

## “Excitação” (1976), um filme de gênero híbrido

MURILO LOPES PERILLO GOMES  
LEONARDO GOMES ESTEVES

•76

Murilo Lopes Perillo Gomes é graduando em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Mato Grosso. Integra o projeto de pesquisa “Tradições, transições e rupturas do cinema moderno”. Faz parte do Programa Institucional de Iniciação Científica (PIBIC/ bolsa FAPEMAT).

Contato: muriloperillo42@gmail.com

Afiliação: Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8592097538509503>

Orcid: <https://orcid.org/0009-0007-8027-398X>

Leonardo Gomes Esteves é professor do curso de bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Mato Grosso. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea e do Programa de Pós-Graduação em História, ambos na UFMT. Doutor em Comunicação pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) com estágio doutoral na Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3).

Contato: leonardogesteves@gmail.com

Afiliação: Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5298571704590077>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8540-2823>

• **RESUMO**

Nesse trabalho, sobre gêneros cinematográficos, procuramos discorrer sobre a questão da hibridização, pauta presente em estudos de fôlego sobre o assunto. Contudo, nos debruçaremos sobre o contexto do cinema brasileiro e utilizaremos como estudo de caso uma produção da Boca do Lixo, “Excitação” (1976), de Jean Garret. Por meio de análise fílmica, aprofundaremos alguns entendimentos sobre essa obra, que passeia por gêneros variados de forma consciente. Privilegiaremos dois direcionamentos: o horror sobrenatural e a ficção-científica.

• **PALAVRAS-CHAVE**

Gêneros cinematográficos; cinema brasileiro; Boca do Lixo.

• **ABSTRACT**

In this work, on cinematographic genres, we seek to discuss the issue of hybridization, an issue present in extensive studies on the subject. However, we will stick to the Brazilian cinema’s context and use as a case study the Boca do Lixo’s film “Excitação” (1976), by Jean Garret. Through film analysis, we will deepen our understanding of this work, which consciously explores different genres. We will focus on three directions: supernatural horror, science fiction and eroticism.

• **KEYWORDS**

Film genre; Brazilian cinema; Boca do Lixo.

## 1. Introdução

O legado deixado pela produção cinematográfica paulista da Boca do Lixo<sup>1</sup> vem ganhando projeção em estudos acadêmicos, retrospectivas, mostras, e obras em audiovisual nas últimas décadas. Alguns personagens assumiram um inegável protagonismo, como José Mojica Marins, Ozualdo Candeias ou Jairo Ferreira – prospectados com desenvoltura por Barcinski e Finotti (1998), Reis (2010), Uchôa (2019), Gamo (2006a) e Coelho (2015). A importância do local e o contexto da produção lá desenvolvida também já foi devidamente explorada por Abreu (2002) e Gamo (2006b).

A numerosa quantidade de títulos vinculados à Boca, que atravessam, sobretudo, os anos 1960 e 70, exemplifica a farta contribuição de São Paulo à história do cinema brasileiro no período. Sem se ocupar ainda das obras, repletas de particularidades que talvez ainda não tenham sido inteiramente revisadas, essa filmografia como conjunto ganha fôlego se pensada na articulação industrial. É notada como oriunda de um polo, mas fora do escopo oficial – estando este restrito à produção da Embrafilme e ao domínio empresarial carioca, dos quais surgem os mais expressivos investimentos e sucessos de bilheteria a partir de meados da década de 1970. Nos deteremos, em especial, na demarcação apontada por Abreu (2002) como o “segundo tempo” da história da Boca (1976-1982), no qual ocorre uma hierarquização dos filmes a partir da qualidade artística e da sofisticação da produção. Logo, abordar o cinema da Boca e, em especial, alguns de seus nomes de maior prestígio, compreende adequá-lo a uma discussão que contempla uma finalidade comercial.

Partindo desse pressuposto, o trabalho em questão visa abordar a produção da Boca do Lixo tomando como norte as possibilidades de leituras de gênero efetuadas por ela, pauta atrelada a uma tendência mercadológica. A discussão é por si só ampla e inviável para o formato de um artigo. Posto isso, enfatizaremos dentro da discussão sobre gêneros o tópico das hibridizações, modalidade ligada ao propósito industrial. Como objeto de caso, tomaremos para estudo o longa-metragem “Excitação” (1976), rodado por Jean Garret, um notável diretor da Boca do Lixo que ainda não foi estudado de forma extensa pela academia. O filme, contudo, já foi apontado como exemplar dos gêneros híbridos em trabalhos de Suppia (2006), Canepa e Monteiro (2021) e Tuoto

---

<sup>1</sup> A Boca do Lixo de Cinema, também conhecida como Boca de Cinema ou simplesmente Boca do Lixo, é um polo de produção cinematográfica localizado nas imediações do bairro de Santa Ifigênia, no Centro da cidade de São Paulo, que tem seu período mais intenso de atividade entre o final da década de 1960 e o fim dos anos 1980 (Enciclopédia Itaú Cultural, 2024, s.p.).

