

**HORROR PÓS-COLONIAL: CONSIDERAÇÕES ACERCA DE O
ESPINHO DA ROSA, DE FILIPE HENRIQUES**
**POSTCOLONIAL HORROR: REMARKS ABOUT FILIPE HENRIQUES’
THE THORN OF THE ROSE**

Lucas Laurentino de Oliveira¹

RESUMO

O espinho da rosa (2013) é um longa-metragem luso-guineense dirigido por Filipe Henriques que acompanha o advogado David Lunga em sua busca frenética por saber quem é Rosa, mulher cercada de mistérios, que o seduz num bar e desaparece na manhã seguinte. Durante a investigação, David descobre que a sua própria vida está em risco caso ele não seja capaz de desvendar o passado da mulher. A partir dos conceitos de horror sobrenatural, Estado-nação e espectralidade pós-colonial, este artigo analisa o filme de modo a compreender como os códigos narrativos e imagéticos do gênero horror são mobilizados para tematizar questões envolvendo violência de gênero e colonialismo, pontos que se entrecruzam na personagem Rosa e constituem aspecto central da obra.

Palavras-chave: Cinema africano. Horror sobrenatural. Pós-colonialismo.

ABSTRACT

The Thorn of the Rose (2013) is a Guinean-Portuguese movie directed by Filipe Henriques. The movie follows attorney David Lunga, and his frantic quest to know who Rosa is, a mysterious woman who, after seducing him at a bar, disappears the next day. During his investigation, David finds out that his own life is in danger unless he's able to unveil the woman's past. From the concepts of supernatural horror, Nation-state and postcolonialism spectrality, this article analyzes

¹ Doutorando em Literaturas Portuguesa e Africanas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (UFRJ). Pesquisa atualmente a escrita ensaística de Jorge de Sena e a estética do horror em novas mídias. Autor de *Deixai vir a mim as criancinhas: a infância no espelho do horror* (Desalinho, 2022). Administra o site *Ler Jorge de Sena* (www.lerjorgedesena.letras.ufrj.br), sob a coordenação de Gilda Santos. Email: lucas2abril@gmail.com / Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5475-2000>

“Horror pós-colonial (...)”, de Lucas Laurentino de Oliveira

Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 19, número 1, p. 169-187, 2022.



A revista *Metamorfoses* utiliza uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC).

the movie in order to understand how the narrative and imagetic codes of the horror genre are used to thematize subjects such as gender-based violence and colonialism, themes presented across Rosa's character and that constitute the central aspect of the movie.

KEYWORDS: African cinema. Supernatural horror. Postcoloniality.

O espinho da rosa (2013) é um filme de horror sobrenatural. Obviamente, um rótulo não resume a integralidade da obra, que é muitas outras coisas além disso. Porém, é importante destacar a centralidade dos elementos de horror sobrenatural na estrutura narrativa e na composição imagética do longa-metragem. Sendo assim, uma interpretação que se queira adequada precisa começar alguns passos antes, questionando os termos que constituem o nome do gênero.

Quanto ao primeiro, é antiga a discussão sobre a diferença entre *terror* e *horror*, se são termos sinônimos, qual descreveria melhor o gênero, quais os recursos empregados para evocar cada sentimento. Ann Radcliffe é, sem dúvida, um dos nomes mais influentes na teorização a respeito desse tema e, segundo ela, terror e horror são opostos: o primeiro “expande a alma e desperta as faculdades a um alto grau de vida” ao passo que o segundo “contraí, congela e quase as aniquila.” (RADCLIFFE, 2018, p.81). Dessa forma, apenas o terror carregaria qualidades artísticas, dada a sua possibilidade de suscitar o sublime.

Apesar de tal distinção ter caído em desuso ao longo do tempo, sendo por vezes questionada em sua rigidez categorial, pode-se dizer que as linhas gerais que demarcam as fronteiras entre as palavras permanecem. Uma rápida consulta ao dicionário confirma esse fato. Assim, é possível afirmar que, de um lado, o terror está associado à construção de uma atmosfera, de uma ambientação na qual a sensação de medo surge de modo difuso, sem que haja um objeto claro que funcione como sua fonte, e, de outro, o horror está associado ao choque provocado pela irrupção de uma violência. O horror, portanto, é mais tangível que o terror, sendo também mais circunscrito.

Questionamos, então: é adequado classificar *O espinho da rosa* como obra de horror? A nosso ver, sim, e há um conjunto de razões para isso. O horror enquanto gênero constitui-se como um gesto violento que rompe a barreira entre espectador e obra. A cena

de horror fere não apenas os personagens ficcionais nela envolvidos, como também os sujeitos que a assistem. Daí o choque, a contração e o congelamento referidos por Radcliffe. Portanto, o horror não depende de elementos sobrenaturais, podendo inclusive dispensá-los inteiramente. Como se verá, o filme em questão veicula o horror tanto no nível natural quanto no sobrenatural, articulando-os de modo a produzir um efeito prolongado sobre o espectador.

