fox. Estados Unidos, 1993. Filme.

SE MINHA CAMA VOASSE (Bedknobs and Broomsticks) Dir. Robert Stevenson, Buena Vista. Estados Unidos, 1971. Filme.

SEGREDO DOS DIAMANTES, O Dir. Helvécio Ratton, Espaço Filmes. Brasil, 2014. Filme.

SEIS SIGNOS DA LUZ, OS (The Seeker) Dir. David Cunningham, 20th Century Fox. Estados Unidos, 2007. Filme.

SELVAGEM, O (The Wild One) Dir. László Benedek, Columbia Pictures. Estados Unidos, 1953. Filme.

SELVAGENS DA NOITE, OS (The Warriors) Dir. Walter Hill, Paramount Pictures. Estados Unidos, 1979. Filme.

SEGREDO DO VALE DA LUA, O (The Secret of Moonacre) Dir. Gabor Csupo, Warner Bros., Estados Unidos/Hungria/França, 2008. Filme.

SEM DESTINO (Easy Rider) Dir. Dennis Hopper, Columbia Pictures. Estados Unidos, 1969. Filme.

SEM SAÍDA (No Way Out) Dir. Roger Donaldson, Orion Pictures. Estados Unidos, 1987. Filme.

SEMENTES DA VIOLÊNCIA (Blackboard Jungle) Dir. Richard Brooks, MGM. Estados Unidos, 1955. Filme.

SENHOR DAS MOSCAS, O (Lord of the Flies) Dir. Harry Hook, Columbia Pictures. Estados Unidos, 1990. Filme.

SENHOR DOS ANÉIS, O (Lord of the Rings) Dir. Peter Jackson, New Line Cinema. 2001, 2002 e 2003. Estados Unidos/Nova Zelândia. Filme.

SEX DRIVE – RUMO AO SEXO (Sex Drive) Dir. Sean Anders, Summit Entertainment. Estados Unidos, 2008. Filme.

SEXTA FEIRA 13 (Friday the 13th) Dir. Sean Cunningham, Paramount Pictures & Warner Bros. Estados Unidos, 1980. Filme.

SHAMPOO Dir. Hal Ashby, Columbia Pictures. Estados Unidos, 1975. Filme.

SHAZAM! Dir. David Sandberg, Warner Bros. Estados Unidos, 2019. Filme.

SHE-RA E AS PRINCESAS DO PODER Criador: Noelle Stevenson, Netflix, 2018-2020. Estados Unidos, Filme.

SHORT CIRCUIT Dir. John Badham, TriStar Pictures. Estados Unidos, 1986. Filme

SHOW DE TRUMAN, O (The Truman Show) Dir. Peter Weir, Estados Unidos, 1998. Filme.

SIMPSONS, OS (The Simpsons) Criador: Matt Groenning, FOX, 1989-. Estados Unidos. Filme.

SMURFS, OS (The Smurfs) Dir. Raja Gosnell, Sony Pictures. Estados Unidos, 2011. Filme.

SMURFS 2, OS (The Smurfs 2) Dir. Raja Gosnell, Sony Pictures. Estados Unidos, 2013. Filme.

SOCIEDADE DOS POETAS MORTOS, A (Dead Poets Society) Dir. Peter Weir, Buena Vista Pictures. Estados Unidos, 1989. Filme.

SOL DA MEIA NOITE, O (White Nights) Dir. Taylor Hackford, Columbia Pictures. Estados Unidos, 1985. Filme.

SOLO (Solo: A Star Wars Story) Dir. Ron Howard, Walt Disney Pictures. Estados Unidos, 2018. Filme

SONIC (Sonic the Hedgegod) Dir. Jeff Fowler, Paramount Pictures. Estados Unidos/Japão, 2020. Filme.

SOUTH PARK Criadores: Trey Parler e Matt Stone, Comedy Central, 1997-. Estados Unidos, Série.

STAR WARS Dir. George Lucas, 20th Century Fox. Estados Unidos, 1977. Filme.

STAR WARS V Dir. Irvin Kershner, 20th Century Fox. Estados Unidos, 1980. Filme.

STARDUST Dir. Matthew Vaughn, Paramount Pictures. Estados Unidos/Reino Unido, 2007. Filme.

STARMAN – O HOMEM DAS ESTRELAS (Starman) Dir. John Carpenter, Columbia Pictures. Estados Unidos, 1984. Filme.