(2023). Nos interessa nesse trabalho, por meio de análise fílmica, aprofundar a compreensão sobre a característica híbrida presente na obra, concentrando-nos em somente dois aspectos: o horror sobrenatural e a ficção científica. Privilegiamos estes segmentos por compreender que eles assumem uma função dominante no desenrolar da narrativa. Outras leituras sobre “Excitação” que poderão ampliar a questão da multiplicidade de gêneros nele contida serão desenvolvidas em um estágio futuro dessa pesquisa.

## 2. Hibridizações de gênero

Pode-se considerar que a discussão sobre gêneros cinematográficos é múltipla em abordagens e pontos de vista, como ressaltam Altman (2002), Neale (2000), Langford (2005) e Grant (2007). Isso se dá, em parte, devido à dificuldade de se constituir uma conceituação precisa, invariável, mas que, ao mesmo tempo, se utilizaria de termos compartilháveis para abordar uma pluralidade de combinações. De forma recorrente, novas problematizações e questionamentos (re)aparecem contribuindo à discussão.

É legítimo estabelecer alguns entendimentos essenciais sobre a compreensão de gênero. Primeiramente, torna-se necessário discorrer sobre a ideia de tradição, tal como o faz Suppia (2021), referente a um constante apelo deste tipo de cinema e tendo como norte a indústria norte-americana. Tal olhar decorre de um entendimento de que os gêneros cinematográficos se configurariam a partir de uma herança que se repete continuamente. Esta é fundamentada em uma fórmula de sucesso comercial, na qual seus preceitos vão se estabelecendo enquanto são criados padrões estéticos, estilísticos e narrativos. Nesse desenvolvimento ocorrem transformações e ajustes aos contextos de produção de cada obra, sofrendo alterações na medida em que se relacionam com o cenário cultural, econômico e político de um determinado local. Além disso,

Gêneros não consistem apenas de filmes: eles consistem, também e igualmente, de sistemas específicos de expectativa e hipóteses que os espectadores trazem com eles ao cinema e que interagem com os próprios filmes durante o processo de ver o filme (Neale in Grant, 2003, p. 161 apud Suppia, 2021, p. 257).

Deste modo, essas categorizações (gêneros) podem perder ou obter relevância conforme são adaptadas ao tempo e ao ambiente em que se manifestam. Contudo, para falar em tradição, é necessário formular um questionamento sobre o contexto de produção, distribuição e exibição. Nesse escopo, o debate sobre gêneros está mais comumente atrelado ao cinema industrial estadunidense, o de maior penetração no mundo. “Só haveria gêneros onde houvesse ‘tradição’; a tradição requer uma ‘indústria’, e onde há indústria há poder econômico – e político” (Suppia, 2021, p. 254).

Langford (2005) aprofunda a visão mercadológica sobre o segmento, discorrendo sobre a redução do risco comercial a partir de uma eventual relação de confiança entre realizadores e público por meio de um pacto que inclui a percepção sobre gêneros e sua função a nível de entretenimento. Essa indicação, voltada a uma imposição de mercado, é tida como uma das formas propostas pelo cinema norte-americano para organizar e capitalizar em cima do objeto (filme). Tal estruturação pode muitas vezes segregar ou aglutinar diferentes propostas generalistas (de gênero), medida que inviabilizaria uma certa ideia de pureza. Em *Film/genre*, Rick Altman

●80

constata que o ideal clássico de gênero “puro” contrariava aspirações econômicas/mercadológicas norteadoras da produção cinematográfica de gênero, e cita como exemplo o caso de *O monstro da lagoa negra* (*Creature from the black lagoon*, 1954), de Jack Arnold, filme “híbrido” de “monster movie” e ficção científica (Oliveira, 2011, p. 07).

Para Altman, uma das tendências da era clássica de Hollywood era a de aglutinar diferentes gêneros em uma obra como forma de obter maior alcance de público, garantindo que o filme abrangesse os três setores reconhecidos de audiência (masculino, feminino e *Tertium quid*<sup>2</sup>). Buscando compreender a relação entre a expectativa do público, o contexto de produção, a divulgação de uma obra e onde essa categorização (gênero) adentra na conjuntura de se pensar (e vender) um filme, Altman analisa cartazes de diversos títulos. Em paralelo, e sobre um recorte específico que convém a essa pesquisa, Carroll (1999, p. 63) faz referência aos aspectos de hibridização presentes nas histórias de horror, conceituando que “(...) algumas ficções podem mover-se tanto pelo horror artístico quanto pelo pavor artístico; a mistura pode assumir diversas formas, em diferentes histórias”.

---

<sup>2</sup> *Tertium quid* em uma tradução do latim significa “A terceira coisa”. Normalmente, refere-se a um terceiro elemento que foge dos dois primeiros campos.

A título de ilustração, como exemplar desse fenômeno de aglutinação, podemos considerar “Abbott and Costello meet Frankenstein” (1948). Filme híbrido de horror, comédia e fantasia que anseia atingir tanto apreciadores da dupla cômica quanto adeptos do universo de monstros. No enredo, a dupla cômica investiga o desaparecimento dos corpos do Frankenstein (Glenn Strange) e do Conde Drácula (Béla Lugosi). A inserção da comédia dos protagonistas concede ao filme uma abordagem plural em relação ao público-alvo mais comumente fechado do horror. Essa aglutinação se mostrou favorável ao estúdio (com bilheteria de mais de USD 3 milhões – valor considerado alto para o período), que mais tarde lançou “Abbott and Costello meet the Invisible Man” (1951) e “Abbott and Costello meet the Mummy” (1955).