Aproveitemos esta última frase para nos debruçarmos sobre o segundo termo do rótulo. Sobrenatural, como se vê pela morfologia da palavra, é tudo aquilo que está acima, à parte, além do natural. O sobrenatural é uma interferência de um outro plano (espiritual, divino, demoníaco) no plano material, ou seja, no nosso mundo cotidiano. Contudo, para se ter uma ideia clara do que seja *sobrenatural*, é preciso, antes, delimitar as fronteiras do *natural*. E aí a situação se complica, uma vez que a concepção de natureza varia histórica, geográfica e culturalmente.

O próprio sistema de pensamento europeu admitiu, por um largo período de tempo, no escopo do natural, a existência de entidades que hoje são entendidas claramente como sobrenaturais. É o que afirma Muchembled (2001): “No universo mental dos homens do século XVI, não existe praticamente a noção de impossível ou, mais exactamente, o sentido do impossível, do mesmo modo que não existia uma distinção clara entre o natural e o que designamos por sobrenatural.” (p.114)

É no século XVIII que se opera a mudança determinante para uma categorização cada vez mais clara do domínio do natural e, conseqüentemente, do sobrenatural. A revolução científica que se inicia um século antes contribui de modo significativo para a derrubada de uma série de crenças enraizadas na mentalidade dos povos, sendo seguida pelo movimento iluminista, que institui a razão como crivo para o julgamento correto dos diversos fenômenos experienciados pelas pessoas. É nessa linha de raciocínio que S.T. Joshi (2014) argumenta, ao dizer

É, então, inteiramente compreensível que o horror sobrenatural só tenha vindo a existir quando, no século dezoito, a ciência (e o conhecimento

humano como um todo) avançara ao ponto no qual certos objetos ou eventos podiam ser seguramente declarados como impossíveis ou, ao menos, altamente improváveis. O fantasma, a bruxa, o vampiro, o lobisomem, a casa assombrada – esses e outros temas só passaram a circular como ficção sobrenatural uma vez que foram banidos da esfera dos fatos. (p.27, tradução minha)²

Não à toa, o romance gótico, cuja tradição se inicia na segunda metade do século XVIII, localiza suas histórias de cunho fantástico, recheadas de fantasmas, na Idade Média, considerada uma época supersticiosa. Nas palavras de Horace Walpole:

Milagres, visões, necromancia, sonhos e outros eventos sobrenaturais foram *abolidos dos dias atuais, até mesmo em romances*. (...) Crenças em todo tipo de prodígios eram de tal forma enraizadas nesse período da Idade das Trevas que um autor que omitisse qualquer menção a elas não seria fiel às maneiras da época. Ele próprio não precisa acreditar nelas, mas deve apresentar seus personagens como crendo. (WALPOLE, 2019, p. 14. Grifo meu)

Este é um trecho do prefácio a *O castelo de Otranto*, publicado em 1764 e considerado o primeiro romance gótico. Ressalte-se a necessidade de reafirmar para o público setecentista o aspecto fantástico da narrativa, mostrando que se trata de uma representação das mentes crédulas e supersticiosas medievais. Tal recurso é largamente utilizado por autores de ficção sobrenatural do período, uma vez que situar esse tipo de

² It is, therefore, entirely understandable that supernatural horror only came into existence when, by the eighteenth century, science (and human knowledge as a whole) had advanced to the point where certain objects or events could be stated with fair certainty to be impossible or, at best, highly improbable. The ghost, the witch, the vampire, the werewolf, the haunted house—these and Other motifs only gained currency as supernatural fiction once they were banished from the realm of fact.

história em época contemporânea à da escrita seria visto como um disparate e prejudicaria a recepção do texto.

Dessa forma, é seguro afirmar que a modernidade marcada pelas conquistas das ciências e pela filosofia iluminista abriu espaço para o tratamento estético-ficcional do sobrenatural, uma vez que o seu limite foi estabelecido dentro de fronteiras perceptíveis.

