

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA**

**MÁRIO FERREIRA DA SILVA**

**HORROR FAMILIAR:  
SANGUE, VAMPIROS E O FAZER-FAMÍLIA EM *QUANDO CHEGA A ESCURIDÃO***

**Porto Alegre**

**2023**

**Mário Ferreira da Silva**

**HORROR FAMILIAR:  
SANGUE, VAMPIROS E O FAZER-FAMÍLIA EM *QUANDO CHEGA A ESCURIDÃO***

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup>. Vitória Pinheiro Grunvald

**Porto Alegre**

**2023**

### CIP - Catalogação na Publicação

Silva, Mário Ferreira da  
Horror familiar: sangue, vampiros e o fazer-família  
em Quando Chega a Escuridão / Mário Ferreira da  
Silva. -- 2023.  
102 f.  
Orientadora: Vitória Pinheiro Grunvald.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Filosofia e Ciências Humanas, Bacharelado em  
Ciências Sociais, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. família. 2. cinema. 3. antropologia visual. 4.  
análise fílmica. 5. horror. I. Grunvald, Vitória  
Pinheiro, orient. II. Título.

**Mário Ferreira da Silva**

**HORROR FAMILIAR:**

**SANGUE, VAMPIROS E O FAZER-FAMÍLIA EM *QUANDO CHEGA A ESCURIDÃO***

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais.

Porto Alegre, 18 de abril de 2023

Resultado: Aprovado com conceito A

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Profª Drª Vitória Pinheiro Grunvald (Orientadora)

Departamento de Antropologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Profª Drª Fabiene de Moraes Vasconcelos Gama

Departamento de Antropologia

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

---

Doutoranda Isabel Wittmann

Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS-USP)

Universidade de São Paulo (USP)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço muito a minha família por todo apoio, toda a força e incentivo nesses quatro anos da graduação, por tudo que fizeram e por tudo que seguramos nesse tempo. Mas finalmente estamos aqui.

À minha mãe Fátima, por tudo que ela fez para que esse momento pudesse chegar, por todo apoio que ela deu e tudo que ela fez por nós. Muito agradecido de termos chegado até aqui, muito feliz por estarmos vivendo esses momentos juntos, por ser minha base e apoio em todos os momentos, por toda a criação que tive e todo o carinho.

À meu pai Jairo, por tudo que passamos e por todos os momentos e incentivos a seguir na academia e achar o meu lugar dentro desse meio acadêmico. Agradeço demais o apoio e o encorajamento, a força que tivemos nas dificuldades.

Aos meus avós Jahyr e Gasparina, que ainda até hoje seguem fortes, e sempre prontos para estender a mão para ajudar, para dar uma palavra de conforto. Por todas as ajudas na vida lhes agradeço muito, vocês são um exemplo de vida que quero seguir. Muito obrigado

Aos meus avós Onéo e Maria, que já não estão mais entre nós, mas sei que olham por mim e me ajudam de onde eles estão. Agradeço demais por todos os momentos que tive com vocês e tudo que me ensinaram. A saudade é forte, mas sei que estão orgulhosos.

À minha sogra Margarida, por tudo que ela faz, por fazer mais do que o possível e necessário para ajudar nos estudos, na nossa vida e por ajudar muito a cuidar dos nossos gatos, lhes dando muito carinho, muito amor. Lhe agradeço demais por tudo.

Agradeço imensamente a minha companheira Carmella, por todos esses anos de apoio, afetos, carinhos e por resistirmos fortes frente a todos esses desafios. Agradeço demais a ela pelo incentivo a voltar aos estudos, a continuar na academia, a acompanhá-la na sua jornada na UFRGS. Se não fosse o seu incentivo eu não teria feito o vestibular e não teria tentado. Se não fosse por você eu não estaria aqui hoje. Lhe agradeço demais.

Aos meus outros familiares que deram palavras de apoio, conforto e carinho, lhes agradeço por terem me ajudado a chegar até aqui.

Aos meus amigos Emerson, Eduardo, Herbe, Nicolas, Jéssica e Bruno, por todas as conversas tanto de vida, quanto de UFRGS. Agradeço as palavras de apoio, os incentivos, as trocas de agruras da vida e de nossos ideais. Agradeço por todo apoio, toda força, todas as palavras, todas as conversas que tivemos.

À todos outros amigos e colegas que trocamos experiências, vivências e debates acadêmicos no período. Muito obrigado

Aos meus professores que me proporcionaram uma graduação maravilhosa, com muito estudo, muitas leituras, um grande arcabouço teórico e muita antropologia. Fico muito feliz de poder ter estudado e participado desta universidade pública, gratuita e extremamente qualificada.

À minha orientadora Vi Grunvald, que conheci logo no começo da graduação e tivemos um longo percurso até aqui. Agradeço demais por confiar em mim e no meu potencial, quando eu nunca confio. Muito obrigado.

À professora Fabiene, que me ingressou na Antropologia Visual, me apresentou a profa Vi, e foi a professora com quem mais fiz cadeiras na graduação. Agradeço imensamente todo esse tempo de aprendizados, conversas, tanto em sala de aula quanto no Núcleo de Antropologia Visual (NAVISUAL). Lhe agradeço muito por ter mostrado que uma antropologia da imagem era um mundo possível.

Ao NAVISUAL e às professoras Cornelia Eckert e Rumi Kubo, por todo incentivo, todo reconhecimento para participar das atividades, oficinas e nas minhas produções fotográficas. Agradeço por todo o aprendizado que tive ouvindo as professoras e os colegas nesse tempo de Núcleo. Agradeço todos os colegas do Núcleo pela troca de conversas, estudos e visões sobre a antropologia visual e urbana.

À todos os outros professores que participaram dessa jornada, levando ensino, conversas, debates e muito conteúdo que guardo até hoje e mobilizo em produções. Sou muito grato pelo tempo que passamos.

Estou extremamente agradecido por ter chegado até aqui, com todo o esforço, todas as madrugadas estudando, lendo, e produzindo. Todo esse esforço e conhecimento, não se resume a este trabalho, mas muito do sangue está nessas páginas. Obrigado por tudo.

## RESUMO

Pensando o cinema enquanto uma tecnologia que produz realidade social, e assim cria através de suas obras filmicas objetos de grande potência para o estudo antropológico, esta monografia visa analisar as formas que as famílias são tanto representadas quanto produzidas no cinema de horror. Para isso irei analisar o filme *Quando Chega a Escuridão* a fim de perceber de que formas esses parentescos são dispostos em cena, e quais formas se produzem a partir dessa realidade. A família vampírica da obra, articula diversas formas de fazer e produzir família, que expandem o entendimento do parentesco para além da questão biológica permitindo diversas formas de família existirem e ser reconhecidas. Esse filme nos provê debates sobre quais as matérias que os vampiros usam para fazer e desfazer parentesco e modelos de família entrelaçados em diversos modos, substâncias e sobre como o monstruoso e o outro podem se confundir no reflexo do espelho. Este trabalho analítico será realizado a partir de uma etnografia filmica analisando esta obra que carrega e pauta as famílias como parte integral da sua essência.

**Palavras-chave:** família; cinema; antropologia visual; análise filmica; horror.

## ABSTRACT

Thinking of cinema as a technology that produces social reality, and thus creates, through its films, objects of great power for anthropological study. this paper aims to analyze the ways in which families are both represented and produced in horror cinema. For this, I will analyze the film *Near Dark* in order to understand in what ways these kinships are displayed on the scene, and what ways they produce that reality. This vampiric family in the work articulates different ways of making and producing family, which expand the understanding of kinship beyond the biological, allowing different forms of family to exist and be recognized. This film provides us with debates about what these vampires use to make and break kinship and family models intertwined in different ways, substances and about how the monstrous and the other can confuse itself in the reflection of the mirror. Thus, the analytical work will be developed through filmic ethnography, analyzing this film that carries and guides families as an integral part of its essence.

**Keywords:** family; cinema; visual anthropology; film analysis; horror.



## RESUMEN

Pensar el cine como una tecnología productora de realidad social, y por lo tanto crea, a través de sus obras filmicas, objetos de gran poder para el estudio antropológico, este trabajo pretende analizar las formas en que las familias son representadas y producidas en el cine de terror. Para esto, analizaré la película Cuando Cae la Oscuridad para comprender de qué manera estos parentescos se disponen en escena y qué formas se producen a partir de esta realidad. La familia vampírica en la obra articula diferentes formas de hacer y producir familia, que amplían la comprensión del parentesco más allá de la cuestión biológica, permitiendo que existan y sean reconocidas diferentes formas de familia. Esta película nos brinda debates sobre qué materiales usan los vampiros para hacer y deshacer modelos de parentesco y familia entrelazados de diferentes maneras, sustancias y sobre cómo lo monstruoso y lo otro pueden confundirse en el reflejo del espejo. Este trabajo analítico se realizará a partir de una etnografía filmica analizando esta película que porta y orienta a las familias como parte integral de su esencia.

**Palabras-clave:** familia; cine; antropología visual; análisis de la película; horror.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 01 - 00:00:36 .....	17
Imagem 02 - 00:00:48.....	17
Imagem 03 - 00:03:12.....	20
Imagem 04 - 00:06:22.....	22
Imagem 05 - 01:19:47 .....	22
Imagem 06 - 00:14:09 .....	41
Imagem 07 - 00:12:03 .....	42
Imagem 08 - 00:12:13 .....	42
Imagem 09 - 00:18:05 .....	43
Imagem 10 - 00:30:17 .....	44
Imagem 11 - 01:04:48 .....	45
Imagem 12 - 01:08:21 .....	47
Figura 01 - Diagrama de Parentesco dos Colton.....	48
Figura 02 - Diagrama de Parentesco da Família Vampírica.....	49
Imagem 13 - 01:12:16 .....	50
Imagem 14 - 01:13:07 .....	53
Imagem 15 - 00:29:25 .....	57
Imagem 16 - 00:48:48 .....	62
Imagem 17 - 00:20:23 .....	63
Imagem 18 - 01:28:33 .....	64
Imagem 19 - 00:41:56 .....	69
Imagem 20 - 01:28:23 .....	77
Imagem 21 - 00:34:35 .....	84
Imagem 22 - 01:30:37 .....	89

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
A FAMÍLIA NO HORROR.....	12
QUANDO CHEGA A ESCURIDÃO.....	17
<b>1. ELUCUBRAÇÕES SOBRE FAMÍLIA, CINEMA E VAMPIROS.....</b>	<b>23</b>
1.1 FAMÍLIA E PARENTESCO, UMA VISÃO ANTROPOLÓGICA.....	24
1.2 UMA ANTROPOLOGIA DO CINEMA, UMA ANTROPOLOGIA VISUAL.....	29
1.3 O VAMPIRO ENQUANTO SIMBOLOGIA.....	32
<b>2. ENTRE O DIA E A NOITE - O FAZER-FAMÍLIA EM DICOTOMIA.....</b>	<b>37</b>
2.1 FAMÍLIA DO DIA E A FAMÍLIA DA NOITE.....	39
2.2 FAMÍLIA HUMANA E A FAMÍLIA TRANSFORMADA: SANGUE ENTRA, SANGUE SAI.....	48
2.3 O RURAL E O URBANO OU ENTRE A CASA E A NÃO-CASA.....	54
<b>3. FISSURAS IMAGÉTICO-NARRATIVAS.....</b>	<b>67</b>
3.1 POSSIBILIDADES FÍLMICAS DE FAZER-FAMÍLIA.....	69
3.2 FAMÍLIA QUE QUEREMOS, FAMÍLIAS QUE TRANSFORMAMOS.....	74
3.3 O MONSTRO ENQUANTO A FAMÍLIA.....	82
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>89</b>
O HORROR FAMILIAR.....	89
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>96</b>

## INTRODUÇÃO

### A FAMÍLIA NO HORROR

Um grito na noite. Uma silhueta na escuridão. Uma mão ensanguentada bate em uma janela. Uma pessoa jaz sozinha em um campo, rodeada de corpos putrefatos a sua volta. Uma entidade cósmica e inominável paira sobre uma paisagem onírica, alienígena, de uma geometria não-euclidiana. Uma criatura grotesca dilacera a carne de uma pessoa, enquanto jatos de sangue jorram dos ferimentos. Todas essas cenas podem fazer parte de filmes de terror - que possivelmente já assistimos algum em nossas vidas -, seja para ter aquele *rush* de emoção ou para ter um passatempo em uma noite chuvosa. Mas os filmes de horror podem ser usados para mais que esses fins, podem ser mais do que simplesmente um conteúdo considerado descartável ou um passatempo.

O cinema de horror pode servir como choque, diversas vezes partindo do grotesco, da revolta e diversos desconfortos para expor questões que não são tratadas abertamente ou até que podem ser tabus. Muitas vezes alguns filmes usam esse choque de *gore* para trazer uma provocação crítica da sociedade, de cultura, de famílias, mobilizando marcadores nos personagens que inspiram além de desconforto, um reconhecimento. Assim, o cinema de horror pode se pautar por questões como o horror pleno [puro], horror existencial, violência desmedida, até um puro e simples absurdo e tragicômico, mas ainda assim podemos analisar e enxergar em diversas obras elementos que podem ser reflexões da realidade, mesmo que de forma grotesca, aos quais ao exercitarmos o pensamento crítico servem como uma plataforma.

Esses filmes podem ser pensados como um material etnográfico sem par, pois pautados no medo, contrastam mundos próximos e distantes do nosso. Assim, podem servir para estudos sobre a psicologia (SÁ, 2017), podem servir de inspiração para experimentações imagéticas do confinamento baseadas em paisagens caleidoscópicas e a estética das cores (SILVA, 2020), representações étnico-raciais (COLEMAN, 2019), para se entender subgêneros do horror (KANNAS, 2019), para pensar gênero e sexualidade (LAROCCA, 2016, 2018a, 2018b), entre diversas outras potencialidades que o horror pode propiciar a uma análise científica (MARKENDORF e RIPOLL, 2017).

O cinema de horror será usado como objeto para estudar a família e parentesco, pensando de que modo ela é produzida, reforçada, deformada e retratada. Esse cinema que tanto produz horror, tensão e emoções, também é produtor de estruturas familiares e de

realidade social. Assim, estudar o gênero do horror não apenas como um espelho perverso da nossa realidade, mas também como um reflexo dela, nos permitirá entender a família, essa sendo tanto violência e horror quanto os laços de parentesco e sangue que nos unem; isto é, as relações advindas tanto das *famílias naturais* quanto as *sobrenaturais*, formadas pelo sangue e transformadas por ele, bem como, as *famílias que escolhemos*, permitem a análise de como se dão essas formações familiares. Partindo justamente dessa lacuna em que se situa o horror dentro dos próprios estudos antropológicos sobre o cinema e ainda mais dentro dos estudos sobre família e parentesco, reflito como essa relação se dá. Ou seja, como o cinema pode ajudar a construir, moldar, deformar e rearranjar as formações familiares e de parentesco, pensando a partir das produções imagéticas como as famílias são produzidas e retratadas, quais as suas formas de criação e de quais formas elas são cristalizadas no tecido social.

O campo do horror é ainda pouco abordado dentro da nossa disciplina, porém coloca-se como um tipo de cinema transgressor, violento e que “[m]uitas vezes [...] é interpretado apenas como puro entretenimento ou até mesmo como cinema de mau gosto, sem um objetivo cultural ou político bem definido” (LAROCCA, 2013, p.11). Nesse sentido, justamente por serem percebidos como produtos dispostos nessas franjas sociais e dentro de uma visão subversiva, sinto uma lacuna de estudos que mobilizem o horror dentro da antropologia, usando esses filmes como objeto etnográfico. Assim, da mesma forma que Rose Satiko Hikiji estuda a representação da violência no cinema para pensar como ela é vista pela sociedade (HIKIJ, 1998, p.105), aqui trago o cinema como objeto para estudarmos essas formas de representação das famílias; articulando como elas são colocadas em película, sob qual luz elas são apresentadas, sob quais formas elas são retratadas, criadas e dispostas; como agem, reagem e dispõem-se a existir enquanto descendência, sangue, afetos e demais componentes que possam criar a família enquanto esse coletivo de pessoas.

Tony Williams (2015) em seu livro *Hearths of Darkness: The Family in the American Horror Film* traz uma contextualização sobre a família no horror, focando no contexto estadunidense, mas que irá nos colocar a par de como esse cinema articula a ideia de família. O autor começa trazendo uma alteração do cinema *hollywoodiano* na representação da família estadunidense. Essa alteração se dá em uma crise, uma destruição da família por dentro, a instituição se devora e se fragmenta. A família assim, “[g]eralmente reverenciada como um ícone positivo da sociedade humana “normal”, essa instituição sofreu um grave ataque. Os antagonistas não eram forças externas [...], a ameaça vinha de dentro”

(WILLIAMS, 2015, p.24, tradução nossa<sup>1</sup>). Esta ameaça, a qual “[...] as típicas famílias americanas encontrem seus homólogos monstruosos, sofram (ou exerçam) violência brutal, e eventualmente sobrevivam com um total conhecimento de seu parentesco a seus homólogos monstruosos” (WILLIAMS, 2015, p.24, tradução nossa<sup>2</sup>).

Esse ponto do autor já se conecta com esta pesquisa no sentido de que existe um confronto entre o monstruoso e o humano, e que existem aproximações e zonas de convergência que tanto possam ligar as pessoas ao parentesco, como permitir emulações ou novos modos de fazer parentesco. Ademais, também levanta a questão de quem seria o homólogo monstruoso; essa pergunta irá reaparecer nesta pesquisa outras vezes. Williams também nota que esse encontro fatídico com o monstruoso serve para prover uma ruptura ao ideário de família e sua naturalização (*ibid.*).

Esse papel da instituição familiar é abordado no livro:

A família tem um papel importante em qualquer sociedade para determinar a formação social e psíquica de acordo com dimensões históricas, políticas e ideológicas que mudam. Como um suporte institucional do capitalismo burguês, produzir sujeitos colonizados e reproduzir valores ideológicos, a família é extremamente perigosa. Um ponto pode ser feito pela sua inteira abolição. Mas esse argumento seria rigidamente dogmático. Ele evitaria uma abordagem desafiadora dialética e dialógica para entender as famílias como entidades contraditórias contendo características boas e más. (*ibid.*, pp.25-26, tradução nossa<sup>3</sup>).

Esse trecho aponta diversas questões em que iremos convergir. Existe um modelo de instituição familiar que é carregado de diversas visões ideológicas que sustentam um sistema capitalista burguês. Essa análise tentará mostrar que outros modelos de *fazer-família* podem oferecer uma alternativa a tanto esse sistema quanto a uma visão estática e conservadora de família. A ideia deste trabalho não é isentar ou criar uma ideia de que não existam tensões na unidade familiar, pois isso faz parte do *horror familiar* que será trabalhado, mas sim que dentro dessas características duais da família, ao pensar outros modelos, outras possibilidades, outros entendimentos, podemos vislumbrar outros sistemas.

---

<sup>1</sup> “Generally revered as a positive icon of “normal” human society, the institution underwent severe assault. The antagonist was no external force [...], [...] the threat came from within.” (WILLIAMS, 2015, p.24).

<sup>2</sup> “[...] typical American families encounter their monstrous counterparts, undergo (or perpetuate) brutal violence, and eventually survive with full knowledge of their kinship to their monstrous counterparts.” (*ibid.* p.24).

<sup>3</sup> “The family plays a significant role in any society determining everyone’s psychic and social formation according to changing historical, political, and ideological dimensions. Families may be complex entities, good or bad, depending on particular circumstances. As an institutional prop of bourgeois capitalism, producing colonized subjects and reproducing ideological values, the family is extremely dangerous. A case may be made for abolishing it entirely. But this argument is too rigidly dogmatic. It avoids more challenging dialectic and dialogic approaches to understanding families as contradictory entities containing good and bad features.” (*ibid.*, pp.25-26).

O autor retoma o papel de algumas famílias que atacam essa estrutura opressora, as quais tornam-se "*lareiras de escuridão*" (*ibid.*, p.26, tradução nossa<sup>4</sup>). Assim, o título do livro conecta-se a esse trabalho pela concepção de que a lareira e a escuridão são simbologias aplicáveis ao caso filmico aqui abordado. Nesse sentido, tornar-se: a luz e a escuridão, o fogo e a noite, pertencer ao doméstico e ao nômade, são visões que se aproximam da família que estudaremos. Esse cinema de horror, ao mostrar e criar essas famílias em tela, sejam monstruosas ou humanas, estão criando realidade social, estão sendo tecnologias de mundo, *tecnologias de família*.

Se o equilíbrio social é revelado quando o monstruoso o desequilibra (*ibid.*, p.30), isso é o que nos permite pensar qual o modelo que é considerado hegemônico, pois usualmente o monstro nesse caso, se torna o reflexo negativo do modelo hegemônico de família, e assim sua ameaça. Algumas vezes essa ameaça não se dá por uma violência e sim apenas por uma existência diferente da humana, e diferente da que o sistema pode permitir existir sem mostrar sua exaustão. Esse monstruoso é fascinante, mas esse fascínio deve terminar com a destruição do monstro (*ibid.*), assim nos confrontamos novamente com a possibilidade de apresentar um outro mundo, que fascina, atrai, mas que para manter um status institucional ele deve ser monstruoso e destruído. Novamente, isto nos leva a pensar quem é a família monstruosa refletida nessa imagem?

Outro ponto que Williams converge nesta pesquisa é quando escreve que: “[o] filme de horror familiar pertence a uma importante tradição cultural americana de protesto contra a limitação imposta pelo doméstico” (*ibid.*, p.39, tradução nossa<sup>5</sup>). Esse doméstico em si, como iremos ver mais adiante, já é por si um dos braços e tentáculos desse sistema, um dos sustentáculos que permite e impõe um sistema familiar, um sistema econômico. A arquitetura do doméstico nesse caso, é o que forma e deforma a família. O modelo de família analisado aqui, novamente coloca-se como alternativa e ameaça a essa limitação, essa visão causticante do doméstico. O que o cinema de horror nos provê não é só um questionamento do reflexo, mas também produções de famílias, tecnologias filmicas que produzem sistemas e ideais.

A partir desses arranjos cinematográficos teremos os dispositivos para pensar a cristalização de diversos modos e meios de *fazer-família* a partir tanto das representações quanto dessas construções, pois lembramos que o cinema para Teresa de Lauretis é uma das tecnologias sociais que não só representam gênero, mas que o produz também (DE

---

<sup>4</sup> “Hearths of Darkness” (*ibid.*, p.26).

<sup>5</sup> “The family horror film belongs to this important American cultural tradition of protest against domestic constraint.” (*ibid.*, p.39).

