

## **Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro (2018): humor, horror e guerras culturais na paródia brasileira de *Ghostbusters***

Diego Hoefel<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0003-4359-2491

**Resumo:** Na trama de *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro* (2018), um grupo de caçadores de fantasmas (todos homens brancos e cisgênero) enfrenta a assombração perigosa de uma menina, retratada como um monstro manipulador. Assim como ela, todas as outras personagens femininas do filme são sistematicamente ridicularizadas e eventualmente mortas. A obra combina humor sexista e horror alegórico para normalizar os ataques de seus personagens às mulheres. Neste artigo, investigo até que ponto essa narrativa reflete as guerras culturais do Brasil contemporâneo, convertendo a retórica misógina da ultradireita nacional em batalhas fictícias contra as mulheres. Também discuto como as construções cômicas do filme alinham-se a discursos conservadores que tentam equiparar a luta feminista com uma cultura de vitimização. Por fim, considero como seus usos do humor e do horror relacionam-se com a esfera pública brasileira, também permeada de forma massiva por essas qualidades tonais.

115

**Palavras-chave:** Humor. Horror. Guerras Culturais. Misoginia.

---

<sup>1</sup> Professor da Universidade Federal do Ceará. Doutor em Estudos Artísticos pela Universidade NOVA de Lisboa (Portugal) e em cinema pela Universidade Federal Fluminense (Brasil). Diretor da Casa Amarela Eusélio Oliveira e coordenador da iniciativa de investigação da ISHS (International Society of Humor Studies) sobre humor e conflito no Sul Global. [diego.hoefel@ufc.br](mailto:diego.hoefel@ufc.br). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6677605738817807>.

**Abstract:** In the plot of *Ghost Killers vs. Bloody Mary* (2018), a group of ghostbusters (all white and cisgender men) confront the dangerous haunting of a girl, portrayed as a manipulative monster. Like her, all other female characters are systematically ridiculed and eventually killed. The film combines sexist humor and allegorical horror to normalize its characters' attacks on women. In this paper, I investigate to what extent its narrative reflects the cultural wars of contemporary Brazil, turning the misogynistic rhetoric of the national far-right into fictional battles against women. I also explore how the film's comic elements align with conservative discourses that attempt to equate feminist struggle with a culture of victimhood. Finally, I consider how its uses of humor and horror are related to the Brazilian public sphere, where these tonal qualities are also pervasive.

**Keywords:** Humor. Horror. Culture Wars. Misogyny.

**Resumen:** En la trama de Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro (2018), un grupo de cazadores de fantasmas (todos hombres blancos y cisgénero) enfrenta la peligrosa aparición de una niña, retratada como un monstruo manipulador. Al igual que ella, todos los demás personajes femeninos de la película son sistemáticamente ridiculizados y eventualmente asesinados. La obra combina humor sexista y horror alegórico para normalizar los ataques de sus personajes contra las mujeres. En este artículo, investigo hasta qué punto esta narrativa refleja las guerras culturales del Brasil contemporáneo, convirtiendo la retórica misógina de la ultraderecha nacional en batallas ficticias contra las mujeres. También discuto cómo las construcciones cómicas de la película se alinean con discursos conservadores que intentan equiparar la lucha feminista con una cultura de victimización. Finalmente, considero cómo sus usos del humor y el horror se relacionan con la esfera pública brasileña, también permeada de manera masiva por estas cualidades tonales.

**Palavras clave:** Humor. Horror. Guerras Culturales. Misoginia.

## Introdução

Ao longo da última década, o Brasil atravessa uma fase tumultuosa, marcada por uma profunda instabilidade nos âmbitos político-econômico, jurídico, social e cultural (ALMEIDA, 2019; SINGER, 2018; ALONSO, 2017). Este cenário complexo envolve não somente a classe política, membros do poder judiciário e movimentos sociais, mas também a população brasileira como um todo, hoje amplamente dividida entre os extremos do espectro político (GALLEGO, 2018; TATAGIBA, 2018). Essa divisão permitiu a ascensão da extrema direita ao poder na eleição de Jair Bolsonaro, em 2018. A vitória de Bolsonaro ocorreu num momento de ampla disseminação de conflitos simbólicos, com frequência sustentados numa lógica de oposição “nós *versus* eles” (HOEFEL e APARÍCIO, 2021; ALMEIDA, 2020). Nessa lógica, estão de um lado as vozes mais conservadoras do país e, de outro, toda e qualquer luta pelo direito à diversidade, aí incluídos os movimentos feminista e LGBTQIA+. Paralelamente a essas transformações sociopolíticas, diversos estudos indicam também uma mudança substancial no cinema brasileiro contemporâneo ao longo deste mesmo período estudos (FIGUEIREDO e MIRANDA, 2020; PRYSTHON, 2015; HOEFEL, 2020), destacando um notório abandono do realismo que o caracterizava desde os anos 1990. Segundo esses estudos, é possível estabelecer vínculos entre o cenário conflitivo do Brasil contemporâneo e a emergência de narrativas igualmente polarizadas, capazes de transpor simbolicamente a belicosidade presente na sociedade brasileira. Um exemplo notório é *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro* (2018), um filme que reencena os embates entre os estratos mais conservadores do país e a disseminação do movimento feminista, que passa a ganhar força a partir da metade da década de 2010.