Fantasmagorias pós-coloniais

Também é neste século que ganham força as teorias políticas sobre o Estado-nação. Escusado mencionar nomes como Montesquieu, Rousseau e Kant para mostrar como tais pensamentos estavam em voga à altura da Revolução Francesa, nos anos que a precederam e logo após a sua eclosão. Passa a ser matéria de nosso interesse quando vemos que neste mesmo período “a oposição entre o orgânico e o inorgânico torna-se fundamental” (FOUCAULT, 2000, p. 317). Com efeito,

[o] orgânico torna-se o ser vivo e o ser vivo é o que produz, crescendo e reproduzindo-se; o inorgânico é o não-vivo, o que não se desenvolve nem se reproduz; é, nos limites da vida, o inerte e o infecundo — a morte. E se se mistura à vida, é como aquilo que nela tende a destruí-la e a matá-la. (FOUCAULT, 2000, p. 318)

No quadro geral de desenvolvimento das ciências naturais, históricas e políticas, um aspecto que parece subjazer a todas é o da oposição entre vida e morte, ou melhor, entre vitalidade e degeneração. É na analogia com o funcionamento de um organismo que se encontra a base das teorias da nação. O Estado seria a parte material animada pelo espírito nacional. Sem este, o Estado não passaria de uma casca vazia, inorgânica, fadada à morte. É a partir desta noção que Pheng Cheah escreve o artigo “Spectral Nationality:

The Living on [sur-vie] of the Postcolonial Nation in Neocolonial Globalization” (1999). Encontramos a referida citação de Foucault como epígrafe do texto de Cheah.

Nele, há uma complexa discussão sobre a situação dos países pós-coloniais no final do século XX. O foco da argumentação gira em torno do nacionalismo nesses espaços e suas contradições históricas, decorrentes do processo de colonização a que foram sujeitos. O ponto de partida e um dos eixos do artigo é justamente a analogia entre nação e corpo vivo (p. 226). De modo resumido, pode-se dizer que os pontos levantados por Cheah a respeito da oposição entre vida e morte têm como objetivo mostrar que o estatuto dessas nações pós-coloniais se encontra de certo modo a meio caminho entre um polo e outro. Daí ele recorre a Derrida para pensar a ideia de “espectralidade [spectrality]”, algo que não é nem vivo nem morto, ou que é ambos simultaneamente.

Quando o Estado é caracterizado como uma abstração, ou quando a cultura nacional é descrita como uma ideologia, nós pensamos neles como criaturas da morte ou fantasmas que invadem o corpo vivo do povo e obstrui a sua vida. Entretanto, se essas próteses vêm a ser suplementos necessários para o corpo vivo nacional, então a linha entre vida e morte não pode mais ser traçada com clareza porque a morte estaria inscrita no coração da vida. (CHEAH, 1999, p.239. Tradução minha)³

Neste ponto, é interessante destacar a figura do morto-vivo, cuja tradução para o inglês, *undead*, nos fornece uma ideia melhor do que está em jogo. Isso porque, literalmente, *undead* significa “desmorto”, aquilo que estava morto mas voltou à vida, ou melhor, age como vivo. Os dois representantes típicos desse ser são o vampiro e o zumbi, ambos com profundas significações sociais e políticas. O primeiro é tradicionalmente

³ When the state is characterized as an abstraction, or when national culture is described as an ideology, we think of them as creatures of death or phantoms that invade the living body of the people and obstruct its life. However, if these prostheses turn out to be necessary supplements to the living national body, then the line between life and death can no longer be drawn with clarity because death would be inscribed within the heart of life.

interpretado como alegoria das classes dominantes, que sobrevivem drenando o sangue das classes trabalhadoras. O segundo é oriundo de um mito do vodu haitiano, uma pessoa reanimada que se torna escrava eterna daquele que a reanimou. Os dois são vistos como violações da ordem natural, seres sobre-naturais, monstros.

Avançando na discussão a respeito das categorias *natural* e *sobrenatural*, passamos a entender o segundo como algo pertencente ao domínio do inorgânico, mas que adquire características do domínio oposto. O sobrenatural passa a ser a junção de categorias mutuamente exclusivas. Em uma época em que a natureza se torna progressivamente compartimentada, com a produção cada vez maior de categorias discretas, o sobrenatural surge como um desafio, uma ameaça constante da falência dessas categorias.

E o que seria a nação pós-colonial senão um desafio à própria ideia de Estado-nação? Ressalte-se o fato de que, conforme dito anteriormente, a caracterização do sobrenatural é complexa, pois depende em larga medida do que é entendido por natural. E este conceito varia de acordo com o tempo, o espaço e a cultura. Desse modo, culturas não-europeias ou não europeizadas apresentam diferentes entendimentos a respeito das fronteiras entre natural e sobrenatural. As culturas africanas são exemplos disso.

Apesar da presença massiva da colonização no território africano, é notável que a conceptualização das referidas categorias nas culturas tradicionais não está de acordo com as categorizações de base europeia, em especial da linhagem judaico-cristã. Daí que rotular certas narrativas e obras provenientes desses espaços como sobrenaturais torna-se, no mínimo, problemático.

Em decorrência dessa questão, seguindo a analogia apontada por Foucault e recuperada por Cheah, a existência das nações pós-coloniais em um mundo neocolonial oferece um desafio à conceptualização ocidental do que seja um Estado-nação. Aliás, trata-se de um desafio à própria autoafirmação desses países, que se veem inseridos na complexa teia de relações de dependência com as metrópoles ocidentais, prolongando de modo diverso os problemas coloniais enfrentados desde há séculos.