LAURETIS, 1994). Então, se o cinema constrói e cristaliza realidades, as formas que essas famílias são formadas e (de)formadas (GRUNVALD, 2016) em cena formam e reformam o pensamento social enquanto dispositivos aceitos, degenerados, exemplares e como esses laços são cristalizados em película e na nossa realidade social. Desta forma podemos pensar nestes filmes e os modelos apresentados de *fazer-família* como *tecnologias de família*, que constroem modelos, os reforçam ou enfraquecem, que possam engendrar novas formas de relação familiar dentro do tecido social e imagético.

Para este fim, o método que será usado nesta pesquisa para a análise dos dados será a *etnografia filmica*, ou seja, uma *etnografia do/no cinema* (WITTMANN, 2017) analisando etnograficamente e imageticamente uma obra do cinema de horror. O cinema dentro do campo da antropologia filmica e da antropologia visual se coloca como um local de produção de sentidos e formas de ser e estar no mundo, assim se projetando como objeto documental para a etnografia. Pensando o cinema, tanto esse objeto dotado de sentidos e práticas como um símbolo, quanto como uma produção coletiva (HIKIJ, 1998) que permite elucubramos sobre as representações e produções de família no tecido social. Ao analisar o filme pensando tanto em seus textos e subtextos, questões imagéticas, composições, quadros, enfim, analisando todas as facetas do filme que permitam perceber as nuances e as formas as quais as famílias dominam a tela.

Um dos conceitos que esta monografia articula é o *horror familiar*, uma noção que pode englobar diversas facetas que ligam família e horror. Existe uma imbricação das noções no sentido que diversas vezes a própria família pode encapsular o horror, a violência, o medo e da outra forma, o horror encapsula as famílias como uma das partes centrais de diversas narrativas filmicas. O *horror familiar* que trabalho nesta monografia, ao qual não é algo que se fecha e se finda com esse trabalho, mas que esta monografia serve como um início de pesquisa que pode e deve ser aprofundado na busca de pensarmos as diversas formas que o horror familiar se manifesta, nesse caso filmico entre sangue, espessamentos e diluições. *Quando Chega a Escuridão* permite refletirmos e analisarmos algumas manifestações desse horror causado tanto *dentro* da família quanto *pela* família.



## QUANDO CHEGA A ESCURIDÃO

Imagem 01 - 00:00:36



Fonte: Near Dark (1987).

*Near Dark* [Quando Chega a Escuridão] (1987) narra a história de Caleb, um jovem morador de Oklahoma, que encontra e se apaixona por uma garota forasteira na sua cidade e ela o transforma em vampiro. Nisso ele acaba conhecendo os outros integrantes da família de Mae – a garota – bem como as minúcias da eternidade vampírica, incluindo o gosto pelo sangue e os riscos para consegui-lo. Enquanto navega pela sua nova realidade, ele aprende a transitar por essa nova família, formada pelo sangue e pelo afeto.

Imagem 02 - 00:00:48



Fonte: Near Dark (1987).

Nossa narrativa filmica começa com nosso protagonista Caleb em seu carro indo em direção a cidade, se afastando da propriedade rural da família. Ele sai ainda durante o dia e chega na cidade à noite, onde encontra com alguns amigos. Esse breve encontro tem fim quando eles avistam uma garota; Caleb logo se interessa por ela e vai em sua direção conversar. Ela se chama Mae e está na cidade com “amigos”. Ela e Caleb saem juntos pela noite, com ele sempre tentando forçar um beijo. Quando a garota vê que o amanhecer está próximo e pede que ele a leve para casa, ele a chantageia em troca de um beijo. Ela o beija, mas também o morde e vai embora.

Ele começa a voltar para casa e sente-se mal pelo caminho. Seu pai e irmã (Loy e Sarah Colton) correm em sua direção, mas um *motorhome* o sequestra, onde ele conhece a família de Mae (Jesse, Diamondback, Severin e Homer). Eles não o matam porque ela avisa que ele já se transformou. Após eles acharem um esconderijo, ele tenta ir embora, mas sente-se cada vez pior e, ao ter que sair do ônibus que o levava para casa, volta para Mae, que o alimenta com o seu sangue. Caleb nesse momento está feliz por ter a eternidade e a noite, de poder ouvi-la com clareza. O pai e a irmã de Caleb o procuram enquanto ele liga para casa e ninguém atende. O desencontro o deixa desesperado. Mae lhe avisa sobre o preço da noite: matar. Enquanto todos os integrantes da família caçam, Caleb não consegue e Mae mata uma pessoa e o alimenta novamente. A condição para que ele faça parte da família é que ele deve aceitar a nova existência e matar, não pode depender de Mae para sempre.

A família vampírica chega a um bar isolado, onde algumas pessoas estão jogando sinuca, ouvindo música e bebendo. O grupo já chega no bar chamando a atenção dos *rednecks* que estão ali. Após algumas provocações uma briga começa. Após matarem a garçonete, eles continuam ameaçando e matando quase todas as pessoas presentes ali. Todo o grupo fita Caleb e existe uma tensão e pressão para que ele mate o único rapaz ainda de pé. Mae tira o rapaz para dançar enquanto espera Caleb. Ele hesita e o rapaz foge, Caleb o persegue e tem a chance de matá-lo novamente, mas não o faz. O rapaz consegue fugir e os vampiros queimam o local. Caleb recebe um ultimato, enquanto a família consegue se hospedar em um hotel, pouco antes que o sol chegasse.

O rapaz que fugiu chega ao local onde eles estão hospedados com a polícia, durante o dia. Sonolentos e com o sol os queimando, eles começam a trocar tiros com a polícia. Cada tiro que perfura as paredes permite que o sol entre e queime a pele dos vampiros. Caleb pega um cobertor e sai no sol, se queimando enquanto corre até o furgão do grupo e consegue resgatá-los. Eles fogem para outro hotel. Mas desta vez o clima é outro. Todos reconhecem-no enquanto um membro da família e festejam a ação dele de salvá-los e isso faz

com que Caleb ganhe mais tempo até que tenha que matar alguém. Mae e Caleb saem para conversar enquanto os outros jogam cartas. Homer encontra uma garota jovem por lá - a irmã de Caleb - e a convida para ir para onde ele está hospedado para assistir TV enquanto Severin sai para buscar o pai dele. Nesse momento as duas famílias se encontram e Caleb opta por ficar com os vampiros. Ele pede para que Jesse não mate a sua família, mas o vampiro patriarca teme que os humanos os cacem. Homer quer transformar Sarah, o que gera diversas ameaças entre todos. A irmã de Caleb abre a porta e com o sol entrando, ela, seu irmão e seu pai conseguem fugir.

Caleb pergunta para seu pai se ele poderia tentar uma transfusão de sangue para tentar curá-lo do vampirismo. O seu pai faz o processo e no outro dia Caleb acorda, humano. Enquanto eles conversam e desfrutam o tempo, à noite Mae aparece para conversar com Caleb e nota sua humanidade, ele remarca o seu pertencimento àquela família humana. Após ela ir embora, o rapaz nota que sua irmã sumiu e parte em busca dela. Ele cavalga até a cidade deserta e encontra Severin. Os dois começam a lutar e Caleb usa uma explosão de um caminhão para destruí-lo. Jesse e Mae estão na rua enquanto Homer está com a irmã de Caleb no carro. Quando Diamondback ia matá-lo, a sua irmã consegue lhe avisar e ele desvia. Após isso Jesse iria matá-lo, mas Mae o impede. Caleb foge com sua irmã e os vampiros vão atrás. Eles recapturam Sarah enquanto Caleb persegue o carro. Estão muito perto do amanhecer. Mae pega a garota e pula do carro, onde Homer salta atrás, queimando ao sol. Jesse e Diamondback, vendo que o sol já está presente e que eles não têm para onde fugir ou esconder-se da luz, guiam o carro na direção de Caleb até que ele se esvai em chamas dos corpos vampíricos. Mae acorda, também tendo sido feita uma transfusão, amedrontada pela nova vida, mas Caleb a abraça, diz que ela está em casa e para não ter medo do sol.

Este filme será usado tanto para pensar a questão de outras formas do sangue elaborarem o parentesco - já que este sangue não vem de uma descendência biológica, mas sim de um processo de transformação -, quanto a questão de estar um modelo de família que escolhe seus membros em oposição a um modelo consanguíneo e biológico.

Imagem 03 - 00:03:12



Fonte: Near Dark (1987).

O contexto sócio-histórico do filme é o fim dos anos 80, com diversas mudanças sociais ocorrendo no período como a piora da crise econômica, a guerra fria e a competição com o bloco soviético, o endurecimento da política externa estadunidense. Mesmo com uma leve melhora da crise no meio da década, a redução do investimento no bem-estar social, levaram a índices altos de desemprego e um agravamento da desigualdade financeira. Mudanças importantes continuaram na questão de parentesco e sexualidade, permitindo que outras formas continuassem a ganhar espaço frente ao modelo heteronormativo. Entretanto, a emergência da AIDS cria na sociedade uma narrativa de patologização das sexualidades dissidentes e o medo de uma doença infecciosa que supostamente adviria apenas de grupos que praticavam atividades sexuais não heteronormativas; ignorando casos de infecções entre casais héteros. Ela também se torna uma arma potente tanto na questão do policiamento sexual quanto de políticas públicas que prezavam coibir os comportamentos desviantes, ou seja, não heteronormativos, a AIDS sendo usada “[...] como uma terrível advertência sobre os efeitos da revolução sexual” (WEEKS, 1999[1996], p.25) assim permitindo que essas pessoas fossem sendo esquecidas pelas instituições e deixadas à própria sorte, o que provocou diversos protestos da comunidade LGBTQIAP+, como o ACT UP<sup>6</sup> em 1987.

Partindo dessa premissa, podemos analisar como uma simbologia e um subtexto do filme de que a troca de sangue, o adentrar em uma família que não seja a biológica pode funcionar como uma doença que se infecta no indivíduo, que o corrompe pouco a pouco e que define o corpo. A escolha do filme se dá pela sua capacidade em desvelar as famílias na película, serve de material para que a análise não se foque em apenas um tipo de família, mas

---

<sup>6</sup> Cf. <https://actupny.com/>.

sim, que nos incita a pensar em diferentes nuances e formatos familiares. Isto nos permite ter uma visão mais holística das composições familiares no gênero do horror e analisar, se o horror acaba reproduzindo os modelos hegemônicos e normativos ou se existem cenários em que as famílias que não são desses modelos sejam representadas e construídas em tela. Assim, demonstrando possibilidades nas quais esses modelos e vivências existem.

Por mais que o universo empírico do horror seja imenso e que existam diversas obras que poderiam ser estudadas, a minha escolha deste filme se dá principalmente pela relevância<sup>7</sup> que ele tem até hoje e a força que emana enquanto objeto de análise. *Quando Chega a Escuridão*, por muito tempo foi considerado um filme *cult* e de difícil acesso<sup>8</sup>, mesmo que a diretora, Kathryn Bigelow, seja ganhadora de um Oscar em 2010 por *The Hurt Locker* [Guerra ao Terror]. Entretanto, o filme ao mostrar uma família de vampiros que destoa do modelo aristocrático, permite que se analise as formas que essa família escolhida e transformada pelo sangue age, quais são as hierarquias dentro dela, os conflitos geracionais, os horrores corporais da transformação, e como alguém recém ingresso tem que se adaptar a uma nova realidade corporal e familiar. Ademais, outra questão que é interessante ressaltar é o subtexto LGBTQIAP+ e elementos *queer* do filme, tanto na questão da *família que escolhemos*, quanto na sexualidade usada para a alimentação e a troca de parceiros e ainda na questão do sangue “infectado” e a transformação como uma alegoria a AIDS, que LEWIS (2022) mobiliza. O mesmo - Lewis - no artigo “The Night Has its Price: The Queer Fangs of ‘Near Dark’”, articula diversos elementos e percepções *queer* sobre a obra.

Neste trabalho, primeiro irei fazer uma breve contextualização sobre o estudo da família na antropologia, passando pelos debates que vem a partir da virada reflexiva de David Schneider, partindo de Marshall Sahlins, Kath Weston e Janet Carsten para repensar família e parentesco. Após farei outra breve contextualização sobre o campo da antropologia visual e sobre a antropologia do cinema, de que forma a relação entre a disciplina antropológica e o cinema se dão e quais os usos que podemos ter para esse cinema tanto como campo quanto objeto de análise. Por fim, essa primeira seção passará pelas questões do vampiro.

No segundo capítulo tratarei sobre a análise de família, mas partindo do que a narrativa filmica mostra, pensando nas dicotomias que são movimentadas entre os dois tipos de família, a *família do dia* - a família humana - e a *família da noite* - a família vampírica - ,

<sup>7</sup> Para algumas resenhas críticas do filme Cf. REDLETTERMEDIA (2022); <https://bloody-disgusting.com/news/3426304/near-dark-highlighted-everything-special-bill-paxton/> e <https://www.ign.com/articles/2002/09/16/near-dark>.

<sup>8</sup> Apenas recentemente o filme estava disponível na plataforma MUBI no Brasil e Shudder nos Estados Unidos. Até as mídias físicas do filme são consideradas de difícil acesso. Para um debate sobre essa questão Cf. REDLETTERMEDIA (2022).

de que formas o filme as mostra, as cria e produz, de que forma esse modelos são perpassados por questões como sangue e casas para a cristalização de modos de produção familiar. A partir de dicotomias como rural e urbano, *família natural* e *família transformada* poderemos comparar as duas estruturas e analisar seus arcos.

No terceiro capítulo, trabalho a partir do que a narrativa filmica não mostra, mas o que é permitido analisar dentro das fissuras que existem na obra, a família que existe nas margens e fronteiras da narrativa. Assim, modos de produzir família e modelos de um outro fazer são possíveis, que partem de sangue, escolha e monstruosidade. Pensar a partir do que não está no filme permite analisar e entender o que é mostrado, quais as intenções e motivos que separam a superfície filmica do seu abismo. Por fim, concluo trazendo a noção de *horror familiar*, de que forma ela é articulada neste trabalho e os potenciais usos para pesquisas futuras.

**Imagem 04** - 00:06:22



Fonte: Near Dark (1987).

**Imagem 05** - 01:19:47



Fonte: Near Dark (1987).

## 1. ELUCUBRAÇÕES SOBRE FAMÍLIA, CINEMA E VAMPIROS

Ao escolher *Quando Chega a Escuridão* para a análise, diversas questões e contextos devem ser tratados e explicitados, além de pensarmos em potencialidades dos temas que são apresentados, dos debates tratados e de que formas esse estudo pode servir como material para contribuir para o campo da família e parentesco. Proporcionando assim, através dessa análise filmica de uma película sobre vampiros, uma análise sobre a família, sobre o parentesco e como esse é retratado e disposto em tela, analisando como esses vampiros produzem parentesco e como essa família vampírica consegue se conectar, romper e até subverter alguns temas que serão tratados nessa abordagem contextual. Nisto, ressalto que *Quando Chega a Escuridão* é mais do que um filme sobre um grupo de vampiros rondando a noite e sim um filme sobre disputas narrativas entre diferentes modos de *fazer-família*.

A narrativa filmica mais do que um *western horror* sobre vampiros é, antes de tudo, um filme sobre família, como dito anteriormente. Assim, pensar no campo da família e parentesco na antropologia é necessário, justamente para entendermos os debates que nos trazem até o momento dessa análise, e de que formas o campo mudou, atualizou, os debates que vêm sendo feitos, compilados tanto na questão histórica quanto uma reflexão do campo atualmente. Mas também traz questões pertencentes a antropologia visual e antropologia do cinema, de que forma as imagens falam e produzem reflexões no mundo, de que forma elas criam realidades a partir de suas narrativas e cristalizações. Pensar antropologicamente o cinema enquanto campo e objeto é necessário para nossa disciplina e um lócus fortuito para análises, etnografias e imersões. Um espectro amplo como o cinema de horror e o grotesco, apesar de pouco destacados dentro da antropologia, são um material sem par para pensarmos e elaborarmos sobre produções, fazeres, comparações e análises sobre as diversas tensões e vivências em tela.

Por fim, pensar o vampiro enquanto mitologia, enquanto símbolo e simbólico, o gótico, o monstruoso e o grotesco se torna necessário, justamente para assim podermos avaliar de que formas a figura do vampiro é articulada na obra. Isso mobiliza também um questionamento sobre qual figura vampiresca existe, quais as raízes do vampiro e qual seu papel dentro da narrativa, o que essa figura nos diz tanto sobre o filme quanto sobre a sociedade. Os vampiros desse filme e em outras produções imagéticas, livros e demais materiais podem tanto representar um outro distante, monstruoso e indesejado (HALBERSTAM, 1995) quanto um espelho perverso da realidade, uma figura humanamente próxima que deseja, anseia, não-vive mas que produz e faz famílias, relações, laços e tensões.

O vampiro gótico, o vampiro nômade, o vampiro familiar, as diversas formas de se fazer uma família vampírica entrelaçam com as nossas formas de se relacionar com o mundo e as potências dessa figura. Sua relação com o sangue e com a forma de produzirem seus laços de parentesco através (mas não só) do sangue nos permitem pensar em outros modelos, outras possibilidades, outras alternativas ao que é família, o que é ser parente. Assim, farei uma contextualização sobre família, cinema e vampiros e de que modo esses três se entrelaçam nessa obra e neste estudo, de que forma os laços escorrem na obra manchando as relações parentais através do sangue.

### **1.1 FAMÍLIA E PARENTESCO, UMA VISÃO ANTROPOLÓGICA**

O estudo da família e parentesco, por mais que tenha uma história na nossa disciplina antropológica modificando as formas de analisar e conceber as unidades familiares, assim desnaturalizando as concepções familiares e de parentesco com *As Estruturas Elementares do Parentesco* de Lévi-Strauss (LÉVI-STRAUSS, 1982[1967]), não dispõe de uma popularidade como poderia se imaginar no nosso campo teórico e prático. Claudia Fonseca, quando faz um balanço sobre esses conceitos na antropologia contemporânea (FONSECA, 2010), nota que esses estudos já não são tão populosos e questiona sobre a recomposição e as mudanças dentro do comportamento familiar que poderiam tanto ligar “família” com o discurso conservador que vemos em debate tanto no imaginário popular quanto dentro do Estado (LUNA e OLIVEIRA, 2020).

Os debates e as viradas reflexivas dentro da antropologia levaram a mudanças e novas formas de pensar esse parentesco, especialmente com David Schneider (SCHNEIDER, 2016[1968]). O autor questiona as noções consolidadas dos conceitos como uma visão própria do pesquisador sobre os seus pesquisados e que essa necessidade da consanguinidade e aliança não dava conta de todas as formas que o parentesco poderia englobar. Partindo dessa provocação e de uma nova forma de enquadrar as famílias, não mais pensando em núcleos duros, mas sim em questões relacionadas como família e gênero, família e religião, entre outros que ampliavam e recategorizavam as noções.

Outra mudança importantíssima para o campo advém dos estudos de Janet Carsten, Marshall Sahlins e Kath Weston, quando a primeira autora recorre à noção de *relacionalidade* (CARSTEN, 2000) que nos permite repensar esses laços familiares construídos não apenas a partir das substâncias como o sangue, mas para articular as formas de relação que constroem esse parentesco. Sahlins vai além da relacionalidade e pensa o parentesco enquanto uma *mutualidade do ser* (SAHLINS, 2013) em que as famílias e as pessoas são formadas em



relação às outras, de uma forma mútua de existência e relacionamento. O conceito de *mutualidade do ser* que Sahlins trata a partir das discussões sobre a *relacionalidade*, permite pensar nas famílias que existem através da participação entre eles, ou seja, existe uma dependência mútua que forma esse parentesco, podendo pensar desde a questão de famílias e laços que se formam em necessidade, quanto em formas de afetos e sociabilidades que se formam a partir dessa unidade. Diversas formas de comensalidade participam da formação dessa mutualidade do ser, justamente porque não é apenas o nascer que se liga ao ser pessoa e ser parte da família, mas as relações aos outros, perante os outros, todas essas relações que mediam esse processo fazem parte do núcleo e da gênese dessas relações sócio-afetivas que são criadas e produzidas entre as pessoas (ROBERTI JUNIOR e SAHLINS, 2016). O parentesco não é simplesmente dado pela questão do biológico, mas ele é produzido através do social, assim as relações entre as pessoas formam laços que reorganizam as estruturas e que podem formar novas engenharias a partir da relação entre as pessoas, as trocas de experiências, afetos e sentimentos. Tanto essas noções quanto a ideia das famílias escolhidas pelos indivíduos de Kath Weston (WESTON, 1997), possibilitam refletir e formular sobre como as formações familiares, seus modos de representação e seu fazer são dispostas no cinema de horror.

O conceito-chave para esta análise está no debate que Carsten faz sobre a *matéria do parentesco* (CARSTEN, 2014), que neste trabalho usarei para pensar nas diversas formas que se dá o parentesco, em quais substâncias e matérias permitem a formação e dissolução desses laços, mobilizando para isso casas, sangue, cabelos. O sangue por si só não estabiliza as relações de parentesco, ele entra em outras substâncias que dão essa *matéria do parentesco*, e neste trabalho ele se torna importante para entender a partir dele quais são as outras relações que formam e deformam esses laços. A autora escreve que “[e]ntre a aparentemente etérea e a obviamente física “matéria do parentesco”, também podemos incluir tipos de materiais semelhantes ao papel: fotografias, cartas, certos tipos de documentos, genealogias ou os cartões de Natal [...]” (*ibid.*, p.107, grifo do autor), assim como:

[...] podemos querer examinar mais de perto a maneira com que o parentesco parece aderir a determinados tipos de materiais. Substâncias de procriação são, naturalmente, os exemplos mais óbvios aqui, mas, como observa Sahlins, sangue, ossos, terra e alimentos ocorrem com grande frequência nos registros etnográficos acerca de o que constitui o parentesco. (CARSTEN, 2014, p.108).

Pensar família, neste sentido, é pensar mais do que as formações de descendência e aliança e sim que diversos fatores, diversas relações e diversas substâncias formam e produzem essas famílias. Assim, se afastando dessa noção biologizante do parentesco que

Janet Carsten pensa a *relacionalidade*, na medida em que outras formas, outras substâncias que não as biológicas como o sangue agem para a formação desses laços. Carsten trabalha a relacionalidade e posteriormente movida pelo trabalho de Sahlins retoma sobre o parentesco pensando a questão de sua materialidade e das substâncias (CARSTEN, 2014). Justamente esse foco que amplia a questão da relacionalidade e foca nas substâncias e temporalidades permite uma análise mais ampla desse *fazer-família*, ao qual podemos incluir diversas outras concepções familiares dentro do escopo do parentesco. Não só as formas de família que existem em relações, mas questões geracionais, questões que derivam da substancialidade nos permitem pensar como outras matérias formam laços duradouros de famílias, como fotos, documentos, certidões e inclusive casas, podem amarrar e formar laços.