Em *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro*, um grupo de homens brancos e cisgênero é convocado a enfrentar a assombração maligna e manipuladora de uma jovem menina, responsável por uma série de assassinatos dentro de uma escola. A premissa se traduz em diversas representações gráficas da morte, incluindo machadadas, golpes de serra elétrica, explosões de pedaços de corpos e uma profusão de sangue. Essas imagens, mais comumente associadas ao gênero excessivo do horror (WILLIAMS, 1991), contrastam com o tom humorístico do filme. Esse descompasso entre a representação gráfica da morte e uma resposta

prazenteira e festiva está conectado à associação do horror a um enquadramento cômico, em que a dor e a morte não são levadas a sério. A presença de um *comic frame* explica, por exemplo, a naturalidade da inclusão de desenhos animados como *Papa-Léguas* ou *Tom & Jerry* na grade de programação infantil, embora suas histórias envolvam tentativas frustradas de personagens mais fortes capturarem os mais fracos, geralmente seguidas por caos, destruição e morte. Mesmo quando personagens como Tom ou Coiote sofrem lesões graves, a audiência ri em vez de se preocupar com a integridade física das personagens. Isso porque o enquadramento cômico não convida à empatia em relação à dor alheia, criando um *espaço onírico* em que a dor e a morte não são sentidas exatamente como tais (LAHIKAINEN, 2015, p. 104).

Em *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro* há também uma ausência de peso e seriedade na representação de situações de extermínio em massa. No entanto, ao contrário dos desenhos animados, as mortes não são apenas sugeridas, são explicitamente representadas por meio do uso recorrente de violência gráfica. Essa materialidade disruptiva rompe com o estabelecimento do *espaço onírico* do humor e da comédia. No filme, as mortes são percebidas exatamente como mortes, e não apenas isso: são reconhecidas como extinções violentas, sangrentas e dolorosas. Ainda assim, não deixam de ser risíveis.

Esse fenômeno torna-se ainda mais problemático quando somado às distintas operações de construção alegórica do relato, através das quais a narrativa do filme emula questões e controvérsias do contexto sociopolítico brasileiro. Neste artigo, examino como o texto cultural constrói essa estratégia, com que propósito e de que maneira ela se traduz em termos formais. Em paralelo, destaco o papel crucial do filme ao espelhar e reforçar conflitos sociais emergentes, especialmente no contexto em que o machismo se tornou uma tônica central, proporcionando suporte simbólico ao discurso ultraconservador hoje amplamente disseminado na sociedade brasileira.

## Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro (2018)

*Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro* tem um interesse manifesto pelo humor politicamente incorreto. O filme filia-se ao subgênero horror-comédia<sup>2</sup>, com características formais não muito distantes das descritas por Carroll (1999) em sua análise da produção oitocentista norte-americana. Essa leva de produção, aliás, é uma inspiração explícita do texto cultural, algo que se evidencia nas diversas referências aos dois primeiros filmes da franquia *Ghostbusters* (1984; 1989). A narrativa revisita o *storyline* desses filmes originais, em que uma empresa de caça-fantasmas composta por personagens notoriamente inábeis é convocada a enfrentar assombrações perigosas, o que os coloca em risco de vida. É a junção entre a risibilidade da inaptidão dos personagens e a tensão da ameaça mortal a que são expostos que cria a cadência entre a comédia e o horror tanto nos filmes da década de 1980, quanto em sua versão brasileira contemporânea.

Em *Ghostbusters*, embora já desde suas primeiras leituras tenha-se presumido um impulso de sátira política e se tenha, inclusive, especulado sobre seu possível ataque a populações minoritárias (CLARK, 2015), a construção dos discursos não é explícita como em *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro*. No filme brasileiro, a articulação entre o tema dos caçadores de fantasmas e a ode ao politicamente incorreto faz com que as assombrações sejam aberta e diretamente conectadas às guerras culturais. Há diversas piadas sobre o que tem sido nomeado de “cultura da vitimização” (CAMPBELL e MANNING, 2018), termo muitas vezes evocado de maneira pejorativa para se referir às discussões sobre os direitos de populações minoritárias que eclodiram nas redes sociais ao longo dos últimos anos. A lógica politicamente incorreta de Danilo Gentili (ator principal, produtor e um dos roteiristas do filme) constrói-se na afronta à expectativa de respeitabilidade coletiva. Isso traduz-se sob forma de um humor ao mesmo doentio e depreciativo, cujo ataque está na maior parte das vezes direcionado contra as mulheres, sejam elas cis ou transgênero.

Danilo Gentilli é um humorista que se posicionou ao lado de Jair Bolsonaro na campanha de 2018. Apresentador de um *late night show*, o comediante transformou-se numa das principais vozes conservadoras do humor brasileiro. Sua

---

<sup>2</sup> Há uma extensa produção bibliográfica que analisa as características e especificidades do subgênero. Em grande parte das referências, ele aparece como horror-comédia, em inglês *horror-comedy* (MILLER e VAN RIPER, 2016; DHUSIYA, 2013). Alguns poucos autores invertem a ordem dos termos e o nomeiam de *comédia-horror* (HALLENBECK, 2009), mas ainda assim referindo-se ao mesmo tipo de entrelaçamento entre os dois gêneros.

tônica de ataque sempre foi abertamente contrária ao movimento feminista. Tanto, que Gentili chegou a ser preso depois de ofender sucessivamente a Deputada Maria do Rosário, uma das principais defensoras dos Direitos Humanos no país. O tom politicamente incorreto do humor de Gentili sustenta um discurso abertamente misógino. Gentili chegou a sugerir que Rosário merecia ser estuprada, já que defendia criminosos, entre eles estupradores. Ele fez um vídeo também enviando uma de suas cuecas por correio para a Deputada. Todo esse conjunto de posturas aproxima qualquer produto cultural produzido por Gentili a um interesse restrito ao campo conservador. Isso faz com que o lançamento de *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro* nas salas de cinema e, posteriormente, na Netflix, seja direcionado a um público-alvo específico, restrito aos que ecoam e concordam com o tipo de humor ofensivo e derogatório feito pelo comediante. Nesta análise, tentarei esmiuçar como o filme utiliza sua mistura entre humor e horror para se alinhar a um discurso conservador na abordagem de controvérsias e impasses presentes da esfera pública brasileira.

