

DO SUBÚRPIO PARA A PERIFERIA - O SUBURBANISMO FANTÁSTICO CONTEMPORÂNEO: Uma nova ambientação do subgênero cinematográfico?

*FROM THE SUBURB TO THE PERIPHERY - CONTEMPORARY FANTASTIC SUBURBANISM: A new setting for the
cinematographic subgenre?*

Pedro Artur Baptista Lauria¹ 

RESUMO

Proposto por Angus McFadzean (2017) o *suburbanismo fantástico* é um subgênero cinematográfico que junta características do trivial (o subúrbio estadunidense) com elementos de fantasia, em tramas onde o amadurecimento do protagonista se funde com a jornada do herói. McFadzean se aprofunda em seu estudo sobre o subgênero (2019) afirmando que este é primordialmente marcado pela branquitude de seus/suas protagonistas – vinculados a uma classe média estadunidense. No entanto, no final da década de 2010, um grupo de filmes se destacaram por trazer protagonistas negros/negras e latinos/latinas, trazendo novas possibilidades para o subgênero. No presente artigo nos aprofundaremos em dois deles, *A Gente se Vê Ontem* (See You Yesterday, Stefon Bristol, 2019) e *Vampiros x The Bronx* (Vampires x The Bronx, Osmany Rodriguez, 2020), que, além de trazer um protagonismo negro(a)/latino(a), deslocam suas narrativas para as periferias urbanas. Tais escolhas representam profundas inovações semânticas e sintáticas para o subgênero – que repercutem em sua própria estrutura e narrativa. Isto, por sua vez, cria questões genéricas que serão discutidas neste trabalho. Estes filmes representam um novo subgênero? São um ciclo fechado do *suburbanismo fantástico*, resposta pontual de Hollywood a movimentos sociais como o #OscarSoWhite e o #BlackLivesMatter? Ou podem ser considerados uma modernização do mesmo, a partir de sensibilidades modernas sobre representatividade e participação de novos corpos na indústria?

Palavras-chave: Suburbanismo Fantástico. Gênero Cinematográfico. Subúrbio Estadunidense. Periferia. Representatividade

ABSTRACT

Proposed by Angus McFadzean (2017), the suburban fantastic cinema is a cinematographic subgenre that combines characteristics of the trivial (the American suburb) with fantasy elements, in plots where the protagonist's maturation merges with the hero's journey. The researcher delves into his study of the subgenre (2019), stating that it is primarily marked by the whiteness of his / her protagonists - linked to an American middle class. However, at the end of the decade of 2010, a group of films stood out for bringing black and latino protagonists, bringing new possibilities to the subgenre. In this article, we focus on two of them, See you yesterday (Stefon Bristol, 2019) and Vampires x The Bronx (Osmany Rodriguez, 2020) which, in addition to the protagonism, shift

¹ Universidade Federal Fluminense (UFF)

Autor Correspondente: Pedro Artur Baptista Lauria
E-mail: pedrolauria@gmail.com

Recebido em 06 de Março de 2021 | Aceito em 07 de Julho de 2021.

their narratives to peripheric urban areas. Such choices represent profound semantic and syntactic innovations for the subgenre - which have an impact on their own structure and narrative. This creates some questions that will be discussed in this work. Is it a new cycle of the subgenre? Is it a punctual response from Hollywood to social movements such as #OscarSoWhite and #BlackLivesMatter, a new subgenre (egress from suburban fantastic cinema)? Can it be considered a modernization of the subgenre, based on modern sensibilities about representativeness and participation of new bodies in the movie industry?.

Keywords: Cyberdemocracy. Social Media. Digital Communication. Political Science.

Introdução

O *Suburbanismo Fantástico* é um subgênero cinematográfico proposto por Angus McFadzean em artigo (2017) e, posteriormente, no livro *Suburban Fantastic Cinema* (2019). Nas palavras do próprio autor se trata de

um conjunto de filmes Hollywoodianos que começaram a aparecer nos anos de 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 de 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)

O *suburbanismo fantástico* engloba filmes como *E.T. – O Extraterrestre* (E.T. – The Extraterrestrial, Steven Spielberg, 1982), *Gremlins* (Joe Dante, 1984), *Os Goonies* (The Goonies, Richard Donner, 1985), *De Volta para o Futuro* (Back to the Future, Robert Zemeckis, 1985), *A Hora do Espanto* (Fright Night, Tom Holland, 1985), *Querida, Encolhi as Crianças* (Honey, I Shrunk the Kids, Joe Johnston, 1989) e *Esqueceram de Mim* (Home Alone, Chris Columbus, 1990). A classificação desse subgênero advém dos conceitos de gênero de Altman (1984; 2000), que leva em consideração simultaneamente os elementos sintáticos e semânticos de uma obra.

Sintaticamente o subgênero é marcado pela mistura do melodrama de amadurecimento do jovem e da resolução de seus conflitos interpessoais (“co-

ming-of-age” dramas) com a jornada do herói (Gledhill, 1987; Williams, 1998 apud McFadzean, 2019). Ou seja, falamos de um(a) protagonista que ao não conseguir expressar suas emoções para resolver conflitos interpessoais através do diálogo, o precisará fazer através das ações físicas que envolvem coragem, força, destreza ou inteligência, ante à irrupção do fantástico em sua vida. Ao performar tais ações, ele/ela salva seus amigos, sua casa, sua vizinhança, ou mesmo o mundo. McFadzean (2019) explica que como a narrativa vai se definir pela sincronização dos dilemas pessoais do/da protagonista ao aparecimento do evento fantástico, assim que a crise do fantástico é resolvida, o melodrama do/da protagonista também o é. Assim, se trata de uma jornada de reconciliação do/da personagem 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.