No âmbito nacional, um sistema relativamente similar ao citado acima pode ser verificado em trabalhos do grupo comediante Os Trapalhões. “O incrível monstro trapalhão” (1981) reúne elementos dos filmes de monstros, de super-herói, comédia e ficção-científica. Na trama são apresentadas versões “abrasileiradas” de personagens estrangeiros, como Hulk e Super Homem.

### **3. Gêneros híbridos no cinema brasileiro: alguns paradigmas**

A presença de elementos de gênero no cinema brasileiro revela características próprias dentro do contexto de produção local, como já podemos notar em “O incrível monstro trapalhão”. Nesse sentido, faz-se necessário encontrar nas já cristalizadas discussões sobre as chanchadas uma referência obrigatória para se pensar no fenômeno da hibridização de gêneros por aqui. Entendendo que as referidas comédias populares, cujo auge compreende os anos 1940 e 50, são tentativas peculiares de aproximação ao *studio system* norte-americano. Ressoam preceitos de gênero e hibridizações para tentar reproduzir fórmulas bem-sucedidas no âmbito brasileiro.

Dentro desse debate sobre uma tipicidade brasileira de gênero proveniente das chanchadas, podemos ter como uma espécie de pedra angular a ideia de paródia. Vieira (1983) aborda a paródia como uma das derivações da chanchada e trabalha com a noção de um “cinema imitativo”, que se utiliza do objeto estrangeiro para traduzi-lo ao contexto nacional. Nesse quadro, “(...) a intenção primeira da paródia seria muito mais a capitalização dos resíduos de sucesso do modelo original” (Vieira, 1983, p. 22). É possível ponderar que, do mesmo modo que o cinema estadunidense se utilizou (e utiliza) da junção de gêneros para maior alcance de público, o brasileiro também o faria a seu modo. Como alicerce dessa reflexão acerca do assunto, Paulo Emílio Sales Gomes

(1996, p. 90) faz menção à nossa "incapacidade criativa em copiar"<sup>3</sup>, comentário que permeia não só uma determinada lógica do cinema brasileiro, mas também se torna combustível criativo das próprias produções.

Partindo desse cenário, podemos inferir que a presença do gênero no cinema brasileiro – em um recorte que contempla desde as comédias populares à produção da Boca do Lixo – se mostra em pelo menos duas frentes. A primeira, alinhada às chanchadas, aponta para uma ideia de fracasso, contemplada pelo que fora proposto por Paulo Emílio, algo que compreende uma certa consciência de subdesenvolvimento do produto nacional, se dirigindo ao estrangeiro (comumente norte-americano) de forma inferiorizada. "(...) no caso do cinema brasileiro, a paródia se transforma numa sátira de si mesmo, criticando o próprio cinema brasileiro" (Vieira, 1983, p. 22). Um momento significativo para pensar sobre esse quadro está em "Matar ou correr" (1954), dirigido por Carlos Manga. O original, "Matar ou morrer" (1952), de Fred Zinnemann, é apresentado como exemplar *sério* dentro das convenções do gênero faroeste. Uma segunda possibilidade de abordagem se aproxima de uma concepção sisuda frente às convenções de gênero, revelando uma simetria. Isto é, a conformidade dessas obras se mostra inerente às noções basilares dos gêneros que ela propõe trabalhar, se esquivando do discurso paródico presente nas chanchadas.

•82

O funcionamento de tais filmes ocorre a partir da adaptação consciente dos padrões estabelecidos por um ou outro gênero. Assim, tais manifestações podem ser verificadas em parte das produções da Boca do Lixo nos anos 1960 e 70, em trabalhos como: "A meia noite levarei sua alma" (1964) de José Mojica Marins e "Gregório 38" (1969) de Alex Prado. Ambos são atrelados aos preceitos do horror e do faroeste, respectivamente. São *sérios*, buscam se assemelhar e adentrar nessas categorizações sem as contestar.

Outro fenômeno observado – e que foge aos dois paradigmas desenvolvidos nessa análise – é o de propostas que visam desafiar códigos genéricos. Tendem a apresentar um processo antidogmático, rompendo barreiras propostas por uma ou por outra classificação, sem desígnio paródico, mas elaborado a partir de pesquisas. São conscientes das chanchadas e eventualmente propõem um jogo de intertextualidades em camadas de diferentes espessuras, revelando por vezes uma paródia da paródia. Um exemplo dessa ocorrência está em "Barão Olavo, o horrível" (1970) de Júlio Bressane. É apresentado como filme de horror (em conformidade com as cartelas no

---

<sup>3</sup> Texto originalmente publicado em 1973.

início). Porém, nota-se que o mesmo não busca produzir ou desencadear emoções geralmente comuns às obras do gênero, que Carroll (1999, p. 21) conceitua como “horror-artístico”. A iniciativa aqui é a de subverter o gênero, (re)imaginá-lo, entender suas delimitações, noções essenciais e ultrapassá-las. No mesmo ano, “Os monstros de Babaloo” (1970) de Elyseu Visconti, atua no mesmo propósito e aglutina a experimentação da comédia do absurdo, abarcando a atmosfera chanchadesca. No enredo, a burguesia é ridicularizada por meio de uma família disfuncional. A excentricidade, o exotismo e o extremismo na personalidade dos personagens reinterpretam e interligam preceitos do horror e da comédia a um novo molde. Além disso, a indicação dos sujeitos da família como “monstros”, desloca a concepção do termo: os monstros da modernidade são a burguesia.