Assim, a temporalidade e o sangue como substâncias são essências na formação de uma família vampírica, a qual se forma tanto por descendências e temporalidades díspares, quanto o sangue como uma forma de unir pessoas que não tinham nenhum traço de parentesco em comum, através dos laços, através do poder de dar uma nova vida, um “renascer” enquanto morto-vivo e presente em uma nova família. O sangue se torna uma matéria importante para Carsten e a forma em que ele - o sangue - organiza as famílias pode ser dirigido à análise filmica ao pensarmos de que forma o sangue funciona neste filme, de que formas as famílias são colocadas e reestruturadas. Inclusive, este mesmo sangue pode ser o *balizador familiar*, algo que une e desune indivíduos perante novas realidades, permite ao olharmos para essa produção, encaixarmos no bojo familiar outras formulações de parentesco que abrem para a pesquisa um leque analítico.

Partindo dessa ideia de *relacionalidade* e *mutualidade do ser* e anexando os pensamentos sobre substância e temporalidade - a *matéria do parentesco* - já existe um material teórico que permite encaixar diversas formas de família, mas o conceito das *famílias que escolhemos* de Kath Weston agrega e expande mais ainda esse debate. Essas famílias operam a partir desse apoio mútuo e afeto, são famílias em que não existe nenhuma forma de ligação consanguínea mas que são formadas justamente a partir dessas redes de afeto e do acolhimento; criando novas redes de apoio e laços afetivos que sustentam os indivíduos integrantes dessa família, pois a “[...] a categoria “família que escolhemos” incorpora as significativas diferenças que são o produto da escolha e biologia como dois termos relacionais” (WESTON, 1997, p.78, tradução nossa<sup>9</sup>, grifo do autor). Dessa forma, ao relacionarmos esses conceitos e focando na matéria do parentesco, poderemos trabalhar

---

<sup>9</sup> “[...] the category “families we choose” incorporates the meaningful difference that is the product of choice and biology as two relationally defined terms.” (WESTON, 1997, p.78, grifo do autor).

diversas formações familiares na narrativa cinematográfica e também refletir sobre quais formas elas são representadas e produzidas.

Também irei pensar e elucubrar a partir das noções de *famílias naturais* e *famílias sobrenaturais*, de que formas podemos enquadrar, sistematizar e de que modo elas são engendradas e diferenciadas na filmografia. Na questão da *família natural*, e por mais que use a noção de “família natural”, a intenção desta pesquisa não é invocar o passado e assimilar as ideias e discursos que ligavam (e ainda ligam) um certo tipo de família a uma natureza (ou a dicotomia *natureza x cultura*), mas sim que a partir das dicotomias expostas na obra, a partir da visão fílmica que hierarquiza um modelo de família perante o outro e partindo dessa diegese fílmica, que essa noção será usada em contraste com a *família sobrenatural*.

Novamente, não parto de uma hierarquização, ou que o modelo de família dos Colton (um modelo de família cisheteronormativo e nuclear) é dado como “natural”, justamente porque essas naturalizações são criadas artificialmente através de um discurso naturalizante que postula obter validade a essa suposta “naturalidade”. Doravante, a noção de família natural é apenas uma contraposição a família sobrenatural, segundo as oposições, comparações e dicotomias que existem dentro da narrativa de *Quando Chega a Escuridão*. A *família sobrenatural*, por sua vez, tem poder de subverter a noção de natureza, tanto engendrando discursos sobre a pretensa realidade dessa naturalidade quanto gerando uma transformação na vida do indivíduo que o leva a alterar a sua própria capacidade de *fazer-família*. Essa transformação é uma *tecnologia de família* capaz de cristalizar uma nova realidade e permitir novos modelos, novas formas de fazer-família dentro do espectro social.

As formas que essas famílias são mobilizadas, a maneira que são colocadas em tela, hierarquiza certos modelos em detrimento de outros. Assim podemos pensar uma naturalização de uma família humana em oposição à família que é escolhida, a família transformada, este o caso do vampiro, que incorpora à sua família através de um processo que envolve o sangue – e nesse ponto se conecta com Carsten – mas também pelo processo de escolha e afetividade, ao momento em que evoca Weston. Esse vampiro que Grunvald (GRUNVALD, 2021d, p.14) traz sobre Journiac, Simone de Beauvoir que o pensam como uma sexualidade repelida pela moral, que corrompe gêneros e parte de sexualidades dissidentes. Grunvald também evoca Halberstam sobre o quanto o sangue está intrincado na questão do vampiro, raça, etnicidade, o quanto essa figura permite borrar essas margens e fronteiras (HALBERSTAM, 1995, p.77). Assim este vampiro está preso entre a vida e morte num estado eterno, mas ao qual leva a contaminar (DOUGLAS, 2014) com a morte aqueles

que se relaciona, ou seja, o vampiro é aquele que está sempre preso e transitando entre as fronteiras e margens sociais, sexuais e familiares.

Partindo disto, é possível pensar em uma forma sobrenatural de família, expandido a escolha para um outro patamar que foge a uma naturalização biologizante, mas ao mudar a própria natureza do ser também pode ser pensada como natureza. Assim, essas famílias conseguem criar uma ruptura na própria natureza do parentesco, pois são formadas pelo sangue, entretanto, não existe uma geracionalidade latente. Essa família pode ter diferenças de idade inversamente proporcionais entre seus integrantes, ela é afirmada pela escolha de quem ingressa na família e esse processo sobrenatural e de transformação, seja o vampiro, um ritual ou outra forma de moldar o corpo e a essência, altera a própria natureza da pessoa a deixando conectada a uma família, parte de sangue, essência e fluidos.

Algumas noções que serão trabalhadas nesta pesquisa e que são chave para entendermos como as produções familiares se dão no filme, são as noções de *fazer-família* e *tecnologia de família*, essas duas noções que surgiram no âmbito da pesquisa de Vi Grunvald com a *Família Stronger*<sup>10</sup> e que mobilizarei neste trabalho. O conceito de *fazer-família*, parte de que para Michel Agier (2015), a cidade não é algo pronto e dado a priori, mas sim algo que existe na sua produção, ou seja, enquanto a sua produção e dos indivíduos que nela interagem existe o *fazer-cidade*. Deste modo se pensarmos a família não como um elemento dado e natural, mas algo que existe conforme é feito, conforme essas produções e relações entre indivíduos ocorrem no tecido afetivo, podemos ampliar a questão familiar para um *fazer-família*, um devir familiar e parental que existe no momento em que as relações o produzem e existe de diversas formas advindas da sua produção.

O conceito de *tecnologia de família*, por sua vez, parte da noção de *tecnologia de gênero* de Teresa de Lauretis o qual para a autora “[...] o gênero, como representação e como auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, [...]” (DE LAURETIS, 1994, p.208). Assim sendo, se o gênero é produto dessas tecnologias sociais e não é algo que existe, mas sim o efeito que é produzido nesses corpos através dessas tecnologias<sup>11</sup>, podemos partir desse ponto e reenquadrar também cinema como uma *tecnologia de família*, a partir da qual quando expostas em tela essas famílias são criadas, a película é sua gênese e a partir de seu efeito sobre os corpos teremos a reprodução desses

<sup>10</sup> Para um aprofundamento da pesquisa de Vi Grunvald com a Família Stronger, coletivo periférico de pessoas LGBTQIAP+ de São Paulo, que funciona como rede de suporte, afeto e compromisso mútuos. Cf. GRUNVALD (2019b); DOS SANTOS; ROSA; BERTOLLO; SILVA (2021a).

<sup>11</sup> “Tecnologia, nessa discussão, não diz respeito simplesmente a máquinas, mas a todas as considerações (conhecimentos, estratégias...) que compõem a escolha dos meios usados para alcançar determinado fim.” (ONG e COLLIER, 2005, p.8 *apud* FONSECA, 2007, p.26).

modelos. Reproduzindo essas famílias, nós temos diversas potências em tela, com capacidade de afetar e produzir novas e diversas relações familiares no tecido social.

## 1.2 UMA ANTROPOLOGIA DO CINEMA, UMA ANTROPOLOGIA VISUAL

O cinema como objeto de estudo da antropologia (HIKIJ, 1998) ainda pode ser pensado como um campo “novo” embora existam trabalhos que partam da análise de filmes, ainda é um ambiente fortuito para a pesquisa antropológica, pois como produtos culturais eles conseguem demonstrar interpretações e entendimentos sobre as formas de existir. Assim nos permitem estudar as diversas maneiras que as famílias se formam, (de)formam e se cristalizam na película e na realidade social a partir de suas contrapartidas imagéticas. Enquanto o cinema se coloca como objeto para esta pesquisa e o campo<sup>12</sup> da *antropologia do cinema* e da *antropologia visual* são grande parte do núcleo e da construção desta monografia, o foco principal se dá justamente na questão da *família e parentesco*, se colocando dentro das discussões sobre este campo antropológico, mas usando da força e potência da imagem para mobilizar estes debates e reflexões.

Entretanto, pensar nessa antropologia fílmica, retoma toda a força e potência dessas imagens para nossa disciplina e pesquisa antropológica, além das afinidades e interesses entre a antropologia e o cinema (REYNA, 2017, p.9). A força do antropólogo-espectador, para quem o cinema não é só o meio, mas também objeto (HIKIJ, 1998, p.91), se dá justamente ao pensarmos que a produção fílmica nos permite pesquisar diversos aspectos da sociedade, podendo adentrar em marcadores sociais da diferença, religião, cidade, família e parentesco. A imensidão de gêneros e possibilidades que o cinema proporciona a uma pesquisa se mostra sem par. Enquanto antropólogos, podemos associar a prática antropológica a essa análise não só do *outro* no filme, mas de símbolos, signos, significados e *tecnologias* que são criadas e cristalizadas por ele.

Mobilizar uma *antropologia visual*, a qual relativiza “[...] o lugar da escrita no processo de construção do conhecimento em Antropologia, construindo definitivamente o desafio da pesquisa com imagem visual ou sonora na produção antropológica” (ECKERT e ROCHA, 2016, p.1), assim coloca novamente o cinema como “[...] produto das formas pelas quais uma sociedade constrói suas representações. Um filme opera os códigos culturais da sociedade da qual ele é originário, ele faz parte de um contexto” (BARBOSA, 2006, p.28). Fazer essa antropologia do cinema, é não se tornar apenas espectador, mas também analisar textos,

---

<sup>12</sup> Para um estudo mais aprofundado sobre o percurso da *Antropologia do Cinema*, Cf. HIKIJ (1998), REYNA (2019).

subtextos, simbologias, significados, ideias que são expressas em película. Assim, “[p]odemos, por outro lado, acrescentar que através da análise de narrativas cinematográficas, a pesquisa antropológica encontrará sem dúvida uma oportunidade para desenvolver uma atitude que se mostre, simultaneamente, crítica e ativa.” (REYNA, 2017, p.9).

Rose Satiko Hikiji retoma Weakland sobre os filmes de ficção e que o autor “[d]efende o estudo dos filmes ficcionais por sua proximidade com interesses e métodos antropológicos tradicionais. Os filmes seriam documentos culturais que projetam imagens de comportamento humano social por serem ficcionais.” (HIKIJ, 1998, p.98). Pensar o cinema pode ser tanto uma pesquisa etnográfica, uma imersão no filme, quanto sobre o cinema em si. Assim se pode “[...] refletir a questão de que o cinema cria e trabalha com diferentes ritmos, sensibilidades, temporalidades quando fala e pensa em torno de seus temas” (TRIANA e GÓMEZ, 2019, p.109). Nesse caso, como tratei, a pesquisa não se dá enquanto uma reflexão da prática cinematográfica, mas do uso dela enquanto uma *tecnologia de família*.

Diversas vezes nessa pesquisa a ideia de espelho e reflexo será mobilizada, justamente porque se pode tanto pensar na simbologia de um outro refletido, quanto em uma produção de mundo que reflete e introjeta o outro, que produz um reflexo negativo. Esse reflexo, ao olhar para o cinema e a etnografia filmica permite outro viés, pois a criação filmica, esse produtor tecnológico, essa imagem “[...] que não é natural, tampouco um espelho: é resultado de uma elaboração intelectual e plástica que tem a capacidade de devolver olhares diferentes sobre o mundo” (*ibid.*, p.112). Pode-se pensar o cinema como um reflexo da realidade, mas também o pensar enquanto uma reflexão que é artificial, criada e projetada. Esse mesmo reflexo artificial sobre o mundo e sobre o outro, propicia modos de *ver* o outro, modos de *ver* o mundo que se moldam e se transformam na tela e na narrativa filmica, pois “[...] na análise antropológica, o filme pode ser um meio de estranhamento do próximo, tanto temporal quanto espacial” (HIKIJ, 1998, p.102).

Este trabalho, por sua vez, por mais que tenha se aprofundado no filme e nessa análise de diversos meios de sua produção, tal qual Reyna menciona, não tem a capacidade de explorar todas as potencialidades dessa produção, o foco deste trabalho reside nas formas que podemos ver em tela as famílias e de quais formas o filme cria essas famílias. O “[e]studo de um filme será assim considerado como um ponto de partida ou de suporte para estudos mais amplos que levem em consideração todos os dados culturais que possam se mostrar pertinentes [...]” (REYNA, 2017, p.11).

A análise de dados desta pesquisa, será como dito anteriormente uma *etnografia filmica*, ou seja, uma *etnografia do/no cinema* (WITTMANN, 2017). Essa etnografia filmica, articula:

O filme como objeto, não só na construção estética, mas, sobretudo, em seu discurso filmico, se apropriando do seu discurso social e simbólico do objeto/fenômeno representado. Isto é, o fato de ter o mundo refletido no espelho do cinematógrafo, permite tanto o pelo pesquisador, pelo informante e pelos dois juntos, no laboratório ou no “cinema”, inúmeras vezes, torna-se fundamental para descrições etnográficas, aqui o passo a chamar de etnografias filmicas. (REYNA, 2019, p.23).

Esse campo, permeado por uma ligação e um contato próximo com o filme e também, sobre um universo que o rodeia, para assim permitir um entendimento não só da obra, mas dos detalhes daqueles envolvidos. Estar nesse campo - seja numa sala de cinema ou em outro dispositivo - se torna não só uma etnografia do que ocorre no filme, mas também do que ele gera e cria, do que o que ele diz e não diz produzem sobre o mundo. Por mais que o contato filmico seja uma experiência diferente de outras pesquisas de campo, ainda assim se torna um campo permeado por tensões, atenções e um rigor metodológico para essa análise.

Mesmo que esse campo não seja um onde se possa “estar lá” (WITTMANN, 2017), ainda assim, essa “[...] pesquisa etnográfica com imagens é um trabalho de campo porque faz uso de uma metodologia e de fundamentos epistemológicos específicos, possibilitados pela antropologia” (*ibid.*, p.5), então a “[...] a imagem deve ser tratada com sua especificidade, sem a necessidade de analogias ou metáforas e com o uso de uma metodologia adequada.” (*ibid.*, p.4). Esse campo filmico e cinemático, assim se torna um campo metodológico, onde o produto, o filme “[...] na antropologia não se torna objeto de estudo apenas em função de seu argumento, da forma documental ou de personagens. Ele é objeto de estudo porque a construção filmica de uma ideia impõe a questão das relações entre sujeitos e objetos – nesse caso, os filmes, que têm a capacidade de moldar as relações e as percepções do mundo (TRIANA e GÓMEZ, 2019, p.113).

O antropólogo ao analisar o filme não só se põe como espectador, mas também como intérprete desses signos sociais (REYNA, 2019, p.24). Essa etnografia filmica permite imergir no mundo do filme, se colocar dentro dele e refletir sobre quais são as produções e reproduções permitidas, quais as realidades que a obra cria, quais as formas que ela tanto é entendida, quanto ela deseja passar. O cinema enquanto uma atividade que envolve um grupo, pode se abrir a entendimentos, mas existe uma intenção, há um discurso por trás dos ditos e dos silêncios, do que é mostrado e invisibilizado em tela. Todas essas concepções não existem num vácuo, mas sim como parte da contextualização da produção. Desta feita:

Cada espectador, de acordo com suas memórias e experiências, pode ter uma sensação distinta, uma compreensão diferente. Porém, é preciso considerar que o filme também se posiciona perante o seu público. Isto é, em sua construção, o diretor e a equipe de produção pensam e pesam o tipo de relação que querem estabelecer com o público e como querem contar sua história. Não há uma total

indeterminação de sentidos: são fornecidas informações pelo próprio filme, além da própria maneira como a história é filmada – tudo isso influi na maneira de perceber e experimentar os filmes. (TRIANA e GÓMEZ, 2019, p.116).

Essas produções existem em uma realidade social e desta forma a produzem e transformam. Não podemos antropologicamente, por mais que existam interpretações da arte, não nos atermos aos significados e símbolos que existem na narrativa. A análise antropológica deve se ater não só ao entendimento do eu, mas também do outro, de que forma esse filme trabalha numa produção do outro. Esse cinema é uma ponte não só para entender mas para ser o outro, essa capacidade filmica é o campo que nos aproxima, essa imagem reflexiva não remete só a nós, mas também ao outro, ao nos vermos, vemos também a criação do outro. O “[...] cinema como educador de nossa faculdade mimética, que está na cópia, na imitação, no dom de fazer modelos, mas sobretudo na capacidade de tornarmo-nos Outro” (HIKIJ, 2012, p.28).

Voltando a questão do cinema enquanto campo, principalmente quando afastado da sala de cinema *per se*, por mais que possa existir um medo dele ser um “não-campo”, se mostra infundado, na medida que a experiência das obras em si, a pesquisa empírica e análise do material leva o antropólogo a imergir no mundo que estuda. Não é fazer uma etnografia olhando para a tela, mas sim vivendo dentro do mundo narrativo, a observação é cuidadosamente feita a partir de um “estar lá”. Sobre essa questão, Isabel Wittmann nos elucidada:

Minha preocupação inicial com o acesso a um campo que “não está lá” rapidamente se desfez ao perceber que mesmo na etnografia que realizei durante o mestrado, o campo não necessariamente era um espaço físico de trocas, mas um local que as propiciasse. Entendendo o filme ficcional como um mecanismo discursivo que reflete a realidade ao mesmo tempo que a cria, fica claro seu potencial como campo para a antropologia. (WITTMANN, 2017, p.7).

### 1.3 O VAMPIRO ENQUANTO SIMBOLOGIA

Ao assistirmos *Quando Chega a Escuridão* e focar em uma análise dele, é deveras categórico trabalhar com a figura do vampiro. Nesta seção a minha ideia é complexificar mais esse vampiro e pensarmos antropologicamente onde ele se encaixa, quais são os significados e representações dessa figura. Assim, entender o vampiro além de seu estado morto-vivo, mas sim como uma figura que pode transitar entre pertencimentos, que pode evocar sexualidades, *alteridade* (LAPLANTINE, 1988) e principalmente pode gerar e produzir família. O vampiro assim, se torna fulcral na pesquisa, não pela obviedade de o



vampiro estar presente na narrativa fílmica, mas sim quais reflexões podemos ver além do que é exposto na tela. Essa figura do vampiro, assim, neste caso fílmico é o que permite e provê um modelo alternativo de *fazer-família*.

Neste filme a família vampírica e o vampiro enquanto conceito, são apresentados pelos sentimentos de Caleb ao se transformar e acompanhamos o processo enquanto seu corpo se ajusta à nova existência. Os significados e a capacidade de vivenciar a noite, de aguçar os sentidos e perceber um mundo que é invisibilizado dos outros, representados quando Mae pede que Caleb ouça a noite, e enquanto humano ele não consegue mas após se tornar vampiro, ele se conecta com um novo mundo. A noite nesse caso, não representa apenas a passagem do sol para as trevas, mas sim a passagem entre mundos, a passagem que permite a um corpo poder experimentar sensações proibidas, sensações até então negadas a ele. Desde a sexualidade da alimentação, quanto a serenidade de poder ouvir os sons da noite, só são possíveis quando o corpo transformado passa pelo momento liminar e assume a figura do vampiro.

Esse vampiro, por mais que represente a ruptura com laços antigos, por mostrar a imersão em um novo mundo de possibilidades, desejos e experiências, leva Caleb a primeiramente negar essa nova concepção de si, para após aceitar as suas novas capacidades, seu novo estar no mundo. Mae se mostra aquela que lhe dá o caminho, lhe converge para essas novas sensações e novas possibilidades de parentesco, sexualidade, alimentação e comensalidade. A figura do vampiro nessa narrativa, como diversas outras, reside na alimentação enquanto morte e contaminação, não existe um meio onde o vampiro possa existir sem matar ou transformar alguém e colocá-lo na família. O ato da morte que conecta o vampiro com o monstruoso também o conecta com “o preço da noite”, ou seja, essa nova existência, essas novas sensibilidades tem um preço. Esse corpo vampírico, deve ser nômade, deve matar, deve conviver com uma nova realidade moral, social e econômica.

Desta feita, pensar o vampiro pode e gera diversos significados que não se exaurem nessa pesquisa, o vampiro abre uma miríade de possibilidades de análise, sobre sexualidade, família, economia, sentimentos. O prisma aqui é focado no vampiro enquanto um produtor de família, uma tecnologia que permite borrar estruturas, permite romper e mobilizar substâncias. Assim, o foco será primordialmente nessa produção e [re]produção, quanto na figura do vampiro enquanto outro, enquanto um reflexo do humano, enquanto um modelo que se torna tanto antagônico de família quanto uma possibilidade latente. O estudo e análise dessa figura e de seus significados pode se dar por diversas frentes. Vi Grunvald (2021d) no artigo “Performances de gênero e gêneros em performance: reflexões sobre a arte e os corpos

de Michel Journiac” usa a noção de vampiro para caracterizar o artista. Grunvald retoma a figura do vampiro como *catalisadora* (*ibid.*, p.14), a qual para a análise desta pesquisa, se torna importantíssima e central. Na narrativa fílmica a família vampírica é catalisadora, pois eles geram e aceleram mudanças transformadoras em corpos, no sangue e em família. A própria substância do sangue está intrinsecamente ligada ao vampiro, como sobrevivência, alimentação e corrupção. O sangue vampírico neste caso, transita entre sagrado e profano, entre contaminador e transformador.