Tal situação político-social é trabalhada por uma série de expressões artísticas que procuram ressignificar a própria ideia de nação, as suas possibilidades, o futuro desse

conceito. É seguindo essa linha de pensamento que Paulo de Medeiros desenvolve seu artigo “Spectral postcoloniality: lusophone postcolonial film and the imaginary of the nation” (2012). Ao analisar quatro filmes da África lusófona, *O testamento do senhor Napumoceno* (1997), *A costa dos murmúrios* (2004), *Angola, saudades de quem te ama* (2005) e *Terra sonâmbula* (2007), Medeiros procura mostrar o que ele denomina “pós-colonialidade espectral [spectral postcoloniality]”. A semelhança com o título de Pheng Cheah é proposital, uma vez que esse texto será um dos horizontes de discussão ao longo de todo o artigo. Para ele, “todos os quatro enfatizam certos elementos que não apenas problematizam, mas questionam seriamente o conceito de nação ao longo das linhas pós-coloniais” (MEDEIROS, 2012, p.130. Tradução minha)⁴. Em outra passagem, que é de grande interesse para a nossa argumentação, Medeiros afirma:

[E]m todos os quatro filmes a noção de nação, embora importante, precisa ser compreendida de uma perspectiva transnacional e no quadro da pós-colonialidade. Em certo sentido, também, eles são ilustrações violentas, espectrais e assombrosas do que Glissant e Chamoiseau referem como a produção geral do desastre a partir do conceito de Estado-nação (2009). (MEDEIROS, 2012, p.130. Tradução minha)⁵

De fato, como o autor destaca, todas as obras analisadas são produções que se valem de agentes oriundos de vários países, seja por conta do financiamento, seja pelos locais de filmagem, atores, diretores, seja pelos espaços de distribuição. Assim, na sua própria estrutura, esses filmes desafiam a ideia de nação, de nacional.

O que nos chama a atenção é justamente o vocabulário empregado pelo autor para definir o papel desses filmes com relação ao tema tratado: espectrais [ghostly],

⁴ Nonetheless, all four emphasize certain elements that not only problematize, but seriously question the concept of nation along postcolonial lines.

⁵ Likewise, in all four films the notion of the nation, however important, has to be understood from a transnational perspective and within the framework of postcoloniality. In a sense too, they are forceful, ghostly, and haunting illustrations of what Glissant and Chamoiseau refer to as the general production of disaster out of the concept of the nation-state (2009).

assombrosas [haunting], violentas [forceful]. Claro que tal uso de palavras contribui para confirmar a linha argumentativa do texto, que recorre ao conceito de espectralidade [spectrality], derivado de Derrida e utilizado por Cheah. No entanto, segundo o nosso ponto de vista, há ainda outras camadas de sentido que o uso desse vocabulário carrega. Uma delas é justamente na relação entre vivo e morto, orgânico e inorgânico, natural e sobrenatural.

A presença de fantasmas nas obras elencadas é patente, de modo direto ou indireto. Mas, como o próprio autor indica, para além da aparição de fantasmas, há uma fantasmagoria diretamente vinculada às ideias de nação e de pós-colonialidade.

[O] que está em jogo é a conceptualização de uma forma de pós-colonialidade que é assombrada, pelo colonialismo, é claro, mas também pela irrupção no presente daquelas forças do passado que condicionam as possibilidades de qualquer desenvolvimento futuro das políticas em questão, sejam elas as novas nações africanas ou as velhas colonizadoras. (MEDEIROS, 2012, p.131. Tradução minha.)⁶

Dois pontos são dignos de nota nesta passagem: a ideia de um “fantasma do colonialismo” e a de uma irrupção do passado no presente. Ambos abordam, por meio de diferentes perspectivas, o fato de que a história das nações pós-coloniais é marcada por uma descontinuidade que, paradoxalmente, é responsável pela sua própria constituição enquanto nações. O passado colonial é morto com as independências, que proporcionam o nascimento de uma comunidade potencialmente nacional. Passado e presente, morte e vida, inorgânico e orgânico. Alinhando essas três oposições, vemos que se opera um retorno fantasmagórico do passado que se queria morto. No entanto, mais do que a continuidade do colonialismo, o que de fato assombra é a possibilidade de esse passado

⁶ what is at stake is the conceptualization of a form of postcoloniality that is haunted, by colonialism of course, but also by the irruption into the present of those forces from the past that condition the possibilities for any future development of the polities in question, be it the new African nations or the old colonizing one.

impossibilita a nova vida, a união nacional, o verdadeiro nascimento da nação pós-colonial. Trata-se, portanto, de um presente duplamente assombrado, pelo passado que não cessa de retornar e pelo futuro que se torna miragem a todo momento.