Já em 1971, Ivan Cardoso filma “Nosferato no Brasil”. O trabalho transporta o personagem de Murnau às praias do Rio de Janeiro pós-golpe militar. Nas cartelas lê-se, “Onde se vê dia...Veja-se noite”, demonstrando a fantasia experimental proposta pela obra. Cardoso inicia a carreira na experimentação e mais tarde chega à esfera comercial. Consolida um novo rótulo enquanto “(...) criador de um gênero de filmes genuinamente brasileiro, ao qual chamou de terrir (terror + rir), que consiste em trazer o espírito da chanchada (...) para dentro de histórias de horror (...)” (Cánepa. 2021, p. 320). O terrir é outro híbrido que atesta a flexibilidade do gênero no cinema brasileiro.

●83

#### 4. Introdução a “Excitação” (1976)

Jean Garret é considerado um diretor primoroso da Boca do Lixo dos anos 1970. Isso se deve a alguns fatores, como o acabamento e a qualidade de seus filmes, assim como a profunda e diversa gama de assuntos abordados por eles. O diretor foi situado em um local indefinido: “uma espécie de limbo entre a produção de baixo orçamento dos anos 1970 e o ‘cinema de arte’” (Tuoto, 2023, p. 304); ou ainda “entre o apelo erótico-sensacionalista característico dos filmes da Boca, e uma certa pretensão à legitimidade artística e autoral” (Cánepa, 2021, p. 153). Garrett se mostrou ágil na união de aspectos do *filme de arte* com a cultura popular. Da mesma forma que sua classificação era imprecisa, tais aspectos múltiplos também se confirmaram nos filmes. Como ressalta Cánepa (2021, p. 156), “Garret experimentou gêneros (...) foi do policial

(‘A ilha do desejo’, 1975) ao horror sobrenatural (‘Excitação’, 1976); da sátira social (‘Possuídas pelo pecado’, 1976) ao filme-catástrofe (‘Noite em chamas’, 1977).

Ao transitar pelo cinema de gênero, Garret realizou obras que unem e diversificam aspectos da cinematografia estrangeira ao contexto nacional. Por volta de meados dos anos 1970, o diretor finaliza “Excitação”. Este é apresentado como um trabalho que opera em meio a intercessões de gênero, oscilando “(..) entre o fantástico, o policial e a ficção científica, comportando de fato características dos três gêneros: a alma penada, o crime perfeito e a parafernália cibernética” (Suppia, 2006, p. 27). Recentemente, Tuoto (2023) aponta uma aproximação maior do título com o filme de horror, mas considerando também uma carga erótica. Contudo, essa, segundo ele, teria uma função contextual e não diegética.

Assim como Altman (2002) analisa cartazes de divulgação para compreender objetivos mercadológicos e conceituais, tal como mencionado acima, aqui o exercício também se faz necessário.



Figura 1. Tijolinho de divulgação de “Excitação” (1976).

No centro do anúncio (Figura 1) se lê: “Uma trama diabólica envolvendo os prazeres do sexo, os mistérios da reencarnação e o terror psicológico na era dos computadores, até atingir o sobrenatural”. Essa propaganda já carrega em si uma multiplicidade de elementos de gênero, revelando que seu emprego se deu de forma consciente. O movimento de atrelar o filme ao máximo de categorias é efetuado visando atingir um número maior de público. “Trama diabólica”, “sexo”, “reencarnação”, “terror psicológico” são algumas das palavras ou expressões utilizadas para retratar o hibridismo arquitetado.

“Excitação” apresenta a seguinte sinopse:

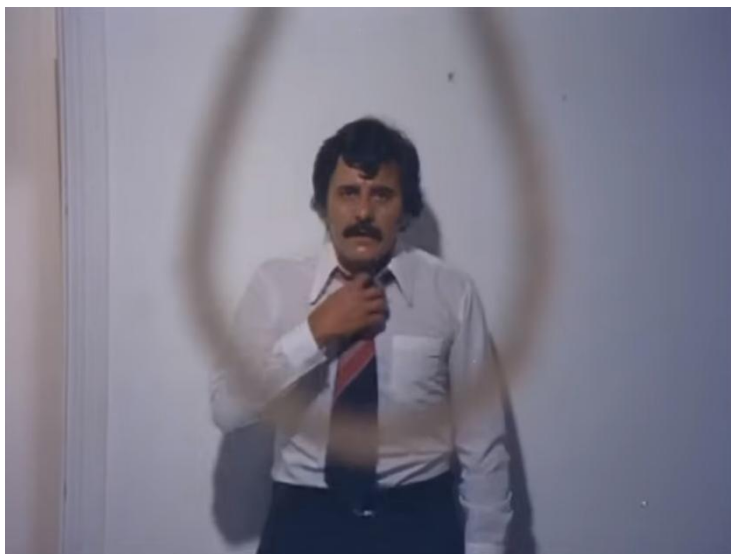
Renato comprara aquela casa na praia com o propósito de ajudar a esposa Helena a recuperar-se de suas crises nervosas e alucinações. Mas, quando Helena descobre que Paulo, marido de sua vizinha Arlete e antigo proprietário da casa, havia se enforcado ali, ela compreende que não sofre de alucinações, pois uma de suas visões era justamente a de um homem balançando na ponta de uma corda. Arlete torna-se amiga de Helena e amante de Renato, e aconselha a moça a procurar um pai-de-santo. Mas tudo continua como antes. À noite os eletrodomésticos ganham vida, as luzes da casa piscam e aparece a imagem do enforcado. Renato, que é engenheiro eletrônico e materialista, apaixonado pela cibernética, não acredita em manifestações sobrenaturais e quer internar a esposa. Mas Lu, prima de Arlete, que passa alguns dias com Helena, vê a moça ser atacada por um ventilador. Não tarda que o corpo de Lu seja pescado nas redes de um pescador. (...) Helena acaba realmente enlouquecendo e é internada num sanatório, enquanto Arlete e Renato entregam-se livremente aos seus prazeres. Mas Helena volta e com ela a revelação fantástica que jamais um materialista poderia aceitar (Neto, 2009, p. 408, 409).

