FANTASMAS, PERNAS VOADORAS, VAMPIROS E OUTROS MONSTROS: o insólito na ficção latino-americana [1]

GHOSTS, FLYING LEGS, VAMPIRES AND OTHER MONSTERS: the uncanny in Latin American fiction

Vera Lucia Follain de Figueiredo[2]
Gisela Grangeiro da Silva Castro[3]

Resumo: *O presente artigo articula textos ficcionais e teóricos selecionados para refletir sobre o papel do insólito na ficcção latinoamericana atual. Entendido como um dispositivo de transgressão das convenções realistas para representar traumas históricos e singularidades das nossas culturas, o insólito parece surgir como instrumento de representação crítica da violência que constituiu a dominação colonialista e sua continuidade na forma de terror de estado e processos de exclusão capitaneados pelas classes dominantes locais. A relação entre a construção da temporalidade narrativa e o recurso ao insólito é analisada destacando-se em obras como O Conde (Pablo Larraín, 2023) e O Agente Secreto (Kleber Mendonça, 2025), dentre outras, a opção por uma temporalidade fantasmática, em que passado e presente se sobrepõem, na qual aparições intempestivas comprometem a ordem de sucessão do tempo histórico, as continuidades aparentes.*

Palavras-Chave: *Ficção latino-americana 1. Insólito 2. O Agente Secreto 3.*

Abstract: *Based on selected fictional and theoretical texts, this essay aims to reflect on the role of the uncanny in contemporary Latin American fiction. Taken as a device for transgressing realist conventions to represent historical traumas and the singularities of our cultures, the uncanny seems to emerge as an instrument of critical representation of the violence that constituted colonialist domination and its continuity in the form of state terror and processes of exclusion led by local dominant classes. The relationship between the construction of narrative temporality and the use of the uncanny is analyzed, highlighting in works such as The Count (Pablo Larraín, 2023) and The Secret Agent (Kleber Mendonça, 2025), among others, the choice of a phantasmagorical temporality, in which past and present overlap, and in which untimely appearances compromise the order of succession of historical time, the apparent continuities.*

Keywords: *Latin American Fiction 1. The uncanny 2. The Secret Agent 3.*

1 Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Cultura das Mídias. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

2 Docente do PPGCOM (Programa de Pós-Graduação em Comunicação) e do PPGLCC (Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) da PUC-Rio. Doutora em Letras (PUC-Rio). verafollain@gmail.com

3 Docente Titular do PPGCOM (Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo) ESPM, São Paulo. Doutora em Comunicação e Cultura (UFRJ). castro.gisela@gmail.com.

> Eu sempre quis reconstruir uma atmosfera histórica que fosse verídica, mas cuja trama fosse ficcional e fantasiosa. A lógica, o sabor e o cheiro do Brasil – num momento histórico brasileiro – seriam verdadeiros. O Recife como espaço de vida e de fantasia, o cenário. E eu teria que aceitar outra vez conviver diariamente com fantasmas.
>
> Kleber Mendonça Filho

Com base na leitura crítica comparada dos textos ficcionais e teóricos selecionados, o presente trabalho pretende contribuir para a reflexão sobre o papel do insólito na ficção latino-americana, como um dispositivo de transgressão das fronteiras entre os eixos opositivos que balizam a racionalidade ocidental, um desvio das convenções realistas para representar traumas históricos e singularidades das nossas culturas. O texto põe em diálogo literatura, teóricos da cultura e cinema de modo a trazer para este GT da Compós um exame dos processos comunicacionais numa abordagem analítico-interpretativa suscitada por nossa fruição conjunta do complexo e merecidamente premiado *O agente secreto*, de Kleber Mendonça Filho.

Monstros, fantasmas, seres sobrenaturais de todas as espécies sempre povoaram o imaginário humano. Ao contrário do que se poderia supor, a apropriação científica do mundo realizada pela modernidade e os ajustamentos sucessivos aos novos imperativos tecnológicos não reduziram a força do imaginário, alimentado pelas próprias incertezas que aportes técnicos e científicos colocavam em circulação. Nos fins do século XVIII, como destacou Stefan Andriopoulos (2014), o avanço das tecnologias óticas motivou a expansão de teorias do oculto e o debate científico e filosófico sobre a possibilidade de aparições de espíritos, A razão iluminista com sua confiança na clareza dos saberes científicos conviveu com o uso cultural da lanterna mágica e de outros dispositivos em espetáculos de projeções fantasmagóricas, assim como assistiu à proliferação de narrativas populares caracterizadas pelas atmosferas sombrias, o mistério, o subterrâneo, o lado obscuro da existência humana. Castelos, ruinas, catedrais que evocavam o mundo medieval povoaram a literatura gótica inaugurada com obras como *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole e *O Visionário* (1787-1789), de Friedrich Schiller.

