

**Medos públicos em
lugares privados:
o horror nos filmes de
Kleber Mendonça Filho**
*Public fears in private
places: the horror in Kleber
Mendonça Filho's movies*



Lucas Procópio Caetano¹
Paula Gomes²

¹ Doutorando e Mestre pelo Programa de Pós Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), no qual desenvolveu dissertação intitulada *Monstros gigantes para jaulas pequenas: o modo horrífico no cinema brasileiro contemporâneo*. Possui Graduação em Imagem e Som com bacharelado em Audiovisual pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). E-mail: caetano.procopio@gmail.com

² Doutora em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Mestra em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). Possui Graduação em Comunicação Social com habilitação em Radialismo pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp). E-mail: paulagomesrtv@gmail.com

Resumo: O artigo investiga três filmes do diretor brasileiro Kleber Mendonça Filho, *Vinil Verde* (2004), *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2016), buscando identificar, por meio da análise fílmica, o uso de elementos característicos do gênero cinematográfico do horror em diferentes momentos destas três obras. A recorrência destes elementos nos filmes do diretor e o modo como eles se relacionam com outros regimes de representação localizam essa produção dentro de uma tendência cinematográfica contemporânea já apontada por pesquisadores como Cánepa (2013).

Palavras-chave: horror; cinema contemporâneo; cinema brasileiro.

Abstract: This article uses film analysis to investigate three films by Brazilian director Kleber Mendonça Filho, *Vinil Verde* (2004), *O Som ao Redor* (2012) and *Aquarius* (2016), in order to identify the use of elements characteristic of the horror genre. The recurrence of these elements in the director's films and the way they relate to other representation regimes situates this production within a contemporary cinematographic trend already pointed out by researchers such as Cánepa (2013).

Keywords: horror; contemporary cinema; Brazilian cinema.

Introdução

No cinema de Kleber Mendonça Filho é possível identificar um diálogo com populares gêneros audiovisuais, como o a ficção científica e o horror. O gênero do horror conforma obras como o curta-metragem *A menina do algodão* (2002) e está presente de maneira mais pontual em *Vinil Verde* (2004), *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2016).

De acordo com David J. Russell (1998), apesar da facilidade com que a crítica e o público em geral reconhecem um filme de horror, os limites exatos de sua definição enquanto gênero cinematográfico é algo que se tornou gradativamente mais difícil. De fundamental importância para área, as reflexões de autores como Noel Carroll (1999) e Linda Williams (1991)³, quando cotejadas, refletem essa dificuldade. Carroll e Williams singularizam elementos diferentes em seus esforços de categorização geral do gênero.

Russell (1998) argumenta que essas dificuldades em parte podem ser explicadas pela própria natureza mutável do gênero, que busca o entretenimento por meio do susto e da surpresa. As dificuldades encontradas pelos teóricos são encapsuladas por Russell em uma analogia na qual o autor descreve o repertório de elementos distintivos do horror como bestas ferozes demais para serem contidas nas “jaulas” das teorias do gênero. O horror, portanto, seria afeito às mutações em um rico e caótico ecossistema de signos.

É possível observar no cinema contemporâneo, tanto no Brasil quanto no contexto mundial, que, atentos a esta fluidez, certos realizadores se apropriam e incorporam elementos reconhecidamente horríficos de maneira bastante livre em seus filmes. O horror passa a ser incorporado nestes filmes em diálogo assimétrico com outros gêneros. Pode-se afirmar que ocorre o acionamento de um “modo horrífico” (CAETANO, 2018), ou seja, o horror enquanto um modo de representação mais adjetivo que sua contraparte genérica⁴.

³ Noel Carroll é autor de *A filosofia do horror ou paradoxos do coração* (1999), livro no qual propõe uma configuração do horror a partir da figura do monstro e as reações fisiológicas e emocionais de horror causadas por sua presença na narrativa; Linda Williams é autora do célebre texto *Film Bodies: Gender, Genre and Excess* (1991), no qual argumenta que o horror está vinculado a uma série de recursos capazes de proporcionar ao espectador sensações experimentadas pelos corpos dos personagens representados, o que configuraria um processo de mimetização.

⁴ O termo é derivado do conceito de “modo melodramático” de Peter Brooks. Em seu livro *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess* (1976), Peter Brooks conceitualiza o modo melodramático na literatura e no teatro como um léxico de atitudes, frases e gestos com tendências à extrema dramatização e ao excesso.

Os filmes de Kleber Mendonça Filho selecionados neste artigo fazem uso similar de características próprias do gênero cinematográfico do horror, neste caso para explicitar conflitos sociais e raciais que são superficialmente “pacificados” por uma frágil cordialidade. Essa dinâmica de sociabilidade baseada no clientelismo e no patrimonialismo caracteriza a relação entre classes e raças diferentes no Brasil (SALES JÚNIOR, 2006).

Laura Cánepa identifica o uso de expediente similar em outros filmes nacionais, como *Os inquilinos* (Sergio Bianchi, 2009) e *Trabalhar cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), sugerindo uma tendência no cinema brasileiro contemporâneo de “experiências limítrofes” com o gênero, comparáveis ao trabalho de diretores como Michael Haneke, e do americano David Lynch. Nestes filmes haveria “o uso mais ou menos evidente de recursos do estilo do horror”, que talvez os permitissem “contribuir para a compreensão de aspectos das tensões sociais e individuais de nosso país” (CÁNEPA, 2013, p. 37).

Tal expediente convida o espectador a identificar-se com a percepção das personagens de que a qualquer momento algo terrível pode acontecer, embora nem sempre a promessa se concretize. Como lembra Cánepa (2013), esse compartilhamento da tensão é uma das características mais importantes das histórias de horror. Mas a autora pondera que há algo de distinto entre as experiências produzidas por estes filmes e as de obras mais convencionais do gênero: a natureza do “acontecimento terrível” que espreita os personagens e a trama não está relacionada necessariamente a forças sobrenaturais ou então a personagens caracterizados como “psicopatas”. Nestes filmes brasileiros o elemento terrível tem caráter mais difuso e ambíguo, sugerindo uma relação com questões estruturais e históricas da sociedade brasileira (CÁNEPA, 2013, p. 37).