●85

Tomando os dados apresentados acima como evidências da característica multifacetada de “Excitação”, contemplando a possibilidade de direcionamentos variados para o debate sobre gêneros, aprofundaremos alguns desses trajetos nas próximas páginas. Será o caso de identificar e analisar construções que se encaminham para duas qualidades: o horror sobrenatural e a ficção-científica. Ademais, o filme é alocado dentro do segundo paradigma levantado por esta análise, o de obras vinculadas às normas de gênero, diferenciando-se, assim, da verve paródico-anedótica e da subversão autoral.

## 5. A “alma penada”

Na sequência de abertura, vemos Paulo (João Paulo Ramalho) ao fundo de uma sala observando uma corda (desfocada) à sua frente (Figura 2). A montagem passa a alternar entre o rosto de Paulo e a corda. Percebemos em seu olhar um sentimento de angústia. Rapidamente a sequência o coloca na linha entre a vida e a morte. Há um paralelismo visual entre o nó da corda e o nó da gravata de Paulo. A gravata representando o mundo factível/real, o mundo do trabalho (razão pela qual, mais à frente, descobriremos ser o motivo do suicídio, seu emprego); e a corda seria a morte, seu destino, ou entrada no mundo paranormal. Posto isso, antes de Paulo subir na cadeira, ele retira a gravata em uma ação que, em uma análise rasa, é tida como banal. Contudo, o ato se anuncia como a transição da vida para a morte de Paulo, ou seja, o abandono do mundo real, do trabalho, pela inexistência, mundo dos mortos.



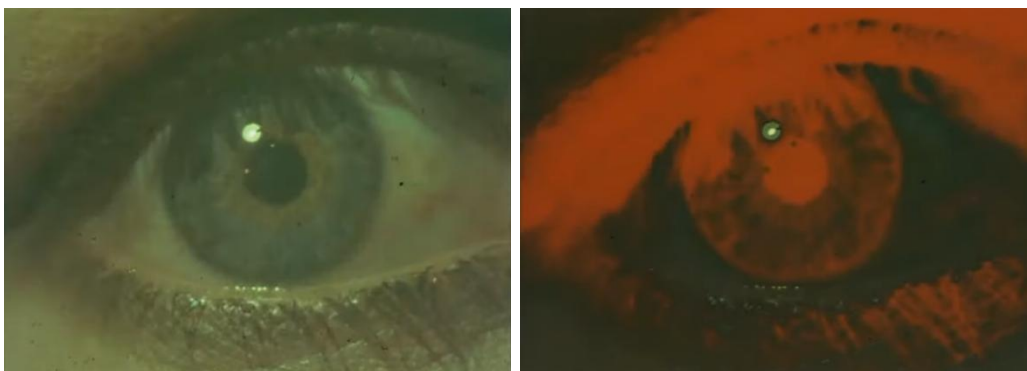
•86

Figura 2 - Cena de “Excitação”

Outro elemento que pode ser investigado, nesse enfoque particular de elucidação de objetos cênicos da sequência de abertura, é a presença da cadeira vermelha. Aparece ter uso trivial no suicídio de Paulo, mas com o desenvolvimento do enredo, nota-se nela uma relação que converge mundos real e sobrenatural. Pois se

verifica que a cadeira atrai Helena (Kate Hansen) em diversas situações, se situando como instrumento de ligação entre ela e o morto. O objeto é o último contato de Paulo com a realidade, sendo este o que o sustentava no mundo terreno nos instantes que precedem o ato. Assim, adquire uma dupla-função: é utilizado como ferramenta para a passagem de Paulo; e, depois, como elo de ligação entre ele, já desencarnado, e Helena.

Após a sequência de abertura, na qual ocorre o suicídio, somos apresentados às cartelas com os créditos. Aqui se fazem necessárias algumas considerações. Na transição para elas, vemos inicialmente, a partir de um sutil *zoom out* em um fotograma estático, o olho de Helena. O espectador ainda não sabe a quem ele pertence, porém, com o decorrer da trama, pôde-se aferir ser da protagonista. No plano ocorre uma transição cromática que antecede a entrada dos créditos: o olho ganha um filtro avermelhado, passando do normal/natural (Figura 3) para o que chamaremos de olho paranormal (Figura 4).