Com isso, a palavra transnacional adquire outros sentidos para além de simplesmente denotar o fato de que as obras foram feitas com a participação de mais de um país. Transnacional passa a carregar a ideia de *transpassar a nacionalidade*, encontrar um caminho diagonal que seja capaz de superar essa dupla assombração.

Horrores em tela: tematizando violências

Transnacional é como Ute Fendler (2017) apropriadamente caracteriza o filme *O espinho da rosa*. Essa denominação não descreve apenas o fato de ser uma produção luso-guineense, mas, principalmente, indica o apelo global que a obra possui, tanto na sua temática quanto na sua estrutura.

Filmado em Portugal, mas em espaços urbanos que não podem ser identificados - e assim poderiam estar em muitas cidades do mundo - o filme dirige-se a um público africano e global. Estamos longe de um cinema africano que mostra paisagens, aldeias, práticas tradicionais. É um filme que parece urbano e global, abordando um tema muito problemático, muitas vezes calado. (FENDLER, 2017, p.153)

De fato, em nenhum momento a cidade na qual a história se passa é nomeada. O espectador reconhece apenas uma metrópole altamente modernizada. As cenas externas, mostrando ruas ladeadas por prédios, carros do ano, além de todo o aparato tecnológico que é visto como sinônimo de atualidade, juntamente com as cenas no apartamento do protagonista, de visível arquitetura urbana, quase minimalista, contribuem para esse processo de reconhecimento.

O tema “muito problemático” em torno do qual gira a narrativa é a pedofilia, que não pertence a nenhum lugar específico, sendo inclusive uma preocupação de ordem mundial. A título de exemplo, o filme ganhador do Oscar de 2015, *Spotlight – segredos revelados*, dirigido por Tom McCarthy, aborda os casos de pedofilia praticados por membros da Igreja Católica nos EUA. Este assunto tem vindo à tona em diversos escândalos, que não raro envolvem integrantes de instituições internacionais. Assim, o filme consegue expandir sua audiência já pela escolha do tema. A opção de contar a história por meio do horror sobrenatural reforça essa busca por um público mais amplo na medida em que trabalha diversos códigos já conhecidos pelos espectadores acostumados a filmes do gênero.

Até aqui foram consideradas as questões envolvendo o rótulo *horror sobrenatural*, a problemática do termo *sobrenatural*, como ele se desenvolveu no século XVIII a partir dos avanços científicos e do racionalismo iluminista, a concepção do Estado-nação como um organismo vivo e, por fim, o fato de que as nações pós-coloniais apresentam um questionamento profundo à categoria tradicional de Estado-nação, de modo análogo ao que o sobrenatural faz com a categoria do natural. Com isso, a transnacionalidade associa-se às ideias de fantasmagoria e espectralidade para se pensar a situação atual dos países pós-coloniais e suas contradições.

Diante desse cenário, o filme *O espinho da rosa* aparece como elemento privilegiado para se discutir tais questões. Dirigido por Filipe Henriques, o longa-metragem ganhou projeção internacional, angariando prêmios em festivais de cinema por onde passou. Sua história, contada de um modo um tanto intrincado, trata temas graves de forma crua e sem nenhum tipo de floreio ou romantização.

Para esclarecimento do leitor que não teve acesso ao filme e para não o confundir nas referências que fizermos a cenas específicas, empreendemos a seguir um resumo linear e cronológico dos acontecimentos e, em seguida, mostraremos como as “peças” são reorganizadas de modo a produzir o efeito narrativo de mistério.

Rosa Nancassa é uma jovem de dezesseis anos, cuja única família é seu pai, Tagma Nancassa, chefe de polícia. Não se sabe exatamente se ela é guineense ou não, mas o fato

é que seu pai afirma ter vindo da Guiné Bissau. Acontece que Rosa é abusada pelo pai e acaba contraindo uma gravidez. Em decorrência disso, Tagma a leva para um casebre em um local chamado Nenhures e lá a mantém prisioneira, obrigando-a a tomar remédios abortivos. Aos quatro meses e meio de gravidez, Rosa morre por consequência dos remédios e do aborto provocado em condições absolutamente insalubres. A partir daí, nos três anos seguintes, ela reaparece como fantasma no dia da sua morte e seduz um advogado para ajudá-la a resolver o crime do qual foi vítima. Nos dois primeiros anos, Tagma consegue “vencer” a disputa com o espírito da filha e assassina os advogados, permanecendo impune. No terceiro ano, Rosa encontra David Lunga, um advogado proeminente que ganha notoriedade como promotor em processos de pedofilia. David tem um passado problemático que envolve a sua irmã e o faz ter uma ligação pessoal com o processo que conduz. Após descobrir que Rosa, na verdade, está morta, pela boca do próprio Tagma, David parte em uma jornada para solucionar o caso e trazer justiça para o espírito de Rosa.