Semanticamente o subgênero é marcado justamente por juntar características tão “dísparas” quanto à cultura trivial atrelada ao subúrbio estadunidense ao imaginário fantástico do cinema. Alguns desses elementos semânticos 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 de mesma idade que se tornará interesse romântico; o diretor da escola; os professores/as professoras; o policial da vizinhança; etc.

c) Seus movimentos: o pai que vai trabalhar de carro; jovens que vão à escola e se encontram no in-

tervalo; 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;

d) Seus personagens fantásticos: Monstros; Robôs; Alienígenas; Fantasmas; Zumbis; Demônios; Bruxas; Espiões; Assaltantes; etc

e) Suas complicações ou implicações fantásticas: Experimentos científicos; Conspirações; Perigos; Destruições do Subúrbio; Abertura de Portais; Sequestros; etc.

Conforme há uma maior consolidação do subgênero surgem narrativas que tiram a obra da ambientação do subúrbio/cidade pequena, uma vez que o “suburbanismo” passa a ser visto como a representação de um conjunto de valores, e não, somente uma vinculação geográfica de onde se passa o filme. Exemplos são *O Milagre Veio do Espaço* (*batteries not included, Matthew Robins, 1987) e *Quero se Grande* (Big, Penny Marshall, 1988), que se passam primordialmente em ambientes urbanos, *Gasparzinho – O Fantasma da Camarada* (Casper, Brad Silberling, 1995) que se passa em uma mansão isolada e *De Volta para o Futuro III* (Back to the Future III, Robert Zemeckis, 1990) que se passa em pleno velho oeste.

Para entender tais valores que o subúrbio estadunidense representa (e que excedem a ambientação) é importante entender como a sua expansão na década de 1950 estava intimamente ligada a formação de uma classe média branca movida pelos ideais do “*American Dream*”. Isso se deu, primordialmente, por conta de benefícios governamentais dado aos ex-combatentes veteranos da 2ª Guerra Mundial. É documentado que a FHA (Federal Housing Administration) 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, Missouri, por exemplo, de 70.000 novas casas construídas entre 1947 e 1952, apenas 35 foram vendas por famílias negras (Gordon, 2008, p.86).

Em muitos casos eram os/as corretores/corretoras de imóveis que trabalhavam como agentes dessa

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 detrimental para o valor das propriedades vizinhas” (Kruse citado por Scott, 2017, p.123). Existiam relatos de revistas e jornais suburbanos que definiam os “padrões negros como selvagem, luxuriosos e imorais” (Hirsch citado por 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. Foi o início de um decaimento econômico e social das cidades, que passaram a ser largadas pelo poder público – sendo lar de idosos, negros, latinos, divorciados e populações LGBTQIA+ (Spiegel, 2001, p.33). Como Ávila (2004) didaticamente resume, os Estados Unidos se dividiram desde então em “subúrbios baunilha” e “cidades chocolate” .

Junto aos subúrbios se construiu um imaginário a partir da televisão, aparelho que se popularizava no período pós-guerra. Falamos do nascimento das “Sitcoms de subúrbio”, retratando o dia-a-dia de famílias brancas e de classe média que se tornaram referências de comportamento e desejo para milhões de lares espalhados pelos Estados Unidos. Séries 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, 1954-1963), *Leave It to Beaver* (Joe Connelly e Bob Mosher, CBS, 1957-58; ABC 1958-63) 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 nuclear (Beuka, 2004, p.72).

Assim, quando McFadzean propõe o *Suburbanismo Fantástico* como subgênero a partir de *E.T. – O Extraterrestre*, em 1982, ele está se referindo à um conjunto de filmes cuja trama principal se resume a resolução de uma disrupção causada no subúrbio, mas que afeta seu valores suburbanos vinculados à classe média e branca. A sintaxe de amadurecimento do/da protagonista passa a ser intimamente vinculada à sua aceitação por aquela mesma sociedade – uma vez que o devir heróico desses filmes é cron-

cretizado pela resolução de problemas que adultos e/ou autoridades não conseguem realizar. Vale lembrar que o subgênero se inicia dentro do contexto do “entretenimento reaganista” (Wood, 2003), termo guarda-chuva utilizado para se referir à filmes hollywoodianos da época da presidência de Ronald Reagan (1980-1988) que coadunassem com alguns de seus princípios. Reagan é considerado o primeiro presidente “do subúrbio”, sendo eleito majoritariamente por essa população (Troy, 2005, p.51) – e advogando valores de uma classe média cristã, consumista e meritocrática.

Assim, não é uma ilação superficial quando McFadzean afirma que o *Suburbanismo Fantástico* é um subgênero branco e de classe média. Dentre os mais de 50 filmes analisados pelo autor (2019) entre a origem do Suburbanismo Fantástico em 1982 até 1998, apenas o terror *As Criaturas Atrás das Paredes* (The People Under the Stairs, Wes Craven, 1991) trazia um protagonista negro e pobre. No entanto, McFadzean teve a infelicidade de lançar seu livro em 2019, analisando o novo ciclo do subgênero iniciado na década de 2010 (ao qual ele chama de *Suburbanismo Fantástico Reflexivo*), com obras como *Super 8* (J.J. Abrams, 2011), *Stranger Things* (Irmãos Duffer, Netflix, 2016-) e *It – Capítulo I* (It: Chapter I, Andy Muschietti, 2017). Porém, o ano seguinte, 2020, marcou o lançamento de pelo menos cinco obras do subgênero com protagonistas negros e negras e/ou latinos e latinas: *Aprendiz de Espiã* (My Spy, Peter Segal, 2020), *A Grande Luta* (The Main Event, Jay Karas, 2020), *A Convenção das Bruxas* (The Witches, Robert Zemeckis, 2020), *Vampiros x The Bronx* (Vampires x The Bronx, Osmany Rodriguez, 2020) e *Manual de*

Caça a Monstros (A Babysitter’s Guide to Monster Hunting, Rachel Talalay, 2020). As últimas três obras são da Netflix, estúdio responsável por ter lançado outro filme com essas características um ano antes, a ficção científica *A Gente se vê Ontem* (See You Yesterday, Stefon Bristol, 2019).