STILL THE BEAVER Criadores: Nick Abdo e Brian Levant CBS, 1983. Estados Unidos, Filme.

STRANGER THINGS Criadores: Irmãos Duffer, Netflix, 2016-. Estados Unidos, Filme.

SUCKER PUNCH Dir: Zack Snyder, Warner Bros. Estados Unidos/Canadá, 2011. Filme.

SUPER 8 Dir. J.J. Abrams, Paramount Pictures. Estados Unidos, 2011. Filme.

SUPER BAD – É HOJE (Super Bad) Dir. Greg Motolla, Sony Pictures. Estados Unidos, 2007. Filme.

SUPER HOMEM (Superman) Dir. Richard Donner, Warner Pictures. 1977. Filme.

SUPER MARIO BROS. Dir. Shigeru Miyamoto. Nintendo, 1985. Game.

SUPER MARIO BROS. Dir. Rocky Morton e Annabel Jankel, Buena Vista Pictures. Estados Unidos/Reino Unido, 1993. Filme.

SUSPEITOS, OS (Prisioners) Dir. Denis Villeneuve, Warner Bros. & Summit Entertainment. Estados Unidos, 2013. Filme.

TARÂNTULA (Tarantula) Dir. Jack Arnold, Universal-International, Estados Unidos, 1955. Filme.

INCRÍVEL HOMEM QUE ENCOLHEU, O (The Incredible Shrinking Man) Dir. Jack Arnold, Universal Pictures. Estados Unidos, 1957. Filme.

TAXI DRIVER Dir. Martin Scorsese, Columbia Pictures. Estados Unidos, 1976. Filme.

TEMPESTADE DE GELO (The Ice Storm) Dir. Ang Lee, 20th Century Fox. Estados Unidos, 1997. Filme.

TERRA PARA ECHO (Earth to Echo) Dir. Dave Green, Relativity Media. Estados Unidos, 2014. Filme.

TERROR NA ÓPERA (Opera) Dir. Dario Argento, Cecchi Gori/CDI. Itália, 1987. Filme.

TERROR NOS BASTIDORES (The Final Girls) Dir. Todd Strauss-Schulson, Stage-S Films. Estados Unidos, 2015. Filme.

ROCKY HORROR PICTURE SHOW, THE Dir. Jim Sharman, 20th Century Fox. Estados Unidos/Reino Unido, 1975. Filme.

THEY REACH Dir. Syllas Dall, Uncork'd Entertainment. Estados Unidos, 2020. Filme.

THOR: RAGNAROK Dir. Taika Waititi. Walt Disney Pictures, Estados Unidos, 2017. Filme.

THUNDERCATS Criadores: Michael Jelenic e Ethan Spaulding, Cartoon Network, 2011. Estados Unidos, Série.

TIRO QUE NÃO SAIU PELA CULATRA, O (Parenthood) Dir. Ron Howard, Universal Pictures. Estados Unidos, 1989. Filme.

TITANIC Dir. James Cameron, Paramount Pictures & 20th Century Fox. Estados Unidos, 1997. Filme.

TODOS OS HOMENS DO PRESIDENTE (All the President's Men) Dir. Alan Pakula, Warner Bros. Estados Unidos, 1976. Filme.

TOMORROWLAND Dir. Brad Bird, Walt Disney Pictures. Estados Unidos, 2015. Filme.

TOP GUN – ASES INDOMÁVEIS (Top Gun) Dir. Tony Scott, Paramount Pictures. Estados Unidos, 1986. Filme.

TOP GUN: MAVERICK Dir. Joseph Kosinski, Paramount Pictures. Estados Unidos, 2021. Filme.

TOY STORY Dir. John Lasseter, Buena Vista Pictures. Estados Unidos, 1995. Filme.

TRAIÇÃO DO FALCÃO, A (The Falcon and the Snowman) Dir. John Schlesinger, Orion Pictures. Estados Unidos, 1985. Filme.

TRANSFORMERS Dir. Michael Bay, Paramount Pictures. Estados Unidos, 2007. Filme.

TRON – UMA ODISSÉIA ELETRÔNICA (Tron) Dir. Steven Lisberger, Buena Vista Pictures. Estados Unidos, 1982. Filme.

TUBARÃO (Jaws) Dir. Steven Spielberg, Universal Pictures. Estados Unidos, 1975. Filme.