Cánepa intitula este eixo como “horror social”, ou seja, filmes que exploram uma percepção mais difusa do horror, nos quais ansiedades geracionais e questões nacionais ganham uma abordagem híbrida com o universo do horror:

De alguma forma, a desigualdade social, a falta de perspectivas e a herança da escravidão, tratadas ao longo da história do cinema brasileiro em várias chaves (irônica, melodramática, revolucionária, policialesca etc.) têm ganhado, nesses filmes, abordagens do ponto de vista de uma atmosfera de horror. Obviamente, não do horror-gênero, mas daquele entendido como representação do que sentimos diante de ameaças de explosões de violência. (CÁNEPA, 2013, p. 37)

É precisamente nesse ponto que talvez esteja nascendo uma visão diferente, não apenas dessas mazelas brasileiras, mas também da própria forma de utilização

e modulação do horror no cinema. Muitos desses filmes propõem abordagens novas para questões sociais perenes do país. Esse artigo se dedica a refletir sobre a especificidade da abordagem proposta por Kleber Mendonça Filho em sua obra.

Os limites da contravenção popular em *Vinil Verde* e *Um Som ao Redor*

Em 2004, Kleber Mendonça Filho lançou o curta-metragem *Vinil Verde*, no qual narra, através de fotografias, a jornada surreal e insólita de uma mãe que perde uma parte do corpo toda vez que sua filha escuta um determinado disquinho de cor verde. A menina havia sido alertada para jamais tocá-lo, mas continua ouvindo o disco durante as tardes que passa sozinha em casa. A diegese do filme trai a aparente reprodução da lógica do mundo real, ao introduzir eventos inexplicáveis e imagens desconcertantes. Como o insólito processo de perda dos dois braços que a mãe sofre na trama é naturalizado pela narrativa, pode-se afirmar, portanto, que o filme enquadra-se no gênero do fantástico.

No entanto, uma cena específica utiliza-se de muitas convenções do gênero do horror, com o objetivo de causar o estranhamento na personagem da filha, bem como no espectador. Nesta cena, um par de luvas de borracha verdes percorrem o apartamento em que vivem as personagens, com o aparente objetivo de asfixiar a menina.

A cena, que mistura iconografia de contos-de-fada/truques de ilusionismo (objetos inanimados ganhando vida) com elementos do gênero horror (corpos desmembrados, ataques durante o sono, gritos de pavor), é motivada pelo último pedido da mãe para a filha: o de que ela jamais usasse luvas desta cor. O estranho pedido, cuja única correlação com os eventos anteriores é a cor verde das luvas, a mesma do disquinho, e o fato de que, após essa cena, a diegese fantástica do filme se restabelece, nos sugere uma leitura na chave da alegoria.

Nesse sentido, a cena de horror da perseguição das luvas verdes à menina pode ser entendida como o ressurgimento de algo ainda desconhecido no universo infantil da filha, mas que aparece durante o seu processo de crescimento: a inviabilidade de sua postura transgressora, ilustrada pela contravenção de ouvir o disquinho. A menina, filha de uma mãe solteira, moradora da região da Casa Amarela, na periferia de Recife, que fica desassistida em casa enquanto a mãe está trabalhando, desobedece repetidamente às ordens da mãe.

A repetição da contravenção e suas consequências trágicas parecem possibilitar ao menos duas leituras: a primeira, de fundo mais moralizante, que associa a desobediência da menina a um destino trágico de repetição da trajetória de vida da mãe; e a segunda, de caráter social mais crítico, que diagnostica a contravenção

da menina como um esforço infrutífero, uma vez que ele seria interdito pela “inescapabilidade” de sua condição social. Independentemente dessas duas opções de leitura, a estruturação da narrativa a partir de imagens estáticas e da repetição de uma ação (ouvir o disquinho todas as tardes) parece mobilizar o mesmo comentário social: a dificuldade de mobilidade social que condena gerações de brasileiros à pobreza. Sugere, ainda, uma associação entre o crescimento da menina e o serviço doméstico a partir do elemento metonímico das luvas de látex verde. A profissão do serviço doméstico está diretamente associada no Brasil à dinâmica de exploração e impossibilidade de ascensão social das camadas mais pobres da população:

A exploração econômica do trabalho barato permite à classe média não só “roubar” o tempo da “ralé de novos escravos” – ocupados nas funções repetitivas e desgastantes do serviço doméstico e do serviço pesado e perigoso em geral –, como usá-lo depois em tarefas mais bem pagas em benefício próprio. (SOUZA, 2018, p. 60)



Figura 1: Imagens inquietantes – a mãe voltando para casa sem ambos os braços e as luvas que ganham vida durante o sono da criança.

A associação entre os recursos do horror e situações que refletem atos de transgressão também ocorre em uma sequência de *Um Som ao Redor*, o primeiro longa-metragem de Kleber Mendonça Filho. O filme narra o cotidiano de um bairro recifense no qual os moradores se encontram em uma espiral de paranoia por conta da violência urbana e da tensão *latente com os empregados* que trabalham em suas casas. Em determinada cena, uma empregada doméstica e Clodoaldo, o segurança do bairro onde se passa o filme, entram em uma casa da região para terem relações sexuais. A “invasão” foi possível pois o dono da casa deixara as chaves com o segurança para que ele pudesse cuidar da manutenção da casa em sua ausência. Ao entrarem, há uma tensão entre a preocupação do segurança em não deixar vestígios de seus movimentos no local e a atitude transgressora da empregada, que insiste em utilizar utensílios da casa e o quarto principal. Durante o conflito, ouvimos o telefone da casa tocar, recolocando, por meio do som, a presença incontornável do outro de classe mais alta, o dono da casa.

Após alguma resistência, o segurança atende o pedido da funcionária e os dois vão para o andar superior, onde Clodoaldo primeiro fotografa o cômodo, e depois passa a trocar carícias com sua convidada, sobre a cama do proprietário ausente. Continuamos ouvindo o telefone tocar, enquanto a câmera lentamente, em um movimento de *zoom in*, parece se deslocar, perdendo o interesse pelos dois personagens, passando a focar-se no corredor da casa. Surge, rapidamente, junto a um som característico de momentos de surpresa em filmes de horror, um vulto passando pela porta. Os personagens não o veem, nem ouvem o som, que é extradiegético, de modo que o elemento estranho é destinado apenas à leitura do espectador. O vulto de um menino negro, vestindo apenas uma calça de algodão branca e descalço, nos remete à figura de um escravo. Há a inserção de um outro plano, com o intuito de garantir a captura da figura fantasmagórica, que se movimentava pela casa. Estaria ele dirigindo-se à sala com o intuito de atender o telefone?