Uma vertente da ficção romântica manteve, no século seguinte, a ênfase no sobrenatural, diluindo as fronteiras entre o científico e o fantástico, como se vê em *O homem de areia*, publicado em 1817, do escritor do Romantismo alemão E.T.A. Hoffmann. No conto,

as alterações na experiência ótica e o abalo da distinção entre o homem e a máquina causado pelo aperfeiçoamento dos autômatos contribuem de modo decisivo para a atmosfera de insegurança e terror que envolve o personagem. Analisado numa perspectiva psicanalítica por Freud[4], o conto pode ser lido também pelo viés do impacto, no imaginário da época, da mudança no regime das imagens com a expansão dos dispositivos óticos e a ampla circulação de narrativas na cultura impressa. O temor infantil diante da ameaça do homem de areia, personagem da lenda germânica largamente difundida, se entrelaça com o temor inspirado pelos mecanismos complexos de duplicações em série na sociedade que se industrializava. Em outra narrativa fantástica, *O pequeno Zacarias chamado Cinábrio*, publicada em 1819, Hoffmann, através das peripécias do anão, cujo nome dá título à obra, num ambiente povoado por fadas e feiticeiros, expõe ao ridículo a arrogância cientificista, mostrando sua fragilidade diante das soluções mágicas, que não deixavam de ser igualmente autoritárias e voluntaristas.

Na base dessas contradições que marcaram o chamado século das Luzes encontra-se, não se pode esquecer, a nova concepção do mundo surgida com a chegada dos europeus, nos séculos XV e XVI em terras americanas. O maior domínio das técnicas de navegação ampliou as fronteiras do mundo conhecido, descortinando-se diante dos olhos dos conquistadores diferentes padrões de organização social, pautados por outros valores e uma natureza exuberante que parecia desafiar todos os limites do poder humano.

O choque do contato com a diversidade cultural dos povos autóctones está na origem do processo que viria a constituir, com a ação colonizadora, o que Enrique Dussel (2021) chamou de "o outro lado da modernidade". O maravilhoso cristão da Europa que se despedia da era medieval, disciplinado, regulamentado no milagre, viu-se abalado pela força crescente do maravilhoso difundido pelos relatos dos navegantes retornados das novas terras – maravilhoso que não se restringia ao arbítrio de um só Deus, contando com inumeráveis forças sobrenaturais num universo povoado por seres estranhos, ilhas de pérolas, montanhas de ouro, fontes da juventude. A existência ameríndia desencadeou, então, debates teológicos, confirmando presunções, temores e esperanças já anunciadas pela fantasia coletiva europeia mesmo antes de 1492. Imagens do Novo Mundo em que o humano e o sobrenatural se mesclavam expandiram-se, ao mesmo tempo em que a épica da história corrompia e escravizava o sonho mítico.

[4] Como o retorno inadvertido à consciência de conteúdo da experiência psicossocial da infância que teria sido reprimido.

Como observou Edmundo O'Gorman (2008), o olhar do sujeito histórico da modernidade renascentista inventa discursivamente a América a partir da dificuldade de conceber a diferença. Tanto a retórica quanto as imagens visuais com as quais se representa o novo continente são ajustadas a convenções pré-existentes: bestiários, mitos, épica clássica, literatura de cavalaria, literatura de viagens etc. Lembremos que *A tempestade* – uma das últimas peças de Shakespeare, escrita no início do século XVII – deu origem a controvérsias, no pensamento americanista, relativas à identidade latino-americana. Se o uruguaio Jose Enrique Rodó, no livro *Ariel* (1900), considerou que Ariel, o espírito alado, afável escravo grato a Próspero, da peça de Shakespeare, representaria o melhor da nossa civilização, teóricos posteriores, como o cubano Fernando Retamar, reivindicaram o escravo disforme e insubmisso Caliban (anagrama de canibal), filho da bruxa Sycorax, como nosso símbolo:

> Assumir nossa condição de Caliban significa repensar nossa história a partir do outro lado, do ponto de vista do outro protagonista. O outro protagonista de *A tempestade* não é por certo Ariel, mas Próspero. Não existe uma verdadeira polaridade Ariel-Caliban: os dois são servos nas mãos de Próspero, o feiticeiro estrangeiro. Mas Caliban é o rude e rebelde dono da ilha, enquanto Ariel, criatura aérea, embora também seja um nativo da Ilha, representa o intelectual, como perceberam Ponce e Cesaire. (RETAMAR, 1988, p.33)

Assumir Caliban como símbolo da América Latina era inverter os sinais de valor atribuídos ao personagem a partir do olhar europeu: o "monstro disforme e selvagem" passa a ser marcado positivamente, como figura que expressaria a resistência à apropriação do território e à dominação cultural pelo invasor estrangeiro.

O colonialismo e sua permanência na colonialidade podem, então, explicar certas particularidades da ficção latino-americana, que a distinguem da produção das culturas centrais quando se trata de pensar a recorrência do insólito nas nossas narrativas. A leitura de *A tempestade* realizada por Retamar enfatiza que na peça teatral o confronto na luta pelo poder se dá entre duas espécies de magias – a de Próspero, o europeu, e a de Caliban, o autóctone – não entre civilização e barbárie.