O filme começa em um registro muito próximo do horror clássico. Seu prólogo é a invocação do fantasma da loira do banheiro<sup>3</sup>, feita por dois adolescentes em sua escola. Eles seguem passo a passo as etapas de um ritual: batem três vezes na madeira, dão três vezes a descarga da privada e chamam três vezes o nome da loira. Antes de sair do banheiro, um dos adolescentes ouve o barulho de uma torneira abrindo-se sozinha. Ele volta para fechá-la e quando se encara no espelho vê de relance a aparição da loira. Abruptamente, o adolescente cai por terra e acaba morto, com muito sangue escorrendo pelo chão. Uma trilha sonora tensa, um desenho de som que amplifica ruídos pontuais e uma iluminação com muitas áreas de sombra ajudam a maximizar o clima de perigo. Na decupagem, o tempo é distendido, e o espectro da loira surge de maneira brusca, por meio de um *shock cut*<sup>4</sup>. Todos esses elementos são utilizados com frequência em textos culturais de

<sup>3</sup> A loira do banheiro já foi definida como uma “brincadeira de assombro” (KNAPP e KNAPP, 1976), como um “mito” (LANGLOIS, 1978), ou como um “ritual tradicional” (DUNDES, 1998). Ela aparece nos estudos de folclore norte-americanos associada à ansiedade pré-adolescente de meninas que estão prestes a ter sua primeira menstruação, o que explica que sua invocação ocorra no banheiro e que sua figura apareça envolta em sangue (DUNDES, 1998, p. 126). No Brasil, ela é tratada como uma lenda urbana. A brincadeira com sua invocação é mais comum entre os adolescentes homens, o que faz com que ela seja relacionada aos processos de descoberta sexual e de perda da virgindade (PRIETO, 2003).

<sup>4</sup> O “*shock cut*” é o nome que se convencionou dar para um tipo de corte muito frequente no gênero do horror, que serve para gerar susto no público. Trata-se, na definição de Brigid Cherry, de um “dispositivo de edição projetado para emular a experiência física de um choque” (CHERRY, 2009, p. 85). Geralmente é associado a um aparecimento veloz e inesperado de um elemento, que pode fazer o público saltar da cadeira, ou dar um grito de espanto.

horror (CHERRY, 2009, p. 62, 68-70, 85-86), o que permite ao público o rápido reconhecimento dos códigos do gênero.

O tom tenso é transformado na cena seguinte, em que a tela é ocupada por um vídeo feito de forma similar às produções amadoras de canais de compartilhamento de conteúdo audiovisual na internet, como o Youtube. Nele, são apresentados integrantes de uma empresa de exterminadores de fantasmas em ação contra uma pretensa aparição sobrenatural. Comparado ao horror da cena anterior, esse segundo momento é patético, uma encenação visivelmente farsesca que evidencia que a empresa nunca combateu nenhuma assombração de fato, mas apenas faz vídeos em que finge fazê-lo — e finge notoriamente mal. A cena é uma espécie de prova da inépcia das personagens, que a essa altura imagina-se (por justaposição) serem aquelas que terão de enfrentar o espírito da loira. A ênfase na simulação e na falsidade da ação dos exterminadores tem uma função nitidamente cômica, que se soma à presença de diversas piadas escrachadas. Com isso, o texto cultural deixa claro o seu intuito de não se manter restrito ao horror que introduzira ao longo de seu prólogo, mas a ele associar também elementos da comédia.

A alternância entre os gêneros parece próxima do que Noël Carroll descreve em sua análise sobre as aproximações entre o horror e o humor. O autor associa essa intercalação à mobilização do medo, que é intensificada nos momentos de horror e atenuada ao máximo nos de comédia (CARROLL, 1999, p. 157). Isso fica claro nessas cenas iniciais, mas se repete ao longo de todo o relato. Quando, por exemplo, os exterminadores de fantasmas começam a operacionalizar a sua estratégia de encenar um falso exorcismo da loira (que seria representada por um dos membros da equipe usando um vestido e uma peruca), o filme intercala cenas cômicas em que a execução do plano desenrola-se, e outras em que o verdadeiro espírito da menina entra em ação. Assim, algumas cenas configuram-se como majoritariamente próximas da comédia; outras, do horror. Na passagem entre uma qualidade tonal e outra, ocorrem mudanças na decupagem, na trilha sonora, no desenho de som, na iluminação etc. Essas mudanças efetivamente conduzem a uma maior mobilização do medo nas cenas associadas ao horror, o que em parte confirma a hipótese de Carroll.

Há, no entanto, alguns fatores que emaranham essa aparente bipartição. O filme recorre com frequência a imagens repugnantes, que incluem cabeças explodindo, sangue escorrendo por todos os lados e muitos tipos diferentes de



fluidos, que geralmente acabam por respingar no rosto dos personagens. Essa estratégia de sensibilização através do asco e do nojo foi extensivamente analisada nas mais diversas abordagens em relação ao horror (GAUT, 1993; CARROLL, 1999; CHERRY, 2009). No filme, de fato o recurso aparece em momentos de intensa mobilização do medo, mas por vezes acaba por ter também uma função cômica. Um exemplo é a cena em que um dos exterminadores é envolto e quase asfixiado pelo cordão umbilical de um feto de laboratório, que está incorporado pela loira do banheiro. Ao longo do embate, o feto masturba-se e ejacula no rosto do exterminador. O insólito da imagem evoca o imaginário do humor doentio<sup>5</sup> e a coloca na fronteira limítrofe entre o horror e a comédia. Em outra cena, o vigia da escola é atacado por suas próprias fezes, também incorporadas pela loira. Quando as percebe saindo do vaso sanitário e vindo em sua direção, ele reage instantaneamente com o trocadilho: “*que merda é essa?*”; uma evidente piada do roteiro, que irrompe em um momento de suposto horror.