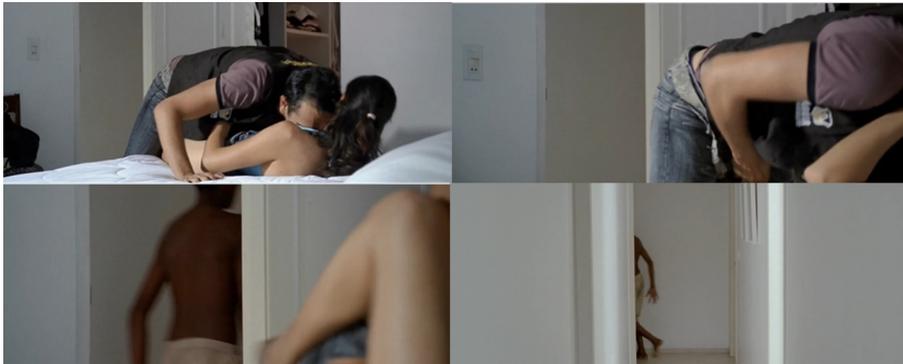


Figura 2: O casal troca carícias; a câmera tira o foco de seus corpos e enfatiza a porta atrás deles; o menino cruza o quadro, correndo; um último relance antes que ele desapareça.

Este vulto negro é enquadrado em contraste com cenários predominantemente brancos, uma oposição que não só ressalta sua corporalidade, como também sugere, através do contraste de tonalidades, o não-pertencimento destes seres a esses espaços. São espaços próprios de personagens brancos, de classe média alta e que raramente notam estas presenças. A iluminação destas cenas específicas parece deliberadamente mais clara, de modo a intensificar o efeito.

A imagem do vulto que atravessa a tela é uma convenção dos filmes de horror, sobretudo daqueles cujos enredos envolvem elementos sobrenaturais, como fantasmas e demônios, e costuma ser realizada com o intuito de provocar um susto no espectador. Para Robert Baird (2000), a construção típica deste efeito, denominado por ele como “the startle effect” (o efeito do sobressalto, em tradução livre) depende

de três elementos básicos: (1) a presença de um personagem; (2) a sugestão de uma ameaça fora do quadro; e (3) uma intrusão perturbadora e súbita no espaço onde se encontra o personagem.

Para o autor, esta seria a fórmula básica de um fenômeno indicativo de que algo complicado ou incomum está acontecendo. De modo análogo às luvas de *Vinil Verde*, a presença fantasmagórica do escravo durante um ato de transgressão do vigilante e da empregada doméstica parece querer lembrar a transitoriedade desse ato, bem como a permanência histórica de sua condição servil.

A má-consciência da classe média em *Aquarius*

Segundo longa-metragem de Kleber Mendonça Filho, em *Aquarius* acompanhamos a história de Clara, uma viúva que mora em um antigo edifício de frente para a praia, em Recife, chamado *Aquarius*. Sua permanência no imóvel contraria os interesses de uma construtora que comprou todos os demais apartamentos com o intuito de demolir o prédio para construir um moderno e luxuoso edifício. A impaciência dos representantes e engenheiros da empresa resulta em ameaças cada vez menos sutis, ao passo que Clara busca resistir naquele espaço, junto à sua empregada doméstica, com quem parece nutrir uma relação próxima.

O filme impulsionou diversos debates entre espectadores nas redes sociais e na crítica especializada. Os textos publicados na época ressaltavam temas como o feminismo, a perseverança de uma esquerda enfraquecida e ameaçada e o sentimento de culpa que atormenta certa parcela da classe média.

O horror definitivamente não foi um gênero associado ao filme pela fortuna crítica em um primeiro momento. Contudo, passado algum tempo de sua estreia, emergiu a percepção de que havia no filme certo diálogo com o léxico do horror. O crítico Luís Mendonça publicou uma breve análise do filme no blog português À Pala de Walsh, na qual destaca a possibilidade de que *Aquarius* não só poderia ser compreendido com um drama adulto sobre a resistência de Clara, mas também como um filme de *home invasion*, no qual “o terror está, sempre, no pano de fundo, uma espécie de ‘ruído branco’ que contamina e adensa o ambiente do filme” (MENDONÇA, 2017).

De fato, a possibilidade de ocorrer algum tipo de invasão ao apartamento de Clara, em retaliação à sua postura intransigente, permanece em suspenso, tensionando a trama. No entanto, a única invasão ao apartamento que assistimos é a de uma figura fantasmagórica, fruto de um pesadelo da protagonista.

Em determinado momento da narrativa, Clara começa a alimentar uma paranoia de ter seu apartamento invadido por representantes da construtora, e passa a se questionar frequentemente se trancou a porta do apartamento. Certo dia recebe a visita de familiares, que reveem fotografias antigas no intuito de selecionar algumas para a festa casamento de seus sobrinhos. Enquanto uma das sobrinhas utiliza um aplicativo no aparelho celular para clarear a pele do noivo em um retrato de infância, Clara tenta se lembrar do nome de uma empregada negra que aparece nos cantos de diversas fotografias, comentando que ela acabou surpreendendo a todos quando roubou as joias da família e desapareceu. “Mas é inevitável, né!? A gente explora elas, elas roubam a gente de vez em quando, e assim vai, né!? [sic]” – comenta a cunhada de Clara. Enquanto seu irmão, sua cunhada e seus sobrinhos continuam conversando, a empregada que acabara de ser rememorada pela família cruza o corredor, de um cômodo para o outro, tão rapidamente que sua presença não é notada por eles. É interessante notar que a personagem da cunhada, branca e de classe média alta, ocupa um close neste momento, e que a aparição da empregada negra surge ao fundo, cruzando as paredes brancas que emolduram o rosto em primeiro plano. É uma breve fração de segundo, na qual o foco se altera, do rosto em close, para o vulto, e só então há um corte para um novo (e brevíssimo) plano, agora focado unicamente na figura da empregada.



Figura 3: a cunhada de Clara em primeiro plano. Ao fundo e fora de foco surge a empregada vista nas fotografias; inverte-se o foco, privilegiando a figura que atravessa a tela; um plano com menos de um segundo aproxima a câmera o suficiente para um destaque ainda maior na empregada doméstica.