Em meados do século XX, Alejo Carpentier, assumindo um olhar a partir das margens, criticava o surrealismo europeu porque buscaria o maravilhoso à custa de truques e clichês: o movimento vanguardista perseguia o maravilhoso, mas não ia buscá-lo na realidade. Já na América Latina, segundo Carpentier, o real maravilhoso encontrava-se latente em tudo que existe: "aqui o insólito é cotidiano, sempre foi cotidiano" (1987, p. 125), diz ele. Também na literatura de Cortázar, não temos um surrealismo do artifício. Seu propósito não é a

desconstrução da narrativa de base realista, mas inocular nela o estranhamento, deixando entrever o que há de absurdo na ordem que preside o nosso cotidiano, à qual nos teríamos acostumado a tal ponto que já não seríamos mais capazes de perceber o vazio da lógica que a rege.

Na ficção de Carpentier, Garcia Márquez, Cortázar, Juan Rulfo, dentre outros, o insólito não é um evento que rompe a ordem, não provoca uma transformação radical no contexto em que surge: é constitutivo da própria realidade latino-americana, na qual as fronteiras entre vida e morte, entre real e fantasia, entre mito e história, entre o eu e o outro, se embaralham, abalando os regimes de racionalidade que sustentam certezas na cultura ocidental moderna e, por vezes, tornando visível o que não se vê na perspectiva do olhar dominante. Por isso, o efeito afetivo provocado pelo insólito – a estranheza, o incômodo – difere-se muitas vezes do tipo de medo ou horror buscado pela literatura de gênero.

Em *Cem anos de solidão*, tanto no livro de 1967, como na série da Netflix de 2024, a aparição do fantasma do rapaz que José Arcadio mata logo no início da trama não atemoriza o público nem os outros personagens do mundo ficcional, não é vista como uma ameaça à integridade física de ninguém. Prudêncio Aguilar não retorna como um vingador, mas sua presença espectral em torno dos Buendia lembra que a absolvição pelas leis da justiça local não elimina o sentimento de culpa. A insistência do morto em permanecer entre os vivos expondo sua triste imagem impede o esquecimento do episódio traumático e determina a partida de José Arcádio, Úrsula e seguidores para um local distante de onde viviam e onde tudo ocorreu. A presença do morto é incontornável para quem o matou, era preciso tentar afastar-se dela.

Em *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, cuja primeira publicação é de 1955, mergulhamos com Juan Preciado no mundo dos mortos e, sem assombro, nos dispomos a ouvir os murmúrios que vão desenterrando o passado. Muitas décadas depois da publicação de *Pedro Páramo*, convivemos de novo, sem grandes sustos, com os mortos – dessa vez com os *Mis mortos tristes* de Mariana Enriquez[5], no livro *Um lugar soleado para gente sombría* (2024). A médica narradora do conto nos insere num mundo povoado por fantasmas que não são algozes, mas vítimas do horror social que mantém seus vizinhos permanentemente amedrontados. O medo despertado pelos mortos que, lamentando a própria sorte, voltam para cobrar verbalmente de

[5] Obra em que se baseia a minissérie dirigida por Pablo Larraín, em produção anunciada pela Netflix, segundo comunicado oficial disponível em: https://about.netflix.com/en/news/netflix-announces-the-production-of-mis-muertos-tristes (Acesso em 2/8/2026).

cada um o socorro que poderia ter lhes salvado a vida, não é maior que o medo das gangues que roubam e sequestram no bairro empobrecido de classe média onde os personagens habitam. Diz Mariana Enriquez em entrevista:

> Minhas histórias são bastante enraizadas em cenários urbanos e suburbanos realistas, e o horror simplesmente emana desses lugares. Alguns lugares nas cidades, e especialmente nos subúrbios das cidades latino-americanas — isto é, nas favelas e bairros pobres ao redor das cidades, acho que é muito diferente do conceito de subúrbio nas cidades norte-americanas — têm uma atmosfera especial relacionada à sua história. (RICE, 2018, online. Tradução nossa [6])

Como vimos na releitura de Caliban feita por Retamar, o sentido do monstruoso em culturas historicamente marcadas pelo olhar exterior do colonizador – que muitas vezes acaba sendo interiorizado – pode ser invertido ou, numa via de mão dupla, a margem criar imagens monstruosas do centro, como observou Mabel Moraña (2017, p. 10 – tradução nossa[7]):

> Ao mesmo tempo, a margem produz seus próprios monstros para nomear o Outro, o dominador, o executor, o mestre, o latifundiário, o invasor, o torturador, conferindo-lhe uma forma simbolicamente abjeta que alegoriza as atitudes, os comportamentos e os valores a partir dos quais esse Outro define suas agendas e procedimentos.