Esse recente corpo de obras com protagonistas negras e latinas, unidos ao inglês *Ataque ao Prédio* (Attack the Block, Joe Cornish, 2011), trazem perguntas genérica obviamente não contempladas pelas análises de Angus McFadzean (2017, 2019). Afinal, tais filmes devem ser compreendidos como um conjunto específico dentro do próprio subgênero (um ciclo próprio, uma espécie de *Suburbanismo Fantástico Periférico*) – em resposta a movimentos sociais como o #OscarsSoWhite e o #BlackLivesMatter? Ou trata-se de um amadurecimento do *suburbanismo fantástico*, incorporando novas possibilidades semânticas e sintáticas ligados ao contexto racial e/ou econômico inexistente em suas primeiras produções? Ou ainda, suas novidades estruturais e narrativas fazem com que este deva ser tratado como subgênero completamente novo, egresso do *suburbanismo fantástico*?

O presente artigo busca se aprofundar nessas questões. Para isso, serão feitas análises de dois filmes específicos dessa nova conjuntura, os já citados *A Gente se Vê Ontem* e *Vampiros x O Bronx*, a partir de suas peculiaridades semânticas e sintáticas. Além do recorte étnico e social diverso, tais filmes não mais se passam em subúrbios ou cidades pequenas, mas estabelecem suas tramas nas periferias urbanas de Nova Iorque: nos condados do Brooklyn e do The Bronx respectivamente (figura 1).



Figura 1: O mapa dos condados da cidade de Nova Iorque. O Brooklyn e o The Bronx se encontram como periféricos ao principal e mais rico condado: Manhattan. Assim, por mais que não seja possível considerá-los subúrbios, eles apresentam características de distanciamento do centro. Fonte: wikipedia.org

Análises

1 A Gente se Vê Ontem

Dirigido pelo estreante Stefon Bristol, e produzido por Spike Lee, figura reconhecida pelo engajamento na maior participação de negros no cinema estadunidense, em *A Gente se Vê Ontem* a presença da fantasia já é sugerida desde sua cena inicial: dois amigos tentam (sem sucesso) construir uma máquina do tempo. As férias escolares, no entanto, parecem ser um excelente momento para se dedicar ao projeto. No último dia de aulas C.J. (Eden Duncan-Smith) lê *Uma Breve História do Tempo*, livro de divulgação científica de Stephen King, Sebastian (Astro) lê *Black*, quadrinho de Kwanza Osajyefo que conta um mundo onde negros tem super poderes. E se os dois conceitos sintetizam o filme, ele também o é sintetizado pelo livro que o professor – uma participação especial de Michael J. Fox, protagonista de *De Volta para o Futuro* – está lendo: *Kindred – Laços de Sangue*, romance de Octavia Butler que incorpora viagens no

tempo para trazer a perspectiva da mulher negra do século XX às narrativas escravas do século XIX.

Os dois protagonistas são representados como os alunos mais inteligentes da *The Bronx High School of Science*, escola de excelência – ranqueada como a 36ª melhor escola dos Estados Unidos (dentre quase 18.000) e a melhor escola pública da cidade de Nova Iorque, segundo o ranking da U.S. News & World Report (dados de 2020). Tal apontamento ressalta que não se trata da narrativa de “dois jovens comuns”, mas de personagens que se destacam pela inteligência e comprometimento com os estudos. Como amigo de Sebastian e “interesse romântico” de C.J., está Eduardo (Johnnathan Nieves), um descendente de porto-riquenhos que se mostra intelectualmente à altura de seus colegas. Os três são retratados morando em East Flatbush, no Brooklyn, uma área que embora não seja considerada perigosa, tem indicadores de crimes violentos per capita mais altos do que o da média da cidade (dados do governo de Nova Iorque, 2018). Isso se dá pois historicamente o bairro é vinculado pela mídia a guerras de gangue e tráfico

de drogas, marcados por duas áreas em específico, a chamada “*Front Page*” (página da frente) referente à atenção da mídia aos crimes ali ocorridos, e “*Back Page*” (página de trás), vinculada aos crimes não reportados. De toda forma, um ambiente bastante distinto das costumeiras “ilhas de tranquilidade” dos subúrbios brancos.

Indo de encontro à perspectiva midiática, em *A Gente se vê Ontem* East Flatbush 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 do rap *Hey Up There* de Buddy ft. Ty Dolla Sign. Abaixo de uma luz dourada de fim de tarde são mostrados comércios de rua, feiras e famílias andando nas calçadas repletas de muros grafitados e pichados, marca de uma vibrante cultura de arte de rua (figura 2). Tais elementos semânticos enquanto destoantes da cultura exclusivamente residencial do subúrbio, marcada pela inexistência de comércios, tem relações possíveis de serem feitas com as “*main streets*” (ruas principais) dos filmes passados em cidades pequenas (“*small towns*”) como *Gremlins* e *De Volta para o Futuro*. São comércios marcados por proprietários(as) conhecidos(as) da vizinhança e que servem de “hub social” para o encontro dos personagens.