TUDO QUE O CÉU PERMITE (All That Heaven Allows) Dir. Douglas Sirk. Universal Pictures. Estados Unidos, 1955. Filme.

TWIN PEAKS Criador: David Lynch, ABC, 1990-1991 e Netflix, 2017. Estados Unidos, Série.

ÚLTIMO GRANDE HERÓI, O (The Last Action Hero) Dir. John McTiernan, Columbia Pictures. Estados Unidos, 1993. Filme.

ÚLTIMO GUERREIRO DAS ESTRELAS, O (The Last Starfighter) Dir. Nick Castle, Universal Pictures. Estados Unidos, 1984. Filme.

VAI QUE COLA Criador: Leandro Soares, Multishow, 2013-. Brasil. Série.

VAMPIROS DE ALMAS (Invasion of the Body Snatchers) Dir. Don Siegel, Allied Artist Pictures. Estados Unidos, 1956. Filme.

VAMPIROS VS THE BRONX (Vampires vs The Bronx) Dir. Osmany Rodriguez, Netflix, 2020. Filme.

VAN HELSING Dir. Stephen Sommers, Universal Pictures. Estados Unidos/Républica Tcheca, 2004. Filme.

VASTIDÃO DA NOITE, A (The Vast of Night) Dir. Andrew Patterson, Amazon Studios. Estados Unidos, 2019. Filme.

VELUDO AZUL (Blue Velvet) Dir. David Lynch, De Laurentiis Entertainment Group. Estados Unidos, 1986. Filme.

VENCENDO O MEDO (Fear Strikers Out) Dir. Robert Mulligan, Paramount Pictures. Estados Unidos, 1957. Filme.

VERÃO DE 84 (Summer of 84) Dir. François Simard, Anouk Whissel e Yoann-Karl Whissel, Gunpowder & Sky. Canadá, 2018. Filme.

VIAGEM AO CENTRO DA TERRA (Journey to the Center of the Earth) Dir. Eric Brevig, Warner Bros. Estados Unidos, 2008. Filme.

VIAGEM AO MUNDO DOS SONHOS (Explorers) Dir. Joe Dante, Paramount Pictures. Estados Unidos, 1985. Filme.

VIAGEM DE CHIHIRO, A (Sen to Chihiro no Kamikakushi) Dir. Hayao Miyazaki, Toho. Japão, 2001. Filme.

VIAGEM INSÓLITA (Innerspace) Dir. Joe Dante, Warner Bros. Estados Unidos, 1987. Filme.

VINGANÇA DOS NERDS, A (Revenge of the Nerds) Dir. Jeff Kanew, 20th Century Fox. Estados Unidos, 1984. Filme.

VIRGEM DE 40 ANOS, O (The 40 Year-Old Virgin) Dir. Judd Appatow, Universal Pictures. Estados Unidos, 2005. Filme.

VIRGENS SUICIDAS, AS (The Virgin Suicides) Dir. Sofia Coppola, Paramount Pictures. Estados Unidos, 1999. Filme.

VIRGINIA Dir. Jonathan Burroughs e Terry Kenniy, 505 Games, Reino Unido, 2016. Game.

VIRTUDE SELVAGEM (The Yearling) Dir. Clarence Brown, Loew's Inc. Estados Unidos, 1946. Filme.

VOCÊ É O PRÓXIMO (You're Next) Dir. Adam Wingard, Lionsgate. Estados Unidos, 2013. Filme.

VÔO DO NAVEGADOR, O (The Flight of the Navigator) Dir. Randal Kleiser, Buena Vista Pictures/PSO Productions. Estados Unidos, 1986. Filme.

WANDAVISION Criador: Matt Shakman, Disney Plus, Estados Unidos, 2021. Série.

WASP WOMAN, THE Dir. Roger Corman, Allied Artists Pictures. Estados Unidos, 1959. Filme.

WAYWARD PINES Criador: Chad Hodge, FOX, 2015-2016. Estados Unidos, Série.

X-MEN Dir. Bryan Singer, 20th Century Fox. Estados Unidos, 2000. Filme.

ZATHURA: UMA AVENTURA ESPACIAL (Zathura: A Space Adventure) Dir. Jon Favreau, Sony Pictures. Estados Unidos, 2005. Filme.

ZÉ COLMÉIA: O FILME (Yogi Bear) Dir. Eric Brevig, Warner Bros., Estados Unidos, 2010. Filme.