No conto "Os crentes", de Fernanda Ampuero (2022), os dois estrangeiros louros e de olhos azuis que alugaram um quarto na casa da avó da narradora, dizendo-se missionários, inspiram impressões contraditórias nas personagens meninas, movidas pela curiosidade em relação aos desconhecidos. Vivendo num contexto abalado por revoltas dos trabalhadores contra as classes dominantes, a narradora, cujos pais são donos de uma fábrica, isto é, são patrões, refere-se aos crentes do seguinte modo:

> Meus pais me advertiam sem parar sobre os homens da rua, sobre o vagabundo que roubava crianças, sobre aqueles que pediam esmola, mas nunca sobre os homens de olhos quase transparentes de tão azuis, de tão verdes. Eles tinham de ser os mocinhos. (AMPUERO, 2022, p.32 – tradução nossa [8])

Mais adiante acrescenta: "Marisol e eu começamos a ficar obcecadas com os Crentes, pensávamos que eles salvariam o país da greve e que todos nós seríamos felizes. No cinema,

[6] No original: *My stories are quite rooted in realistic urban and suburban settings, and the horror just emanates from these places. Some places in cities and especially in the suburbia of Latin American cities—that is, in the slums and poor neighborhoods around the cities, I guess it's very different from the concept of suburbia in North American cities—have a special feel to them related to their history.*

[7] No original: *Al mismo tiempo, el margen produce sus propios monstruos para nombrar al Otro, al dominador, al verdugo, al amo, al hacendado, al invasor, al torturador, otorgándole una forma simbólicamente abyecta que alegoriza las actitudes, las conductas y los valores a partir de los cuales ese Otro define sus agendas y sus procedimientos.*

[8] No original: *Mis padres siempre me advertían sobre los hombres de la calle, sobre el vagabundo que robaba niños, sobre los mendigos, pero nunca sobre los hombres de ojos azules y verdes casi transparentes. Esos suelen ser los niños.*

homens como eles salvavam o planeta" (Idem, p.35) [9]. No entanto, tal alusão positiva não apaga a atmosfera de horror que, no conto, envolve a presença dos estrangeiros - atmosfera intensificada principalmente pelo olhar da menina filha da empregada doméstica que, revertendo a imagem de salvadores, entrevê, no espaço fechado do quarto dos fundos da casa, atividades estranhas envolvendo os homens louros e crianças pobres das quais, por mais que se queira ignorar, se ouve o choro durante a noite.

Como se vê, embora autores contemporâneos não se coloquem como continuadores da vertente literária do realismo maravilhoso, com sua ênfase na força vital do mito, e façam questão de afirmar, como principal, a filiação a uma tradição internacional do gênero do terror, composta, por exemplo, por clássicos como Edgar Allan Poe, H.P. Lovecraft, e Stephen King, e em menor número citem escritores como Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares, o insólito em determinadas obras das duas últimas décadas é indissociável da representação crítica da violência que constituiu a dominação colonialista e da sua continuidade na forma dos processos de exclusão capitaneados pelas classes dominantes locais. Para além das diferenças, esse traço constitui um ponto em comum com a geração do chamado boom literário latino-americano. Nossos mortos vivos surgem com frequência associados aos regimes de visibilidade de nossas sociedades desiguais e à experiência da temporalidade na perspectiva dos povos cuja história se tece de rupturas e retornos. Como afirmou Mariana Enriquez à imprensa espanhola (FERNÁNDEZ, 2017 –- grifos no original),

> **Encontrar ossos perdidos em uma abadia inglesa do século XVI não é o mesmo que encontrá-los na Argentina hoje**: E é aí que a história se torna social, porque uma história de terror na Argentina não é apenas uma história de gênero. Porque ainda existem pessoas desaparecidas, e ossos são uma questão política. (Tradução nossa [10])

No romance *Os fantasmas*, de Cesar Aira, publicado em 1990, a trama se desenvolve num prédio de luxo em fase final de construção, em Buenos Aires. Famílias abastadas com seus arquitetos e decoradores visitam seus imóveis inacabados e, no vai e vem dos proprietários e dos profissionais envolvidos com a finalização das obras, o zelador do edifício – um chileno imigrante ilegal que toma conta da construção – e sua família são figuras invisíveis, descartáveis. Invisíveis para quase todos são também os fantasmas que rondam o terraço onde a família dos

[9] No original: *Marisol y yo nos obsesionamos con los Creyentes; creíamos que salvarían al país de la huelga y que todos seríamos felices. En las películas, hombres como ellos salvaron el planeta.*
[10] No original: ***No es lo mismo encontrar huesos perdidos en una abadía inglesa del siglo XVI que en la Argentina de hoy***. *Y es ahí donde el relato se vuelve social, porque un relato de terror en Argentina no es sólo un relato de género. Porque sigue habiendo desparecidos, y los huesos son un asunto político.*

imigrantes está precariamente instalada há um ano e que terá de deixar em breve. No prédio em construção, uma alegoria da Argentina recém-saída da ditadura, os imigrantes ilegais, fantasmas da invisibilidade social, são visitados por outros fantasmas: estes, pairando acima da realidade opressora que dita a partilha do sensível, para usar a expressão de Rancière (2019), não mais sujeitos às leis terrenas, interagem apenas com a jovem e sonhadora filha do zelador.