Importante ressaltar que a tranquilidade com que

os personagens andam pela sua vizinhança são elementos importante do *suburbanismo fantástico*, pois estabelecem a ambientação como parte de seu cotidiano: eles estão acostumados com seus ritmos, ciclos e moradores, estando aptos a reconhecer caso algo extraordinário (ou fantástico) ocorra – o que designaria o ponto de complicação da narrativa. Isso fica ainda mais marcado nos momentos em que a comunidade se reúne em festas onde várias gerações ouvem música, almoçam, jogam dominó, ao som de rap e reggae (os personagens tem ascendência caribenha). Em tal ambiente, mesmo que ocorram desentendimentos entre os jovens, eles ainda são resolvidos em (calorosas) discussões. E se tal correlação com os filmes do subgênero passados em cidades pequenas é possível, a diferença fica explícita, no entanto, com a maior autonomia dos personagens em andar por outras regiões (os personagens moram no Brooklyn, mas estudam no The Bronx). McFadzean (2019) ressalta que uma marca do *suburbanismo fantástico* é que “as vizinhanças” são tudo o que o/a protagonista conhece, sendo seu universo alcançável. Pela própria natureza espaçada do subúrbio e das cidades pequenas, “outras áreas” (como a cidade) só poderiam ser exploradas pelo carro. Aqui – basta o metrô para interligar diferentes áreas da cidade de Nova Iorque.



Figura 2: Os dois protagonistas (a esquerda e ao centro) interagem com Eduardo, enquanto andam des preocupados pelas ruas de East Flatbush, em *A Gente se vê Ontem*. Os jovens apresentam autonomia na circulação e domínio de seus arredores, marca do *suburbanismo fantástico*. Figura: Frame do filme.

Os protagonistas são representados como figuras que, por mais que passem a maior parte do tempo construindo invenções na garagem, prestam serviços à vizinhança. Isso vai desde a venda de produtos eletrônicos, até o conserto de computadores e celulares. Esse aspecto comunitarista é um reflexo do próprio retrato de East Flatbush, onde vizinhos organizam festas, cuidam dos filhos(as) e netos(as) um dos outros, ou jogam cartas e assistem TVs juntos. Tal recorte é bastante destoante da atomização dos subúrbios de classe média, onde famílias são fechadas em seus núcleos consanguíneos e marcadas pelo “minimalismo moral” (Baumgartner, 1988). Ou seja, pela resistência à interferir em assuntos que não sejam diretamente relacionados à sua família – abrindo mão de um maior comunitarismo com a vizinhança. Como Putnam (2000) pontua, a própria natureza do subúrbio em ser distante das cidades (e do trabalho), faz com que seus moradores passem horas que poderiam ser dedicadas à atividade sociais se deslocando em seus carros. No entanto, novamente é preciso ressaltar que tais características não são novas ao subgênero: filmes passados em cidades pequenas corroboram o estilo de vida menos isolado. Exemplos contemporâneos são *Stranger Things* e *Super 8* que mostram eventos que mobilizam seus moradores a agirem conjuntamente, além de uma maior interconexão entre as famílias.

Se aprofundando nesse aspecto, é válido ressaltar que a própria estrutura familiar dos protagonistas vai de encontro a construção da família nuclear dos subúrbios (que se concentram nos pais e filhos, e excluem avós, tios, primos). Em *A Gente se vê Ontem*, Sebastian vive com os avós, e Eduardo e CJ tem proximidade com suas avós. Isso talvez explique semanticamente a ausência da figura do “mentor” ou da “mentora”, personagens marcantes no *suburbanismo fantástico* que geralmente fazem papel de conselheiros mais velhos. A ausência do pai, marca recorrente no *suburbanismo fantástico* desde *E.T. – O Extraterrestre*, ganha aqui novas conotações. Pela própria re-

alidade social dos personagens, nos perguntamos o quanto a violência ou o abandono parental são possíveis causas dessa ausência, ao contrário do divórcio, grande problema da classe média suburbana branca em grande número de filmes do subgênero (McFadzean, 2019).

A violência intrínseca e pervasiva ao ambiente dos personagens talvez seja a mais marcante diferença de *A Gente se vê Ontem* em relação a obras clássicas do subgênero: seus arredores, ao contrário do subúrbio e das cidades pequenas, não são propriamente seguros. Lembro que uma marca do *suburbanismo fantástico* clássico é justamente que a bolha de segurança é irrompida pelo elemento fantástico, sendo este o complicador que iniciará o processo de amadurecimento do/da protagonista. Em *A Gente se vê Ontem* desde o início vemos como a polícia, com uma conduta bastante agressiva, gera apreensão entre os moradores, inclusive sendo responsável pela morte de um jovem da vizinhança, Frances Pierre, o que irrompeu protestos inspirados no “Black Lives Matter”. Ou seja, por mais que East Flatbush tenha um tratamento mais idílico, ele não omite um certo estado de tensão permanente.

É justamente 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. Não à toa a virada narrativa do filme se dá quando o irmão de C.J. é morto após uma violenta abordagem policial (figura 3). Por tal motivo, o fantástico (a viagem no tempo) surge como uma tentativa de elemento reparador daquela realidade. Ou seja, a estrutura sintática não é de retomada do *status quo* a partir da resolução do elemento fantástico, como é comum no *suburbanismo fantástico*, mas de ativamente tentar lutar contra aquela realidade imposta à comunidade se utilizando de artifícios fantasiosos.



Figura 3: O irmão de CJ é morto pela polícia. Sebastian e outro jovem são detidos de forma bruta em *A Gente se vê Ontem*. Tal evento, apesar de dramático, não é apresentado como algo inédito na realidade do bairro. Fonte: Frame do filme.