Figuras 3 e 4. Cena de “Excitação”

Ao longo da narrativa, Helena questiona se o que ela vê é real ou apenas fruto de seus surtos psicóticos. Além disso, Renato (Flávio Galvão) fomenta essa dúvida nela, sempre a questionando se as situações anormais não passariam de “coisas da sua cabeça”. No contexto de perda gradativa da sanidade de Helena, na primeira aparição do fantasma para ela se observa seu olho em primeiro plano, estabelecendo relação com a imagem de fundo das cartelas. A mulher olha para o fantasma e enxerga, pela primeira vez, o *outro lado*, como se nesse momento adquirisse um filtro (como o das cartelas), que a possibilitaria observar o que está além do real.

As aparições do fantasma se tornam mais frequentes e *reais*, visualmente falando. Primeiro ele é retratado de forma descontínua, como pisca-pisca. Mais do que um truque de efeitos especiais, essa aparição intermitente pode revelar um estágio não totalmente desenvolvido do olhar de Helena. Depois, ao final, reaparece sem interferências, como se agora ela tivesse alcançado o *amadurecimento* completo da mediunidade. Helena, em sua vingança, no caminho para executar o marido e a amante deitados em sua cama, já é retratada com os olhos totalmente esbranquiçados, revelando um estágio absoluto de incorporação mediúnica. Nesse sentido, a representação imagética e sugestiva do olho paranormal nas cartelas pode se relacionar à gradual inserção da mediunidade de Helena.

## 6. Parafernália cibernética

●88

Partindo para a análise dos elementos responsáveis pelas características alinhadas à ficção-científica e buscando entender como são arbitradas tais noções e influências, pode-se conjecturar uma aproximação a “2001, uma odisseia no espaço” (1968), de Stanley Kubrick – referência absoluta de ficção científica e de cinema autoral lançado comercialmente na década que precede “Excitação”. É possível elencar alguns fatores entre eles que serão explorados nas próximas páginas. Começaremos pela transição cromática nas cartelas e o modo com que foi fotografado o olho de Helena, se relacionando imageticamente à sequência de “2001”, na qual o olho do astronauta David Bowman (Keir Dullea) também é centralizado em macro a partir de efeitos cromáticos (Figura 5).

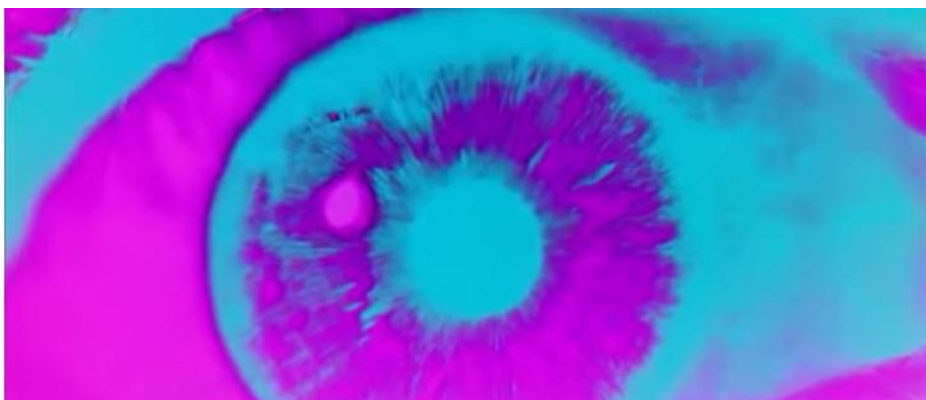


Figura 5 – Cena de “2001, uma odisseia no espaço” (1968)

A sequência de “2001” “atua como uma representação visual de uma ‘dobra temporal e espacial’ construída através de efeitos cromáticos psicodélicos” (Correia, 2020, p. 47). Por meio de alterações na coloração, busca-se retratar uma experiência subjetiva do personagem. A naturalidade do plano é abandonada, dando espaço a um novo contexto de interpretação da imagem. Já em “Excitação” (1976), a alteração de cor no plano pretende também retratar uma mudança na subjetividade da personagem. O olhar de Helena é alterado, adquire uma visão expansiva sobre o real. Portanto, a viragem cromática no olho se assemelha ao filme de Kubrick tanto de forma estética como conceitual. É válido também ressaltar a coloração escolhida no filme de Garret. O filtro vermelho é uma cor quente, que abarca uma concepção própria. Heller (2013, p. 104) indica que “o simbolismo do vermelho está marcado por duas vivências elementares: o vermelho é o fogo e o vermelho é o sangue”. Para além disso,

Por detrás do simbolismo está a experiência: o sangue se altera, sobe à cabeça e o rosto fica vermelho, de constrangimento ou por paixão, ou por ambas as coisas simultaneamente. Enrubescemos de vergonha, de irritação ou por excitação. Quando se perde o controle sobre a razão, “vê-se tudo vermelho” (2013, p. 105).