Já nas cenas mais claramente dedicadas à comédia, também é possível identificar camadas de tensão. Isso porque o que permite aos personagens a descontração para zombar uns dos outros é a sua descrença na efetiva existência da loira do banheiro, que se estende até determinado ponto do filme. O público, por outro lado, presencia a invocação do fantasma da menina desde o prólogo, o que faz com que presuma o seu provável reaparecimento em um futuro próximo. A comédia é, portanto, permeada por uma constante expectativa de horror, produzida a partir de mecanismos de ironia dramática<sup>6</sup>. Assim, embora seja possível distinguir os momentos mais próximos de um gênero ou do outro pela mobilização (ou não) do medo, no interior de cada cena ambos estão em operação em maior ou em menor medida, o que aponta para um entrelaçamento e para uma retroalimentação mais do que para uma simples intercalação, como sugere Carroll.

---

<sup>5</sup> Nas discussões semanais sobre o humor doentio há referências frequentes a um ciclo de piadas sobre bebês e fetos mortos, geralmente em situações extremamente aversivas [e.g. “O que é algo vermelho e branco que depois vira inteiramente rosa? Um bebê num liquidificador” (DUNDES, 2017, p. 8)].

<sup>6</sup> A ironia dramática é um procedimento de construção narrativa que ocorre quando o público sabe mais do que um, ou do que todos os personagens do relato. Ela instaura uma “condição que impulsiona a atenção da audiência para o futuro, porque cria a antecipação sobre o que irá acontecer quando a verdade for revelada” (GULINO, 2013). No cinema de horror, é bastante comum o uso da ironia dramática para maximizar a tensão, dando aos espectadores o conhecimento sobre a existência e a periculosidade do monstro, enquanto os personagens ainda o ignoram.

O entrelaçamento e a retroalimentação entre comédia e horror almejam produzir um desconcerto ou uma “desorientação emocional” (THOMSON, 2018) no público a partir de uma afronta voluntariamente patológica às convenções sociais; uma quebra acentuada de tabus que aproxima a comicidade do filme das definições de humor doentio (BEERMANN, 2014). Nesse tipo de humor, é frequente a temática da morte (DUNDES, 2017; MINDESS, MILLER, et al., 1985) e o recurso à repugnância e à escatologia (OPPLIGER e ZILLMANN, 1997). Esses dois aspectos tornam possível a sua aproximação com o horror, de onde surgem termos como “piadas de horror” (TSUR, 1989), “humor mórbido” (CASEMIRO e MARTINEZ, 2018) ou “humor do terror” (LAHIKAINEN, 2015). Todas as análises em que esses termos são evocados abordam construções cômicas que se fundam em representações violentas de seus contextos sociopolíticos. Algo similar ao que ocorre na conexão entre *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro* e o conjunto de impasses e problematizações coletivas das novas guerras culturais brasileiras.

Essa abordagem das guerras culturais como uma espécie de tema de fundo da narrativa revela-se, entre outros elementos, na escolha dos assuntos das piadas. Um exemplo nítido ocorre ainda no início do filme, quando dois dos exterminadores de fantasmas discutem quem terá a companhia de uma das professoras do colégio (que ambos consideram atraente) durante a execução de seu plano. Nessa disputa, um alerta o outro sobre a possibilidade de ser processado por assédio sexual, ao que ele responde: “*quem nunca?*”. Em outra cena, num momento já mais avançado do filme, esses mesmos dois exterminadores conversam sobre o fato de um deles ter tido relações sexuais com uma professora mais velha enquanto se escondiam do fantasma da loira. O homem diz que depois de certo tempo descobriu que não era a mulher mais velha com quem ele estava tendo relações, mas o corpo dela incarnado pela loira. Ele, então, sugere que se faça uma média aritmética da idade das duas de forma a escapar do fato (que trata como vexatório) de se ter relacionado com uma mulher idosa. Nessas duas cenas salienta-se o propósito do filme de alicerçar uma parte de sua comicidade na banalização da agressão às mulheres.

Um segundo foco de piadas é direcionado contra um dos integrantes da empresa que, ao contrário dos demais, aparenta ser um homem sensível. Ele é tratado como alguém inferior, constantemente passado para trás pelos outros. Esse personagem é forçado a usar vestido e peruca para se fazer passar pelo espírito da loira quando o plano farsesco do grupo ainda está em operação. Ele desmaia antes do que havia sido programado para sua aparição ao presenciar a morte de Caroline — a única mulher que integrava o time de exterminadores de fantasmas e que acaba tendo sua cabeça explodida pela assombração da loira nos primeiros minutos do segundo ato. Quando o restante dos integrantes chega ao local depois de relatar ao diretor da escola o que ocorrera com Caroline, não há qualquer rastro do corpo da mulher, apenas o do homem desmaiado no chão, usando vestido e peruca. O diretor da escola reage e diz: *“isso aí é um bárbaro, um marmanjo, mas se ele se entende como Caroline, vou fazer o que, né? Vou ter que aceitar, porque se não ele vai na secretaria de educação e me processa por preconceito”*. Nessa piada, é a luta do movimento transgênero que é tratada de maneira depreciativa, o que indica mais um ponto de assimilação das discussões presentes nas guerras culturais por parte do filme.

Todas essas operações cômicas evidenciam o posicionamento notoriamente conservador do texto cultural, claramente alinhado a ações de repúdio ao movimento feminista e à luta pelos direitos LGBTQIA+. Esse antagonismo une os mais diferentes movimentos alinhados ao campo da direita ao longo dos últimos anos no Brasil em torno da pauta de defesa dos costumes (FERREIRA, 2016; ALMEIDA, 2019). No filme, ele traduz-se sob a forma de um humor doentio, instrumentalizado com o objetivo de ridicularizar seus antagonistas políticos.