As aparições espectrais na ficção latino-americana remetem para um regime intempestivo da temporalidade, que embaralha as linhas do tempo progressivo da modernidade. O tempo sentido como progresso é uma invenção da civilização ocidental e a regulou, implicando a ideia de que os homens avançam, mais ou menos depressa, de modo homogêneo, numa direção definida e desejável, como assinalou Octavio Paz (1989). No entanto, na raiz da nossa experiência com o tempo, está a dificuldade de assimilar o passado, fazendo dele um apoio, um ponto de partida para construir algo que fosse diferente. Por isso, a ficção latino-americana recorrentemente colocará em xeque a concepção da temporalidade como processo que vai em direção a um sentido, desviando-se também da própria maneira de narrar que lhe é mais compatível, regida por uma lógica causal linear. A continuidade do passado no presente, como lembra Mariana Enriquez na *Folha de S.Paulo* (PORTO, 2023), é um forte alimento da ficção de horror. Diz ela: "Às vezes eu não quero escrever sobre a ditadura, mas ela aparece, volta como um fantasma. O terror tem muito de ficção do trauma" (Idem). E completa: 'Não há nada mais sério que um fantasma: alguém preso no trauma, pessoal ou histórico, repetindo-o para sempre, impossível de acalmá-lo, incapaz de romper o ciclo, desesperado por uma voz e por justiça" (Ibidem).

O recurso ao tempo fantasmal está presente não só na literatura, mas também no audiovisual latino-americano. Em *O Conde* (Chile, 2023), de Pablo Larraín, lançado na semana em que o golpe de Augusto Pinochet fez 50 anos, o ditador é representado como um vampiro ao modo do Conde Drácula, um mal que atravessa séculos. Conforme declarou o diretor em entrevista (AGOUBORDE, 2013, tradução nossa[11]):

> Tenho imaginado Pinochet como um vampiro por anos, como um ser que nunca deixa de circular pela história, tanto em nossa imaginação quanto em nossos pesadelos. Vampiros não morrem, não desaparecem, assim como os crimes e roubos de um ditador que nunca enfrentou a justiça. Queríamos mostrar a brutal impunidade que Pinochet representa.

[11] No original: *Durante años he imaginado a Pinochet como un vampiro, como un ser que nunca deja de circular por la historia, tanto en nuestra imaginación como en nuestras pesadillas. Los vampiros no mueren, no desaparecen, al igual que los crímenes y robos de un dictador que nunca compareció ante la justicia. Queríamos mostrar la brutal impunidad que representa Pinochet.*

Para Larraín, "um vampiro tem como característica central o fato de não morrer inteiramente, embora esteja morto. Isso parece acontecer com as ditaduras" (Idem). E acrescenta: "Pinochet está morto desde 2006, mas a extrema direita que representa, não. Está bem viva, e não apenas no Chile" (Ibidem).

Enfatizando a importância de manter viva a memória, o cinema de Kleber Mendonça confere cada vez mais destaque aos fantasmas. Eles estão por toda parte em sua obra e se insinuam por entre imagens de fotografias ou de filmes de arquivo, deixando entrever o que as superfícies ocultam, o que não se mostra de imediato. Nesse sentido, todos os retratos estão povoados de fantasmas, como o título do seu segundo documentário de longa-metragem sugere, porque documentam cenas que, ao serem contempladas, descortinam algo imprevisto do passado e do próprio presente onde elas irrompem.

Como observou Samuel Paiva (2025) ao destacar a dimensão autobiográfica de *Retratos fantasmas* (Mendonça Filho, 2023), no qual o diretor colocou-se em primeira pessoa, iniciando a narrativa no apartamento em que cresceu, sobressai, na primeira parte do filme, a presença, em memória, da mãe do cineasta, a historiadora Joselice Jucá. Sua opção, como pesquisadora, pela história oral estará na base do método de composição dos retratos de Recife adotado por Kleber Mendonça. A memória torna presentes os ausentes, desvela as inscrições da cidade antiga encobertas pela cidade que se impõe atendendo os ditames do poder econômico. Das alterações no espaço familiar projetadas pelo irmão arquiteto, passamos para as mudanças no entorno da casa com a construção de grandes condomínios e a instalação de aparatos de segurança. Em seguida, o olhar se volta para o Centro antigo de Recife, evocando os cinemas de rua que o diretor frequentava. Vemos assim o que poderia não ser percebido ao olhar a cidade, isto é, espectros do passado que saltam dos testemunhos, das imagens de arquivos, das tomadas de cena atuais. Fantasmas que, como o motorista de aplicativo que conduz o diretor numa viagem de carro, podem ser tornar invisíveis, mas não deixam de estar presentes**.**