Há outros elementos que merecem destaque, como a figura de um policial, ex-combatente da guerra de independência da Guiné, que passa a perseguir David, e a história de um casamento que nunca ocorreu, devido ao assassinato da noiva, Linette Oliveira, pelo mesmo policial. Em linhas gerais, esta é a trama. Porém, como foi dito, o diretor reorganiza a sequência de eventos de forma a criar suspense e mistério, uma vez que a história é contada “às avessas” e o espectador vai descobrindo junto com o protagonista David Lunga os eventos passados. Há ainda aberturas que, longe de serem pontas soltas, dão margem para diferentes interpretações, potencializando a força da obra em produzir reflexões e hipóteses de leitura.

A nosso ver, *O espinho da Rosa* é um filme sobre a violência. Ela está presente desde a primeira cena e atravessa praticamente todos os momentos-chave da narrativa. Ou seja, a violência é o motor estrutural da obra. É ela a mediadora entre as relações dos personagens, é a impulsionadora das viradas no enredo, a produtora das principais imagens de horror. A violência é vista através de um prisma que a fragmenta e, por isso, a multiplica. Os vários tipos de violência se sucedem e se sobrepõem de tal maneira que

ela transborda para fora da tela e atinge o espectador, que se sente partícipe do gesto violento, ao mesmo tempo perpetrador e vítima.

Daí o choque provocado por essa violência ser codificado na linguagem do horror, e daí a nossa opção por classificar o filme como pertencente a esse gênero. É essa linguagem que paralisa, choca, abala, provoca reações físicas, articulada a um desenvolvimento dramático que retrata pessoas comuns vivendo em uma cidade qualquer, que abre espaço para a reflexão sobre os possíveis sentidos dessa violência.

Com isso, é necessário ressaltar os principais alvos dessa violência: as mulheres. Há 4 personagens femininas: Rosa, Linette, Odete (irmã de David) e uma advogada amiga de David. Todas elas são violentadas de alguma forma e todas procuram, igualmente, articular uma resistência às agressões. É importante destacar que, por mais que o protagonista seja um homem, o que poderia sugerir uma simples narrativa de “salvar a donzela em perigo”, ele é conduzido por Rosa para resolver o mistério. Podemos até dizer que ele é instrumentalizado por ela para alcançar seu próprio objetivo, o que por si só já retira muito do típico heroísmo masculino do cinema hollywoodiano.

Há ainda um segundo ponto digno de nota: o fato de essas mulheres serem agredidas por homens que são representantes da lei, seja ela tradicional ou constitucional. Com exceção da advogada, que exerce um papel menor na história, as demais personagens estão sujeitas a alguma figura de autoridade masculina: o marido, o pai, o policial. O próprio David é um advogado. Rosa, figura central do filme, nesse sentido é triplamente atingida, uma vez que seu abusador “acumula” os três papéis. Dessa forma, ela também se torna o estopim para a desagregação do poder masculino, fazendo com que ele volte contra si próprio.

Por sinal, nesse embate de gêneros, nota-se que o lado feminino surge no filme como presença fantasmagórica. Rosa e Linette estão mortas e Odete aparece, até quase o final, somente nas lembranças de David. São justamente essas mulheres assassinadas que recusam o silenciamento e retornam para assombrar os homens. Não à toa, o policial assassino diz a David para ele tomar cuidado, pois “as rosas têm espinhos”. Tagma, ao

revelar para o advogado que a filha está morta se refere ao seu espírito como uma “pé-de-cabra”, mulher demônio típica do imaginário cristão.

Talvez seja interessante resgatar a relação entre o tema da pedofilia e a iconografia católica que permeia o filme, em especial o seu início. O fato de que hoje a Igreja Católica é “assombrada” pelas denúncias envolvendo diversos membros da hierarquia sacerdotal parece estar no horizonte do longa-metragem. A sequência de abertura já apresenta uma cena de abuso, em um quarto trancado. Vemos um homem em cima de uma jovem que, apenas com os olhos, suplica por ajuda. Em seguida há cortes que destacam objetos presentes nesse espaço, particularmente uma imagem de Nossa Senhora e um crucifixo (que fica bem acima da cama).



Figura 1: Plano com imagem de Nossa Senhora.



Figura 2: Plano com parte do crucifixo.

A princípio, os objetos recebem apenas um destaque, mas no instante seguinte a imagem fica saturada por um filtro vermelho-laranja que não provém de nenhuma fonte de luz do quarto. O efeito que temos é tanto o de sangramento quanto o de chamas. Podemos interpretar tal efeito de duas maneiras opostas: uma espécie de cumplicidade por parte das imagens, como se elas sancionassem o poder masculino sobre o corpo feminino, ou como se elas também fossem agredidas, obrigadas a testemunhar tamanha violência. O fato de não haver qualquer tipo de elemento verbal nesse momento contribui para a abertura interpretativa.