O sangue enquanto um signo que permeia, transforma e transita entre viveres, famílias, gêneros e raça se torna dentro de uma *família sobrenatural* uma ameaça, algo que permite liminarmente estar e não estar entre a barreira entre a vida e a morte, entre pertencer a uma família humana e uma vampírica, e a figura do vampiro aqui, se torna uma capacidade reprodutora de transgressão sanguínea, uma *tecnologia de sangue*. Grunvald sintetiza essa figura do vampiro como quem “[...] corporifica a ideia de que a vida flui e, caso não se tenha cuidado, pode escapar do corpo. Ele também expressa sua estabilidade precária e sugere que as fronteiras de identidade, das quais fala Halberstam, são também fronteiras que marcam os limites da vida e da morte” (*ibid.*, p.14).

Ao borrar e romper as fronteiras entre a vida e a morte, ao existir nessa fronteira, o vampiro permite pensar e expandir esse questionamento, essa ruptura sistemática, para que esse mesmo vampiro ao transformar um indivíduo, ao contaminá-lo, lhe controla o sangue, assim essa figura ger[a/e] e coordena um *controle sanguíneo*. Esse sangue vampírico que carrega toda essa potência transgressora, essa potencialidade de estar entre famílias, entre sexualidades, entre o humano e monstruoso. Dentro desse espaço, o vampiro ao construir a família, consegue deslocar-se das visões limitadas e humanas, criando novos modelos no processo, novas transformações.

Se pensarmos nesse movimento enquanto um movimento corporificado, no sentido que: “[o] entrelaçamento dessa massa amorfa de sangue e carne com um símbolo gráfico grande e vermelho, conformando um signo de sangue, aponta para a importância de elementos corporificados” (*ibid.*, p.15). Em nosso caso fílmico o corpo é o que permite a transformação e também o que permite esse elemento catalisador, o sangue torna-se corporificado enquanto substância que forma, deforma e reforma família e parentesco.

O vampiro usualmente tem alguns mitos que já são parte de um grande número de obras e essas características se tornam quase um grande cânone vampírico. Uma dessas questões é o reflexo no espelho que se torna um aspecto geralmente “[...] presente em algumas versões de sua mitologia, qual seja, a ideia que os vampiros não têm sua imagem

refletida no espelho. Eu tomo essa afirmação como se referindo não tanto ao vampiro, mas ao espelho.” (*ibid.*, p.28). No nosso caso filmico e na elaboração que trago nesta pesquisa e que adentrarei em outra seção, esta parte é bem importante, pois não só os vampiros de *Quando Chega a Escuridão* não compartilham desse mito, quanto o espelho aqui, se torna um elemento reflexivo que permite tanto ver entre as fissuras como pensá-lo como alteridade. Os vampiros aqui não só aparecem no espelho, mas essa imagem nos motiva e engendra a pensar sobre qual o pólo positivo e negativo desse reflexo.

Esse não-reflexo, para Grunvald é uma sugestão que “[...] se o vampiro não tem sua imagem refletida no espelho, não é por alguma falta psicanalítica – vampiros tem falo? –, mas porque o espelho, em seu mundo, tem outra natureza que o faz perder completamente a pertinência de espelhamento marcado pela semelhança.” (*ibid.*, p.29). Essa comparação da semelhança aqui no caso filmico motiva o pensamento sobre quem é a semelhança de quem. O vampiro aparece no reflexo porque ele é semelhante, ou porque o humano se torna o negativo dele? O espelho aqui permite pensar uma semelhança e uma ligação entre o humano e o monstruoso. O vampiro nesse caso ainda não é totalmente um outro, mas ainda guarda um pouco do *self*. Ele é o catalisador que permite cruzar as fronteiras do ser.

O vampiro, aqui colocado como “o monstro”, “o outro”, “a ameaça”, só se constitui como tal a partir de representar uma gama de significados, de símbolos, representações que desestruturam e põe em suspensão crenças e saberes. O vampiro aqui não é apenas o catalisador da transformação, mas sim uma “*máquina de significados*” envoltas em um corpo (HALBERSTAM, 1995, p.21, tradução nossa<sup>13</sup>). O ser vampiro é o que permite colocar todos esses significados em dúvida e ressignificar existências. Esse vampiro é mais próximo da humanidade (*ibid.*, p.23), o que se difere de algumas narrativas vampíricas em que o vampiro era uma metáfora de um outro distante, mas aqui essa proximidade do humano, a proximidade com o *self*, é o que promove a sua destruição na necessidade dessa negação. Esse vampiro é “[o] monstro sempre representa a interrupção de categorias, a destruição de limites, e a presença de impurezas e então, nós precisamos de monstros para reconhecer e celebrar nossa próprias monstruosidades” (*ibid.*, p.27, tradução nossa<sup>14</sup>). Justamente esse reflexo que o humano vê em si como monstruoso é repassado a esse vampiro, que pela narrativa devolve a monstruosidade para o humano.

---

<sup>13</sup> “Monsters are meaning machines. They can represent gender, race, nationality, class, and sexuality in one body.” (HALBERSTAM, 1995, p.21).

<sup>14</sup> “The monster always represents the disruption of categories, the destruction of boundaries, and the presence of impurities and so we need monsters and we need to recognize and celebrate our own monstrosities.” (*ibid.*, p.27).

Ao dissertar sobre o vampiro do século 19 e o gótico, Halberstam escreve que esse vampiro “[...] não sabe que ele não pode ser espelhado. Este vampiro rasteja com o rosto virado para a parede, dividindo o self do outro, classe de raça e gênero e drena a metaforicidade de um local para infundir em outro” (*ibid.*, p.11, tradução nossa<sup>15</sup>). Este vampiro que Halberstam escreve se difere dos vampiros que estudo neste trabalho, pois aqui eles sabem que podem ser espelhados. Eles fitam o espelho, eles se voltam para a humanidade que os olha de volta. Eles questionam o reflexo, eles questionam através do corpo essa humanidade deste vampiro e da *família sobrenatural* que se dá nessas fronteiras, nessas fissuras que permitem tanto os separar da figura clássica do vampiro, pois tirando a questão do sol, eles não apresentam nenhuma das fraquezas usualmente relacionadas a essa figura. Na obra filmica, eles nunca são referenciados como vampiros, mas partindo da mitologia vampírica, os elementos *ex-filme* sobre sua origem e na própria recepção do filme, o entendimento é que eles são vampiros ou seja, podem ser encaixados nessa noção

O que os separa da humanidade é seu poder de criar uma vida fora da atividade heterossexual, de através de sua potência sanguínea conseguirem romper estruturas de parentesco. A sua única fraqueza, que os liga com o vampiro clássico, é a luz, o sol. Nesta película, como veremos no próximo capítulo, o sol tem um significado simbólico que serve justamente para desumanizar esse vampiro e novamente o colocar como um reflexo no espelho, como algo que se torna um reflexo fragmentado. O sol aqui, mais do que o vampiro, significa a destruição de um modelo alternativo de transformação e de família.

---

<sup>15</sup> “[...] does not know that he / she cannot be mirrored. This vampire crawls face down along the wall dividing self from other, class from race from gender and drains metaphoricity from one place only to infuse it in another.” (*ibid.*, p.11).

## 2. ENTRE O DIA E A NOITE - O FAZER-FAMÍLIA EM DICOTOMIA

Ao analisarmos a narrativa fílmica de *Quando Chega a Escuridão*, podemos perceber que a obra constrói e produz as duas famílias e seus modelos através de dicotomias e comparações entre os seus fazeres. Através dessa composição nos são apresentadas as formas comparativas entre o rural e o urbano, o dia e a noite, casa e nomadismo, cowboy e o andarilho. Essas categorias, entre outras apresentadas na película, serão utilizadas neste capítulo para a partir do que é representado na tela, analisarmos e refletirmos sobre quais são os modelos de família que são mobilizados na obra, sua hierarquização, formação e quais os caminhos e destinos reservados a elas no roteiro.

Dentro da obra, a própria categorização de família é normativa e também um status atribuído a apenas um dos lados e das estruturas parentais abordadas. Em todo o filme, apenas a família dos Colton [Loy, Caleb e Sarah], do protagonista Caleb é elevada e reconhecida abertamente como família, com o lado da família vampírica - que nem é nominada - tendo diferentes formas de retratação, mas nenhuma que os coloque como um laço afetivo e de parentesco formalmente. Essa dicotomia hierarquizante da obra, já a coloca como um espaço de produção, uma força normativa e estruturante que seleciona e organiza o que pode ser considerado uma família. Durante todo o roteiro, por mais que no próximo capítulo refletiremos sobre as formas em que a narrativa nos permite pensar os vampiros como uma família, ao nos atermos ao texto, a diegese fílmica, podemos apenas mobilizá-los como oposições e comparações à família humana. No filme, os vampiros servem como uma reflexão negativa e uma oposição estática do perigo que espreita quem se afastar do caminho e dos laços de uma família heteronormativa e conservadora.

Essa dicotomia modal direciona a narrativa para uma visão normativa e produtora de realidade social, no sentido que reforça e reifica um modelo cisheteronormativo de família, um modelo baseado na biologia e na consanguinidade, como formação familiar e não permite que outros modelos possam ser pensados e mobilizados para que outros corpos usufruam e sejam categorizados ao status familiar. Ao assistir a obra, tanto este pesquisador quanto diversas formas de sua recepção<sup>16</sup>, conseguem perceber nessa estrutura fílmica que a família vampírica é em si uma família, mas ao questionarmos o filme sobre isso, nunca recebemos essa confirmação. Assim, pensar que esses modelos são antagônicos e que funcionam em

---

<sup>16</sup> Para diversas formas de recepção, análise e debates sobre a obra, Cf. REDLETTERMEDIA (2022); LEWIS (2022); <https://medium.com/humungus/blood-sex-and-kathryn-bigelows-near-dark-2b168961df2f>; <https://decider.com/2021/07/07/near-dark-walter-chaw/>; <https://www.slashfilm.com/767486/year-of-the-vampire-near-dark-is-a-western-horror-that-reworks-the-captivity-narrative/> e <https://www.dreadcentral.com/editorials/432418/what-makes-horror-queer/>.

comparação, por si só já equipararia a família vampírica enquanto uma família, um pólo oposto do humano, mas podemos refletir sobre quais os motivos que essa família não tem essa produção, essa tecnologia, como algo dado na narrativa. A partir da experiência de assistir *Quando Chega a Escuridão*, por mais que se entenda os vampiros como família, existe toda uma estrutura que constrói e reconstrói o laço “natural” como a forma de família a ser buscada, fugindo da sua degeneração e corrupção, a qual os vampiros podem ser lidos a partir de uma visão gótica (HALBERSTAM, 1995), mas também como os perigos que a noite - e todos os seus significados sexuais, políticos e sociais - acarretam a essa estrutura dada como natural e pronta a priori.

Separar as famílias em diversas categorias antagônicas nos permite ver e divergir da narrativa, não em qual forma se degenera a família humana cisheteronormativa, mas sim o que é a sua falta, o seu vazio, quais espaços ela não preenche e que os vampiros tomam, constroem, quais laços de parentesco, sociabilidade e comensalidade são erigidos a partir dos vampiros que ameaçam a estrutura e a unidade da família que habita o dia. Se para a narrativa os dois modelos são antagônicos por si só, ao ponto que algumas vezes na obra essa possibilidade é exclamada, - de não existir uma possibilidade de convivência entre as famílias - para esta análise, a família vampírica explora e expõe a partir de Janet Carsten, outras formas de erigir o parentesco quanto as suas limitações. Assim, deixar em paralelo e oposição esses modelos, no momento em que partimos apenas da narrativa em sua diegese, ou seja, em que a obra nos conduz e produz esse mundo e suas narrativas sobre ele, nos permite analisar como essas produções se dão na película, quais hierarquias, conceituações e valorações são dadas a esse modelos, como também pensar nas suas potências e limitações.

Tanto quando o crepúsculo se torna o momento liminar entre o dia e a noite, essas famílias permitem porosidades, permitem vermos tanto através de seus pertencimentos quanto as partes que sangram - o sangue como parentesco e o sangue como matéria - para dentro de uma estrutura ou outra, permitindo assim que esses modelos não se tornem amálgamas, mas que exista uma fusão, uma troca de posições, valores, hierarquias e sobre a concepção de família em si. Trabalhar a família na comparação - e futuramente na fronteira - se torna pensar na sua concepção, na sua dissolução, nos laços que constroem e erodem o parentesco, em quais tipos e modelos de família se fazem enquanto o vampiro se torna mais próximo do humano e não um outro distante e negativo.

## 2.1 FAMÍLIA DO DIA E A FAMÍLIA DA NOITE

Um dos signos e simbologias usadas para que possamos pensar essas famílias na narrativa e durante a etnografia, como diversas vezes atentei, é a separação clara entre a ideia de que existiria uma *família da noite* e uma *família do dia*, dois formatos que funcionam em extrema oposição e alegoricamente aos seus nomes, carregariam pesos e valores sócio-morais. Essas noções tratam de questões simbólicas entre luz e escuridão, entre o bem e o mal, entre família e *o outro*, nas quais a *família do dia* - a família humana - é retratada sempre dentro dos melhores espectros e frames possíveis, sempre tentando demonstrar o potencial afetivo, rural e de uma “pureza” da família Colton. Já a *família da noite* - os vampiros - estão relegados ao espectro da noite, da escuridão, os aspectos da corrupção e da poluição, da contaminação noturna e urbana, ou seja, o campo é retratado ao dia e a cidade à noite.

Esse ponto que percebi durante a pesquisa foi confirmado quando parti para elementos extra filmico-narrativos, pois no documentário *Living in Darkness*<sup>17</sup> (2002), a diretora Kathryn Bigelow fala e separa as famílias entre o “pai da noite” e o “pai do dia”. Nesse *insight*, já pensando nas categorias de “*família da noite*” e “*família do dia*” e suas oposições, o subtexto é a questão de que família da noite é um dos modos “antigos” de se referir às famílias LGBTs, como notamos nos textos de Elvis Stronger (STRONGER, 2016) e Vi Grunvald (GRUNVALD, 2021a). Ao encaixarmos os vampiros nessa categoria, já coloca essa família que se conforma através de outras estruturas que não a biologizante, que vem de processos de escolha, afetos e sociabilidades, que levanta questões sobre sexualidade tanto na figura do vampiro, quanto na questão da própria família em si. A família vampírica assim, pode ser lida como uma família LGBTQIAP+ enfrentando a família conservadora, ou seja, a família que a luz da religião e do conservadorismo necessita destruir o que ela entende como ameaça a sua cruzada para imprimir apenas um tipo de família como válido.

A própria dicotomia dessa luz e sombra, nos remete a Kath Weston quando a autora escreve que: “[a]ssim como a luz não teria sentido sem alguma noção de escuridão, as famílias gays e escolhidas não podem ser entendidas separadas do que as famílias que as lésbicas e os gays chamam de “biológica”, “consaguínea” ou “hétero” (WESTON, 1997, p.62, tradução nossa<sup>18</sup>, grifo do autor), ou seja, essa mesma dicotomia entre o dia e a noite é o

<sup>17</sup> Este documentário foi dirigido por David Gregory, está presente na versão em DVD do filme lançada em 2002 e apresenta diversas entrevistas com o elenco.

<sup>18</sup> “Just as light would not be meaningful without some notion of darkness, so gay or chosen families cannot be understood apart from the families lesbians and gay men call “biological,” “blood,” or “straight.”” (WESTON, 1997, p.62, grifo do autor).

que nos possibilita analisar esses modelos de família. O filme e os diálogos do elenco corroboram para essa visão da figura do sol como o que pode destruir os vampiros e sim, essa analogia já faz parte da mitologia vampírica, mas quando associada com a noção de que o tipo conservador de família representa o dia, essa simbologia, esse significado, torna-se mais necessário de ser analisado. O sol é o que a família vampírica mais teme, o que pode levar a sua destruição, com a diretora inclusive proferindo que no embate final do filme, “o sol tem que destruir o pai” (LIVING, 2002) e nesse caso ela se refere ao pai vampírico, ou seja, para a diretoria existe a necessidade de que o sol e a luz, destruam essa família noturna “parasitária” e que é uma ameaça a família humana no filme.

Assim os modelos são justapostos e demarcadamente a família da noite é tanto o nêmesis da família do dia/sol quanto a sua corrupção - tanto como um *modelo corrupto* do humano, quanto o *elemento corruptor* do humano - visto que ela consegue “seduzi-los” a viver um outro formato de família - com o personagem principal -. Contudo, assim que ele consegue ser parte efetiva da família, ele se desvencilha deles voltando “para a luz” e tendo que “destruir” a família que persegue e ameaça a sua. Isso pode ser visto tanto como a questão de que as famílias LGBTs em sua pura existência “ameaçam” as famílias conservadoras, justamente por se mostrarem como outros modelos funcionais e acolhedores (WESTON, 1997), quanto a questão da sexualidade que dentro da família conservadora é tabu e reacionária. Este elemento ameaçador pode existir, na dita pelos conservadores como “sexualidade desviante”, atuando como um conteúdo de liberdade e fascínio que não os permite - os conservadores - conceber que outros possam viver livres e viver o *ser quem se é*<sup>19</sup>, e para isso, eles precisam destruir a ameaça corruptora.

---

<sup>19</sup> Trabalho nesta noção, uma concepção de que existem momentos que permite-se que os indivíduos expressem o seu *self* verdadeiro, momentos onde o indivíduo pode assumir o que ele seria e gostaria de ser.



Imagem 06 - 00:14:09



Fonte: Near Dark (1987).

O que o filme passa e deixa claro é que não existe nenhuma maneira desses dois formatos conviverem, para que um exista o outro deve ser destruído e isso é dito expressamente pela diretora: “não existe um mundo onde os dois possam conviver e os dois sabem disso” (LIVING, 2002). Por mais que para muitos (inclusive o elenco), a família vampírica seja vista como os anti-heróis e até protagonistas do filme (*ibid.*), eles precisam ser desumanizados e destruídos ao final para que não possam ser um espelho de possibilidade e sim um elemento corruptor. Por mais que no roteiro a família vampírica persiga e tente destruir a família humana, sabemos que o que ocorre é justamente o contrário, com a perseguição e criminalização de diversas formas de viver e amar, mas a roteirização da família inumana e perversa tem que existir para que esse modelo não se espalhe como uma “doença”, assim como no filme.

A figura do vampiro, tão central para esta obra e para esta formação familiar distinta, já tanto na ideia mitológica quanto no imaginário popular, emana a figura da noite, pois a figura vampírica já nos conecta com o anoitecer, já nos conecta com o proibido, o profano, o monstruoso, e nos evidencia potenciais pistas de que tanto possamos analisar a partir do prisma da humanização do vampiro, quanto da monstrificação do humano. O vampiro aqui não é apenas o outro, não é apenas o sedutor *per se*, mas ele é e se torna o que a família humana não é, ou seja, aqueles que vivem à margem, aqueles que vivem fora da casa, aqueles que vivem a noite, aqueles que vivem na cidade.

**Imagem 07** - 00:12:03

Fonte: Near Dark (1987).

O carro de Caleb não liga, então ele resolve voltar a pé para a casa. Durante o seu caminhar, ele começa a se sentir fraco, o seu andar se torna cambaleante, enquanto o jovem cowboy caminha com um cigarro na boca. O acompanhamos já agora com o sol no horizonte, a luz laranja já toma o ambiente em contraste com a escuridão que tínhamos antes. Ele cai várias vezes, o sol a pino começa a ser sentido e uma fumaça começa a emanar dele, saindo de sua pele e roupas enquanto ainda cambaleia, e começa a ficar sujo e empoeirado. Uma criança sai de uma *pickup* veterinária, em rumo a um estábulo onde um homem branco mais velho trata um animal. Ela o ajuda com equipamentos e avisa a ele que vê Caleb. Ele diz que ele tem que voltar para casa e ela fala que Caleb parece doente.

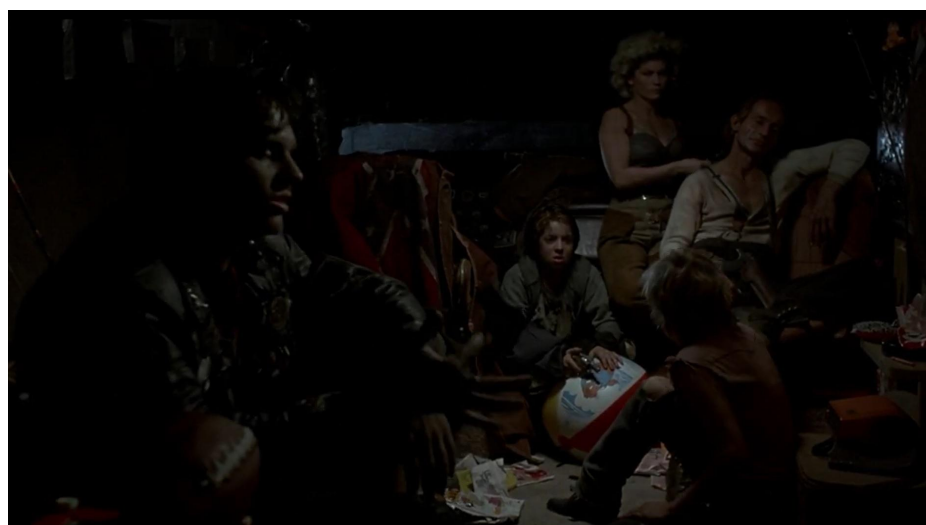
**Imagem 08** - 00:12:13

Fonte: Near Dark (1987).

Na estrada vemos um *motorhome* dirigir rapidamente em direção a Caleb, a poeira levantando na estrada. O homem adulto e a menina correm em direção a Caleb chamando seu

nome enquanto o veículo se aproxima cada vez mais dele. Uma porta se abre e seu chapéu cai enquanto ele é levado para dentro do veículo. Tanto o homem e a menina gritam seu nome e correm atrás do veículo, em vão. Dentro do motorhome, na escuridão, enquanto Caleb tenta processar o que aconteceu, um homem de cabelos compridos, botas com esporas e uma jaqueta de couro preta o ameaça de morte com uma voz ríspida. Ele reclama com Mae, enquanto ele e mais outros três estranhos conversam sobre matar o rapaz. Um garoto de aproximadamente 10 anos, uma mulher com cabelos cacheados e levemente pintados de loiro e um homem de meia idade, com feições marcadas e sérias, tapado com cobertores o fitam. O local é apertado, escuro e causticante. Uma arma é apontada para ele, enquanto é ameaçado. Mae pula em cima dele, protetivamente mostra o ferimento no pescoço dele, dizendo que ele está se transformando, ou seja, agora é um deles. O homem mais velho diz que ele vai com eles. O sol nasce, a luz marrom-alaranjada contrastando com a escuridão do veículo. Eles param em um galpão e se prepararam para descansar, Mae tapa Caleb com um cobertor e fala que tudo ficará bem.

**Imagem 09** - 00:18:05



Fonte: Near Dark (1987).