A figura da empregada doméstica que interrompe a narrativa por uma fração de segundo para se materializar e cruzar o espaço privilegiado (social e narrativo) dos outros personagens, os que ocupam majoritariamente o primeiro plano, também

//////
pode ser entendida na chave do “the startle effect”. Contudo, a breve imagem em *Aquarius* parece buscar um outro efeito.

Sim, há a presença de personagens na cena, bem como o súbito surgimento de uma figura perturbadora que interrompe o espaço ocupado por estes personagens. Mas não há a mínima sugestão de que isto poderia acontecer – tipicamente os personagens são enquadrados de maneira que pareçam vulneráveis a algum tipo de ataque, a trilha sonora se intensifica, entre outras estratégias que alimentam a expectativa do público. O momento descrito ocorre 96 minutos após o início do filme, rompendo com uma narrativa que até então não havia promovido indícios de que fantasmas ou outros elementos fantásticos/característicos ao horror surgiriam. Nem mesmo os personagens antecipam a passagem da doméstica entre os cômodos, tampouco a notam. E ainda assim há claramente uma ruptura que pode ou não gerar um sobressalto, mas que definitivamente cria um efeito de estranheza ao surpreender o espectador e convidá-lo a reavaliar sua percepção constituída sobre o filme até então. Portanto, ainda que o momento frustrate alguns dos princípios do “startle effect”, certamente estabelece um diálogo com o conceito, e dessa indefinição surge uma inquietação.

Depois da súbita e inexplicável aparição, Clara finalmente lembra o nome daquela mulher nas fotos. “Juvenita” – exclama ela ao retornar do quarto com mais álbuns de fotos nas mãos; – “era juvenita o nome da tal empregada”, completa. É como se a lembrança daquela mulher relegada aos cantos de retratos raramente revisitados evocasse sua presença de forma a materializá-la. Mas ainda não é uma materialização completa: juvenita só é visível para nós, espectadores, de forma brevíssima e inaudível, e não para os personagens que sequer lembravam seu nome (ainda que lembrassem de suas faltas).

Certa noite, a empregada vista nas fotos retorna, desta vez lavando a louça no apartamento tingido pelos tons sombrios da madrugada. Ao finalizar a atividade, ela vai até o corredor. Seu rosto negro se confunde com as sombras noturnas e azuladas e seu caminhar é estranho, pois ao mesmo tempo em que se move para a frente parece mover-se também para trás. Ela caminha em direção ao quarto de Clara, onde abre o guarda-roupa e pega uma caixa de joias da qual retira um colar de pérolas e um anel de brilhantes. Clara a observa imóvel, deitada na cama. O olhar das duas mulheres se cruza. É então que a empregada alerta a antiga patroa: “a senhora está sangrando”. Clara olha para o peito e nota uma grande mancha vermelha. Toma conta da tela a imagem da sala praticamente esvaziada, somente uma cômoda no centro e algumas caixas espalhadas. Uma porta se choca violentamente com o batente. Clara acorda assustada. Era um pesadelo.

A má-consciência da classe média em *Um som ao Redor*

Já em *O Som ao Redor* a propriedade que parece cingida pelo horror é as terras do personagem Francisco, em Bonito, no interior do estado de Pernambuco, onde ele aguarda o neto João e sua namorada Sofia. Neste ambiente isolado do subúrbio, onde os rastros da escravidão e do coronelismo são ainda mais evidentes, o horror se apresenta de forma mais manifesta. Durante sua estadia no local, o casal visita locais como a senzala da fazenda de Francisco e uma sala de cinema abandonada, no entorno de sua propriedade. Enquanto exploram o local, a trilha sonora brinca com sons extradiagéticos típicos de filmes de horror: gritos, sons de suspense etc. Em uma cena posterior, vemos Francisco e o casal em uma cachoeira e, em seguida, João em um plano próximo, mas dessa vez, a água que cai em seu corpo tem uma coloração vermelha, remetendo a um metafórico “banho de sangue”.

A metáfora pode ser compreendida como o peso das ruínas de um passado coronelista. Afinal, Francisco continua exercendo um papel próximo ao de um senhor de engenho do século passado, sendo proprietário de diversos imóveis do bairro onde mora, o que lhe garante certa influência sobre as vidas e relações de trabalho daqueles que lá habitam. Além disso, o fato da água atingir somente seu neto parece associar a esse personagem a ideia de uma herança financeira, mas também de privilégios sociais, os quais o personagem, por mais crítico que possa se mostrar em relação à manutenção da desigualdade social no país, não parece disposto a renunciar.

Esta mudança de estilo se inicia no momento em que o casal adentra as ruínas do cinema e lá fabulam uma outra narrativa, na qual Sofia interpreta uma espectadora que deseja comprar um ingresso e João atua como o funcionário que trabalha na bilheteria: “uma inteira, por favor”, diz ela enquanto passa o dinheiro para o namorado, por sua vez do outro lado do que resta da fachada do estabelecimento.

A partir desta fabulação compartilhada entre os dois, surge a trilha sonora de um filme de horror que não se materializa na imagem. Sofia se direciona para o interior do cinema, mas ao invés das poltronas e da tela, o que encontra é um matagal. A cena é filmada em ângulo holandês (ligeira inclinação diagonal na câmera), contrastando com a horizontalidade das cenas anteriores e intensificando a noção farsesca daquele momento.



Figura 4: O casal visita às ruínas de um cinema de rua; João olha diretamente para a câmera enquanto é banhado de sangue.

O banho de sangue conclui a sequência no campo, materializando imageticamente os horrores que ecoam naquelas terras.

O inquietante familiar

Para compreendermos melhor as ocorrências horríficas nos filmes de Kleber Mendonça Filho, recorreremos ao conceito do “inquietante familiar” (também referenciado como “o estranho”), proposto originalmente por Sigmund Freud, no ensaio *Das unheimliche*, em 1919.

Para o autor, o conceito está relacionado ao medo, algo que é assustador e provoca o horror. Após estudar a etimologia da palavra *heimlich*, que, a princípio estaria relacionada com o que é familiar, Freud descobre que esta contém certa ambivalência, pois em alguns casos também pode significar algo que foi ocultado. Ele conclui que a palavra *heimlich* guarda dentro de si também o sentido de seu antônimo *unheimlich*, isso é, o desconhecido, o que o leva a desenvolver a hipótese de que nós experimentamos o sentimento do *inquietante* quando entramos em contato com algo antigo e familiar, e não com algo novo ou desconhecido, como poderíamos pressupor. Segundo Freud, quando algo que já esteve estabelecido em nossa mente e por alguma razão foi reprimido, emerge a superfície novamente, é pela via do *inquietante* que o experimentamos.