Uma cena que sintetiza essa instrumentalização ocorre no clímax da narrativa, quando a história pregressa da loira do banheiro é revelada. Algumas cenas antes, os personagens haviam encontrado um jornal antigo, em que constava que Catarina, a menina que depois transformou-se no fantasma da loira, havia sofrido maus tratos por parte de suas colegas antes de cometer suicídio. Isso faz com que a professora que acompanha os exterminadores conclua que a origem da raiva da menina é um histórico de preconceito, algo que claramente aproxima o fantasma da loira à luta das populações minoritárias contra um conjunto de violências sistêmicas que as oprime. Quando, no clímax, os exterminadores estão prestes a dar fim ao fantasma, a professora impede que seu tiro a acerte e

se aproxima da menina gritando que ela pode abandonar seu instinto assassino, mas que precisa de “*reparação*”<sup>7</sup> para poder ser curada. Nesse momento um outro jornal voa até o rosto de um dos exterminadores, em que se descobre a história verdadeira: Catarina não havia sofrido preconceito, era ela a autora dos maus tratos às outras colegas, no que se revelou na época como um ritual satanista. Quando o caçador de fantasmas percebe isso, já é tarde para salvar a professora, que acaba também assassinada pela loira. O exterminador prepara novamente sua arma e dispara agora um tiro certo sobre a menina. Na sequência, ele conclui: “às vezes uma pessoa má é só uma pessoa má”, uma clara estratégia alegórica para rotular as discussões em torno de políticas identitárias como ilegítimas e manipulatórias.

O filme, em suma, opera uma heroicização do masculino hegemônico, representado pelos exterminadores e por suas piadas politicamente incorretas. Para além das piadas, essa heroicização fica evidente pelo fato de que a única mulher que integrava o grupo de caçadores de fantasmas acaba morta ainda na primeira metade do filme – e é a única do grupo que morre. Além disso, a incursão pelo horror sublinha uma ameaça a esse masculino, que se manifesta através de um pastiche da militância feminista e *queer* — que a narrativa transforma numa aparição assustadora e perigosa a ser rápida e violentamente erradicada, custe o que custar. O que move essa aparição, na lógica do relato, é a cultura da vitimização, algo que ecoa diversos discursos conservadores contemporâneos.

---

<sup>7</sup> O conceito de *reparação* é bastante importante nos estudos decoloniais (WINBUSH, 2003; CHAMBERS-LETSON, 2006). O termo foi incorporado em discussões progressistas que se espalharam nas redes sociais ao longo dos últimos anos (BORGES e FERNANDES, 2018), o que popularizou uma discussão já substancialmente desenvolvida no meio acadêmico. O uso desse termo não me parece portanto fortuito, mas sim mais uma escolha intencional do roteiro.

## Emulação do contexto sociopolítico nacional

Na esfera pública brasileira, a instrumentalização política do humor não raro gera um tipo de comicidade movida pela mobilização de medo no lado rival. Um exemplo é a fala de Bolsonaro na campanha de 2018 ameaçando “metralhar” seus antagonistas (SEIXAS, 2019). Essa fala gerou uma série de reações e motivou seus apoiadores a passarem a usar os dedos polegar e indicador para fazer um símbolo de arma quando tiravam fotos públicas. Nos dois casos, o que é cômico para um lado do espectro político é literalmente uma ameaça de morte para o outro lado. Em paralelo, as *fake news* e as teorias da conspiração são elementos fundamentais da retórica ultraconservadora, “articulados com uma crise da democracia” (ALBUQUERQUE e QUINAN, 2019, p. 84), propulsoras de episódios de pânico moral (MISKOLCI e CAMPANA, 2017) e, ao mesmo tempo, material frequente para a produção de conteúdo cômico desde o ponto de vista de seus antagonistas (CHAGAS e FREIRE, 2018), que as tratam como risíveis de tão absurdas.

Em síntese, no cenário sociopolítico brasileiro atual — assim como se pode identificar em um filme como *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro* — ocorre um entrelaçamento e uma retroalimentação entre o humor e os diferentes instrumentos de mobilização do medo, em que emergem tanto piadas de matar (e.g. as arminhas, as ameaças de extermínio dos oponentes), quanto *fake news* e teorias da conspiração feitas em formatos cômicos (e.g. as guerras de memes). Essas semelhanças entre o humor belicoso da sociedade brasileira atual e o tipo de construção que caracteriza uma parte de sua produção cinematográfica indicam uma possível relação entre os dois. Diante disso, é possível discutir até que ponto textos culturais como o que está aqui em análise emulam tendências de aproximação entre o humor e a mobilização do medo já presentes na esfera pública nacional, transpondo-as formal e narrativamente. Em outras palavras, *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro* opera uma reencenação do entrelaçamento entre instrumentalização política do humor e agenciamento de ansiedades coletivas que marca o conjunto de conflitos simbólicos das guerras culturais. Com isso, internaliza em sua narrativa as junções entre pânico e desmoralização, conspiracionismo e jocosidade hoje pervasivas na arena sociopolítica brasileira.

Esse mecanismo de emulação é coerente com a conceitualização de gênero como uma “multiplicidade evolucionária”, defendida por Lauren Berlant (2008, p. 4). A autora argumenta que os gêneros narrativos operam como convenções que evoluem e sofrem mutações em resposta às transformações de condicionantes históricas. Isso permite estabelecer relações entre o momento contemporâneo e a emergência de tipos genéricos específicos (BERLANT, 2011, p. 9), de maneira a traçar vínculos entre os acontecimentos do mundo e sua reverberação ficcional. Um gênero, para Berlant, é um “uma zona de expectativas sobre como a narrativa de uma situação virá a ganhar forma” (Ibid., 2). Essa zona de expectativas é construída numa relação fluida entre cada gênero e o conjunto de forças de seu contexto sociopolítico. Isso permite que as narrativas ao mesmo tempo construam expectativas e organizem frustrações sociais em relação ao desenrolar de determinada situação e sejam também contaminadas pelas condicionantes históricas do momento de sua emergência. Trata-se, em suma, da compreensão de que “os gêneros ficcionais e os *gêneros vividos*<sup>8</sup> estão intrinsecamente entrelaçados, um informando e mantendo a construção do outro” (MCDERMOTT, 2017, p. 50). Isso corrobora a hipótese de um espelhamento entre o contexto sociopolítico belicoso do Brasil atual e as aproximações entre o humor e a ficção especulativa, surgidas no audiovisual contemporâneo.