Esta cena é a apresentação que nos é fornecida das duas famílias, ou seja, é o primeiro momento que temos contato com as duas unidades familiares e suas dinâmicas. Essa mesma narrativa já compõe uma pintura antagônica entre as duas famílias e suas formas de viver, assim criando desde já uma oposição entre a *família do dia* e a *família da noite*. Os Colton são apresentados no momento em que Caleb está se transformando e caminha pela propriedade rural em direção a sua casa, enquanto seu pai Loy, que é veterinário atende um animal e a sua filha e irmã caçula de Caleb, Sarah, o ajuda no trabalho e percebe o irmão. Eles estão na propriedade da família, trabalhando com animais, ao sol, na luz. Usualmente na

narrativa esse é o espaço que eles ocupam, pois na maioria das vezes que a família aparece, eles estão no espaço da casa, no espaço doméstico e durante o dia. Sua busca por Caleb é durante o dia, eles interagem com outros humanos durante o dia, as únicas vezes em que eles cruzam o limiar do dia ocorrem em relação aos vampiros, como quando eles vão até a polícia em busca do filho.

Esse momento é interessante pois a cena é permeada por sombras, fumaça e escuridão, colocando a própria delegacia em si como um espaço não familiar, um espaço onde a luz, o sol, não penetra totalmente, tanto que nessa cena a polícia está em oposição à família e reticente em procurar Caleb. A polícia ali, se torna um ponto de cruzamento entre as famílias e ao mesmo tempo oposições espaço-temporais, a qual podemos pensar que representa a ideia de que a força policial, o Estado, ele está entre as famílias, ele está entre as margens porosas (DAS e POOLE, 2008) da família, mas não se coloca dentro de nenhuma das oposições. Quando os Colton vão até a delegacia, o lugar é soturno, escuro, fechado, tenso, ou seja, uma representação da noite e seus riscos e quando a polícia vai até o hotel onde os vampiros estão hospedados - a polícia nesse caso armada e disposta a prendê-los - eles estão ao dia, na luz, sendo a oposição ao espectro que os vampiros se encontram.

**Imagem 10** - 00:30:17



Fonte: Near Dark (1987).

O momento em que a família vampírica é apresentada subjaz ao momento de apresentação dos Colton. No primeiro caso - momento -, onde eles sequestram Caleb na sua van, a situação é permeada pela sombras, pois eles estão dentro da sua van, num ambiente hermético, escuro - as janelas são pichadas e protegidas do sol causticante -, onde todos os membros da família estão em um espaço reduzido, oposto ao campo amplo dos Colton. Ao passo que os Colton são apresentados tentando salvar Caleb e preocupados com ele, os

vampiros são apresentados de forma violenta, com Severin ameaçando Caleb e após a autorização prévia de Jesse, só não o matando porque Mae mostra que “ele já se transformou”.

Essa cena é representada a partir de um jogo de palavras que brinca com pertencimento, o que está no âmago do filme, mas que lida com a violência aos corpos, pois quando Caleb pergunta “o que está acontecendo?” [What the fuck is goin' on?], e é respondido por Severin “Não é o que está acontecendo, filho...é o que está sendo tirado, sua face será arrancada.” [It ain't what's goin' on, son. It's what's comin' off. Your face. Clean off.] (NEAR DARK, 1987), ou seja, esses próprios elementos de *dentro/fora* se mostram mais uma vez dentro das oposições entre as famílias dispostas na tela, a fim de que a família dos Colton está dentro da ideia de uma família, dentro do sistema, dentro da luz e da narrativa, enquanto os vampiros estão fora, eles não são o que está dentro, mas sim o que está fora, o que é profano é perigoso.

Esse mesmo jogo de oposição mostra a subversão das famílias, que irei explorar em outra seção, a família do dia que é a família da casa, a família de dentro, no momento que está ao lado de fora em busca do seu filho e a família da noite, a família nômade, a família de fora, da cidade, da rua, está no espaço confinado, recebendo um novo membro. Essas permeações e *microinversões* dos papéis nos permitem perceber que dentro da economia de família, mesmo que se possa ter posições e espaços-tempo definidos, existem momentos liminares (TURNER, 1974) em que essas posições são suspensas e essas unidades podem ser subvertidas, moldadas e transformadas.

**Imagem 11** - 01:04:48



Fonte: Near Dark (1987).

A família vampírica chega em um quarto de hotel, e notavelmente o clima é outro, as expressões, trocas de olhares e união entre os membros demonstra uma mudança frente a Caleb, pois ele conseguiu se redimir ao salvá-los da polícia. Logo ao entrarem, o ambiente lá é outro, mais leve. Todos sorriem para ele e o aceitam como um dos seus. Severin lhe dá uma de suas esporas - mostrando finalmente a aceitação de Caleb como um igual - e Homer brinca com ele, aqui evocando uma relação jocosa (RADCLIFFE-BROWN, 1973). Caleb sorri de felicidade e pergunta sobre o passado de Jesse, e ele fala sobre ter lutado na guerra da secessão, pelo sul. Todos riem. Mae e Caleb saem para ver a noite. Os outros quatro jogam cartas e roleta russa. Caleb pergunta se Mae sente falta do sol, ela diz que faz quatro anos que ela se transformou.

Existe uma felicidade, troca de olhares, de carinho e pertencimento. Homer fuma um cigarro, sai do quarto, desistindo do jogo enquanto caminha pelo hotel. Ouve um som vindo de uma máquina de refrigerantes e vê uma garota jovem ali, da mesma faixa etária que ele. Se aproxima com uma expressão inocente, agindo como uma criança da sua idade aparente. Ele a convida para visitar onde ele está hospedado e ver TV, e a leva para o quarto da família. A menina os cumprimenta, não levando em conta nada de estranho ou diferente naquele grupo de pessoas que jogam cartas à mesa. Eles riem enquanto Homer entra com Sarah, irmã de Caleb. Diamondback chama a atenção de Homer sobre a garota e conversa com ela, enquanto sinaliza para os outros irem atrás do pai dela. A garota quer ir embora e Homer se desespera para que ela fique. Ela vai até a porta e se reencontra com Caleb, enquanto ele sorri e a abraça. Ele fala para o grupo que é a sua irmã e Jesse reage de forma a dar de ombros. Severin traz o pai de Caleb, eles conversam. Todos reagem a família estar reunida. Severin fecha a porta.

Imagem 12 - 01:08:21



Fonte: Near Dark (1987).

Caleb fala que está com eles e pede para que Jesse os deixe ir. Jesse ri. Homer agarra Sarah, Severin agarra Loy. Caleb pede que Homer a solte. Homer desesperado diz que vai transformar Sarah. Caleb o ameaça de morte caso ele faça isso com Sarah. Um momento de tensão se dá quando os outros vampiros se põem em defesa de Homer. Jesse diz que matem a família. Loy aponta uma arma e atira em Jesse, ele cospe a bala e machuca a mão de Loy. Sarah abre a porta e a luz do sol entra, fazendo com que os vampiros saiam de perto dos Colton. Caleb pega uma coberta e foge junto com Loy e Sarah enquanto Severin fecha a porta.

Essa é a cena que nos permite analisar os momentos de invasão, porosidade e da maleabilidade da fronteira que se dão quando os modelos são justapostos, pois no momento em que as duas famílias estão no mesmo hotel e que ocorre o encontro das duas unidades no mesmo espaço confinado. Esse é o momento em que a família do dia tem que habitar a noite, em que estar nesse espaço noturno é o risco, é o momento em que ela está fragilizada e ameaçada pelos vampiros, e também é o momento que a narrativa mostra que os pertencimentos podem mudar.

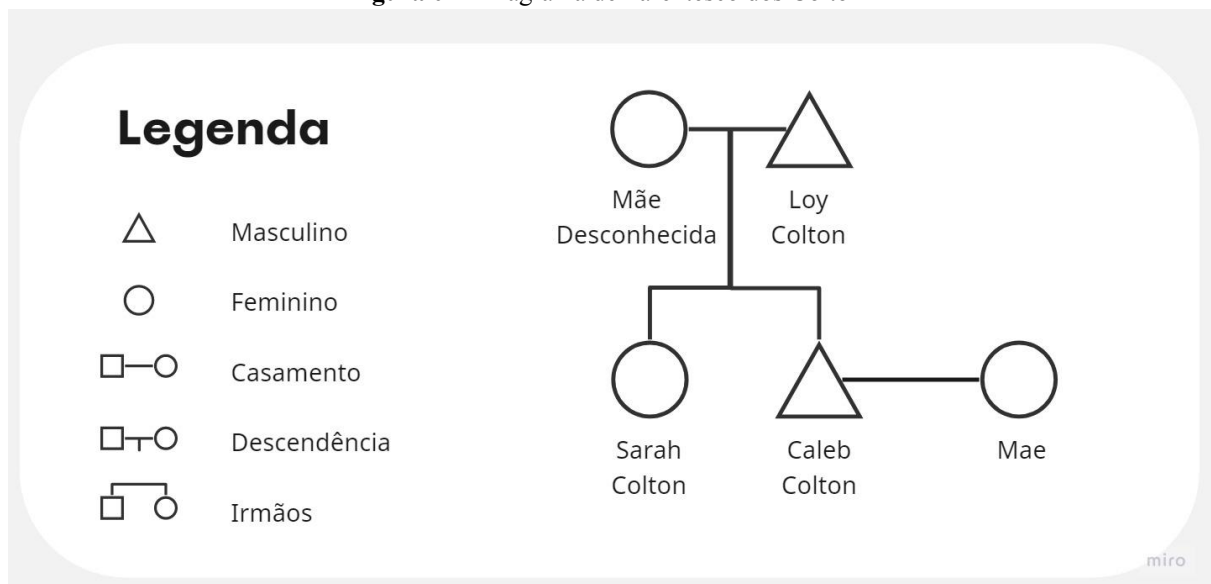
O momento do encontro mostra a vulnerabilidade da família humana perante a vampírica, pois é o momento onde eles são ameaçados de destruição - Caleb decide ficar com os vampiros e Homer pretende transformar Sarah -, também é esse momento que permite que a força da família da noite seja vislumbrada, pois nada dos elementos e tentativas dos humanos - armas e ameaças - conseguem destruí-los. Enquanto estiverem ali, não existe o medo de sua destruição perante uma arma de fogo.

Assim, podemos a partir disso, ressaltar a força e os laços de união da família vampírica, a *família transformada* se torna sua força, se tornam elementos que fortalecem o seu modelo, que todos esses movimentos de apoio e hospitalidade entre seus membros só estão em disputa e risco quando levados ao lócus da família humana e conservadora, que é o dia.

## 2.2 FAMÍLIA HUMANA E A FAMÍLIA TRANSFORMADA: SANGUE ENTRA, SANGUE SAI

A família humana e conservadora - os Colton - é composta por Loy - o pai - e os irmãos Caleb e Sarah. A mãe nunca é citada no filme e a família é sempre apresentada de forma a mostrar que eles têm um trabalho “digno”, que vivem dentro de uma visão rural, a família que se senta à mesa à noite e comem em conjunto, quase sempre mostrados durante o dia. A família vampírica nem sobrenome tem, mas o patriarca se chama Jesse Hooker, o que poderíamos chamar de família Hooker, mas esse sobrenome também pode ser visto como uma analogia ao modo de “caça” e sexualidade da família, ao ponto que é uma gíria usada para “prostituta”, ou seja, novamente corpos que são postos à margem da sociedade conservadora.

**Figura 01** - Diagrama de Parentesco dos Colton

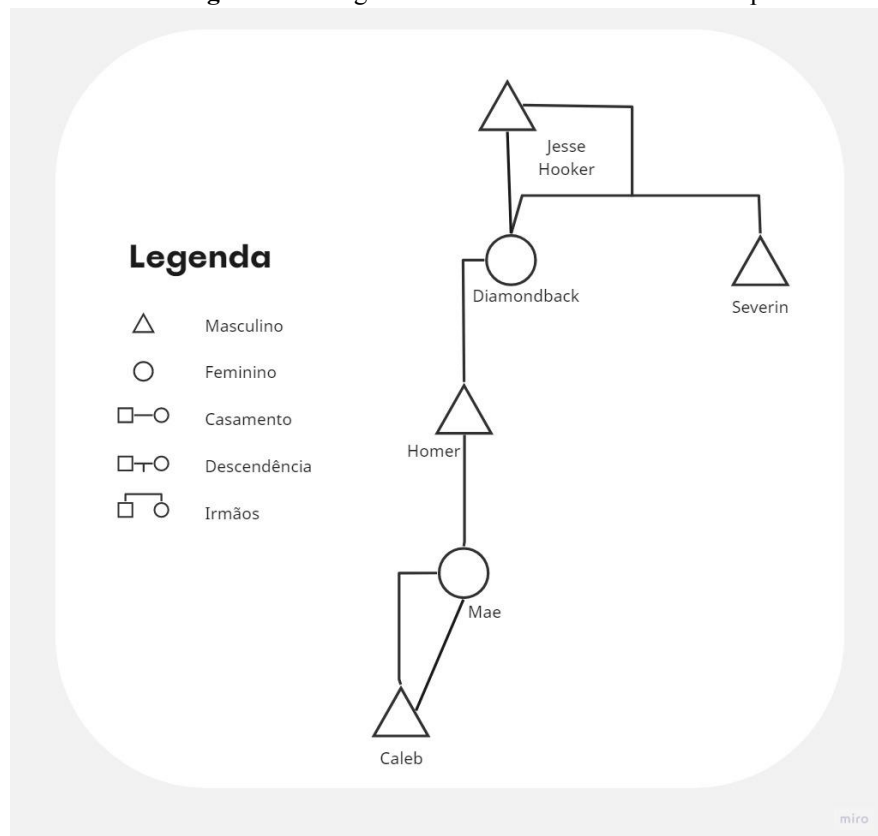


A família vampírica é composta por Jesse Hooker (pai), Severin (filho) e Diamondback (filha e esposa de Jesse), Homer (filho de Diamondback), Mae (filha de Homer) e Caleb (filho de Mae e namorado de Mae). Existe toda uma dinâmica familiar onde formações surgem de formas não tradicionais e o elemento do incesto se faz presente, além



de toda uma questão geracional a ser abordada, pois Homer fisicamente tem 10 anos (embora tenha aproximadamente uns 40) e é pai de Mae, embora ele seja fisicamente muito mais jovem que ela, e ela é mãe de Caleb que tem aproximadamente a mesma idade. Assim a questão geracional é subvertida nessa família onde o sangue provê a ligação e principalmente a transformação, pois essa família é formada apenas quando o elemento da transformação ocorre. Não só o sangue, outras questões levantadas por Weston, Carsten e Sahlins, como afeto, carinho e preocupação formam essa família, os desejos de expandir, de amor, foram levando os membros a irem expandido a família e trazendo novos membros, a partir de sangue e substâncias.

**Figura 02 - Diagrama de Parentesco da Família Vampírica**



Fonte: Elaboração Própria.

Para essa questão da substância, Carsten retoma Schneider e o uso dela no parentesco ligado ao sangue e retrata duas questões principais do autor para as relações familiares:

Primeiro, o sangue resiste e não pode ser terminado, os relacionamentos sanguíneos não podem ser perdidos ou cortados, mesmo que os pais repudiem seus filhos, ou irmãos parem de se comunicar, a relação biológica permanece inalterada. parentes

sanguíneos, permanecem parentes sanguíneos. (CARSTEN, 2004, p.112, tradução nossa<sup>20</sup>).

O outro ponto remete a uma visão puramente biogenética desse parentesco (*ibid.*), assim pensando no caso de *Quando Chega a Escuridão*, o sangue subverte e perverte essa noção de Schneider, pois o sangue permite diluir o significado e pertencimento familiar, assim funcionando de forma a quebrar e gerar novos laços de parentesco. Se para o autor o sangue é o elemento biogenético e que forma esse parentesco duradouro, essa família vampírica funciona quase como uma antítese a essa visão *schneideriana*, pois na noção de sangue, nesse caso fílmico, ao mesmo tempo que ele é parte da transformação corporal através da troca de fluidos - a mordida e o beber o sangue - que cria o parentesco, ele também é a sua diluição quando a transfusão de Caleb - o *bloodletting* - permite romper o parentesco com os vampiros e voltar a humanidade, voltar ao seu estado humano. Mas se nos baseamos nas palavras de Schneider de que esse sangue não pode ser terminado, então mesmo vampiro, Caleb continuaria sendo um Colton, e quando vampiro permanece sendo um membro da família de Jesse, mas os pontos do contágio e da transfusão são pontos que demarcam as rupturas do pertencimento. Assim, o sangue como substância mesmo que balizadora não é estável, permitindo novas construções e relações familiares maleáveis e dinâmicas.

**Imagem 13** - 01:12:16



Fonte: Near Dark (1987).

Ao focar na passagem do parentesco para a relacionalidade, Carsten debate a centralidade da *substância* principalmente no trabalho de Schneider, onde esta noção era chave, também debatendo sobre como a mesma pode ser usada:

<sup>20</sup> “First, blood endures, and cannot be terminated; blood relationships cannot be lost or severed. Even if parents disown their children, or siblings cease to communicate, the biological relationship remains unaltered. Blood relatives remain blood relatives.” (CARSTEN, 2004, p.112).

[U]m termo guarda-chuva que pode ser usado para traçar a transformação corporal de comida em sangue, fluidos sexuais, suor e saliva, e para analisar como essas são passadas de pessoa para pessoa através da alimentação em conjunto, viver em casa, ter relações sexuais e performando trocas rituais. (CARSTEN, 2004, p.109, tradução nossa<sup>21</sup>).

Assim, para esta pesquisa essa noção também se torna chave principalmente ao pensarmos que na análise fílmica a questão do sangue enquanto comida, a alimentação em conjunto e as trocas rituais de cuidado e afeto que se ligam às questões da casa enquanto formadora de família, são intrínsecas na formação familiar dos vampiros. A *família transformada*, assim, se aprofunda nessa análise *carsteniana* da substância na etnografia e o debate com Schneider e Weston. Nessa seara a autora traz algumas dicotomias principalmente da questão no oeste onde a substância é vista como imutável e permanente, enquanto em outras regiões ela é vista como fluida e mutável, e existem questões sobre a formação da pessoa (CARSTEN, 2004, p.110) e também que reduzem os significados da substância em 4 categorias “[...] parte vital ou essência; uma coisa separada e distinta; algo subjacente a fenômenos e matéria corporal” (*ibid.*, p.111, tradução nossa<sup>22</sup>).

Carsten complexifica o estudo de Schneider, trazendo o ponto em que ele centra o parentesco americano em dois elementos: “relacionamento como substância natural e relacionamento como um código de conduta” (*ibid.*, p.113, tradução nossa<sup>23</sup>). Além das distinções tratadas sobre a ordem da natureza, ordem da lei, substância e código na formação da família, onde o autor define que algumas relações provêm da natureza, outras da lei e outras do sangue; gerando uma combinação da substância e do código para as relações consanguíneas, na qual reside o foco de Carsten em questionar essas distinções entre natureza e lei e substância e conduta (CARSTEN, 2004, pp.113-114).

Ela ainda retoma o trabalho de Weston justamente para complexificar mais esses laços e essa dada “naturalidade” do parentesco, o não rompimento desses laços e ampliar o leque sobre o significado de substância. Os casos trabalhados por ela - Weston -, demonstram que diversas vezes existe uma ruptura entre o parentesco sanguíneo, onde a família consanguínea expulsa pessoas do pertencimento familiar por questões de sexualidade, assim levando a essas famílias por escolha e a criação de laços duradouros de afeto e amizade (*ibid.*, p.115).

---

<sup>21</sup> “Substance was a kind of catch-all term that can be used to trace the bodily transformation of food into blood, sexual fluids, sweat, and saliva, and to analyze how these passed from person to person through eating together, living in houses, having sexual relations, and performing ritual exchanges.” (CARSTEN, 2004, p.109).

<sup>22</sup> “[...] vital part or essence; separate distinct thing; that which underlies phenomena; and corporeal matter.” (*ibid.*, p.111).

<sup>23</sup> “[...] relationship as natural substance, and relationship as code for conduct.” (*ibid.*, p.113).

Para tanto, Carsten parte de etnografias e análises da substância na Índia, Melanésia e Malásia, comparando e analisando os casos a fim de complexificar mais o debate sobre a substância e suas vicissitudes. Schneider quando escreve sobre o parentesco americano ressalta a importância da substância como algo imutável e indissolúvel, mas na questão da Índia, é a “mutabilidade, fluidez e transformabilidade da substância [...]” (*ibid.*, p.120, tradução nossa<sup>24</sup>) que se torna central, assim já complexificando e se afastando da visão de Schneider da noção. No caso da Melanésia a autora dialoga com Marilyn Strathern e a relação para ela entre forma e substância (*ibid.*, p.123) e da transmissão dessa substância, onde nesse caso não é um fluxo, mas é uma transmissão que ocorre de uma vez, assim a substância é transmissível e possibilita outros significados como matéria corporal e uma oposição entre substância e forma (*ibid.*, p.125). Carsten volta a cruzar os dados e complexificar novamente a noção tanto trazendo a ideia da maleabilidade da substância indiana e a visão *stratherniana* ao qual o que “[...] não é transmitido e maleável não é substância [...]” (*ibid.*, p.126, tradução nossa<sup>25</sup>).

No caso da Malásia, feito por Carsten, o sangue tem um lugar central para a *relacionalidade*, pois: “[...] as pessoas nascem com sangue e o adquirem na vida através da comida, que se transforma em sangue no corpo. A morte ocorre quando o sangue deixa o corpo” (*ibid.*, p.129, tradução nossa<sup>26</sup>), e no caso de *Quando Chega a Escuridão*, o sangue sair do corpo não significa morte, mas sim um momento liminar que permite a passagem de uma estrutura familiar à outra, ou de transformação. Outra parte que se relaciona com o filme, é sobre a comensalidade enquanto um fortalecimento do parentesco, onde “[a]queles que comem a mesma comida juntos na mesma casa, vão ter o sangue em comum [...]” (*ibid.*, p.129, tradução nossa<sup>27</sup>), assim quando os vampiros se alimentam em conjunto eles vão fortalecendo os laços, eles vão criando um laço sanguíneo em comum, o sangue e alimentação do sangue potencializam os laços de parentesco entre eles, fortalece a relação com a entrada do sangue. O sangue se torna importante para a constituição do corpo, para questões de saúde e vitalidade, a alimentação, transfusões e a sua coloração correta (*ibid.*, 219).

<sup>24</sup> “[...] mutability, fluidity, and transformability of substance [...]” (*ibid.*, p.120).

<sup>25</sup> “[...] which what is not transmittable and malleable is not substance. [...]” (*ibid.*, p.126).