Para Freud, o *inquietante* que ocorre na ficção guarda profundas diferenças com o sentimento do *inquietante* que vivenciamos em nossa realidade, na medida em que a fantasia é uma atividade independente, que opera por intermédio de outros mecanismos que os da realidade. Muito daquilo que não é estranho na ficção seria se ocorresse na vida real, além disso existiriam muitos outros meios de criar os efeitos do estranho na ficção do que na vida real (FREUD, 1919). O autor tem a licença de selecionar e desenvolver o mundo narrativo de sua história de forma que ele possua atributos que possam ou coincidir com a realidade e o cotidiano à que estamos acostumados ou se afastar dela, de forma mais ou menos radical. Portanto, para que

o *inquietante* exista e atinja suas potências no âmbito da ficção, este deve desafiar os parâmetros de normatividade estabelecidos dentro daquele universo. Uma vez que as ocorrências, seres ou objetos não são estranhos aos parâmetros do mundo ficcional em questão, não é possível que o efeito atinja sua potência – por mais que estas ocorrências, seres ou objetos sejam estranhos ao nosso mundo real.

É exatamente esse efeito que ocorre em muitos filmes do gênero do horror. Ao assistir a um filme de horror que se indexa desde o início como tal, o público cria a expectativa em relação a determinados eventos que não se repetem no “mundo real”. O público está, supostamente, disposto a aceitar a presença de monstros ou fantasmas, bem como determinados comportamentos e reações dos personagens, eventos que nem sempre obedecem à lógica natural e certos maneirismos narrativos e iconográficos, como determinado tipo de trilha sonora, estratégias de montagem, o próprio efeito de sobressalto que possivelmente resultará em sustos, entre outros. Isto não significa que todo filme de horror fará uso deste repertório em sua completude e abrangência, mas a partir do momento que estes elementos são empregados de forma tradicional, não haverá estranhamento ou inquietação, e isto se dá por conta da predisposição do público, que cada vez mais acumula em seu imaginário as possibilidades que cada gênero pode proporcionar.

Mas esta situação é alterada quando o autor ilude o público, insinuando que o seu mundo narrativo é semelhante ao da realidade cotidiana, para posteriormente quebrar este pacto, revelando um mundo contaminado pelo *inquietante*. Nestes casos o autor pode emular facilmente o sentimento do *inquietante* a partir dos temas e seres que nos causam este sentimento em nossas vidas cotidianas, ou ainda pode intensificar essa sensação utilizando-o de formas que ele não poderia aparecer na vida real:

Mas, neste caso, ele pode aumentar esse efeito e multiplicá-lo muito mais do que poderia acontecer na realidade, por meio da apresentação de eventos que nunca, ou raramente, poderiam acontecer na realidade [...] ele nos induz a pensar que está nos fornecendo a verdade, para em seguida exceder as fronteiras da possibilidade. Nós reagimos a suas invenções como reagiríamos a experiências reais. No momento em percebemos seu truque já é tarde demais e o autor já atingiu seu objetivo. (FREUD, 1919, p. 18, tradução nossa)

Acreditamos que esse artifício descrito por Freud é muito semelhante à estratégia que é utilizada nas cenas dos filmes de Kleber Mendonça Filho que analisamos nesta pesquisa, na medida em que esses filmes parecem filiados a outros

regimes de representação – o fantástico em *Vinil Verde* e o naturalismo em *Um Som ao Redor* e *Aquarius* –, mas nos surpreendem em algumas cenas que evocam convenções do horror cinematográfico, precipitando o efeito do *inquietante*, com o intuito de trazer à tona algum conflito social que foi reprimido de alguma forma pelos protagonistas.

Nos três casos o espectador é levado a acreditar ao longo de grande parcela do tempo de filme que o mundo diegético é regido por determinado conjunto de regras e então, sem maiores alertas, é surpreendido por uma quebra de expectativas, um aceno para convenções de um outro gênero que jamais se consuma por completo, pelo contrário, dura muito pouco e logo é superado pelos eventos seguintes, os quais não o mencionam ou são afetados por ele – ao menos não de forma concreta. Este aceno não configura uma repentina adesão ao horror enquanto gênero ou mesmo uma hibridização, mas um procedimento modal do que se reconhece como sendo cinematograficamente horrífico (CAETANO, 2018).

Esqueletos no armário

Em *Aquarius*, a relação afetuosa que Clara mantém com a empregada doméstica Ladjane pressupõe que as tensões de classe existentes entre as duas está apaziguada ou mesmo superada, chegando ao ponto de a funcionária defender a patroa quando esta sofre um ataque da empregadeira que visa expulsá-la do *Aquarius*. Todavia, Juvenita surge como a encarnação destas tensões que ainda estão presentes e enraizadas naquele espaço. E se em sua primeira aparição o efeito causado por ela era o de repentinamente estranhamento, seu retorno, literalmente um pesadelo, se dá como a liberação desses horrores postergados. A cena na qual Juvenita retorna dialoga ainda mais com elementos típicos do gênero horror, como a paleta de tons escuros, o apartamento tomado por sombras, o caminhar ameaçador da figura fantasmagórica de Juvenita que se direciona frontalmente enquanto um truque de lentes⁵ distorce o fundo da imagem, deixando sua silhueta maior e desorientando o olhar que já não mais consegue distinguir a orientação do caminhar da personagem. Sabemos que anda. Mas pra frente ou pra trás? Além disso, há a indefinição quanto a natureza de Juvenita, pois até compreendermos que se trata de um pesadelo de Clara, sua presença pode ser compreendida como

⁵ Referenciado como Dolly Zoom ou Efeito Vertigo, este truque foi originalmente desenvolvido pelo técnico Irmin Roberts durante as filmagens de *Um Corpo que Cai* (do original *Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958). Com o intuito de causar o efeito de vertigem, a técnica consiste em um movimento da câmera para frente ou para trás sincronizado aos ajustes das lentes que também podem aproximar ou se distanciar do objeto filmado.

uma assombração, uma intrusão sobrenatural. E, finalmente, a cena se conclui justamente com um sobressalto, causado pelo repentino choque de uma porta que acorda Clara e encerra de forma catártica tanto o sonho quanto a aparição desta figura que regressa depois de tanto tempo reprimido.