No texto introdutório do livro *O agente secreto*, Kleber Mendonça assinalou a importância de *Retratos fantasmas* para a elaboração do seu último filme de ficção. Diz ele: "Minha vontade era mexer nas minhas imagens e entrar no material do filme que viria ser *Retratos fantasmas*. Não existiria, portanto, *O Agente Secreto* sem *Retratos Fantasmas*" (2025, p.21). Talvez se possa atribuir essa declaração justamente ao fato de seu documentário incorporar uma outra dimensão da realidade, a dos fantasmas de um passado que convive com o presente, contrariando assim o

pressuposto tão comum de que os documentários constituiriam um gênero no qual as imagens são retratos fiéis da realidade objetiva. Nesse sentido, Kleber Mendonça insere-se uma vertente da ficção contemporânea que, como observado em obra anterior "não aposta nem na transparência dos testemunhos nem no voo livre da ficção, mas no efeito desconstrutor das contaminações de um campo pelo outro, minando os lugares fixos" (FIGUEIREDO, 2020, p. 34). Aposta no que se pode entrever por essas fissuras que comprometem as continuidades aparentes.

A maior parte do enredo do filme se desenrola em 1977, durante a ditadura civil-militar no Brasil, mas a inserção de situações conflitivas próprias do Brasil contemporâneo naquele contexto tensiona o mergulho do espectador na época tão cuidadosamente retratada. Em *O agente secreto*, os fantasmas do passado convivem com os do presente, misturam-se com eles. Os enxertos de questões atuais numa história passada na década de 1970 chamam a atenção para o fato de o país de hoje não ser tão diferente do país de 50 anos atrás. Evita-se, assim, o efeito apaziguador que a opção por uma temporalidade linear poderia gerar, porque a memória que impede o esquecimento das atrocidades cometidas no passado não nos remete para um tempo fechado, que se encerrou. Não se trata de um filme no pretérito perfeito, mas na temporalidade estendida do pretérito imperfeito, para usarmos uma metáfora própria da linguagem verbal. Diz o diretor em "A história na ordem errada", do livro de publicação do roteiro: "A verdade é que o distanciamento do presente que eu esperava sentir no ar histórico de *O agente secreto* nunca existiu" (MENDONÇA FILHO, 2025, p. 25). E acrescenta:

> De fato, a lógica histórica do Brasil permanece intacta em vários níveis da nossa vida nacional, e não são 50 anos que vão nos distanciar de um país tão íntimo de nós mesmos. Foi escrevendo o roteiro que eu percebi como o conservadorismo do Brasil no século 21 era uma versão nostalgia-cor-de-rosa da ditadura civil-militar do século 20. Não só a ditadura retardou o desenvolvimento da sociedade brasileira em pelo menos 30 anos, como deixou milhões de brasileiros confusos sobre o que significa viver num país moral e democrático. (Idem)

A temporalidade em *O agente secreto* não se constrói na linha horizontal do encadeamento sucessivo dos fatos, mas por meio de eixos verticais, que atravessam várias camadas do filme: o eixo metalinguístico da história dos cinemas de rua de Recife, que retoma à própria obra do diretor, o eixo da lenda urbana da Perna Cabeluda que se sobrepõe ao eixo da violência da ditadura e o eixo da pesquisa de documentos de arquivo que traz de volta a atividade da mãe historiadora do cineasta e, ao mesmo tempo, projeta a trama para o futuro.

O eixo do cinema articula-se com o da repressão política e o da lenda urbana da Perna Cabeluda por intermédio do filme *Tubarão*, de Steven Spielberg, um *blockbuster* hollywoodiano

de 1975, que foi reprisado no Cinema São Luiz por causa da notícia publicada nos jornais de Recife sobre a perna encontrada na barriga de um tubarão por pesquisadores da universidade local. Fragmento de um corpo humano a perna que o tubarão engoliu faz alusão à prática de ocultação dos cadáveres de pessoas assassinadas pela ditadura. O horror da realidade se entrelaça, assim, com horror do gênero ficcional cinematográfico, reavivando também o horror da história oral popular. A origem da lenda da Perna Cabeluda, já cantada por outro recifense emblemático[12], é atribuída à publicação no *Diário de Pernambuco* no dia 10 de dezembro de 1975 de uma matéria do jornalista Raimundo Carrero, editor das páginas policiais, na qual relatava o caso de um homem que lhe procurou na redação alegando que tinha sido atacado pelo membro fantasmagórico ao chegar em casa e tentar abraçar a sua mulher. O rádio teria ampliado a divulgação da história e daí por diante novos *causos* vieram a público narrados pela população local e dos arredores.