Uma vez que a viagem no tempo é advinda das capacidades intelectuais dos próprios protagonistas, não sendo ensinada por nenhum(a) “mentor(a)” ele abre espaço para uma interpretação de que a educação seria um motor para mudar a história (no caso, literalmente) dos corpos periféricos. Ainda mais superlativo é que o filme demonstre as dificuldades do indivíduo em alterar os rumos dessa história – tendo sempre a inevitabilidade da violência como resposta. Não importando quantas vezes eles voltem no tempo, sempre algum dos membros da comunidade 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.

Impossível não comparar essa construção narrativa com o filme que a inspirou, *De Volta para o Futuro*. No clássico oitentista de Robert Zemeckis, as mudanças históricas são facilmente praticáveis – emergindo daí outra alegoria: o quão menos complicado é para um jovem branco alterar a história? Para além desse questionamento, alguns aspectos chamam a atenção para o filme protagonizado por Michael J.

Fox quando colocado em perspectiva à *A Gente se vê Ontem*. Primeiramente, uma vez no passado (que se dá de forma acidental) um dos objetivos de Marty McFly é reconstruir a história de sua família, à partir da mudança de performatividade de seu pai – tido como covarde – desenvolvendo nele aspectos mais “robustos”. Ao fazê-lo, McFly é recompensado com uma família mais bem sucedida economicamente quando volta para o tempo presente. Em contrapartida, a questão de ascensão social não é colocada em discussão em *A Gente se vê Ontem*, o que traz implicações sobre os anseios de cada classe – enquanto o/a suburbano(a) branco(a) tem como objetivo o sucesso financeiro e o aumento de seu poder de consumo, o(a) negro(a) urbano(a) não parece poder se dar ao luxo de ter isto como prioridade. Afinal, ao contrário da realidade do subúrbio, sua segurança não é assegurada pelo poder público que não só é ineficiente para resolver questões locais (como brigas de gangue), como se apresenta ainda como mais uma ameaça.

Outro ponto que demonstra com a perspectiva negra em *A Gente se vê Ontem* faz falta em *De Volta para o Futuro* é relativo a mais uma das (muitas) mudanças temporais provocadas por Marty McFly. No caso, a famosa cena em que o protagonista rouba a

autoria da música *Johnny B. Goode* de Chuck Berry, um ícone negro do rock. A falta de problematização no clássico do *suburbanismo fantástico* sobre este ato, sublinha bastante a hegemonia branca que tomava conta do próprio subgênero (originado em plena década de 1980) – onde mesmo os atores e atrizes coadjuvantes negros(as) e latinos(as) eram raros(as). Se aprofundando mais ainda nessa questão, Dwyer (2015, p.92) analisa como tal cena faz parte de um contexto maior de icônicas cenas do cinema jovem oitentista, onde adolescentes brancos(as) fazem *lip-sync* ou reinterpretem músicas de cantores negros(as) como *Try a Little Tenderness* de Otis Reeding em *Garota Rosa Shocking* (Pretty in Pink, Howard Deutch, 1986), *Ain't Got No Home* de Clarence "Frogman" Henry em *Garotos Perdidos* (Lost Boys, Joel Shumacher, 1987) e *Jump in the Line* de Harry Belafonte em *Os Fantasmas se Divertem* (Beetlejuice, Tim Burton, 1988). O autor sugere que o corpo branco dos/das protagonistas desses filmes servia como um "quadro limpo" para reescrever a história desse ritmo que surge na década de 1950 com características subversivas à hegemonia midiática a partir de corpos negros.

Diante dessa conjuntura, a mudança de prioridades na viagem do tempo em *A Gente se vê Ontem* traz reflexões sociais profundas para o próprio subgênero. Agora, "pegando o manto" de Marty McFly (quase que literalmente, considerando a participação de seu intérprete) é permitido que corpos negros ditem suas próprias necessidades dentro de um subgênero historicamente vinculado à branquitude (McFadzean, 2019). E eles não os fazem para resgatar sua condição inicial – mas para mudar sua realidade. Isto, no entanto, não significa obviamente a criação de uma nova sintaxe para essa perspectiva étnica do subgênero, mas uma nova possibilidade. Como veremos a seguir, *Vampiros x The Bronx* traz uma construção sintática muito mais tradicional, porém que também traz novos desdobramentos para o *suburbanismo fantástico*.

2. Vampiros x The Bronx

Dirigido por Osmany Rodriguez, *Vampiros x The Bronx* começa nos mostrando algumas cenas da cidade de Nova Iorque e, mais especificamente, do The

Bronx, onde somos apresentados ao salão de beleza de Becky – uma mulher negra, descendente de dominicanos (tal qual o diretor). Sua última cliente da noite acaba de entrar: Vivian, uma jovem branca e loira. Becky questiona se ela não está perdida, ao que Vivian informa que acabou de se mudar para o The Bronx, pois os aluguéis de sua vizinhança (presumidamente Manhattan) ficaram muito caros. A esteticista responde que o mesmo está acontecendo na região, revelando o processo de gentrificação (encarecimento imobiliário e dos serviços de uma região, que acaba por impedir que moradores mais pobres continuem naquele lugar) que guia a trama. Becky ainda diz que por isso vai vender seu salão e "finalmente se mudar pro subúrbio", revelando que a ambientação continua um ícone de desejo por uma melhor qualidade de vida – atrelado desde a década de 1920 ao "*American Dream*" (Jurca, 2001, p.5). Seu sonho, no entanto, logo é interrompido: a mulher é assassinada por vampiros.