A mancha vermelha na blusa de Clara surge no local onde a personagem precisou remover cirurgicamente seu seio devido ao câncer que enfrentou no passado. É nesse momento que a personagem acorda assustada, revelando para si e para o espectador que teve um pesadelo. Nesse sentido, o outro de classe, a empregada, que Clara parecia ter absolvido na reunião familiar, surge em seu sonho dialogando com uma dor reprimida, uma violência sofrida, que não foi totalmente digerida.

Mas a empregada possivelmente representa mais do que alguém que causou danos à família, ela representa as explorações cometidas por sua família, como lembra sua cunhada. E assim como João, Clara é uma personagem que se certifica de remediar as tensões de classe em suas relações interpessoais, com constantes demonstrações de afeto e tentativas de inclusão – ela se lembra do aniversário de Ladjane e faz questão de comparecer à festa, enquanto João brinca com as netas de Maria, a empregada de seu apartamento, e divide com elas a mesa do café.

Na impossibilidade de postergar estas tensões, que emergem após muito tempo reprimidas, surgem as aparições fantasmagóricas. Tais “fantasmas” parecem dialogar com o “complexo de Tia Anastácia”, proposto pelo sociólogo Ronaldo Sales Júnior (2006, p. 230), para descrever a relação entre patrões e empregados domésticos no Brasil, marcada por relações de clientelismo, patrimonialismo e uma frágil cordialidade: “a pessoa negra aparece ‘como se fosse da família’ ou como sendo ‘quase da família’. A proximidade social quase nunca transpõe o limite do ‘como se’ ou do ‘quase’”.

Em *O Som ao Redor*, a aparição que vemos na cena de Clodoaldo também retoma em outros momentos da trama. Uma delas também é na forma de um pesadelo. Em um momento do filme, Bia não consegue dormir por conta dos latidos do cão de sua vizinha e decide fumar em sua varanda. Observa um garoto negro, descamisado, trajando apenas uma bermuda branca, que anda sobre o telhado da casa de frente à sua. O menino se move curvado, como um quadrúpede, embora seus movimentos, intensificados pelas sombras da noite, se assemelham aos de uma aranha. Neste momento, a trilha sonora irrompe em uma faixa grave, que adensa a tensão. É então que Bia desvia seu olhar e entra novamente para o interior de sua casa. A faixa musical decresce até ser inexistente.

Da mesma forma que em *Aquarius* estes instantes de horror se concluem na narrativa por meio de um sonho centrado na invasão da propriedade privada, *O Som ao Redor* ilustra os temores de seus personagens no pesadelo da filha de Bia. Sem conseguir dormir, ela vai até a janela ao lado de sua cama e testemunha dezenas de garotos negros surgirem por detrás de uma árvore, como se brotassem dali. Em silêncio, os meninos correm em direção à casa. A menina, por sua vez, vai até o quarto de seus pais, apenas para encontrar o cômodo vazio, sem colchões nas camas. Ao voltar para seu quarto, ela o encontra na mesma situação. É então que ela vai até a ponta da escada, onde encontra uma multidão de meninos, encobertos pelas sombras, que imóveis, retribuem o olhar. Ela finalmente acorda e percebe, juntamente conosco, espectadores, que aquilo não passou de um sonho. De todo modo, para se certificar de sua segurança, ela puxa um de seus pés, que se encontrava descoberto, para debaixo do cobertor.

Kim Doria comenta essa passagem do filme, associando-a a um medo reprimido da classe média de que classes mais baixas possam “invadir” seu espaço, literal e metaforicamente:

A imagem da casa tomada por uma multidão insurrecional de homens negros, indiferentes a nós (uma vez que somos posicionados pela forma fílmica em uma perspectiva identificada com a da garota), mas cuja simples e silenciosa presença torna a experiência um assombroso pesadelo. Formaliza-se, assim, de maneira precisa, o mal-estar na sociedade brasileira contemporânea. Arrepiante, a sequência é a mais assustadora do filme e representa, com a simplicidade do terror juvenil, o medo da alteridade, do outro de classe e, sobretudo, o medo da *proximidade* do outro, que, ao ocupar o espaço do ‘eu’ arbitrariamente delimitado por muros e grades (elementos arquitetônicos abundantes no filme), torna-se *invasor* e conseqüentemente *meu inimigo*. Além disso, o amplo território da fortaleza murada-do-lar é aproximado ao exíguo, porque abarrotado, ambiente da *prisão*. A violência da desigualdade constituinte de nossa sociedade, aos olhos de uma pré-adolescente de classe média. (DORIA, 2016, p. 91, grifo do autor)

Este conjunto de cenas encontra-se da metade até o adensamento⁶ da narrativa, que resultará no clímax de *O Som ao Redor*. Após o sonho da menina, o filme esclarece que o menino visto andando sobre e dentro das casas não é um

⁶ A primeira cena analisada encontra-se a partir de uma hora, seis minutos e trinta segundos de duração, e a última se encerra com uma hora quarenta minutos e vinte e oito segundos do filme.

fantasma⁷, mas sim um jovem adolescente que os vigias da rua agridem quando o encontram trepado em uma árvore. Sem que possamos saber seu nome ou qualquer coisa sobre ele, é escorraçado daquele bairro – e da narrativa. E assim, não há mais inserções horríficas até o fim do filme.

Nesse sentido, essas cenas que utilizam elementos do horror clássico parecem sugerir que, à revelia das tentativas dos protagonistas de *O Som ao Redor* e *Aquarius*, de “pacificar” o conflito de classes no seu cotidiano, ignorando as diferenças de classe, essas são incontornáveis, não podendo ser reprimidas.

Mesmo que a segunda aparição de Juvenita possa ser explicada como fruto do inconsciente de Clara, o momento em que ela simplesmente cruza o ambiente compartilhado pelos demais personagens jamais é esclarecido, torna-se um incômodo pois se apresenta como menção repentina a um outro gênero ao qual até aquele momento *Aquarius* não indicava estar relacionado (o horror). Por outro lado, mesmo que em *O Som ao Redor* o vulto ganhe explicação, suas aparições no pesadelo da menina sugerem que sua natureza possa ser mais ambígua.