Diane Rubenstein (2019) parte de uma perspectiva semelhante em sua análise das combinações entre a comédia e o horror na atualidade, no que ela entende como uma transposição do cenário ao mesmo tempo risível e desesperador dos Estados Unidos na era Trump. Esses entrelaçamentos são compreendidos como fruto de um cenário de polarização e disseminação extrema de teorias da conspiração e *fake news*, uma “insanidade explosiva” (Ibid., 268), em que cada um dos lados do espectro político passou a lidar com seus oponentes num misto de ridicularização e temor. Se o humor e o horror tendem a se aproximar historicamente como resposta cultural a cenários de crise (LAHIKAINEN, 2015;

---

<sup>8</sup> A ideia de “gêneros vividos” (DUSCHINSKY e WILSON, 2015) implica a compreensão dos gêneros como um processo de aprendizagem do mundo, isto é, como uma organização da percepção e das expectativas sobre como lidar com as situações tanto da vida pública, quanto da privada. Nessa perspectiva, os gêneros narrativos têm a capacidade de fomentar o desejo por modos particulares de vida, ou por tipos específicos de experiência, operando como uma espécie de metadado, que nos permite apreender o mundo a partir de suas convenções. Essa compreensão é geralmente lida a partir do viés pedagógico e moralizante dos gêneros, mas ela é também interessante aqui, pois reitera a fluidez das fronteiras entre realidade e ficção, em seus diferentes mecanismos de emulação, tanto numa direção quanto noutra.

LEWIS, 1997), o que a análise de Rubenstein indica é que essa resposta também evoca traços, características e formatos presentes no contexto sociopolítico com que se relaciona. Em outras palavras, embora exista uma clara relação entre a disseminação da retórica conservadora e a emergência de associações entre o humor e o horror, o foco aqui não está apenas na emergência dessa resposta cultural, mas em como ela sintetiza sensações coletivas, a partir da misturas de gêneros e qualidades tonais que as evocam. É isso que defendem Berlant (2008, 2011) e Rubenstein em suas análises sobre a centralidade de diferentes gêneros ao longo da recente história anglo-saxã, que ecoam especialmente o *zeitgeist* de cada um desses momentos.

Ambas análises propõem pistas importantes para o estabelecimento de relações entre o conjunto de forças e tendências de determinado cenário sociopolítico e os gêneros narrativos que nele passam a ganhar destaque e predominância. Isso é especialmente importante na análise de um texto como *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro*, em que dilemas e impasses do contexto sociopolítico brasileiro são transpostos para a narrativa por meio de mecanismos alegóricos<sup>9</sup>. Esses mecanismos buscam reconstituir os conflitos da esfera pública nacional no microcosmo ficcional do filme. Assim, a aproximação entre o humor e o horror não somente responde a um contexto de inquietação social e política, mas também o emula, isto é, o reencena, mobilizando sentimentos não muito distintos dos que já normalizados pelos usos cruéis do humor e pela lógica da pós-verdade, ambos pervasivos na cultura online do Brasil contemporâneo.

---

<sup>9</sup> Essa tendência ao uso da alegoria não é nova na cultura latino-americana em geral, e no cinema brasileiro em específico. Ela já foi amplamente estudada em outros momentos de democracia ameaçada, especialmente durante o ditadura civil-militar brasileira (XAVIER, 2013; AVELAR, 2003), em que textos culturais passaram a recorrer à alegoria como forma de discussão e problematização de questões e dilemas nacionais..

## Conclusão

Em *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro*, dois extremos opostos entram em choque. De um lado, há a assombração de uma menina que encarna discursos de vitimização para despertar a indulgência alheia, do outro, um conjunto de homens ao mesmo tempo brutos e desencaixados, que aparecem para dar fim à balbúrdia ali instalada. Essa é, em linhas gerais, uma descrição muito próxima da que a extrema-direita fazia do Brasil antes e também durante a campanha eleitoral de Jair Bolsonaro, em 2018. Os vínculos alegóricos do texto cultural parecem bastante explícitos: o fantasma da loira é uma espécie de fusão do conjunto de atores sociais do campo progressista; os homens que aparecem para exterminar a assombração são o que se convencionou chamar de “nova política”<sup>10</sup>; e o colégio, uma transposição do Brasil.

No filme, o conflito central entre um grupo de homens “*de bem*” e uma mulher apresentada como manipuladora é levado às vias de fato. O que na esfera pública existe como um conjunto de conflitos na maior parte das vezes apenas simbólicos, é transformado em enfrentamentos concretos, efetivos. Esse tipo de emulação transpõe narrativamente as guerras culturais como batalhas verdadeiras, confrontos de vida e morte. Essa junção é feita por uma aproximação entre humor e o horror, de forma que a narrativa mobiliza medos e ansiedades coletivas ao mesmo tempo que convoca a uma comparação entre realidade nacional e microcosmo ficcional, num tipo de operação claramente satírica.