O filme então corta para seus créditos iniciais, ao ritmo dominicano da música "Melon" de Lázaro Colon, somos apresentados a algumas ambientações e cenas do dia-a-dia do The Bronx. Quadras de basquete, vendas de alimento na rua, grandes prédios pichados e grafitados, jovens jogando cartas na rua – elementos semânticos bem destoantes do *suburbanismo fantástico* clássico. O protagonista "Prefeitininho" (Little Mayor) faz sua locomoção de bicicletas (este um elemento típico do subgênero) enquanto cumprimenta diversos moradores. Como já pontuado, esta familiaridade com membros da vizinhança é uma marca típica de filmes passadas em *Small Town* (Rowley, 2015), e que aqui, são adaptados para o conceito de vizinhanças negra e latinas de Nova Iorque.

Nos postes, outra marca do gênero: os panfletos de "Desaparecidos". Porém, se no subúrbio eles aparecem como uma pista de clara irrupção do fantástico tal qual ocorre em *It – Capítulo 1*, *Jumanji* (Joe Johnston, 1995) e *Stranger Things*, aqui eles ganham conotações sociais – já que tais panfletos são típicos de áreas que sofrem com a violência urbana (figura 4). Esse tema será trazido várias vezes na trama, uma vez que um dos motivos para a vinda de vampiros para os arredores é que, segundo os próprios moradores, no The Bronx as autoridades simplesmente

te não ligam para o desaparecimento de pessoas. Tal inferência é muito parecida com a que ocorre no remake de *A Convenção das Bruxas*, de 2020, onde

bruxas vão para subúrbios negros para raptar crianças, sabendo que ali tem menos chance de serem notadas.



Figura 4: Três panfletos de “desaparecidos” no poste em *Vampiros x The Bronx* – o que poderia ser (e é) um indicativo de que algo estranho está acontecendo, pode ser confundido com as consequências do descaso com a segurança da região. Fonte: Frame do filme.

Em *A Gente se vê Ontem* os(as) vampiros(as) operam no The Bronx através do ramo imobiliário. Através da *Murnau Properties* cujo slogan é “*Building new Communities*” (construindo novas comunidades), as criaturas compram estabelecimentos da região e os substituem por comércios voltados para um maior poder aquisitivo – lojas de manteiga, cafeterias gourmet, sorveteria vegana, vendas de móveis *vintage*... Como infere um dos personagens “Você sabe como [essa mudança] começa? Quando aparecem branquinhos 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), comumente evocado pelo *suburbanismo fantástico*. O termo, que significa “o estranho familiar” remete à percepção de que algo rotineiro está diferente (embora não seja identificável o que) – e que passa a não ser mais reconhecido.

Essa questão remonta a um dos principais conflitos de “Prefeitinho” que, segundo sua mãe, tenta resistir ao processo natural de mudanças – como se estivesse lutando contra o amadurecimento. Tal trama é bastante similar a dois outros famosos filmes do subgênero: *Os Gonnies* e *O Milagre Veio do Espaço*

– ambos acompanhando protagonistas que tentam combater a especulação imobiliária e o fim de suas comunidades/vizinhanças. Aqui isto é simbolizado por sua tentativa de arrecadar fundos para salvar “a bodega”, a mercearia do descendente de dominicanos, Tony.

Tony claramente se encaixa na figura do “mentor” na obra. Além de seu comércio ser o “hub social” dos personagens, é mostrado que ele teve papel importante na criação dos jovens. Enquanto seus pais trabalhavam, era na mercearia de Tony que os amigos “estudavam, jogavam video-game e, principalmente, ficavam fora de confusão”. Tal menção faz referência tanto à questão do apelo comunitarista da região, como também ressalta o perigo sempre presente dos jovens se envolverem com gangues ou com o tráfico em áreas abandonadas pelo Estado. Assim, não é surpreendente que “Prefeitinho” use o taco de beisebol de Tony, improvisado como estaca, para vingar a morte do lojista ao final do filme.

Importante ressaltar que apesar da relação afetiva de “Prefeitinho” com sua vizinhança, *Vampiros x The Bronx* constrói a representação de seu condado de forma a que violência fique bastante explícita.

Além de existir inferências de que seu pai tenha se envolvido com o crime, um de seus melhores amigos, Bobby, é aliciado por uma gangue, o que faz com que seus amigos passem a ser ameaçados por criminosos. Em nenhum momento o filme sugere que este problema seja passível de ser resolvido pelos personagens – cabendo ao arco dramático de Bobby apenas se desvincular das constantes tentativas de ser aliciado. Ou seja, embora o *Vampiros x The Bronx* traga um final de vitória sobre os vampiros, ele não se propõe a estipular que é possível, no tempo de um filme, transformar a realidade social da região – ressaltando que tal processo não pode ser encarado de forma superficial ou fantasiosa.

A violência, aliás, é presente o tempo todo. Dentro de seu contexto de conflito social (marcando que

os vampiros são brancos, ricos e egressos da Europa) o filme, apesar de voltado para um público mais jovem, não evita de mostrar a morte de seus/suas personagens – sejam eles/elas vampiros(as) ou moradores(as) da vizinhança. Nesse sentido, é notável que a obra acabe por se posicionar politicamente diante da questão da violência como ato de resistência. Isto é particularmente importante em um filme que saiu no mesmo ano das manifestações de revolta à morte de George Floyd (morto por violência policial) – que muitas vezes eram “deslegitimadas” pelo poder público e/ou pela imprensa a partir dessa retórica. Ao final, é justamente o levante da comunidade (figura 5), que é responsável por enfrentar as ameaças vampíricas – a mesma comunidade que irá fazer festas para celebrar sua vitória e homenagens para honrar seus mortos.



Figura 5: Comunidade unida para enfrentar a líder dos vampiros em *Vampiros x The Bronx*. A cena se distancia bastante da construção clássica do subgênero onde o protagonista ou seu grupo de amigos é responsável por salvar a vizinhança, que nem fazia ideia do perigo que corria. Fonte: Frame do filme.