Retorno do reprimido

Como já mencionamos, as cenas de inquietante familiar muitas vezes envolvem algum tipo de transgressão ou invasão de fronteiras sociais: o vulto aparece em *O Som ao Redor* no momento da transgressão e invasão da casa pelos prestadores de serviço. Além disso, a própria figura do segurança Clodoaldo está indissociavelmente atada a uma ideia de retorno do reprimido: descobre-se ao final do filme que as reais intenções do segurança naquele bairro era vingar a morte de seu pai, assassinado a mando de Francisco após uma disputa por terras. Para Ismail Xavier (apud CAETANO, 2013, p. 98), a própria estrutura do filme, circular, é sintomática

⁷ “Há um personagem misterioso em *O Som ao Redor*, sempre às margens da trama, um garoto negro visto em posições que sugerem que ele está pronto para transpassar a propriedade privada alheia, até o momento em que a equipe de segurança finalmente intercede. Como muitos outros elementos do filme, o garoto surgiu direto da história local, um jovem chamado Tiago João da Silva, que se notabilizou na virada dos anos 2000 por assaltar apartamentos de Recife e ganhou o apelido de Menino Aranha. Muito do que *O Som ao Redor* faz pode ser traçado de volta a esta figura a princípio marginal, a começar pelo fato de ele tanto existir na história como ao mesmo tempo ser inserido dentro do filme como uma criatura de mito, um vulto que surge de relance num plano numa casa vazia, como uma espécie de bicho papão em miniatura de um filme de horror à brasileira. [...] Kleber Mendonça Filho encontra imagens que surpreendem justamente porque se revelam carregadas ao mesmo tempo de uma força simbólica muito forte e de uma casualidade que desarma. *O Som ao Redor* procede em normatizar o gosto do cinema brasileiro pela alegoria, daí uma figura como o Menino Aranha ao mesmo tempo trazer com ela o caráter de personagem mitológico, o grande invasor, e poder ser mostrada de forma tão natural como um moleque a levar palmadas de um par de seguranças. É um equilíbrio que se aproxima muito de como este mesmo não-dito domina as relações: tudo em *O Som ao Redor* significa muito e ao mesmo tempo é esvaziado deste mesmo significado”. (FURTADO, 2013 apud DORIA, 2016, p. 92)

da permanência do passado no presente: “Num momento em que finais abertos, com interrogações, já viraram uma convenção, o gesto de Kleber é contracorrente, atando o prólogo e a última cena como um retorno do reprimido.

A revelação das verdadeiras intenções de Clodoaldo ao final do filme filia a obra a um movimento contemporâneo do cinema brasileiro, denominado por Ismail Xavier (2000) de *cinema do ressentimento*, povoado por personagens frustrados com um presente de promessas não cumpridas.

Nesta fixação num estado ou situação do passado, ou em algo que acaba de se perder, há um potencial dramático ligado a projetos de vingança, adiados, remoídos, que encontram no cinema uma variedade de manifestações que tornam a figura do ressentimento um dado notável que vale explorar, quase um diagnóstico nacional (ou continental). (XAVIER, 2000, p. 312)

Vinil verde parece também dialogar, mesmo que tangencialmente com essa tendência, ao dispor de um elemento horrífico (as luvas verdes) que “quebram” o universo fantástico do filme, assustando a personagem da criança com a profecia de vidas que se repetem.

Já suas aparições para a classe média, frequentemente conectadas ao elemento do sangue que atinge os protagonistas, em cima de João na cachoeira, em *O Som ao Redor* e na roupa de Clara em *Aquarius*, revelam uma má-consciência de classe. Tais personagens, pertencentes a uma classe média tradicional, parecem assumir posturas cotidianas que procuram escamotear o abismo existente entre eles e as classes mais pobres. Essa postura “cordial” do patrão em relação ao empregado é descrita por Sales Júnior (2006, p. 232) da seguinte maneira: “o discriminador se impõe limites, de tal forma que a cor dos indivíduos envolvidos não apareça como fator relevante da organização de sua conduta. Institui-se, assim, um pacto de silêncio de ambas as partes, constituinte da ‘cordialidade’”. Essa cordialidade pode ser entendida como um verniz, que procura esconder, superficialmente, uma madeira que apodrece por dentro. As aparições fantasmagóricas aparecem para lembrá-los disso.

A utilização de fotografias, recurso utilizado não somente nos filmes analisados neste artigo, como em outras produções de Kleber Mendonça Filho⁸, parece ativar ou então potencializar esse efeito circular, de retorno do reprimido. Espécies de objetos mágicos parecem ser capazes de ativar e materializar as memórias dos personagens, expondo antigos fantasmas e questões mal resolvidas.

⁸ O falso documentário *Recife Frio*, de Kleber Mendonça Filho (2009), também faz uso do mesmo expediente em seus trechos iniciais.

Tanto *O Som ao Redor* quanto *Aquarius* possuem prólogos compostos por fotografias, ambas em preto e branco: no primeiro somos apresentados a imagens dos antigos engenhos nordestinos, seus trabalhadores e proprietários; já no segundo são exibidas imagens de um exuberante passado da área urbana recifense, ao som da saudosista canção “Hoje”, do cantor Taiguara. No primeiro caso as fotografias representam um passado no campo, que em teoria já foi há muito superado e está bastante distante temporal e espacialmente do bairro urbano onde o enredo é centrado, mas que serve justamente como um indício da gênese das tensões de classe vividas pelos personagens. A utilização da sequência de fotos em *O Som ao Redor* sugere essa reativação do passado no presente:

De saída, o filme nos coloca diante de dois momentos históricos: um passado de diferenças sociais acentuadas pela posição econômica entre coronéis e trabalhadores rurais e a atualidade contemporânea urbana, com seus ruídos e ritmos próprios. Se o corte entre as fotografias do passado e as imagens em movimento do presente sugere primeiramente um contraste, o filme apostará também nas relações de continuidade e de ressonância entre um e outro, como se algo daquele espaço e tempo ressoasse nos atuais, enunciando que a sociedade contemporânea urbana dá continuidade a velhas relações da exploração colonial e coronelista no campo. (LIMA; MIGLIANO, 2013, p. 188-189)

Já em *Aquarius* parece haver certo apreço nostálgico, contido naquelas imagens, de um passado (ou da ideia de um passado) glorioso, que reflete a maneira com que Clara protege o edifício onde mora, fonte de suas memórias mais queridas.