Mas a relação de um filme como *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro* com as guerras culturais não se limita a essas transposições narrativas e tonais. Ela também concretiza-se de fato, uma vez que o filme foi distribuído comercialmente e assim inserido no conjunto de embates simbólicos em processo no país. Em outras palavras, as guerras culturais existem no interior do filme (enquanto operação alegórica) mas também são reabastecidas por ele (como consequência estético-política). Assim, o filme também passa a servir como combustível para o conjunto de conflitos simbólicos, tanto por seu efeito coesivo

---

<sup>10</sup> A “nova política” é um termo utilizado no Brasil prioritariamente por movimentos conservadores para designar um conjunto de atores sociais que passaram a intervir no campo político e que defendem discursos comumente anti-institucionais e moralizantes. Há, entre seus quadros de maior relevo, uma ênfase na “retórica *outsider* e anti-establishment como forma de diferenciação político-ideológica” (SOARES, 2019, p. 65).



(na criação de senso de comunidade), quanto pelo combativo (na encenação derogatória da humilhação de seus antagonistas políticos). Isso se reforça especialmente pelo fato de sua narrativa incluir diferentes estratégias de vingança simbólica e também por funcionar através de interações com elementos do humor doentio, notoriamente utilizados com o fim de chocar ou surpreender o público.

As piadas que “extraem o seu impacto da violação de tabus”, diz Paul Lewis, “são recebidas por muitas pessoas como ofensivas (...) e convidam a respostas extremas, ou de divertimento ou de ódio” (LEWIS, 1997, p. 254). De fato, esse extremismo parece ser uma boa forma de definir as possibilidades de adesão ou de repúdio desencadeadas por um filme como este aqui em análise, e também de pensar o quanto ele reitera uma já existente polarização — sem tentar sensibilizar o público que não concorda previamente com seu posicionamento político. Assim, o filme parece insistir no que cada um dos polos das guerras culturais já defende e acredita. Ele aposta no adensamento dos conflitos, não em sua problematização ou eventual resolução. Esse adensamento ocorre não somente a partir de suas operações simbólicas, mas também de sua própria inserção nas guerras culturais como veículo articulado com os ataques de determinado campo político em relação a seus adversários.

## Referências

- ALBUQUERQUE, A.; QUINAN, R. Crise epistemológica e teorias da conspiração: o discurso anti-ciência do canal “professor terra plana”. *Mídia e Cotidiano*, p. 83-104, 2019.
- ALMEIDA, M. M. D. M. A banalização da violência contra as mulheres e a “cultura do estupro” no Brasil. *Revista Ágora: políticas públicas, comunicação e governança informacional*, Belo Horizonte, v. 1 n. 1, p. 121-126, 2016.
- ALMEIDA, R. Bolsonaro presidente: conservadorismo, evangelismo e a crise brasileira. *Novos Estudos: Cebrap*, p. 185-213, Jan-Abr 2019.
- \_\_\_\_\_. The broken wave: Evangelicals and conservatism in the Brazilian crisis. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, p. 32-40, 2020.
- ALONSO, A. A política das ruas: protestos em São Paulo de Dilma a Temer. *Novos Estudos Cebrap*, p. 49-58, 2017.
- AVELAR, I. Alegorias da Derrota: A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BANET-WEISER, S.; MILTNER, K. #MasculinitySoFragile: culture, structure, and networked misogyny. *Feminist Media Studies*, v. 16(1), p. 171-174, 2016.
- BEERMANN, U. Sick Humor. In: ATTARDO, S. *Encyclopedia of Humor Studies*. Los Angeles: Sage, 2014. p. 691-693.
- BERLANT, L. *The female complaint: The unfinished business of sentimentality in American politics*. Durham: Duke University Press, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press, 2011.
- BLODGETT, B.; SALTER, A. Ghostbusters is For Boys: Understanding Geek Masculinity’s Role in the Alt-right. *Communication Culture & Critique*, v. 11, p. 133-146, 2018.
- BORGES, L.; FERNANDES, M. Cyberativismo e Educação: o conceito de raça e racismo na cibercultura. *Revista Espaço Acadêmico*, p. 75-87, 2018.
- CAMPBELL, B.; MANNING, J. *The Rise of Victimhood Culture: Microaggressions, Safe Spaces, and the New Culture Wars*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018.
- CAMPOS, C. et al. Cultura do estupro ou cultura antiestupro? *Revista Direito GV*, p. 981-1006, 2017.
- CARROLL, N. Horror and Humor. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, p. 145-160, 1999.
- CASEMIRO, F. C.; MARTINEZ, V. Humor mórbido: defesa e tradução do horror na Shoah. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, v. 70:1, p. 276-290, 2018.

CHAGAS, V.; FREIRE, F. Quando o Jornalismo Político é uma Piada: Análise de Conteúdo Político do Sensacionalista e sua Repercussão em Mídias Sociais. *Rumores*, p. 271-292, 2018.

CHAMBERS-LETSON, J. Reparative Feminisms, Repairing Feminism—Reparation, Postcolonial Violence, and Feminism. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, p. 169-189, 2006.

CHERRY, B. *Horror*. London and New York: Routledge, 2009.

CLARK, Z. Immigrants as aliens in the Ghostbusters films. *Australasian Journal of Popular Culture*, p. 29-42, 2015.

DHUSIYA, M. The horrific laughter in Pachadlala: A study of Marathi horror-comedy. *Comedy Studies*, v. 4:2, p. 187-194, 2013.

DUNDES, A. Bloody Mary in the Mirror: A Ritual Reflection of Pre-Pubescent Anxiety. *Western Folklore*, v. 57:2/3, p. 119-135, 1998.

\_\_\_\_\_. *Cracking Jokes: Studies of Sick Humor Cycles & Stereotypes*. New Orleans: Quid Pro, 2017.

DUSCHINSKY, R.; WILSON, E. Flat affect, joyful politics and enthralled attachments: Engaging with the work of Lauren Berlant. *International Journal of Politics, Culture, and Society*, p. 179–281, 2015.