●89

O uso do vermelho poderia então dar indícios sobre a forma como foi modificado o olhar. Ou ainda, para onde essa evolução aponta. Visto que, ao fim, Helena acaba executando o marido e a vizinha, Arlete (Betty Saddy).

A aproximação entre “Excitação” e “2001” se estende a Renato. Em sua apresentação, o vemos saindo de trás de um computador (Figura 6), enquadramento este bastante simbólico na concepção de Renato como aficionado por eletrônica. Logo, ele diz, “podem fechar, o defeito não se repetirá. Se aparecer algum outro, resolvam sozinhos”, suscitando seu pragmatismo e confiança nos computadores/cibernética. Por fim, seus assistentes brincam que Renato não permite que ninguém realize a manutenção de suas máquinas, o mesmo sempre coordena as vitórias. Existe uma intimidade anormal entre ele e a eletrônica, aspecto sustentado em outros momentos. Em um deles, o personagem divaga sobre seu amor por computadores. Em outro, observa: “(o poder da eletrônica) é o substituto dos velhos mágicos e feiticeiros”. A ideia proferida nessa afirmação se relaciona, de forma direta, à terceira lei de Clarke

(Arthur C. Clarke, roteirista de “2001”), na qual acentua que “qualquer tecnologia suficientemente avançada é indistinguível da magia” (Clarke, 1962, p. 39, tradução nossa). Essa relação entre o personagem – colocado aqui como manipulador de ferramentas tecnológicas e aficionado pela cibernética – e a lei de Clarke salienta a lucidez de Renato frente a suas crenças materialistas e consolida sua ligação existencial à tecnologia.



•90

Figura 6 - Cena de “Excitação”

Em “2001”, a relação entre humanos e máquinas se apresenta de distintas formas. Colocaremos em foco a interação entre os personagens humanos e o computador HAL-9000, antagonista central. O grande dilema se dá pelo fato de HAL ter desligado o suporte de vida de parte da tripulação, provocando a morte de um astronauta. Bowman, por sua vez, decide então desativar a máquina com defeito. Do ponto de vista de HAL, no entanto, são os humanos que têm *defeitos* e estão atrapalhando o cumprimento da missão e, portanto, eles é que deveriam ser *desativados*. “HAL nos coloca assim uma nova contrariedade, entre ‘humano’ e ‘objeto’”. A máquina, antes instrumento de poder humano, usada para a sobrevivência, agora reivindica status de sujeito” (Piassi, 2011, p. 6). Esse aspecto de afirmação da máquina

como sujeito coloca uma contradição em sua concepção fundamental de tecnologia como ferramenta destinada a facilitar, acelerar e mitigar tarefas humanas. Além disso, o advento das inteligências artificiais busca a execução, também, de tarefas mais difíceis, onde anteriormente era necessário a intervenção do homem para tomar decisões. Sendo assim, HAL é um *cérebro* complexo, disposto e programado a arbitrar decisões e, também, a se colocar em oposição aos humanos quando achar necessário.

Já em “Excitação”, o supercomputador de Renato não denota *consciência* de seus atos e nem toma decisões que impactam outros seres. Sua função é apenas de ferramenta do personagem na violência desferida contra a esposa. O aspecto da violência transpassada por meio da ferramenta tecnológica, por outro lado, se associa à sequência inicial de “2001”, no qual temos, inicialmente, homínidos e outros animais disputando arbustos para se alimentarem. Um dos primatas começa a manusear um osso e imaginar que ele possa ser usado como ferramenta de opressão. Assim, passa a utilizar a nova *ferramenta* como bastão em confrontos físicos. Dotado da ferramenta tecnológica, o primata se coloca como superior aos demais. Do mesmo modo, Renato manuseia o supercomputador para concluir seu plano perverso contra Helena. Tal conduta denota uma aproximação de Renato a um caráter mais primitivo de ação, contrário à forma com que o mesmo se coloca na trama, como superior, racional e técnico.

●91

## 7. Conclusão

Por meio da “parafernália cibernética” (Suppia, 2006, p. 27), “Excitação” se desloca entre concepções de gênero, abraçando elementos da ficção científica (supercomputador) com intuito de disfarçar ou enriquecer sua pretensão final de aproximação ao horror sobrenatural. Dialoga de forma característica com seu período e local de produção. Na Boca do Lixo dos anos 1970, a consciente tradução de ideias estrangeiras ao contexto nacional compõe um imaginário ligado à validação do público e à necessidade de financiamento contínuo das produções. Era necessário fazer a *máquina* continuar operando e o cinema de gênero, frequentemente híbrido e não rígido, tem papel significativo nessa investida.

Por meio deste estudo foi possível primeiramente elucidar a forma com que “Excitação” foi anunciado em jornais. Por meio de um *tijolinho*, observamos que a elaboração da estratégia de venda também foi dada a partir de suas características múltiplas, articulando elementos na criação de uma história aglutinadora. O filme oscila

entre concepções de gênero. Uma ou outra particularidade é atrelada para ao fim surpreender a expectativa do espectador e, eventualmente, obter maior alcance de público. Em seguida nos detivemos em duas análises que contemplam um aprofundamento sobre o horror e a ficção científica, demonstrando uma enorme consciência sobre o produto. A aproximação a “2001, uma odisseia no espaço”, prospectada nessas páginas, possibilita meditar sobre a dimensão do projeto: não uma paródia ou um complexo exercício de descaracterização, mas uma tentativa de se colocar em sua época, proporcionando afinidades ou aprimorando tendências; certamente provocando as fronteiras entre arte e indústria no cinema brasileiro.