<sup>26</sup> “[...] people both are born with blood and also acquire it through life in the form of food, which is transformed into blood in the body.” (*ibid.*, p.129).

<sup>27</sup> “Those who eat the same food together in one house also come to have blood in common [...]”. (*ibid.*, p.129).

Imagem 14 - 01:13:07



Fonte: Near Dark (1987).

O sangue se torna essencial, tanto na sua conversão quanto na sua saída, eles acreditam em espíritos vampiros que roubam o sangue, os assassinos se tornam invencíveis bebendo sangue, ele se torna central para a relacionalidade malaia (*ibid.*, p.130). A autora finaliza o seu argumento mostrando que deixar as fronteiras dos significados da substância, suas distinções e sua transformabilidade, e assim pensando em maleabilidade, fluxo e as relações, articula uma mudança analítica para o parentesco (*ibid.*, p.134). Assim, a autora encoraja a:

[...] investigar o sangue não apenas como "substância biogenética", mas também o relacionamento entre substância e código, e os degraus em qual esse domínios tão distintos e separados; em outras palavras, nós precisamos interrogar proximamente o poder combinatório da substância e do código, que de acordo com Schneider era o coração da categoria do parente "de sangue." (CARSTEN, 2004, p.134, tradução nossa<sup>28</sup>, grifo do autor).

Um *insight* da autora é essencial para essa pesquisa, quando ela escreve que o sangue "[...] pode ser utilizado para desestabilizar dicotomias" (*ibid.*, p.131, tradução nossa<sup>29</sup>), de que ele é o ponto que pode abalar as dicotomias entre biologia e o social e, nesta pesquisa essa mobilização é a que uso para pensar o sangue enquanto esse balizador, esse elemento que permite não apenas desestabilizar quanto perverter e subverter o parentesco. Esse sangue age de forma a tanto dissolver quanto espessar as relações de parentesco, assim novamente

<sup>28</sup> “[...] investigate not just blood as “biogenetic substance,” but also the relationship between substance and code, and the degree to which these domains are clearly distinguished and separate; in other words, we need to interrogate closely the combinatory power of substance and code, which according to Schneider was at the heart of the category of “blood” relative.” (*ibid.*, p.134).

<sup>29</sup> “[...] could be used to destabilize these dichotomies.” (*ibid.*, p.131).

distanciando das ideias *schneiderianas* do sangue como algo que não poderia ser rompido nem alterado. Para os vampiros do filme, o sangue enquanto substância tem uma potência familiar a qual fortalece os laços e aproxima seus membros enquanto dividem as refeições e as caçadas, dilui esses mesmos laços ao fazer uma transfusão, rompendo os laços com a família. Para a família vampírica o sangue como alimentação e como contaminação vive sempre nessa dinâmica de fortalecimento e enfraquecimento através do sangue. Em *Quando Chega a Escuridão*, a família fica espessa quando o sangue entra e a família se dilui quando o sangue sai.

### 2.3 O RURAL E O URBANO OU ENTRE A CASA E A NÃO-CASA

Nessa obra, o *fazer-família* é novamente pensar nesses termos opostos que permitem formar e (de)formar (GRUNVALD, 2016) famílias, a ponto que comparar o *modus operandi* das duas estruturas nos permite compreender quais são as matérias que produzem esse parentesco (CARSTEN, 2014) na obra. Uma das questões que se dá durante o filme e que é um ponto central para o âmago do parentesco é pensarmos na casa como formadora de família. Janet Carsten, quando discute as substâncias do parentesco, as matérias que o formam e que poderiam ser analisadas, pensa as substâncias como:

Assim, a substância parece oferecer uma maneira de descrever e analisar como a produção e decadência dos corpos ao longo do tempo estão implicadas no parentesco. Fundamentalmente, “substância” implica fluxo e intercâmbio, bem como essência ou conteúdo, e essa ambiguidade pode ser usada para desmembrar o que o parentesco envolve. (CARSTEN, 2014, p.107).

Posteriormente a autora retoma a questão e coloca um elemento ao qual poderemos fazer uma comparação e pensar os modelos de produção tecnológicos na obra filmica, que ocorre quando ela cita as casas<sup>30</sup>, como uma das formas de produção de parentesco. Ao seguirmos a autora e expandirmos essa visão do que forma o parentesco e não nos afixando apenas nas questões de fluidos corporais mas de outras formas que formam sociabilidades e famílias, esse foco amplia a questão da relacionalidade e foca nas substâncias e temporalidades, permitindo uma análise mais ampla desse *fazer-família*, ao qual podemos incluir diversas outras concepções familiares dentro do escopo do parentesco. Não só as formas de família que existem em relações, mas questões geracionais, questões que derivam

---

<sup>30</sup> “Ao longo de vários anos, tenho me interessado pela temporalidade como um meio de apreender as gradações e acumulações de parentesco, assim como suas rupturas e dissoluções. Alguns desses trabalhos têm envolvido a reflexão sobre as ausências e as memórias de parentesco através de temas como casas, adoção e fantasmas.” (CARSTEN, 2014, p.106).

da substancialidade, ao pensar em outras matérias que formam laços duradouros de famílias, como fotos, documentos, certidões e casas, podem amarrar e formar laços.

Flávia Dalmaso (2021) se apropria dessa questão da casa como estruturante do parentesco e nos dá diversas pistas para seguirmos em direção de nossa análise etnográfica. Ela retoma Louis Marcelin e Janet Carsten, onde primeiramente ela mobiliza o conceito de *configuração de casa* de Marcelin onde ele:

[A]presenta a casa e a ideia de que ela não pode ser pensada sozinha, mas sim no âmbito de uma rede, justamente uma configuração de casas, logo no início da tese, como um ponto importante de observação não apenas da família, mas também das particularidades da família negra no Recôncavo Baiano, particularidades estas que se relacionam com determinadas marcas corporais que acabam influenciando, inclusive, a escolha dos parceiros conjugais e a circulação de crianças [...] (DALMASO, 2021, p.2).

Após esse momento a autora traz Carsten para pensar a relação de casas e pessoas, uma antropologia da casa, e da “[...] importância das casas e, num sentido mais abrangente, dos lugares onde se vive ou de onde se é originário, na própria constituição da pessoa [...]” (DALMASO, 2021, p.3). Ou seja, ao conectarmos o trabalho de Dalmaso e concentrarmos nas substâncias parentais de Carsten, podemos pensar de que modo no filme a casa compõe e constrói família, de que modo as famílias são constituídas por essas matérias que na narrativa se opõem. É retratado diversas vezes que o espaço da casa - que é rural - é o lugar da família humana e a família vampírica, ela tem apenas veículos e hotéis como paradores, mas não pode estabelecer uma casa fixa, uma moradia onde esses laços possam ser fortalecidos.

Destarte, pensar nessa questão da casa no filme é defrontar-nos com a oposição entre o rural e o urbano, uma questão que aponta para o humano e o rural como um elemento de conforto e proteção em contraste com a cidade, o nomadismo, a sujeira e a contaminação, a insegurança que é viver dentro da van com a família. É também pensar que o espaço onde as famílias são produzidas nos permite retomar essa questão espacial que Carsten menciona, e assimilarmos essa produção do espaço enquanto uma produção da própria identidade, do próprio laço familiar. Assim, o *fazer-família* da casa com seus espaços estruturados e divididos se dá de uma forma diferente do que a família vampírica, que residem, dormem e vivem juntos em um espaço reduzido, mas em constante fricção e tensão com uma sociabilidade latente e sempre presente.

Dois autores que também trabalham o conceito de *horror familiar* mas com outro viés, diferente do que mobilizo e articulo neste trabalho, pois o fazem no caso da arquitetura, são interessantes para elaborarmos sobre esse modo de produção. Pier Aureli e Maria Giudici começam seu artigo “Familial Horror: Toward a Critique of Domestic Space” escrevendo

que: “[a] casa como um modo específico de habitação origina-se em parte de um desejo por estabilidade” (AURELI e GIUDICI, 2016, p.105, tradução nossa<sup>31</sup>), ou seja, já existe um indício que a casa por si só, já pode servir como uma forma de espessamento do parentesco ao trazer essa estabilidade - e estabilizar a matéria -, mas continuaremos a reflexão nos aprofundando mais ainda no trabalho dos autores.

Os dois afirmam que uma parte fundamental do ser humano é o sentimento de não estar em casa, e que a mesma poderia ser tanto pensada para a proteção quanto para uma questão ritual do parentesco (*ibid.*). Assim a casa se torna uma parte importante da ritualização da família enquanto forma, o que no caso do filme já vai consolidando os Colton na categoria família, justamente por terem a sua disposição um espaço seguro para os seus. Nisso podemos contar que o momento em que Caleb foi transformado era o momento em que ele havia saído da segurança de sua casa, e cruzado a fronteira liminar rumo a cidade. Existe na narrativa, um momento onde a sacralidade e segurança da casa familiar é rompido no confronto entre as famílias, quando Homer sequestra a irmã de Caleb, Sarah, e esse momento é o que sacramenta o ponto de não retorno entre a convivência dos dois modelos de família.

Os autores também fazem uma arqueologia da casa como espaço, trazendo uma questão histórica e arquitetural, onde a casa em si toma diversos significados em diferentes períodos históricos, mas se constrói enquanto um local de propriedade e cuidado dos moradores (*ibid.*), além de uma organização doméstica do espaço. Isto cria uma cisma espacial e sexual do doméstico, gerando uma divisão em que “[...] as mulheres eram confinadas em atividades de produção e reprodução, enquanto os homens controlavam recursos e se engajaram em atividades de troca e hospitalidade” (*ibid.*, p.107, tradução nossa<sup>32</sup>), um formato que, portanto, divide o espaço doméstico entre o cuidado e a administração, mas que também se coloca publicamente como local de produção de sociabilidades e uma invisibilidade da produção e (re)produção (*ibid.*). Os autores adentram também em uma economia política do espaço ao articular a casa com relações de escravo e mestre; conjugais entre esposo e esposa e parental entre pai e filho (*ibid.*, p.108), assim o formato da casa, sua arquitetura e as possibilidades geradas por ela, afetam as políticas de afeto e sociabilidades dispostas aos seus moradores e limita os alcances entre o doméstico/privado e o público.

---

<sup>31</sup> “The house as a specific mode of dwelling originates in part from a desire for stability.” (AURELI e GIUDICI, 2016, p.105).

<sup>32</sup> “[...] women were confined to productive and reproductive activities while men managed resources and engaged in trade and hospitality.” (*ibid.* p.107).



Imagem 15 - 00:29:25



Fonte: Near Dark (1987).

A própria disposição do espaço da casa tem um efeito na economia política dos membros, onde essa disposição é o elemento que media o contato entre seus integrantes, seus locais de privacidade e o fluxo de interações entre os membros da estrutura familiar (*ibid.*, p.109). Levando em conta os significados de doméstico, desde a conotação grega de construção, até uma questão de domínio e controle, mostrando que esse espaço não é dado como neutro e que a hierarquia se coloca dentro das próprias divisões do espaço da casa, dos direitos e permissões dos membros que habitam, assim cristalizando nesse espaço uma forma que: “[e]m essência, a esfera doméstica se refere a relações de poder que constituem uma hierarquia específica. em um espaço doméstico sempre há um paterfamilias, um proprietário ou dono de terras. O espaço doméstico é, assim, organizado ao redor de um vetor de comando que implica uma relação subalterna de poder” (*ibid.*, p.113, tradução nossa<sup>33</sup>).

Nessa mesma seara os autores constroem essa subalternidade não como algo produzido pelo espaço mas algo que é naturalmente necessário para a ideia de família, e aprofundam na própria noção: “[f]amília vem do latim *familia*, que descreve uma congregação de escravos e parentes chefiados por paterfamilias. Assim, a família não é simplesmente uma unidade biológica e afetiva, mas um construto econômico e jurídico o qual objetivo é assegurar a reprodução da população e a ordem social” (*ibid.*, tradução nossa<sup>34</sup>, grifo do autor). Essa visão política e econômica da família irá nos permitir (re)pensar e estruturá-la tanto a partir desse ideal quanto de sua subversão. Volto aos autores quando

<sup>33</sup> “In essence, the domestic sphere refers to a set of power relations that constitute a specific hierarchy. In a domestic space there is always a paterfamilias, owner, or landlord. Domestic space is thus organized around a vector of command that implies a subaltern relationship to power.” (*ibid.*, p.113).

<sup>34</sup> “Family comes from the Latin word *familia*, which describes a congregation of slaves and relatives headed by a paterfamilias. As such, the family is not simply a biological or affective unit but rather an economic and juridical construct whose goal is to ensure both the reproduction of the population and the general order of society.” (*ibid.*, grifo do autor).

discutindo sobre as questões legais da família, trazem uma visão de que no seu estudo, a família era formada mais por uma questão legal do que biológica ou hereditária, assim podendo adotar adultos para a unidade ou até alterar o status dos membros pensando em questões puramente econômicas (*ibid.*, p.114). Somos novamente levados à *matéria do parentesco*, a família não sendo produzida apenas por questões biológicas ou substâncias como o sangue, mas a própria casa, não só como um espaço de moradia, mas como uma *tecnologia de família*, que produz pessoas, status no mundo e identidade.

Esse espaço, principalmente formado através das relações e divisão sexual do trabalho, da questão de separar e dividir os pais e os filhos - ratificando hierarquias espaciais e de status - além que privatizar o doméstico como feminino, não produzem apenas famílias, mas se coloca como um modelo “[...] não apenas um produto espacial, mas também social: a família nuclear, a ser reproduzida ad infinitum” (*ibid.*, p.125, tradução nossa<sup>35</sup>). Assim, não somente esse espaço e a formação arquitetônica da casa como conhecemos tem uma função de hierarquia e cuidado, mas também funciona de forma a naturalizar o discurso de um tipo de família, nuclear e heteronormativo enquanto o formato padrão a ser reproduzido na sociedade, usando-se da arquitetura. A partir desse ponto de produção e reprodução desse modelo normativo de família que voltamos ao horror, pois a casa, enquanto algo que separa a família entre o público e o privado também funciona como um escudo para o urbano, o moderno, servindo ali como um espaço suspenso, onde as relações familiares podem andar em descompasso com questões progressistas e de pautas identitárias. A casa pode ser para corpos considerados dissidentes, não um espaço de cuidado e proteção mas um espaço de violência e exclusão, ou seja, a casa se torna o lócus de exclusão, expulsão, violência e o espaço urbano, a cidade, o desconhecido, se torna um espaço de acolhimento.

Conectado a toda essa violência e o horror que o espaço da casa pode evocar em certos corpos, voltamos aos autores quando eles recuperam o termo “*horror familiar*” cunhado por Paolo Virno, que é definido como:

O horror que surge quando alguém se dá conta que o doméstico foi construído como a raiz de diversos problemas econômicos e sociais: é o horror de perceber que a sociedade está presa em uma teia de restrições psicológicas e necessidades que não naturais ou inevitáveis, um emaranhado que muitas pessoas são subjugadas através dos seus desejos. (*ibid.*, p.127, tradução nossa<sup>36</sup>).

---

<sup>35</sup> “[...] not merely a spatial product but also a social one: the nuclear family, to be reproduced ad infinitum.” (*ibid.*, p.125).

<sup>36</sup> “This is the horror that arises when one realizes how the domestic has been constructed as the very root of many social and economic issues: it is the horror of realizing that society is caught in a tangle of psychological constraints and needs that are not natural or unavoidable at all, a tangle in which people are subjugated through their very desires.” (*ibid.*, p.127).

Assim se guia ao doméstico como uma única saída a qual se pode confiar, na qual se tem familiaridade e a qual é um modelo considerado dado a priori, onde o medo de que pensar outras formas de sair desse emaranhado de predisposições, pode colocar a ruir toda uma estrutura formada e que sustenta um modelo único de parentesco.

Como os autores trazem na sua conclusão, “[...] uma reconstrução radical do espaço doméstico, meramente uma reforma de um aspecto da vida, mas o ponto de partida para uma reforma maior, na qual o objetivo é envisionar um modo de viver alternativo, finalmente livre do horror familiar do espaço doméstico” (*ibid.*, p.129). Ao percebermos que a casa e o espaço doméstico em si representam também violências, reproduzem marcadores sociais da diferença, preconceitos de classe e gênero, ao ter revogado esse espaço doméstico enquanto propriedade, a *família vampírica* se coloca como um modelo que consegue, a luz de Aureli e Giudici, romper com essa violência sistemática e vislumbrar um diferente modo de produzir espaço, produzir família.

Essas questões sobre a casa e as ligações do parentesco que ela forma, nos permitem analisar a partir de outras categorias e subversões narrativas, principalmente quando pensamos que a narrativa diegética apresenta noções conflitantes e que permitem não apenas problematizar, mas reorganizar e estruturar as formações parentais que revelam informações e idealizações, materializações que estão na obra mas escondidas sobre camadas. Assim, a família dos Colton, que é a família da casa e a família vampírica que é a família do nomadismo, podem ser analisados por pensar *dentro e fora*, quem está no espaço doméstico e interno e quem está no espaço público e externo.

Esta obra nos permite complexificar essa relação que parece tão simples, natural e dada, no momento em que, durante a exibição do filme - na qual a maioria das vezes acompanhamos a família vampírica - essa dicotomia do *dentro/fora* é invertida, pois a família humana passa quase toda a narrativa no espaço aberto, na cidade, na delegacia, em diversos lugares procurando Caleb. Poucos desses momentos são dentro da sua casa, salvo uma cena em que Loy e Sarah acordam de um pesadelo e, quando no final, já reunidos e reconectados enquanto uma *família humana e natural* novamente, jantam à mesa. A *família vampírica*, que é a família de fora, que não tem casa, passa quase todo o tempo dentro de vans, hotéis, fugindo do sol, se abrigando, mas dividindo esse status até então negado do doméstico e da casa.

Esse momento, de analisarmos como essas categorias de dentro e fora se invertem, mobiliza assim uma visão que permite colocarmos os vampiros *dentro da casa*, dentro do doméstico e repensarmos quais são as hierarquias, relações e modo de *fazer-família* que são

produzidos a partir desses espaços compartilhados aos quais os acompanhamos. Quais laços são produzidos, fortalecidos ou enfraquecidos através da figura da casa, da figura do doméstico e o seu horror, e como essa família, por sua vez, pode ser usada para pensar esse espaço e esse horror familiar arquitetural, o qual Aureli e Giudici (2016) articulam e que esta família perverte e permite outras relações, outras formações, outras possibilidades. Alguns momentos permitem estabilizar essa relação ao fortalecerem alguns laços e ligações entre a casa e família, enquanto outros permitem-nos repensar esse espaço móvel, essa casa nômade como um espaço produtor de sentimentos, afetos, hierarquias e relações.

A narrativa nos permite também quebrar algumas disposições teóricas, no sentido que tanto Aureli e Giudici (2016) quanto Carsten (2004) falam da questão da divisão sexual doméstica, do feminino enquanto o preparo, o cuidado, a alimentação, mas em *Quando Chega a Escuridão* ambos os casos permitem pensar em modelos de não divisão, mas intercalação do trabalho. Enquanto os Colton se alimentam à mesa, mas não sabemos quem preparou a refeição, os vampiros se alimentam diversas vezes sozinhos, caçando e matando suas presas ao decorrer do filme, tendo apenas a cena do bar - uma das mais icônicas do filme - como um momento de comensalidade e de um “preparo compartilhado” do alimento, onde todos da família participam do ritual e tem uma função na caçada. Esse momento por si só no filme, já nos permite pensar em formas de *fazer-família*, onde essa divisão doméstica e do espaço do cuidado não permite uma distinção de gênero, mas sim uma produção compartilhada, um momento de laços e afetos que permitem tanto à casa quanto ao espaço fora dela que essas conexões se formem.

Voltamos a casa e a família se pensarmos que a casa cria parentesco quando “[...] aproxima representações espaciais, o cotidiano, refeições, cozinhar, e a divisão de recursos com as relações íntimas dos que habitam esse espaço compartilhado” (CARSTEN, 2004, p.35, tradução nossa<sup>37</sup>). Esse debate, como traz a autora, nos permite pensar em como esse parentesco é moldado a partir dessa convivência, principalmente voltando ao *fazer*, em questões trazidas por ela ao questionar a naturalização, pois se o parentesco é *produzido e vivido* na casa, e não *dado* por ela (*ibid.*, p.35-36), então podemos pensar a casa antropologicamente. Se a casa é o espaço onde esses laços são produzidos, reforçados e permitem que essas relações espessem ou se diluam, no filme conseguimos ver essas questões hierárquicas e relacionais etnograficamente. Seguindo o estudo da autora, ao pensar nas “casas e lareiras” e retratar esse espaço simbólico (CARSTEN, 2004, p.37), no nosso caso

---

<sup>37</sup> “[...] brings together spatial representations, everyday living, meals, cooking, and the sharing of resources with the often intimate relations of those who inhabit this shared space.” (CARSTEN, 2004, p.35).

filmico esse espaço *per se* não existe - ou pelo menos não existe na parte da narrativa - mas algumas questões que perpassam esse espaço sim.

Assim a comensalidade, os momentos rituais da alimentação de “[c]ozinhar e comer, dividir as refeições diárias, são em algumas maneiras os marcadores mais óbvios do que aqueles que vivem juntos têm em comum” (*ibid.*, p.37, tradução nossa<sup>38</sup>). O espaço comum da alimentação, como escrevi anteriormente, nos Colton é a sala de jantar, onde todos comem juntos e dividem a refeição, mas na única cena em que vemos esse momento o processo ritual não é tão simplificado quanto se poderia imaginar, a fim de que diversas tensões e *microtensões* são colocadas à mesa, juntamente com a comida. Enquanto isso, para a família vampírica, esse momento é usualmente solitário, onde cada um caça de uma forma diferente, mas que convergem na cena do bar, onde podemos analisar o único momento onde essa comensalidade ocorre:

A família vampírica se aproxima, na escuridão e na neblina, - suas silhuetas ressaltando na noite - de um bar na beira da estrada. Um jovem branco, um motoqueiro, um homem de barba e boné, além do dono do bar e da garçonete, estão ali. Severin na entrada já debocha do pessoal, enquanto eles procuram um lugar para sentar. Severin senta-se perto do homem de boné e derruba sua bebida, o provocando e brincando com ele. Ele age sem respeito ao dono do bar e ao homem, fazendo ameaças enquanto Caleb observa tudo com preocupação. O dono do bar os ameaça para saírem. Caleb quer sair, mas Severin o impede. Severin usa uma jaqueta de couro preta. O homem do boné que Severin estava provocando dá um soco em Caleb e Severin pede que bata mais pois “quer ensinar uma lição ao garoto” (NEAR DARK, 1987). Ele estimula Caleb a revidar, ele dá dois socos e o homem voa pelo bar até cair em uma mesa de sinuca. Caleb duvida de si mesmo e da potência do seu golpe.