Considerações Finais

As análises de *A Gente se vê Ontem* e *Vampiros x The Bronx* ressaltam as importantes diferenças semânticas e sintáticas que tais filmes tem em relação ao *suburbanismo fantástico* clássico – justificando os nossos questionamentos iniciais: se estes iniciam ou não um ciclo ou subgênero novo. No entanto, suas particularidades são justamente o que nos fazem acreditar no oposto: que estes filmes são parte inerente da revitalização do subgênero, a partir

da entrada de novos corpos na indústria. Falo, mais especificamente, dos diretores e diretoras negros e negras e/ou descendentes de latinos, que podem, talvez pela primeira vez, trazerem as suas leituras do subgênero que marcaram sua infância/adolescência.

E isso significa, em primeiro lugar, trazer a narrativa para um ambiente mais familiar aos seus recortes étnicos: as periferias urbanas. Afinal, do mesmo jeito que negros e negras, latinos e latinas, foram impedidos de adentrar os subúrbios em sua expansão na

década de 1950, o mesmo ocorreu (e a ainda ocorre) na indústria cinematográfica estadunidense. Logo, nada mais coerente que uma vez dada a chance de produzir uma obra do subgênero, trazê-lo para as “cidades chocolates”. Quanto a isso, repito que não devemos tomar o termo “suburbanismo” como uma prisão conceitual de que o subúrbio é um elemento semântico necessário à obra. Isso já foi superado na década de 1980 e 1990 por obras já citadas como *De Volta para o Futuro III* (que se passa em uma cidade pequena no Velho Oeste) e *O Milagre Veio do Espaço* (que se passa em Manhattan).

Dito isto, é importante ressaltar que a incorporação de corpos negros e latinos ao subgênero desafiam que a branquitude tida como característica (McFadzian, 2019), seja entendida como parte intrínseca dele – e não um momento elitista e hegemônico da indústria. Ainda assim, é impossível não considerar que o ingresso de tais corpos fazem parte de conjuntura mais ampla da discussão de representatividade no cinema hollywoodiano a partir de movimentos como o *#BlackLivesMatter* e o *#OscarsSoWhite*. Lembro que o “*Black Lives*” chega a fazer parte da trama de *A Gente se vê Ontem*. No entanto, taxar tais filmes como um ciclo vinculado às manifestações raciais no Estados Unidos, seria pressupor que tais mudanças são momentâneas e isoladas, e não parte de uma reestruturação maior da própria indústria, atendendo as recorrentes exigências do mercado e da sociedade. Este de fato não parece ser o caso, uma vez que tais transformações também são percebidas para além do subgênero aqui estudado, em obras de *horror*, *super herói*, *ação*, etc.

Para além destes apontamentos, o presente trabalho buscou ressaltar como tais filmes representam uma bem vinda subversão de máximas do próprio subgênero. Vimos a partir da análise de Dwyer como esta falta de perspectiva negra e latina era marca do cinema jovem da década de 1980, que não problematizava certas questões que hoje parecem evidentes até diante da perspectiva hegemônica. Assim, com a entrada de corpos negros(as) e latinos(as) não só se ganha tal perspectiva, mas também passa a se ressaltar a real natureza do próprio subgênero. O *suburbanismo fantástico* é sobre o processo de amadurecimento que advém da defesa do seu lar, e, conforme ele para de focar exclusivamente em uma classe

média branca, as periferias urbanas do país passam a também serem vistas como possibilidade de ambientação.

Com esta outra perspectiva problemas de realidades não hegemônicas passam a ser apresentados: a gentrificação, a violência policial, a formação de gangues, o aliciamento de menores, o racismo e a invisibilidade social. Estes eram assuntos praticamente não eram tratados no subgênero até então, e que representam um aumento do escopo e do leque de possibilidades do mesmo. E o mesmo deve ser falado do perfil de seus protagonistas. Ambas as tramas aqui analisadas trazem personagens que se destacam – seja por sua inteligência e conhecimento, seja por seu carisma e engajamento cívico – indo de encontro a construção clássica do subgênero de um “jovem normal” sem qualidades ou atributos expoentes. Tal pontuação representa uma outra grande diferença sintática – o amadurecimento dos personagens não vem por descobrirem o quão especiais são, mas de se comprometerem cada vez mais com os problemas que envolvem suas comunidades, ao ponto de arriscarem suas vidas e bem estar. Relembro que a branquitude presente no *suburbanismo fantástico* clássico fez com que muitas de suas narrativas contemplassem questões vinculadas a problemas emocionais ou familiares (e não sociais), ao qual Catherine Jurca ironicamente chama de “Diáspora Branca” (2001).

Feitas tais considerações, é importante ressaltar que por mais que este trabalho advogue por não chamarmos o atual momento de um “ciclo negro/latino” do *suburbanismo fantástico*, não há garantias de que ele não venha por se tornar, caso a indústria abandone novamente o protagonismo desses corpos periféricos de suas tramas. Por enquanto, se trata de um “potencial de reversão de tendência” visto em produções feitas com não mais do que dois anos de intervalo. Um momento iniciado em 2019 – sendo cedo para fazer qualquer outra afirmação mais taxativa. Entretanto, o presente trabalho também reconhece a importância dos estudos de gênero em ressaltar estas produções e trazer perspectivas cada vez mais inclusivistas para um modelo industrial (o de *Hollywood*) marcado pelo androcentrismo e branquitude.