Além da página de jornal que noticia a estreia do filme *Tubarão*, com enormes filas e brigas por espaço, o livro *O agente secreto* (2025) estampa duas outras páginas de jornais que se referem ao pânico gerado por ataques da Perna à população de Recife – uma delas, do *Diário de Pernambuco,* data de 1 de fevereiro de 1976. A relação entre a perna encontrada no tubarão naquele ano, possivelmente de alguma vítima das forças repressoras da ditadura ou da ação marginal de milicianos, e a perna popular moralista que castigava "pecadores" se estabelece pela mediação da imprensa. É à imprensa que se atribui o elo político que une as duas pernas, já que, segundo alguns depoimentos, a figura fantasmática era utilizada para burlar a censura do governo autoritário preenchendo-se com o sobrenatural o vazio deixado pela impossibilidade de divulgar fatos que incomodavam o poder. Conforme atesta Kleber Mendonça, numa entrevista ao jornal *Brasil de Fato* (Vasconcelos e Salum, 2025), culpava-se a perna fantasmagórica pela violência que assolava a cidade sufocada pela censura, usava-se, então, como disfarce para o noticiário "o código da Perna Cabeluda". Indagado na mesma entrevista se a personagem da Perna Cabeluda teria a ver com o realismo mágico, declara:

> Eu não descarto a possibilidade de eu mesmo um dia representar tudo que se passa com a Perna Cabeluda como algum tipo de realismo mágico, mas eu nunca tinha pensado nesses termos. Na verdade, isso foi algo que começou a ser observado fora do país dentro de uma visão talvez até da literatura latino-americana.

[12] Em "Monólogo Ao Pé do Ouvido / Banditismo Por Uma Questão de Classe", do álbum *Da Lama ao Caos* (Chico Science & Nação Zumbi,1994).

Ainda que não tenha pensado no realismo mágico para escrever o roteiro, ao deslizar da história para a lenda e da lenda para a história lançando mão do insólito para desvelar aspectos da nossa realidade, ao embaralhar as fronteiras entre passado, presente e futuro, o diretor parece ter ouvido as palavras de Alejo Carpentier em conferência proferida em 1975:

> Diante da presença do passado no nosso presente, vivendo um tempo onde já se pode sentir as pulsações do futuro, o romancista latino-americano terá de quebrar as regras de uma temporalidade tradicional no relato, para inventor a que melhor se adapte à matéria tratada., ou fazer uso – as técnicas se adotam onde são encontradas – de outras que sejam apropriadas às suas concepções de realidade. (Carpentier, 1987, p.84)

O outro eixo que sustenta a temporalidade do filme, o da pesquisa documental, materializado nas imagens da sala repleta de gavetas de arquivos onde o protagonista Armando/Marcelo se esconde, busca suas origens e simula trabalhar, conecta o passado retratado no mundo ficcional com o presente, com a época atual dos arquivos digitais utilizados pelas personagens universitárias arquivistas em 2024. A passagem inesperada da cena da gravação da conversa entre os personagens na década de 1970, na sala especial do cinema São Luiz, para a escuta dessa mesma conversa no laboratório de digitalização pelas jovens arquivistas coloca lado a lado os dois momentos históricos, deixando entrever também as marcas da subjetividade do diretor na sua valorização da pesquisa documental evidenciada no filme anterior. Os suportes tecnológicos empregados na preservação da memória – a fita magnética e o arquivo digital – unem as duas pontas da história. O trabalho de montagem do filme, não custa assinalar, afina-se, assim, com considerações de Foucault (2007) sobre o arquivo: para o filósofo francês, o arquivo se desprende das continuidades, dissipa a identidade temporal na qual gostamos de nos apoiar para conjurar as rupturas da história, rompe o fio das teleologias transcendentais.

Os materiais de arquivo, entretanto, só servirão de instrumentos contra o apagamento da memória se acionados por alguém mobilizado pela recuperação do passado. Nas cenas finais do filme, esse apagamento assume a sua real dimensão como uma das maiores violências cometidas pelos regimes autoritários: Fernando, filho de Armando/Marcelo, não conhece a história do pai e mostra pouco interesse em remexer no passado que lhe foi ocultado. A temporalidade palimpséstica de O *agente secreto* nos lembra, entretanto, que o cinema, por vezes, pode se encarregar de rasurar as escritas da superfície para fazer emergir o que estava encoberto, libertando fantasmas. Fernando, o jovem médico, faz questão de dizer que considera o avô como pai, mas recorda que no espaço do laboratório onde trabalha havia antes um cinema onde ele teria

assistido, ainda menino, o filme *Tubarão*, o que nos leva de volta para os eixos que atravessam a narrativa fílmica.

Fugindo ao óbvio de fórmulas consagradas, a trama de *O agente secreto* intencionalmente embaralha os regimes de temporalidade para expor a perversidade e a sordidez sempre à espreita e, conforme Beatriz Sarlo (2016, p.30) a propósito de outra obra cinematográfica, "empreender um movimento não apenas reconstrutivo, mas também prospectivo" com vistas a "não apenas afirmar 'isto foi feito', mas 'isto pôde (e pode) ser feito". Deste modo, a obra reafirma a tarefa eminentemente política da memória em tempos de apagamento do nosso passado e do tão recente presente, para despertar criticidade e cidadania.