Jesse abraça a garçonete enquanto Diamondback corta sua garganta. Homer dança enquanto vê a mulher morrer. Jesse e Diamondback colocam seu sangue em um copo para beber. A tranquilidade deles em relação ao acontecimento é inversa à perplexidade que as pessoas do bar se encontram. Eles ficam sem ação enquanto Jesse os ameaça, e diz que logo eles irão morrer: “eu só quero alguns minutos do seu tempo, que é a mesma duração que terá o resto de sua vida” (NEAR DARK, 1987). Severin dança e ameaça o homem motoqueiro que o ataca, ele finge ser sufocado pelo homem, mas ri enquanto põe seus óculos escuros, mata o homem e morde seu pescoço bebendo seu sangue na frente de todos. Ele fala da

---

<sup>38</sup> “Cooking and eating, the sharing of everyday meals, are in some ways the most obvious markers of what those who live together have in common.” (*ibid.*, p.37).

questão do pescoço não estar barbeado e como “ele não gosta quando eles não se barbeiam” (NEAR DARK, 1987).

A tensão aumenta e todos olham para Caleb para que ele faça algo, para que mate, se alimente e torne-se um deles. Jesse está sobre uma luz leve enquanto olha fixamente para Caleb. O dono do bar atira em Caleb, que sofre um ferimento grave na barriga, mas continua em pé. Ele fica muito apavorado, tanto com o ferimento quanto sobre ainda estar vivo e Severin o congratula, rindo. O rapaz no fundo se preocupa enquanto Severin parte para cima do dono do bar, dançando e rindo no balcão, enquanto o atinge com suas esporas até a sua morte. O homem que foi atingido por Caleb acorda, vê o ocorrido e é impedido de sair por Jesse. Diamondback o distrai pedindo que ele olhe para cima enquanto Homer efetua disparos com um revólver nas costas do homem. O garoto atira com naturalidade. Cada vez mais os olhares levam Caleb em direção ao rapaz branco de jeans ainda vivo. Todos esperam uma ação dele, mas o silêncio impera. Mae calmamente limpa o sangue da sua boca e se aproxima do rapaz, dança com ele e chama Caleb para que ele se alimente. O rapaz pula pela janela em fuga, quebrando o vidro e Caleb vai atrás. No meio da grama Caleb o alcança, mas hesita em matar e o deixa fugir. Os outros colocam fogo no lugar enquanto Homer dança no balcão. Eles se divertem enquanto incendeiam tudo.

**Imagem 16 - 00:48:48**



Fonte: Near Dark (1987).

A primeira questão que posso trazer é que embora a família humana “natural” tenha a casa e divida a sua refeição à mesa, da forma “tradicional”, o momento é entrecortado e perpassado por diversas tensões, não-ditos e silêncios. Entretanto, na família vampírica, se afastarmos Caleb que encontra-se liminarmente transformado mas ainda não dentro da família, os demais membros agem de forma conjunta, onde cada um faz sua parte para organizar e compartilhar o alimento. Assim, o espaço doméstico nesse momento se torna o

local da tensão e de uma produção familiar envolta em diversas questões de individualismo e momentos de silêncio, enquanto o espaço dos vampiros é de comemoração, afeto, compartilhamento e de uma comensalidade sem par.

Outra conexão que a autora faz sobre a lareira [hearth] como um ponto central dessa ligação do doméstico é a questão do fogo<sup>39</sup>, do doméstico enquanto comensalidade, o fogo enquanto elemento ritual e simbólico, mas nesse caso em si nos afastamos da vivência sobre o mesmo teto que ela fala (CARSTEN, 2004, p.38). No filme o fogo se mostra um elemento importantíssimo nesses laços familiares, tanto para seu espessamento quanto para sua diluição, pois enquanto para os Colton, o fogo se dá através do signo do sol, da luz, para os vampiros ele se dá na sua forma visceral e enquanto formador de vínculos, pois diversas vezes na obra eles incendiam carros e casas. O fogo se mostra assim, como uma forma potente de encontro e fortalecimento desses laços, inclusive um comentário feito por Severin a Jesse refere-se ao grande incêndio<sup>40</sup> de Chicago de 1871, o qual dentro da narrativa foi perpetrado por eles. Assim, nesse caso o fogo é um elemento que faz parte da história da família vampírica, necessário para sua manutenção e segurança, mas também algo que os constitui enquanto uma história, uma tradição, lhes marca no espaço histórico-temporal.

**Imagem 17** - 00:20:23



Fonte: Near Dark (1987).

Enquanto o fogo é um elemento que os une e os faz festejar, também é um elemento da destruição, no quesito de que o fogo (assim como o sol), queima os vampiros e corta os laços da família. Os outros vampiros (a exceção de Mae) são destruídos no fogo - Severin na explosão do caminhão, Homer ao correr na luz do dia atrás de Sarah, Jesse e Diamondback de

<sup>39</sup> “Aqui a casa, *casa*, também conhecida como *lar*, lareira ou casa, ou como *fogo*, lareira” (CARSTEN, 2004, p.38, tradução nossa, grifo do autor), do original: “Here the house, *casa*, is also known as *lar*, hearth or home, or as *fogo*, fireplace”. (*ibid.*)

<sup>40</sup> O incêndio de Chicago durou 2 dias, teve um saldo de 300 mortos, 100 mil desabrigados e 200 milhões de dólares de prejuízo, além de 8 km de devastação. Sua causa de início é desconhecida. Cf. <https://www.dw.com/pt-br/1871-fim-do-grande-inc%C3%AAndio-de-chicago/a-294889>.

mãos dadas no carro ao perceberem que não tem mais como fugir do sol, são engolfados pelas chamas. Partindo disso, o fogo se torna o elemento que destrói a família que Mae havia escolhido e lhe abre o caminho para criar um novo laço com a família humana, além de que o fogo tem um valor simbólico e potente, tanto que as últimas palavras de Caleb para Jesse e Diamondback são: “queimem”.

Então assim, o fogo que Carsten fala, aqui serve para potencializar esses laços familiares, criar e demarcar histórias, momentos de descontração e festa, mas também como um elemento que tem a força de destruir a mesma família que cria, de destruir esses laços formados. Poderíamos pensar que no caso *carsteniano* o fogo é um elemento controlado pela lareira, ele é domado pela casa, no caso dos vampiros, por estarem no espaço não-casa, não terem essa materialidade que hierarquiza, compacta e espacializa os membros, a esse mesmo fogo não contido, é permitido a função de além de fazer, desfazer famílias.

**Imagem 18** - 01:28:33



Fonte: Near Dark (1987).

A casa, mesmo que ainda focando no espaço da comensalidade, da importância da alimentação trazido por Carsten (2004, p.40) e do fortalecimento dos laços que a divisão da refeição pode proporcionar, no caso desta pesquisa é extremamente relevante, justamente porque a partir desse *insight* podemos mobilizar a questão da importância do ritual de alimentação para o *fazer-família*. Caleb só se tornará um "deles de verdade" quando ele se alimentar, ou seja, o ritual da alimentação faz parte do fazer-família vampírico e confirma a diferença dos momentos de alimentação das duas famílias e expõe aqui, a importância e relevância desse momento para a família dos vampiros. Os laços familiares deles não são só formados pela residência e compartilhamento do espaço das vans e hotéis, nem apenas do cuidado, mas principalmente a alimentação se torna um fator crucial para a integração na



família, mesmo que ainda transformado, a alimentação é o momento liminar que permite separar o *dentro e fora* da família.

Por mais que algumas vezes eles se alimentem separados, o momento em que eles partilham desse ritual juntos e o tratamento dado a Caleb, o incentivo a partilhar do grupo, fortalecer os laços e selar sua participação na família, é parte do âmago da narrativa. Se pensarmos que “os habitantes que vivem juntos em uma casa e se alimentam juntos, com o tempo, seu sangue se torna progressivamente similar - e isso é especialmente verdade no sangue dos irmãos e irmãs, o que é dito ser mais parecido do que outra categoria de parentesco” (CARSTEN, 2004, p.40, tradução nossa<sup>41</sup>). Neste caso, o sangue - seja como elemento *balizador* da família, ou elemento da alimentação - permite que ele tanto enquanto sustento ou enquanto contágio, se torne uma matéria, uma substância elementar para a conformação da família. Quanto mais partilhando a refeição e convivendo entre si, os vampiros criam mais e mais laços, fortalecendo a sua estrutura familiar. Por fim, esse mesmo momento da alimentação conjunta, a festa de sangue perpetrada no bar é um momento onde “[...] comer juntos é usualmente a mais enfática das atividades sociais dentro de uma casa” (*ibid.*, p.41). Neste sentido, esse momento da alimentação permite mobilizarmos a categoria de *casa* de uma nova forma, pois se a questão do fogo gera famílias, se a lareira e a parte da cozinha são um dos corações da formação familiar, do partilhar refeições enquanto um caminho para a união, os vampiros ao usarem o fogo de forma a se sustentarem e de dividirem as refeições como um grupo, fortalecem seus laços.

Podemos pensar que no caso dos vampiros de *Quando Chega a Escuridão*, a *família em si é a casa*, a família permite que esse espaço doméstico não seja atrelado às questões sócio-econômicas e generificadas da arquitetura que tratam Aureli e Giudici (2016), nem a uma casa específica e material, mas sim dado a própria família, a própria convivência entre si. Usando a materialidade de espaços como um conduíte para a família e não dependendo do espaço para sua formação, no caso dos vampiros a família funciona como casa, a casa aqui enquanto *tecnologia de família* não está atrelada a uma localidade específica, mas sim dos usos que seus membros fazem dessas características, das substâncias e das suas matérias. Desta forma, seguindo os insights *carstenianos*, pensar que o viver em uma casa e todos os processos e relações que advém desse convívio, além do que refleti a partir da autora, nos

---

<sup>41</sup> “As the inhabitants live together in one house over time and eat meals together, their blood becomes progressively more similar – and this is especially true of the blood of brothers and sisters, which is said to be more alike than that of any other category of kin.” (CARSTEN, 2004, p.40).

mostra que toda essa miríade de efeitos ajudam a produzir o parentesco (CARSTEN, 2004, p.55).

Ao partirmos do ponto que as “[c]asas são abrigos materiais tanto quanto centros rituais” (*ibid.*, tradução nossa<sup>42</sup>), tanto a casa dos Colton quanto a não-casa dos vampiros permitem formar esses laços, pois a *família natural* cria seus laços dentro do espaço da casa, através de suas hierarquias, separações, engendramentos e rituais, enquanto a *família sobrenatural* produz casa sem ter uma casa, e assim produz família produzindo em si a casa. Ou seja, a casa material é uma parte do parentesco, mas o que a família vampírica e sobrenatural de *Quando Chega a Escuridão* nos mostra, é que mesmo em espaços onde não existe essa estrutura formal da casa, em espaços onde poderiam ser pensados como *não-casas*, a família e a convivência em espaços anárquicos, rompem essas hierarquias e divisões arquiteturais, mobilizando e engendrando um espaço comunal. Esta é a chave que permite entender esses espaços como permissíveis para que a família se forme através da relação dos seus membros entre si e com esses espaços transitórios, a casa enquanto unidade sólida e material se foca na família e as casas arquiteturais, são apenas um elemento insubstancial e mutável para esse modelo de *fazer-família*.

Esse ponto é central para essa pesquisa, pois nos permite por fim, contrastar a narrativa que divide a família do dia como o espaço da casa e a família da noite como o espaço nômade. Portanto, configura-se em um ponto de subversão da própria narrativa em si, possibilitando ao entendimento desta pesquisa um câmbio temático e moral do roteiro para um entendimento novo e que abre possibilidades e fissuras.

---

<sup>42</sup> “Houses are material shelters as well as ritual centers.” (*ibid.*, p.55).

### 3. FISSURAS IMAGÉTICO-NARRATIVAS

Após refletirmos no capítulo anterior a partir das questões expostas na diegese do filme, no seu roteiro e assumindo as suas dicotomias como fundações para a construção dessas comparações entre modelos de família, desta vez iremos trabalhar e analisar, partindo das fissuras no filme e na representação familiar para percebermos quais são as produções possíveis e entendimentos sobre a família e o parentesco na obra. Desta vez não partiremos de um ponto onde iremos analisar apenas o que é exposto na narrativa fílmica, mas sim as possibilidades que são produzidas por ela mas nem sempre nomeadas, reconhecidas ou explicitadas. Ou seja, a ideia de analisarmos as fissuras presentes no tecido e nas fronteiras imagéticas da obra, modelos possíveis e estruturas de parentesco em ação, em comparação, mas, sobretudo, em formação.

Ao desconsiderarmos a visão normativa da produção e focarmos nos elementos dispostos ao invés do significado fechado, que hierarquiza e categoriza famílias em lugares específicos, e colocarmos o foco nessas fissuras na narrativa, podemos pensar e vislumbrar outros lugares como opções, alternativas, outras possibilidades de família que podem conviver e coexistir enquanto produção de afetos, sociabilidades, indivíduos e matéria. Nesse ponto, posso elevar a família vampírica ao status de família, onde dentro da narrativa esse não é o espaço dado e nem permitido a eles, mas novamente ao colocarmos nossas lentes nas fissuras, podemos compreender que esse status está no âmago da obra, que essas fissuras permitem enxergar além do texto e da imagem, questões, concepções e possibilidades que estão na obra, mas acabam se perdendo nesse espaço liminar entre o filme e a fissura.

Pensar essa *família vampírica* como categoria analítica, nesse ponto, não é apenas um dado a ser construído nesta pesquisa, mas ela também gravita em torno de *Quando Chega a Escuridão*. Como dito anteriormente, mesmo que essa família nunca seja nominada ou reconhecida como tal durante a narrativa, não tendo uma única vez durante os 95 minutos do da película esse status concedido, em produções que resgatam o filme e que orbitam ao seu redor, gravitando sobre seus signos e significados, esse status não só é revelado como ele vem de uma forma naturalizada. Nesse capítulo, portanto, vamos discutir a partir dessas fissuras e desses materiais gravitacionais qual a produção, a potência, a força desse modelo de família e também conjecturar os motivos de não existir essa transposição dos entendimentos dos elementos produtores dela (cineastas, roteiristas e atores) para o produto final. Ademais, quais questões são mobilizadas para que seja hierarquizado um modelo de família e outro seja

invisibilizado durante a narrativa, para que ele seja entendido e concedido sua existência fora da obra; porque a família existe na exegese, mas não na diegese?

Novamente, não estou nesse trabalho atribuindo de forma alheia a noção de família onde ela não está operando, onde ela não é existente, não estou tentando encaixar o que é criado e produzido no filme em um conceito que não é permeável a ele, e sim, seguindo a pista dada pelas pessoas envolvidas na produção da obra, de que realmente esse era o modelo usado. Devemos seguir essa pista a fim de analisar empiricamente, pensando-a como uma chave para entender os elementos presentes dentro do filme em si, a partir dos indícios que lhe atribuem outro significado. Precisamos olhar para o que não está sendo exposto nas lentes do filme, partindo de que existe um modelo sendo criado e trabalhado, para assim podermos demonstrar o que existe dentro do significado e da representação que *Quando Chega a Escuridão* nos mostra. Para isso, seguiremos a pista através dessa chave de entendimento: se olharmos para o filme como família, qual análise é possível?

Em materiais suplementares ao filme, como a faixa de comentário<sup>43</sup> e o documentário produzido aos 15 anos do filme (LIVING, 2002) a diretora e os atores elucidam diversas questões que estão presentes no capítulo anterior, mas que permitem a partir de suas confirmações termos uma outra relação com a obra; uma dessas formas é ratificar a família vampírica, exatamente como uma *família*. Enquanto durante o filme ela não é dirigida em nenhum ponto e reconhecida como tal, sendo sempre tratada como conjunto, mas não parentesco (“vocês”, “amigos” “os seus”), dentro desses materiais existe e aparece de forma natural a categorização desse grupo como uma família. Tanto a diretora Kathryn Bigelow, como os atores Bill Paxton, Lance Henriksen, Jenette Goldstein e Adrian Pasdar, em diversas das suas falas no documentário exaltam o grupo como família, interconectando suas histórias, exacerbando seus afetos e sociabilidades, trazendo até elementos que não aparecem no filme. Um desses elementos se concretiza na idealização dos passados dos personagens numa espécie de pré-narrativa filmica, mas que podem permitir-nos ter mais profundidade ao entendermos as engrenagens que movem esse grupo como uma estrutura familiar e parental.

---

<sup>43</sup> A faixa de comentários com a diretora Kathryn Bigelow também está disponível na versão em DVD lançada em 2002.

### 3.1 POSSIBILIDADES FÍLMICAS DE FAZER-FAMÍLIA

Dentro do filme, a família vampírica precisa lutar para sobreviver, para existir, mas ao analisarmos esses materiais suplementares, eles já têm esse status garantido. Eles não precisam entrar em uma batalha pela sobrevivência do seu modelo frente ao modelo humano e normativo, o status é dado a eles de forma natural. Ao mesmo tempo, o lócus de família só é lhes dado nos materiais suplementares não no principal, ou seja, existem hierarquizações e diferenciações valorais dentro de uma economia familiar, no sentido de pensar qual o espaço onde a família pode ser considerada família, qual o espaço dessa família que foi escolhida e transformada dentro do filme enquanto um lócus de *tecnologia de família*, onde ela é produzida, representada e cristalizada no mundo.

Se os vampiros só são uma família dentro do espaço negativo, ou seja, o espaço alheio ao filme, o espaço que existe atrás e ao redor daquele que positiva e retifica um poder familiar humano, os vampiros, a família da noite, são apenas silhuetas na noite, eles são apenas sombras que vivem na escuridão, na invisibilidade do mundo-película. Eles vivem nesse espaço liminar que se dá entre o filme e o seu documentário, entre a obra em si e as ideias que permeiam sobre ela. Existir enquanto sombra, existir sempre em oposição ao sol, ao dia, a família do dia, é o espaço que os vampiros recebem e possuem no filme.

**Imagem 19** - 00:41:56



Fonte: Near Dark (1987).

Outra maneira de refletir sobre essa perspectiva sombria e liminar na qual a família vampírica é colocada, uma maneira que abre espaço conceitual para que os vampiros sejam

*família*, é o entedimento *ex-filme*, onde fora desse já citado mundo-película, é dado a família vampírica o lócus de gerar família, afetos e sociabilidades. Ao focarmos neste ponto e nas falas dos envolvidos, conseguimos encaixar e entender os vampiros e sua transformação como um espaço produtor de potências, de vivências e sobrevivências. Uma das questões que é trazida no documentário pelo ator Bill Paxton [Severin] é a dificuldade desses vampiros perante o mundo e o seu lugar enquanto simplesmente existir, no sentido que essa família “tinha que abrir caminho no tiro” (LIVING, 2022). Ou seja, se eles não forçassem sua existência perante a sociedade, eles seriam reservados ao espaço da destruição (o que ocorre dentro da narrativa). Existe essa intenção de sobreviver, de existir, de continuar apesar de todas as perseguições e misérias da vida vampírica que o grupo vive e da forma melancólica em que esse grupo de vampiros existe (REDLETTERMEDIA, 2022); eles tentam enfrentar o que é dado e caracterizado a eles.

Se nos focarmos apenas nessa questão da luta por espaço e da própria dificuldade de se caracterizar outros modelos como família, já podemos problematizar a noção, pensando novamente, a partir do que Michel Agier mobiliza do *fazer-cidade* (AGIER, 2015) para um *fazer-família*, ou seja, de que formas se constrói e se produz família. Assim como a cidade de Agier, a família não é algo pronto, fixo e dado naturalmente, mas algo que existe no seu fazer, no seu produzir. Ser família não é apenas uma categoria hierárquica e conceitual dada pelo sangue e com uma taxonomia monolítica a priori, mas algo que é construído pelos indivíduos, afetos e sociabilidades. Assim sendo, os vampiros produzem família na tela ao fazerem a sua luta por existência, ao ter o seu companheirismo, o carinho de existir, ajudar os outros e permanecer unidos quando poderiam se separar e abandonar algum dos seus ao sol. Eles conseguem que essa potência familiar exista mesmo fora do filme. Partindo do ponto que os vampiros são uma família e reconhecidos por tal e que a família não é algo dado e concreto mas algo que é dinâmico, mutável e transformado, o ato da própria criação vampírica transforma o indivíduo, ao passo que o próprio corpo se dinamiza enquanto mudança para incorporar a nova existência. A família enquanto noção pode se transformar e incorporar os elementos vampíricos para que existam outras famílias, outros modelos em que essa transformação não se dá apenas enquanto sangue, mas amores, afetos e carinhos.

Pensando a partir dos escritos de Kath Weston (1997), nos quais a autora disserta sobre as formações e o fazer-família LGBTQIAP+, as "*famílias que escolhemos*" permitem postular e novamente desestabilizar essa ideia de naturalidade e de um modelo estático e monolítico de família. O modelo cisheteronormativo - esse modelo estático e monolítico -, se coloca como a escolha “natural” (*família natural*), pois ao “[...] representar “a família” como

um objeto unitário, essas representações também implicam que todos participam em tipos idênticos de relações de parentesco e se subscrevem a uma definição universal e acordado de família" (WESTON, 1997, p.56, tradução nossa<sup>44</sup>, grifo do autor). Ao pensar a família como uma única e singular formação, exclui-se da equação diversos outros modelos e fazeres que se afastem ou questionem esse modelo dito como "universal". No caso fílmico, a *família sobrenatural*, ao se afastar dessa normatização, não recebe o status de família mesmo que reconhecida no *ex-filme*, permitindo assim, que à luz de Weston, possamos entendê-la a partir de uma "*família que escolhemos*".

Uma subversão do modelo de família natural que os vampiros produzem, é que ao conseguirem a procriação e reprodução - a qual é dada como natural para os casais heterossexuais - e sendo esse um preceito defendido por antropólogos como Schneider para o parentesco (WESTON, 1997, p.56) podemos novamente inserir a *família sobrenatural* em mais de uma categoria, mostrando novamente a dinamização desses laços que antes eram monolíticos. Do mesmo modo que os vampiros se caracterizam enquanto uma família escolhida pelo afeto e amizade, por reproduzirem a procriação eles também podem ser encaixados dentro desse molde de família reprodutiva. Uma vez feito isso, eles desestabilizam esse modelo baseado apenas em uma reprodução heterossexual, mostrando assim sua falha enquanto pensado como "o modelo" de *fazer-família*. Contudo, ao avaliarmos a narrativa fílmica e como ela nos leva a pensar os vampiros enquanto uma ameaça à estrutura familiar e a buscarmos a sua destruição, novamente evoco Weston e traço um paralelo entre e as reações contra o vampiro e a comunidade LGBT, no sentido de serem ambos considerados como uma "ameaça a família" (*ibid.*, p.57).