A escolha de fotografias para representar o passado (ou a ideia de passado) está ligada à sua imutabilidade capaz de cristalizar o momento que capturam. Imutabilidade essa que é associada ao presente, e não ao passado, no caso de *Vinil Verde*, que utiliza o recurso da sequência de fotos para narrar uma trama ambientada em um Recife contemporâneo. A sequência de fotos emula, em alguns momentos um efeito de *stop motion* pouco fluido, sugerindo que, apesar do avanço da narrativa, há algo de estático na trama. Ao inseri-las como prólogo de *O Som ao Redor* e *Aquarius*, o diretor as contrasta com as imagens em movimento que as sucedem e as ultrapassam, como lembranças frágeis demais para se manterem imutáveis, ou profundas demais para permanecerem contidas nas fotografias.

Considerações finais

É necessário enfatizar a separação proposta entre filmes inequivocamente identificados como pertencentes ao gênero do horror e filmes filiados ao “horror social”. Há claro diálogo com iconografia e convenções próprias ao horror cinematográfico, menções que, se não configuram uma filiação ao gênero, claramente o referenciam. Por outro lado, o horror provém dos medos dos personagens, dos conflitos sociais indissolúveis e de uma atmosfera de tensão que jamais atinge um clímax ou é apaziguada.

Como vimos, essas cenas que mobilizam elementos do gênero do horror estão associadas a uma ideia de *inquietante*. Para Freud (1919) a ficção cria novas possibilidades de sensação inquietante, que não se acham na vida. Ela está intimamente ligada com algo reprimido que não mais aceita sua posição relegada no inconsciente.

É evidente que essas questões aparecem em outros momentos desses filmes de chave mais “naturalista”, como nas cenas de *O Som ao Redor* em que João, em uma conversa com o filho da empregada que trabalha em seu apartamento, compara a experiência do garoto de trabalhar como empacotador, com a sua, de quando trabalhava em bares na Europa; ou então o desconforto de Clara, em *Aquarius*, quando a empregada mostra a foto de seu filho morto, assassinado, em uma ocasião em que estava folheando fotos antigas com outros familiares. Mas esses exemplos ocorrem dentro do âmbito da narrativa, enquanto as cenas de horror parecem deslocadas dessas em vários aspectos, ora pela sua constituição extradiegética, ora pela frágil conexão com a trajetória dos personagens, como a sugestão de que “não passou de um pesadelo”. No entanto, apesar de não manterem uma conexão forte com a narrativa, parecem revelar muito sobre os personagens. O ideal da preservação da memória, por exemplo, tão defendido por Clara, e principal argumento para a sua recusa em vender o apartamento, parece extremamente limitado após a cena do pesadelo, na medida em que a personagem parece supervalorizar as suas memórias familiares e pessoais, enquanto a sua memória sobre o outro de classe limita-se a uma empregada que a roubava. Já em *O Som ao Redor*, a cena da cachoeira sugere uma memória familiar que, por ser relativa à exploração do outro classe, é reprimida por João, mas será reivindicada por Clodaldo, o outro de classe, ao final do filme.

As cenas que dialogam com o horror em *Vinil Verde*, *O Som ao Redor* e *Aquarius*, portanto, parecem servir ao propósito narrativo/expressivo de trazer à tona inquietações sociais camufladas pela frágil cordialidade que se mantém

cotidianamente entre indivíduos de classes sociais distintas. As aparições que surgem para personagens de classe sociais mais baixas em *Vinil Verde* e *O Som ao Redor* sugerem estados mentais na chave do *ressentimento* com as contínuas promessas não-cumpridas de ascensão social. Já as aparições que compartilham as cenas com personagens de classes mais privilegiadas parecem sugerir a *má-consciência* de classe em relação aos privilégios herdados, ao mesmo tempo que o temor de que algo se altere significativamente nesse quadro social, permitindo que o outro de classe “invada” seus espaços.

Referências

- BAIRD, R. “The startle effect: implications for spectator cognition and media theory”. *Film Quarterly*, Berkeley, v. 53, n. 3, p. 12-24, 2000.
- BROOKS, P. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1976.
- CAETANO, L. P. *Monstros gigantes, jaulas pequenas: o modo horrífico em filmes brasileiros contemporâneos*. 2018. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.
- CAETANO, M. R. “A força de um filme”. *Pesquisa Fapesp*, São Paulo, n. 207, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/31sC9jV>. Acesso em: 29 jun. 2020.
- CÁNEPA, L. L. “Horrores do Brasil”. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 61, p. 33-37, 2013.
- CARROLL, N. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papyrus, 1999.
- DORIA, K. W. *O horror não está no horror: cinema de gênero, anos Lula e luta de classes no Brasil*. 2016. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2016.
- FREUD, S. “The Uncanny”. *Massachusetts Institute of Technology*, Cambridge, 1919. Disponível em: <https://bit.ly/3eVAN5d>. Acesso em: 1º jun. 2019.
- LIMA, C. S.; MIGLIANO, M. “Medo e experiência urbana: breve análise do filme *O Som ao Redor*”. *Rebeca*, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 185-209, 2013.
- MENDONÇA, L. *Aquarius (2016) de Kleber Mendonça Filho. À Pala de Walsh*, Lisboa, 14 mar. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/3dIVfVv>. Acesso em: 10 jun. 2019.
- RUSSELL, D. J. “Monster roundup: reintegrating the horror genre”. In: BROWNE, Nick. *Refiguring american film genres: theory and history*. Berkeley: University of California Press, 1998. p. 233-248.

SALES JÚNIOR, R. Democracia racial: o não-dito racista. *Tempo Social*, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 229-258, 2006.

SOUZA, J. *A classe média no espelho: sua história, seus sonhos e ilusões, sua realidade*. Rio de Janeiro: Sextante, 2018.

WILLIAMS, L. “Film bodies: gender, genre, and excess”. In: STAM, Robert; MILLER, Toby (org.). *Film and theory: an anthology*. Oxford: Blackwell, 2000. p. 78-103.

XAVIER, I. “Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90”. *Aniki*, Lisboa, v. 5, n. 2, p. 311-332, 2018.

Submetido em: 22 jun. 2019 | aprovado em 20 mai. 2020