Uma nova década está por vir, e, com ela, será bastante importante acompanharmos suas novas produções. Vimos como *Ataque ao Bloco*, em 2011, pareceu bastante deslocado dentro das produções que traziam o *suburbanismo fantástico* para a periferia urbana, sendo eclipsado por outras obras como *Super 8*, *It – Capítulo 1* e *Stranger Things*. Talvez sejam os canais de *streaming* como a própria Netflix, apostando em obras para nichos diferentes de público, que tenham mais interesse para contribuir para o subgênero. Nesse sentido, esperamos que isso não signifique que a perspectiva negra e latina do *suburbanismo fantástico* seja restrita à um recorte étnico de audiência. Afinal, se William Wimsatt (2008) em seu manifesto “*Bomb the Suburbs*” traz a máxima de que “um problema só é um problema se ele chega até o subúrbio” – talvez um das formas como isto possa ser feito, seja fazendo com que os problemas das periferias urbanas cheguem à tela dos(as) moradores(as) suburbanos(as).

Referências

- Abrams, J.J. (2011) *Super 8* [Filme] EUA: Paramount
- Altman, R. (1984) A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre. *Cinema Journal*. Vol. 23, n.3, University of Texas, US. pp.6-18
- _____. (2000) *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós
- Avila, E. (2004) *Popular Culture in the Age of White Flight: Fear and Fantasy in Suburban Los Angeles*. Los Angeles: American Crossroads
- Baumgartner, M. (1988) *The Moral order of a Suburb*. New York: Oxford University Press.
- Beuka, R. (2004) *Suburbanation*. New York: Palgrave Macmillan
- Bristol, S. (2019) *A Gente se Vê Ontem* (Filme) EUA: Netflix
- Burton, T. (1988) *Os Fantasmas se Divertem* (Filme) EUA: Warner
- Columbus, C. (1990) *Esqueceram de Mim* [Filme] EUA: Fox
- Cornish, J. (2011) *Ataque ao Prédio* (Filme) Reino Unido/França: Optimum
- Craven, W. (1991) *As Criaturas Atrás das Paredes* (Filme) EUA: Universal
- Dante, J. (1984) *Gremlins* [Filme] EUA: Warner
- Deutch, H. (1986) *Garota Rosa Shocking* (Filme) EUA: Paramount
- Donner, R. (1985). *Os Goonies* [Filme] EUA: Warner
- Duffer, M.; Duffer, R. (2016-) *Stranger Things* [Série] EUA: Netflix
- Dwyer, M. (2015) *Back to the Fifties*. Nostalgia, Hollywood Film, and Popular Music of the Seventies and Eighties. New York: Oxford University Press
- Freud, S. (1976) “O estranho”. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. V.17. Rio de Janeiro: Imago
- Gledhill, C. (1987) ‘The Melodramatic Field: An Investigation’, in C. Gledhill (ed.), *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman’s Film*, London: BFI
- Gordon, C (2008).. *Mapping Decline: St. Louis and the Fate of the American City*. New York: University of Pennsylvania
- Jackson, K. (1987) *Crabgrass Frontier: The Suburbanization of the United States*. New York: Oxford University Press
- Holland, T. (1985) *A Hora do Espanto* [Filme] EUA: Columbia
- Johnston, J. (1989) *Querida, Encolhi as Crianças* [Filme] EUA: Buena Vista
- _____. (1995) *Jumanji* (Filme) EUA: TriStar
- Jurca, C. (2001) *White Diaspora*. The Suburb and the Twentieth-Century American Novel. London: Princeton University Press
- Karas, J. (2020) *A Grande Luta* (Filme) EUA: Netflix
- Marshall, P. (1988) *Quero ser Grande* [Filme] EUA: Fox
- McFadzean, A. (2017) *The suburban fantastic: A semantic and syntactic grouping in contemporary Hollywood Cinema.. Science Fiction Film and Television*, Volume 10, Issue 1 London: Liverpool University Press
- _____. (2019) *Suburban Fantastic Cinema: Growing Up in the Late Twentieth Century*. Wallflower Press. New York: Columbia University
- Muschiatti, A. (2017) *It – Capítulo 1* (Filme) EUA: Warner
- Putnam, R., (2000) *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community* New York: Simon & Schuster
- Robins, M. (1987) *O Milagre Veio do Espaço* [Filme] EUA: Universal
- Rodriguez, O. (2020) *Vampiros x The Bronx* (Filme) EUA: Netflix

- Rowley, S. (2015) *Movie Towns and Sitcom Suburbs: Building Hollywood's Ideal Communities*. London: Palgrave Macmillan
- Scott, A. (2017) Cities and Suburbs in the Eisenhower Era. In *A Companion to Dwight D. Eisenhower*, p.114-137 New Jersey: John Willey & Sons, New Jersey
- Schumacher, J. (1987) *Garotos Perdidos* (Filme) EUA: Warner
- Segal, P. (2020) *Aprendiz de Espiã* (Filme) EUA: Amazon Prime
- Siberling, B. (1995) *Gasparzinho – O Fantasma da Camarada* [Filme] EUA: Universal
- Spielberg, S. (1982). *E.T. – O Extraterrestre* [Filme] EUA: Universal
- Spigel, L. (2001) *Welcome to the Dream House. Popular Media and Postwar Suburbs*. London: Duke University Press
- Talalay, R. (2020) *Manual de Caça a Monstros* (Filme) EUA: Netflix
- Troy, G. (2005) *Morning in America: How Ronald Reagan Invented the 1980s*. Princeton, New Jersey Princeton University Press
- Wimsatt, W (2008). *Bomb the Suburbs*. Chicago: Subway & Elevated Press, Chicago. 2008
- Wood, R. (2003) *Hollywood from Vietnam to Reagan... and beyond*. New York: Columbia University Press
- Zemeckis, R. (1985) *De Volta para o Futuro* [Filme] EUA: Universal
- _____. (1990) *De Volta para o Futuro III* [Filme] EUA: Universal
- _____. (2020) *A Convenção das Bruxas* (Filme) EUA: Warner