Quando, mais adiante, o filme nos mostra a associação da figura feminina ao demoníaco, associação feita, lembremos, pelos homens violentadores, passamos a interpretar essa imagética cristã católica de outras formas. Por exemplo, há ali um redobro da violência, que é tanto cultural-simbólica quanto física, como se os homens se valessem de um direito divino para legitimar a violência praticada. O fato de Rosa ser abusada por Tagma enquanto o rádio toca o Pai-Nosso é sintomático dessa relação estreita entre uma religiosidade cristã impositiva e a imposição do poder masculino sobre o corpo da mulher. Mais do que isso, é importante ressaltar, trata-se não de mulheres, mas de jovens garotas, o que agrava ainda mais a situação.

Por outro lado, Tagma conta a David uma história com o intuito de explicar o reaparecimento de Rosa depois de morta, dizendo que, na Guiné Bissau, os urakanes acreditam que, se uma pessoa morre prematuramente, deixando problemas não resolvidos, Deus dá a ela uma segunda chance para resolver. Nesse ponto, o cenário até aqui construído passa a adquirir sentidos alegóricos. Se as figuras masculinas estão associadas ao poder religioso cristão, as femininas, na figura de Rosa, ressurgem a partir do imaginário tradicional guineense. Ocorre aí um embate entre colonizador e colonizado, entre culturas em conflito. É o poder tradicional feminino que retorna para estabelecer a justiça no mundo material.

Rosa é uma verdadeira assombração. Ela é aquela “irrupção do passado no presente” de que fala Paulo de Medeiros. O seu repetido retorno (3 vezes em 3 anos) é a confirmação de que, enquanto o passado não for resgatado, ele não cessará de assombrar

o presente. Quando os vivos falham, cabe aos mortos a tarefa de instaurar a justiça. E não por acaso ela recorre a advogados para isso.

Nesse sentido, é interessante destacar a progressiva zumbificação de Rosa ao longo do filme. Inicialmente mostrada como uma mulher jovem e sedutora, quanto mais é revelado da sua tragédia, mais a sua aparência se mostra deteriorada, ao ponto de aparecer como um verdadeiro zumbi. Relembremos que o morto-vivo, o *undead*, é aquela figura contraditória, nem morta nem viva, mas em uma zona intermediária. Assim, a Rosa-zumbi é a corporificação do desafio que as nações pós-coloniais apresentam às categorias estanques ocidentais. Ela é o passado tradicional que irrompe na metrópole moderna, que desorganiza a vida de David, levando-o a reconsiderar todas as suas crenças.

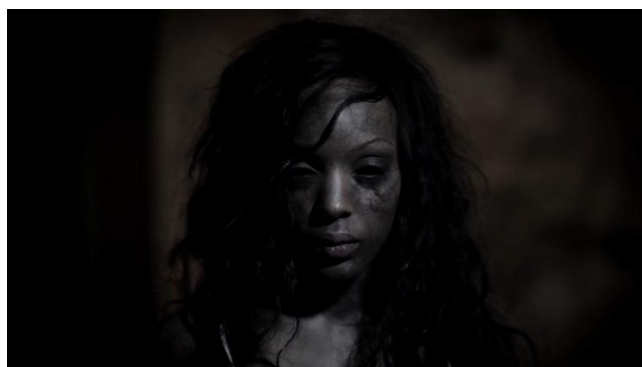


Figura 3: Rosa aparece como zumbi.

Por sinal, a jornada pessoal de David pode ser descrita como a de uma resignificação da ideia de natural. Suas primeiras reações são típicas de personagens de filmes de terror quando se deparam com fantasmas ou criaturas sobrenaturais. No entanto, à medida que ele mergulha na história de Rosa, mesclando-a à sua própria história, sua visão de mundo se altera. O ápice é justamente quando, no final, ele “assume” o lugar deixado por Rosa após o seu problema ser resolvido. Ele incorpora um sistema de crenças que lhe era estranho, assumindo a posição espectral que desafia as noções de natural e sobrenatural.

Enquanto representante da lei, David se distancia das figuras masculinas que exercem a violência. Pessoalmente marcado pelo sentimento de impotência, o advogado é uma espécie de reverso daquilo que os homens violentadores representam na história: ele não é pai, não é casado e não é um executor da lei. É possível que seja essa posição deslocada que lhe permita obter sucesso onde os demais advogados falharam. No fim, o seu papel acaba sendo menos o de um investigador e mais o de um escavador, uma vez que as suas principais ações envolvem trazer à luz os fatos que permaneceriam enterrados. Ele é o meio pelo qual a irrupção de Rosa se torna possível, um elo entre o passado não resolvido e o presente condenado a repetir os mesmos erros. Daí que a sua ação nos processos de pedofilia aparece como a “ponta do iceberg”. Os problemas envolvendo os diversos tipos de violência são mais profundos e difíceis de serem acessados. Talvez a sua passagem ao final do filme represente um transpasse, um atravessamento de planos. Ele se torna o espírito encarregado de continuar assombrando o presente para que haja um futuro possível.