Referências

AGOUBORDE, María C. 'El Conde', la nueva película de Pablo Larraín que retrata a Pinochet como un vampiro. **El País,** 10 de agosto de 2023. Disponível em https://elpais.com/chile/2023-08-10/el-conde-la-nueva-pelicula-de-pablo-larrain-que-retrata-a-pinochet-como-un-vampiro.html. (acesso em 8/2/2026)

AIRA, Cesar. **Os fantasmas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

AMPUERO, Maria. F. **Sacrifícios humanos**. Belo Horizonte: Moinhos, 2022.

ANDRIOPOULOS, Stefan. **O idealismo alemão, o romance gótico e a mídia óptica**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

CARPENTIER, Alejo. **A literatura do maravilhoso**. São Paulo: Vértice,1987.

DUSSEL, Enrique. **1492 - El encubrimiento del otro**: (Hacia el origen del "mito de la modernidad"). Buenos Aires: Editorial Docencia, 2021.

ENRIQUEZ, Mariana. **Um lugar soleado para gente sombría**. Barcelona: Anagrama, 2024.

FERNÁNDEZ, Laura. "En Argentina un relato de terror no es sólo un relato de género". **El Español.** Cad. El Cultural, 01/02/2017. Disponível em: https://www.elespanol.com/el-cultural/20170201/mariana-enriquez-argentina-relato-terror-no-genero/190482354_0.html (acesso em 08/02/2026).

FIGUEIREDO, Vera Follain de. **A ficção equilibrista**: narrativa, cotidiano e política. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio / Belo Horizonte: Relicário, 2020.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007

GARCÍA-Márquez, Gabriel. **Cem anos de solidão.** Rio de Janeiro: Record, 1977.

HOFFMANN, E.T.A. **Contos fantásticos.** Rio de Janeiro: Imago, 1993.

HOFFMANN, E.T.A. **O Pequeno Zacarias chamado Cinábrio.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MENDONÇA FILHO, Kleber. **O agente secreto**: um roteiro de Kleber Mendonça Filho. Rio de Janeiro: Amarcord, 2025.

MORAÑA, Mabel. **El monstruo como máquina de guerra**. Madrid: Iberoamericana, 2017.

O AGENTE SECRETO. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. São Paulo: Vitrine Filmes, 2025.

O CONDE. Direção Pablo Larraín. Produção: Juan de Dios Larraín. Chile, 2023

O'GORMAN, Edmundo. **A invenção da América**: reflexão a respeito da estrutura histórica do novo mundo e do sentido do seu devir. São Paulo: UNESP, 2008.

PAZ, Octavio. **O ogro filantrópico**. Rio de Janeiro: Guanabara,1989.

PAIVA, Samuel. Crítica de cinema e realização cinematográfica: considerações sobre documentários de Kleber Mendonça Filho. **Rumores.** v.19, n. 37, junho 2025.

PORTO, Walter. Como Mariana Enríquez aborda traumas da ditadura aterrorizando o mundo todo. **Folha de S.Paulo**. Ilustríssima. 21/julho/2023. Disponível em https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/07/como-mariana-enriquez-aborda-traumas-da-ditadura-aterrorizando-o-mundo-todo.shtml (Acesso em2/8/2026).

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível:** estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2009.

RETAMAR, Fernando. **Caliban e outros ensaios**. São Paulo: Busca Vida, 1988.

RETRATOS FANTASMAS. Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: Emilie Lesclaux. São Paulo: Vitrine Filmes, 2023.

RICE, David L. Mariana Enriquez on political violence and writing horror. **Literary Hub**, 18/abril/2018. Disponível em https://lithub.com/mariana-enriquez-on-political-violence-and-writing-horror/ (Acesso em 08/02/2026)

RODÓ, Enrique. **Ariel**. Campinas: Ed. Unicamp, 1991.

RULFO, Juan. **Pedro Páramo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

SARLO, Beatriz. **Paisagens imaginárias**: intelectuais, arte e meios de comunicação. São Paulo: EDUSP, 2016.

SHAKESPEARE, William. **A tempestade**. São Paulo: Penguin-Companhia, 2022.

VASCONCELOS, Ana C.; SALUM, Lucas. Kleber Mendonça: No Recife, existe um lado muito transgressor, muito de esquerda. **Brasil de Fato**. Conversa bem viver. 21/11/2025. Disponível em https://www.brasildefato.com.br/podcast/bem-viver/2025/11/21/e-um-filme-sobre-o-brasil-e-os-brasileiros-diz-kleber-mendonca-sobre-o-agente-secreto/ (Acesso em 8/2/2026).

ZURO, Javier. "Chile sigue quebrado y dividido por la figura de Pinochet". **El Diário**, 31 de agosto de 2023. Disponível em https://www.eldiario.es/cultura/cine/pablo-larrain-director-conde-chile-sigue-quebrado-dividido-figura-pinochet_1_10505247.html. (Acesso em 8/2/2026).