Em sua capacidade de se expandir por diversos segmentos, o longa-metragem de Garret ainda se projeta em direção ao filme policial e ao cinema erótico, como apontado por Suppia (2006) e Tuoto (2023). O faz também a partir de particularidades que demonstram seu aspecto original. Não sendo possível demonstrar o feito nesse trabalho, pois demandaria um volume maior de análise, podemos apenas destacar que “Excitação” evidencia o caráter industrial da Boca do Lixo, resultando em um bem-sucedido exemplar de filme de gênero híbrido do “segundo tempo”.

●92

## Referências

DOI 10.14393/OUV-v20n2a2024-73953

ABREU, Nuno César Abreu. **Boca do lixo**: cinema e classes populares. Campinas: Unicamp: 2002.

ALTMAN, Rick. **Film/Genre**. Londres: BFI, 1999.

BARCINSKI, André; FINOTTI, Ivan. **Maldito – a vida e o cinema de José Mojica Marins**, o Zé do Caixão. São Paulo: Editora 34, 1998.

CÁNEPA, Laura; MONTEIRO, Tiago José Lemos. Entre a carne e o espírito: relações de gênero nos filmes de horror de Jean Garrett. **Literartes**, [S. l.], v. 1, n. 15, p. 149-175, 2021.

CÁNEPA, Laura. Nosferato no Brasil (1971): Vampiro pop no cinema brasileiro. **Animus - Revista Interamericana de Comunicação Midiática**, [S. l.], v. 20, n. 44, 2021.

CARROLL, Noel. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papirus, 1999.

CLARKE, Arthur C. **Profiles of the Future**: An Inquiry into the Limits of the Possible. Nova York: Popular Library, 1962.

COELHO, Renato. **O cinema e a crítica de Jairo Ferreira**. São Paulo: Alameda, 2015.

CORREIA, Inês Pereira. **Consciencialização cromática**: um estudo sobre a cor no cinema de ficção científica do século XX. 2020. Dissertação (Mestrado em Design) – IADE - Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação, Universidade Europeia, Lisboa, 2020.

GAMO, Alessandro. **Críticas de Jairo Ferreira – críticas de invenção**: os anos do São Paulo Shimbun. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006a.

\_\_\_\_\_. **Vozes da Boca**. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2006b.

GERACE, Rodrigo. **Cinema explícito**: representações cinematográficas do sexo. São Paulo: SESC, 2015.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GRANT, Barry Keith. **Film genre: from iconography to ideology**. Londres: Wallflower, 2007.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

LANGFORD, Barry. **Film Genre: Hollywood and Beyond**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

NEALE, Steve. **Genre and Hollywood**. Nova York: Routledge, 2000.

\_\_\_\_\_. "Questions of genre". In: GRANT, Barry Keith (Org.). **Film genre reader III**. Austin: Univ. of Texas Press, 2003, p. 160-184.

NETO, Antonio Leão da Silva. **Dicionário de filmes brasileiros - longa metragem**. São Bernardo do Campo: Ed. do Autor, 2009.

●94

OLIVEIRA, Igor Silva. **Ficção Científica e a hibridação de gêneros cinematográficos**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 2011, São Paulo, SP. São Paulo: Intercom, 2011.

PIASSI, Luís Paulo. **A transcendência pela tecnologia em 2001: A Space Odyssey – humanos, pós-humanos e trans-humanos**. IV Simpósio Nacional de Tecnologia e Sociedade, 2011, Curitiba. Curitiba: Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2011.

REIS, Moura. **Ozualdo Candeias – pedra e sonhos no Cineboca**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

SUPPIA, Alfredo. "Ficção científica no cinema brasileiro: que bicho é esse?". In: LYRA, Bernardette; SANTANA, Gelson (Orgs.). **Cinema de bordas**. São Paulo: Editora Lápiz, 2006, p. 16-41.

\_\_\_\_\_. Indagações sobre gêneros cinematográficos e audiovisuais: religando alguns pontos. **Revista GEMINIS**, [S. l.], v. 12, n. 2, p. 251–275, 2021.

TUOTO, Arthur. "Jean Garrett - fantasia como libertação e aprisionamento". In: CARNEIRO, Gabriel; SILVA, Paulo Henrique. **Cinema fantástico brasileiro: 100 filmes essenciais**. Belo Horizonte: Letramento, 2023, p. 304-306.

DOI 10.14393/OUV-v20n2a2024-73953

UCHÔA, Fábio Raddi. **Ozualdo Candeias e o cinema de sua época (1967-83):** perambulação, silêncio e erotismo. São Paulo: Alameda, 2019.

VIEIRA, João Luiz. “Chanchada: uma introdução à paródia no cinema brasileiro”. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 41, p. 22-29, 1983.

Como citar ●95

LOPES PERILLO GOMES, M.; ESTEVES, L. Excitação (1976), um filme de gênero híbrido. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 20, n. 2, [2024].

DOI: 10.14393/OUV-v20n2a2024-73953.

Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/73953>.



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.