Acreditamos que o elemento sobrenatural do filme e, principalmente, a sua continuidade, agora com David, esteja de acordo com o que Dércio Braúna (2013) pensa a respeito de uma “assombração da História”, “obrigando o trabalho historiográfico a um permanente revisitar-se: de conceitos, procedimentos e verdades.” (p.172). Nossa ênfase recai sobre o “permanente revistar-se”, um processo contínuo de reelaboração dos próprios termos, desafiando as categorias tradicionais. A transformação de David em um espírito à luz da crença guineense indica, no plano da narrativa, que ele também deixou negócios inacabados e seu retorno é necessário, e, no plano alegórico, que a pós-colonialidade não é uma simples superação cronológica do colonialismo, mas o seu oposto dialético, que deve permanecer vigilante para as novas formas de dominação colonial.

Conclusão

Defendemos que *O espinho da rosa* é uma obra de horror sobrenatural. De acordo com o que foi discutido, o seu horror se expressa de duas formas: a natural e a

sobrenatural, recaindo sobre duas classes de personagens. O horror natural é codificado pelos atos de violência dirigidos contra jovens mulheres, chocando e desestabilizando o espectador, que se sente atingido e cúmplice desses atos. O horror sobrenatural é codificado pela resposta que essas mulheres, em particular Rosa, dão à violência que sofreram, retornando na forma de fantasma. Este é dirigido contra os homens que as assassinaram, e por isso aparecem através da ideia de mulher demoníaca.

Quanto à noção de sobrenatural, destacamos que é um conceito complexo, variável de acordo com alguns fatores. No presente caso, ele é o que desafia a ordem natural, o que a desorganiza e permite a irrupção do passado no presente, mostrando as questões não resolvidas que continuam gerando efeitos devastadores nos vivos. Também é digno de nota o fato de que o sobrenatural amplia o ângulo de visão do protagonista, que deixa de ser um simples personagem típico de filmes de terror e revê suas próprias crenças, alargando o escopo do que se entende por natural.

Defendemos, também, que é possível interpretar a obra de um ponto de vista alegórico, nos valendo do conceito de espectralidade para mostrar que as nações pós-coloniais se encontram em uma situação análoga à dos espíritos no filme: nem mortas nem vivas, habitando uma zona intermediária que articula essas duas categorias, borrando as suas fronteiras rígidas. Assim, da mesma forma que o sobrenatural, na figura de Rosa, desafia o mundo material urbano conhecido de David Lunga, o estatuto das nações pós-coloniais é um desafio ao mundo ocidental estruturado a partir do conceito de Estado-nação. Para que se crie um caminho possível, nas duas situações, é necessário revisitar os conceitos e reconhecer um passado fantasmagórico que não cessa de assombrar o presente. Para que essa assombração inspire mais do que paralisia e medo, é preciso torná-la um gesto permanente de crítica e pensamento reflexivo.

Referências Bibliográficas:

BRAÚNA, J.D. “Assombração da história: reflexões sobre as relações entre literatura e história em espaços e tempos pós-coloniais africanos”. **Contexto**. v.4. Mossoró, 2013. p.161-175.

CHEAH, Pheng. “Spectral Nationality: The Living on [sur-vie] of the Postcolonial Nation in Neocolonial Globalization”. **Boundary 2**, Vol. 26, Nº 3 (Autumn 1999). p. 225-252.

FENDLER, Ute. “O cinema da Guiné-Bissau”. **Mulemba**. v.9, n.17. UFRJ, 2017. p.147-159.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JOSHI, S.T. **Unutterable horror**: a history of supernatural fiction. New York: Hippocampus Press, 2014.

MEDEIROS, Paulo de. “Spectral postcoloniality: lusophone postcolonial film and the imaginary of the nation”. In: PONZANESI, Sandra; WALLER, Marguerite. **Postcolonial cinema studies**. New York: Routledge, 2012. p. 129-142.

MUCHEMBLED, Robert. **Uma História do Diabo**: Séculos XII – XX. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

O ESPINHO DA ROSA. Direção: Filipe Henriques. Produção: Duxilin; Plural Entertainment Portugal. Portugal; Guiné-Bissau, 2013. Formato digital.

RADCLIFFE, Ann. “Do sobrenatural na literatura”. Trad. Hélder Brinate. In: FRANÇA, Júlio; ARAUJO, Ana Paula (orgs.). **As artes do mal**: textos seminiais. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018.

WALPOLE, Horace. **O castelo de Otranto**. Trad. Oscar Nestarez. São Paulo: Escotilha, 2019.