FERREIRA, G. Conservadorismo, fortalecimento da extrema-direita e a agenda da diversidade sexual e de gênero no Brasil contemporâneo. *Lutas Sociais*, v. 20:36, p. 166-178, 2016.

FIGUEIREDO, V.; MIRANDA, E. Distopia e Gêneros Narrativos: a hipertrofia do presente. XXIX Encontro Anual da Compós. Universidade Federal do Mato Grosso do Sul: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação - Brasil. 2020.

GALLEGO, E. S. *O Ódio como Política: a reinvenção das direitas no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2018.

GAUT, B. The Paradox of Horror. *British Journal of Aesthetics*, v. 33:4, p. 333-345, 1993.

GOMES, C.; SORJ, B. Corpo, geração e identidade: a Marcha das vadias no Brasil. *Sociedade e Estado*, v. 29:2, p. 433-447, 2014.

GULINO, P. *Screenwriting: The Sequence Approach*. London: Bloomsbury, 2013.

HALLENBECK, B. *Comedy-Horror Films: a chronological history, 1914-2008*. Jefferson and London: McFarland & Company, 2009.

HOEFEL, D. Comedy, Horror and Graphic Violence: Brazilian Allegories of the Culture Wars. In: MPOFU, S. *The Politics of Laughter in the Social Media Age: Perspectives from the Global South*. Chem: Palgrave Mcmillan, 2020. p. 271-284.

- HOEFEL, D.; APARÍCIO, M. I. Guerras culturais, batalhas alegóricas: entrelaçamentos do humor e do horror no cinema brasileiro contemporâneo. *Revista Ecopós*, p. 310-332, 2021.
- KNAPP, M.; KNAPP, H. *One Potato, Two Potato.: The Secret Education of American Children*. New York: W. W. Norton, 1976.
- LAHIKAINEN, A. "Some Species of Contrasts": British Graphic Satire, the French Revolution, and the Humor of Horror. *Humor*, v. 28 (1), p. 93-117, 2015.
- LANGLOIS, J. 'Mary Whales, I Believe in You': Myth and Ritual Subdued. *Indiana Folklore*, p. 5-33, 1978.
- LEVENDUSKY, M. Partisan media exposure and attitudes toward the opposition. *Political Communication*, v. 30(4), p. 565-581, 2013.
- LEWIS, P. The Killing Jokes of the American Eighties. *Humor*, p. 251-283, 1997.
- MASSANARI, A. #Gamergate and the fapping: How Reddit's algorithm, governance, and culture support toxic technocultures. *New Media & Society*, v. 19(3), p. 329-346, 2017.
- MCDERMOTT, C. Genres of Impasse: Postfeminism as a Relation of Cruel Optimism in Girls. In: NASH, M.; WHELEHAN, I. *Reading Lena Dunham's Girls: Feminism, postfeminism, authenticity, and gendered performance in contemporary television*. Cham: Palgrave MacMillan, 2017. p. 45-59.
- MILLER, C.; VAN RIPER, B. *The Laughing Dead: The Horror-Comedy Film from Bride of Frankenstein to Zombieland*. Lanham and London: Rowman & Littlefield, 2016.
- MINDESS, H. et al. *The Antioch Sense of Humor Test: Making Sense of Humor*. New York: Avon Books, 1985.
- MISKOLCI, R.; CAMPANA, M. "Ideologia de gênero": notas para a genealogia de um pânico moral contemporâneo. *Sociedade e Estado*, v. 32:3, p. 725-747, 2017.
- OPPLIGER, P.; ZILLMANN, D. Disgust in humor: Its appeal to adolescents. *Humor*, p. 421-438, 1997.
- PRIETO, H. *Rotas Fantásticas*. São Paulo: Editora FTD, 2003.
- PROCTOR, W. "Bitches Ain't Gonna Hunt No Ghosts": Totemic Nostalgia, Toxic Fandom and the Ghostbusters Platonic. *Palavra Clave*, v. 20:4, p. 1105-1141, 2017.
- PRYSTHON, A. Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo. *Revista Eco-Pós*, v. 18 (3), p. 66-74, 2015.

ROST, M.; VIEIRA, M. S. Convenções de Gênero e Violência Sexual: a cultura do estupro no ciberespaço. *Contemporanea: Revista de Comunicação e Cultura*, Salvador, v. 13, n. 2, p. 261-276, 2015.

RUBENSTEIN, D. “An Actual Nightmare, but... Pretty Good TV”: Horror-comedy in the Trump Era. In: WEBBER, J. *The Joke is on Us: Political Comedy in (Late) Neoliberal Times*. Lanham: Lexington Books, 2019. p. 267-292.

SALTER, A.; BLODGETT, B. *Toxic geek masculinity in media: Sexism, trolling, and identity policing*. Cham: Palgrave MacMillan, 2017.

SEIXAS, R. Violência discursiva, argumentação e memória no cenário político brasileiro: a (des)virtuosidade do discurso público. *Entrepalavras*, p. 190-208, 2019.

SINGER, A. *Lulismo em crise: um quebra-cabeça do período Dilma (2011-2016)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SOARES, R. *Da Velha à ‘Nova Política’: a onda populista no Brasil*. Porto Alegre, 2019.

TATAGIBA, L. Os protestos e a crise brasileira: um inventário inicial das direitas em movimento (2012-2016). In: ALMEIDA, R.; TONIOL, R. ( ). *Conservadorismos, fascismos e fundamentalismos: análises conjunturais*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2018.

THOMSON, P. *The Grotesque*. 58. ed. Oxon and New York: Routledge, 2018.

TSUR, R. Horror jokes, black humor, and cognitive poetics. *Humor*, v. 2:3, p. 243-255, 1989.

WILLIAMS, L. Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*, p. 2-13, 1991.

WINBUSH, R. *Should America pay? Slavery and the raging debate on reparations*. New York: Amistad, 2003.

XAVIER, I. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.