Weston e Carsten assim como Natália Padovani, trazem uma crítica a esse reducionismo reprodutivo de Schneider, essa visão heterossexual que informa a aliança e o sangue (WESTON, 1997, p.71; PADOVANI, 2018). A própria Padovani mobiliza debates com Carsten, Strathern, Rubin e Piscitelli a respeito dessas análises do sangue de Schneider e da força motriz do sangue como a única forma do parentesco, nos quais a autora critica essa idealização heterossexual da família. Como ela escreve: "[e]m Schneider o amor é, portanto, força motriz que arranja parentesco. [...] o amor é força motriz que rearranja redes familiares produzidas não só por meio do sangue, mas através de múltiplas relações emaranhadas entre afetos, sexos, mercados, reciprocidades" (PADOVANI, 2018, p.242). Desta maneira, a figura

---

<sup>44</sup> "[...] presenting "the family" as a unitary object, these depictions also imply that everyone participates in identical sorts of kinship relations and subscribes to one universally agreedupon definition of family." (WESTON, 1997, p.56).

do vampiro enquanto uma ameaça em si, tanto pela questão da sexualidade como uma nova forma reprodutiva que não pode ser controlada pela sociedade humana, coloca-os dentro de um novo pânico moral. Essa capacidade reprodutiva, que os iguala a visão conservadora dos casais heterossexuais como os únicos detentores da reprodução (não entrando na seara das novas tecnologias reprodutivas), assim, criando um momento de ruptura e pane sistemática que projeta na figura do vampiro, uma criatura de comportamento sexual desviante com o risco da corrupção moral.

A figura do vampiro é uma ameaça a sociedade não pela falta da capacidade de reprodução, mas por permitir um novo modelo de reprodução que poderia vir a substituir o modelo heteronormativo e que quebra o argumento contra as famílias LGBT e as escolhidas, no sentido que:

Alegavam, que os gays e lésbicas seduziam jovens em, ordem para perpetuar (ou expandir) a população gay porque eles não podiam ter filhos, criticos heterossexistas coinjuraram visões de um fim da sociedade, o inevitável destino da sociedade que falha em se 'reproduzir.' (WESTON, 1997, p.58, tradução nossa<sup>45</sup>, grifo do autor).

Dessa forma, a figura do vampiro - e a *família sobrenatural* - se coloca como uma dupla ameaça à *família natural*, pois ao mesmo tempo em que “seduzem” jovens e pessoas, eles por sua vez conseguem se reproduzir “por si mesmos”. Ou seja, dentro dessa lógica conservadora levariam mais rapidamente ao fim de uma sociedade pautada em uma única forma de reprodução e de hierarquizar famílias. Esta ruptura iria perverter e refutar os argumentos desses críticos na base da família heterossexual como reprodução, e se coloca nas margens e nas porosidades que engendra um questionamento no que o termo reprodução significa e como é colocado (WESTON, 1997, p.58).

Para esses críticos, a comunidade LGBT se colocava como ameaça à formação da sociedade em si e do modelo reprodutório como o modelo de base. Essa ameaça só era possível se continuasse pautada dentro dessa questão reprodutiva (*ibid.*, p.59 e p.62). Os vampiros, novamente se mostram como uma outra ameaça que necessitaria de uma nova forma de caracterizar a família, ou um novo modo classificatório para que essas sexualidades e formações parentais continuassem sendo rejeitadas como modelos possíveis. Esses vampiros, ao romperem a cadeia reprodutória como exclusividade heterossexual, abrem campo para questionamentos do parentesco permitindo que modelos como as *famílias que escolhemos* se tornem uma ameaça que deve ser exterminada. No filme, a *família*

---

<sup>45</sup> “Alleging that gay men and lesbians must seduce young people in order to perpetuate (or expand) the gay population because they cannot have children of their own, heterosexist critics have conjured up visions of an end to society, the inevitable fate of a society that fails to "reproduce." (WESTON, 1997, p.58, grifo do autor).



*sobrenatural* é exterminada e violentada de diversas formas, tanto ao final quando ela é destruída pela família humana (do dia), quanto pelo não dito, pela negação narrativa do seu status. O discurso (FOUCAULT, 2008) assim cria e cristaliza uma narrativa de que a *família natural*, mesmo que se possa questionar o modelo dito como único, permanece enquanto discurso como a estrutura a ser considerada e aceita, aos vampiros e todos seus questionamentos, é possibilitado apenas o não dito e o não reconhecido.

As vicissitudes da *família sobrenatural* a permite incorporar elementos que fazem parte de diversos modos de família, criando um novo fazer o qual existe em um *momentum* e um *continuum* que retira o poder reprodutivo da família consanguínea e ao mesmo tempo os coloca dentro da família escolhida, pois novamente a partir de Weston eles se encaixam como:

[...] famílias escolhidas podem incorporar amigos, amantes ou crianças, em qualquer combinação. Organizadas a partir de ideologias de amor, escolha, criação, as famílias LGBT são definidas através de um contraste como o que muitos gays e lésbicas na Bay Area chamam de famílias “hetero”, “biológicas” ou “consanguíneas”. (WESTON, 1997, p.61, tradução nossa<sup>46</sup>, grifo do autor).

Os vampiros de *Quando Chega a Escuridão*, são uma família onde são incorporados amigos, amantes e filhos. São organizados a partir de escolha, criação, amor, afeto e cuidado, mas também são uma família onde o sangue opera de forma partícipe dessa matéria, ou seja, eles são um agregado, um amálgama desses dois modelos de família que são postos em contradição, em oposição. Na família vampírica - a *família sobrenatural* -, os dois modelos operam dentro da figura do vampiro, ela funciona como uma síntese dos dois, mas se coloca apenas como ameaça a um: a família humana - a *família natural* - e conservadora.

Podemos interconectar Weston e Carsten quando pensamos a partir das duas autoras sobre a questão da temporalidade, referida por Carsten para a formação de famílias, e quando Weston discute a mudança sócio-conceitual que desloca a questão das “*famílias hetero x famílias gays*” - respectivamente “*família x não-família*” -, para um novo entendimento que permite uma porosidade em que se colocam as “*famílias biológicas/consanguíneas x famílias que escolhemos/criamos*” (WESTON, 1997, p.63). Esse momento encaixa as *famílias que escolhemos* como modelos de família e os afasta do vácuo de ser a negação da família, para um ponto de aceitação. A *família vampírica* incorpora muitas questões dessa família *westoniana* mais a questão do sangue enquanto matéria.

---

<sup>46</sup> “[...] chosen families might incorporate friends, lovers, or children, in any combination. Organized through ideologies of love, choice, and creation, gay families have been defined through a contrast with what many gay men and lesbians in the Bay Area called “straight,” “biological,” or “blood” family.” (WESTON, 1997, p.61, grifo do autor).

Portanto, a *família sobrenatural* se coloca nessa oposição num estado de meio, num estado entre, como um momento liminar ela orbita entre esses dois modelos, assimilando elementos pertencentes aos dois, mas como me referi antes, só é considerada ameaça a um modelo. Essa ligação do status da família vampírica enquanto um modelo de *família escolhida*, não é algo que foi encaixado fora do campo de possibilidades da narrativa, pois no documentário citado anteriormente, *Living in Darkness* (LIVING, 2002), Bill Paxton chama Diamondback de madrasta [*surrogate mother*] e esse posicionamento por si só já a encaixaria tanto dentro dessa família do afeto, quanto mesmo dentro de uma família de aliança em que um dos pais tem um novo relacionamento, substituindo o companheiro. Esta fala, entre outras demonstrações presentes no documentário, reconhece o status de família, lhes dá mesmo que *ex-filme*, nesses momentos documentais, momentos que lhes permitem ser pensados e entendidos como família.

### 3.2 FAMÍLIA QUE QUEREMOS, FAMÍLIAS QUE TRANSFORMAMOS

Essa família vampírica funciona de forma paradoxal, e o seu fazer permite quebrar o selo monolítico e hermético da família para expandirmos os significados. Essa própria família usa a forma das *famílias naturais* - o sangue - para a criação de uma *família transformada*. Esse momento fundador do vampiro se coloca paradoxalmente à questão do sangue enquanto matéria biológica para a família (consanguinidade). No caso do filme, ao “infectar” o sangue para criar e romper com o indivíduo enquanto um corpo normativo para uma nova existência transformada, o método da criação e concepção se altera. O vampiro assim, funciona como um pastiche da imaginação sobre sangue e família, o espaço e o momento em que a concepção, a progênie permite ser subvertida da matéria do parentesco. Janet Carsten (2014) ao escrever sobre essa matéria do parentesco, começa mobilizando sobre as substâncias, que são:

Fluidos sexuais, gametas, sangue, ossos e leite materno podem ser descritos como “substâncias corporais”; ideias sobre a sua mistura e separação dentro e entre os corpos ou a transformação dos alimentos em sangue ou outra matéria corporal podem ser transmitidas utilizando o mesmo termo. Assim, a substância parece oferecer uma maneira de descrever e analisar como a produção e decadência dos corpos ao longo do tempo estão implicadas no parentesco. Fundamentalmente, “substância” implica fluxo e intercâmbio, bem como essência ou conteúdo, e essa ambiguidade pode ser usada para desmembrar o que o parentesco envolve. Do mesmo modo, pode ser usada para transmitir as propriedades físicas contrastantes de liquidez ou solidez que parecem da mesma forma ligadas com os processos corporais. (CARSTEN, 2014, p.107).

Pensar assim em substâncias - e outras *matérias do parentesco* - expande o nosso debate, e por mais que o sangue seja ainda uma das formas principais para o entendimento

enquanto família, nesse caso da *família vampírica* o sangue é um dos balizadores centrais, mas não é o único que traduz e significa o que é fazer parte da família vampírica. O sangue é parte importante da transformação e do viver, mas ele aqui é subvertido enquanto forma de reprodução e procriação, os vampiros elaboram formas para gerir esse parentesco. Essa *família transformada* e vampírica borra as fronteiras (MARTINS, 2016), subverte as margens (DAS e POOLE, 2008), se coloca nos poros e fissuras da própria concepção de família para oxidar essa forma mecânica e reestruturar o lugar da substância e da matéria do parentesco, dos sentidos de reprodução do sangue para a *família natural* e a *não-natural (sobrenatural)*. Neste caso, não mais o sangue funciona como única formação e elemento material, mas aqui ele se torna parte de uma fundação que se dá com a *transformação*, a incorporação dessa e de outras matérias no corpo para formar uma nova forma de reproduzir, uma nova forma de produzir corpo, pessoa, família, parente.

Além dessa questão do sangue, outras visões são possíveis enquanto formadoras de família, e nesse sentido evoco a temporalização do modelo familiar, onde existe uma espacialização do limite, a família se torna parte do espaço e o espaço em sua vez constrói família. Partindo das noções *carstenianas*, a família se produz a partir do seu local espacial, pois como falamos antes na dicotomia entre famílias, a família se torna a família da casa, a família nômade, a família da rua, família da cidade, família do campo. Essa produção está concomitante ao local, o próprio espaço por si constrói as famílias e sua relação ao espaço, ao mesmo tempo em que esse espaço dentro da narrativa já hierarquiza as famílias, como vimos anteriormente.

Voltando a matéria do parentesco de Carsten (2014), mobilizamos a temporalidade como uma fissura importante para analisar a questão familiar e como o tempo pode gerar famílias, vampíricas ou não. Quando a autora remete à “[...] temporalidade como um meio de apreender as gradações e acumulações de parentesco, assim como suas rupturas e dissoluções” (CARSTEN, 2014, p.106), podemos pensar como essa temporalidade trabalha no sentido de criar as famílias, para que se torne uma matéria que funciona em conjunto das outras técnicas familiares, as outras *tecnologias de família*. O parentesco vampírico, diferentemente do parentesco puramente biológico e consanguíneo, ao qual a temporalidade permite a família continuar enquanto nome, enquanto alianças, enquanto estruturas que se formam e se rompem através de ligações ancestrais à raízes, sobrenomes, signos que unam e criem uma formação, uma estrutura familiar na qual a temporalidade lhe concede um status de família. Para a *família vampírica* essa temporalidade vivida e histórica permite repensar

esse próprio parentesco, dado a questão de como as gerações diferentes, idades diferentes e correlações entre essa temporalidade permitem as formações e dissoluções desse laço.

Na família vampírica, o sangue, o vampirismo permite suspender essa temporalidade, não criando a família enquanto uma continuação e sucessão, mas sim, enquanto indivíduos que participam da mesma temporalidade espacial e duracional, num *continuum*. Ao passo que diferentes gerações da família convivem entre si, essas mesmas estruturas temporais, que criam hierarquias, afetos e simbolismos referentes ao etarismo, são colocados em suspensão através da questão da temporalidade imortal, pois ao vampiro conseguir colocar o tempo e a geração em estase [*stasis*], essas hierarquias são postas a prova. Quando Carsten remete aos abusos de parentesco ligados à temporalidade (*ibid.*, p.107), é o caso de não focarmos apenas nos momentos da progênie, mas pensarmos em outros rituais temporais que permitem repensar o parentesco. Dessa forma, a temporalidade da *família transformada*, realmente assim como o corpo muda-se, pois a questão do tempo não se torna mais um elemento relevante na família, mas sim os laços duradouros que são construídos, as questões geracionais são postas de lado pois, quando todos dispõem da temporalidade, algumas hierarquias não precisam ser parte desse cotidiano familiar.

Enquanto progenitor da família, Jesse Hooker é o mais velho deles em idade e tempo, mas este fato e o poder de reprodução dos outros membros da família não se tornam os marcadores de gerações e limites entre os membros, mas sim algo que apenas mimetiza questões existenciais e reflexões sobre tempo, idade e imortalidade. Ao suspender a hierarquia de tempo e a temporalidade do nascimento como foco da sucessão, nos permite repensar esse momento funcional da família, pois no caso da *família vampírica*, a produção entre eles não é um momento definidor. Durante o filme poucos têm a sua história biográfica e o momento do nascimento como algo definidor, mas sim a união familiar, a mutualidade que é desenvolvida sobre esse tempo.

A procriação vampírica não é um marco monolítico, mas sim algo que é produzido nas “práticas do cotidiano” (*ibid.*, p.107). Um exemplo dessa questão é que Caleb não é considerado “da família” por ter sido transformado por Mae. Embora faça parte do grupo, ele é posto à prova para ser integrado e só finalmente é reconhecido quando suas práticas dentro do ambiente familiar constroem o seu laço com os outros, ao colocar a sociabilidade e segurança dos outros membros da família acima da sua. No momento em que eles estão encurralados dentro de um quarto de hotel, trocando tiros com a polícia e a cada tiro, mais e mais feixes de sol adentram o quarto e queimam a carne dos seus irmãos, Caleb resolve enfrentar o sol e tentar chegar ao furgão para salvar sua família. E quando bem-sucedido, é

esse momento que o faz finalmente ser alguém da família. Não é o rito temporal do nascimento ou do simplesmente estar dentro da família no tempo e matéria, mas sim as questões cotidianas que constroem as mutualidades, comensalidades e afetos que produzem a família.

**Imagem 20** - 01:28:23



Fonte: Near Dark (1987).

Aos membros da família estarem encapsulados nas suas idades físicas de quando foram transformados, a temporalidade não age dentro desse escopo do etarismo. Assim, permite que Homer - o qual tem aproximadamente 40 anos, mas num corpo de 10 - tenha discussões acaloradas com Severin, sobre a questão de ser um adulto preso num corpo de criança, e ao mesmo tempo ele não é levado a sério “e você sabe o quanto é chato ouvir isso toda noite”, diz Severin. Homer tem atritos com Caleb, pois o primeiro dentro da família é pai de Mae, mas o status paternal é dado apenas a Jesse e o maternal a Diamondback, onde Severin faz referência a Caleb que ouça sua “mãe falando”. Mesmo que nessa estrutura a parentalidade reprodutória seja compartilhada, o status e papéis de pai e mãe e seus status hierárquicos, são estruturados conforme as formas de família consanguínea. Esse é um dos momentos onde podemos notar os espaços nos quais as famílias humana e vampírica se entrecruzam em suas formações, não como modelos totalmente opostos, mas modelos que funcionam de formas diferentes dentro de uma estrutura fixa de parentesco, posições hierárquicas e de relações de poder.

A importância da reprodução e da procriação é debatida por Weston e Carsten numa questão que retoma os debates antropológicos referentes a consanguinidade e aliança, que retomam Claude Lévi-Strauss e David Schneider para questionar essa genealogia, justamente no sentido em que os rearranjos das famílias LGBT colocam em cheque alguns pressupostos que eram dados como naturalizados no debate do campo. Principalmente sobre a questão da

reprodução heterossexual como uma forma basilar do parentesco, e esse questionamento não desafia a ideia da reprodução enquanto formadora do parentesco, mas sim como *a única forma de criar* esses laços. Essa visão da reprodução enquanto foco é uma construção social e contextual que reafirma um modelo sobre os outros e dessa forma a biologia é uma parte, uma forma de parentesco, mas assim também é a escolha (WESTON, 1997, p.71).

Essa visão das *famílias que escolhemos* renegocia os termos do parentesco e amplia as potencialidades parentais, familiares e sobre o que é o parentesco em si. Não se foca em laços de sangue como criadores e mantenedores de relações e de afetos, pois os relatos que Weston (1997) e Carsten (2004) trazem, nem sempre comprovam que o sangue realmente crie e forme relações afetivas e duradouras, algo a mais do que um parentesco obrigatório, uma ligação burocrática de sangue e unidade. A família consanguínea enquanto um grupo fechado, não traz no seu âmago uma relação de afeto carinho e suporte, como Weston relata sobre diversas pessoas que são expulsas de suas casas por sua sexualidade, assim rompendo o laço de afeto (mas não o de sangue) e criando novas famílias formadas pelo afeto (e não o sangue).

Doravante, pensar a família consanguínea e de aliança heterossexual como a única forma de família e de reprodução não acarreta em laços duradouros de afeto e cuidado (WESTON, 1997, p.73), mas em um parentesco burocrático e monocrático. As duas autoras nesses seus trabalhos também debatem sobre a questão da adoção e como ela não rompe os laços de sangue justamente por alguns indivíduos buscarem suas famílias consanguíneas, mas uma parte interessante para esta pesquisa é quando Weston dialoga que “[a]s relações adotivas - diferente das famílias LGBT - não posam como um desafio fundamental para as interpretações reprodutivas do parentesco ou da imagem culturalmente padronizada de uma família nuclear de pais e filhos” (*ibid.*, 1997, p.76, tradução nossa<sup>47</sup>). O debate se foca em que as *famílias que escolhemos*, justamente por incorporarem amigos e amantes em sua formação, ameaçam esse formato nuclear de pais e filhos, essa questão hierárquica e geracional. A família vampírica, por mais que também tenha sua nuclearidade, ao incorporar em suas relações, amigos e amantes (Diamondback e Jesse; Mae e Caleb) rompe com esse formato padrão e novamente perturba a ordem desse modelo de família conservador. Essa ameaça da família que não contém necessariamente crianças e sucessão, somadas com a capacidade reprodutiva de gerar um novo vampiro, se espalhando como um modelo a ser seguido,

---

<sup>47</sup> “But adoptive relations - unlike gay families - pose no fundamental challenge to either procreative interpretations of kinship or the culturally standardized image of a family assembled around a core of parent(s) plus children.” (WESTON, 1997, p.76).

poderia ter consequências para essa visão sobre o que é “a família”, enquanto apenas “um modelo”, uma possibilidade.

Weston ainda retoma o poder de agência das famílias que escolhem seus membros perante essa obrigatoriedade consanguínea, justamente como uma crítica do sangue como uma força imutável e incontrolável (*ibid.*, p.76). Entretanto, no caso dos vampiros desta pesquisa, existe novamente um elemento que permite estar entre essas questões, pelo que são uma família que escolhe mas que exerce controle do sangue. Esse controle sanguíneo, é a chave que destaca esse modelo tanto da família que escolhemos, quanto da família biológica e consanguínea. Uma família que pode escolher seus membros e se ligar a eles através do sangue (e aliança) conseguiria em teoria complexificar todos esses debates em torno do parentesco, sendo uma família com dupla agência.

Voltando a questão do sangue como substância e matéria para o parentesco, o filme se foca muito no sangue como espessamentos e diluições do parentesco (CARSTEN, 2014, p.113), pois o sangue aqui faz parte do ato fundacional e formativo, mas não na questão de dar sangue como em algumas mitologias vampíricas, como no jogo de RPG<sup>48</sup> Vampiro: a Máscara (ACHILLI *et al* (1999); HITE *et al* (2018)), no qual a transformação se dá no fato de drenar o sangue da progênie e depois lhe alimentar com o seu. Desta maneira, nesse caso do jogo, o processo envolve troca de sangue, o sangue da cria é retirado e substituído com uma gota criacional dada pelo seu senhor [*sire*] que cria o laço sanguíneo e esse sangue lhe dá propriedades ligadas a linhagens sanguíneas e clãs, que permitem essencialidades específicas. No caso do jogo o sangue funciona como um mediador familiar, pois existe uma troca de sangue, o sangue do parentesco é trocado, se retira o sangue antigo e se troca por uma nova família, uma nova identidade familiar que liga através da potência do sangue a outros indivíduos, outras comunidades ligadas pela força do sangue enquanto matéria.

Por mais que em *Quando Chega a Escuridão*, o sangue para a criação não se assemelhe ao jogo, ele aqui faz parte do processo pois, ao retirar sangue do filho mas não matá-lo, se "contamina" o sangue dele com a matéria vampírica - mas não uma troca de sangue *per se* - que a partir do momento o transforma e o liga aos vampiros pelo fato de ser *transformado*, ter esse parentesco dual entre o dia e a noite. Esse estado lhe coloca num momento liminar entre as famílias, entre o sangue da família humana e o novo sangue que

---

<sup>48</sup> Vampiro a máscara é um jogo de interpretação de papéis (RPG) criado por Mark Rein-Hagen em 1991. Nele, os jogadores assumem o papel de vampiros, que habitam o Mundo das Trevas (World of Darkness). Este mundo é baseado em uma visão punk-gótica da nossa realidade. Este jogo é de horror pessoal e político onde não apenas os personagens devem tanto se acostumar à sua nova existência, quanto enfrentar os diversos jogos de poder e política dos anciões. Atualmente o RPG está na sua 5ª edição, lançada em 2018.

mediado pelo "*beijo vampírico*" transforma seu corpo e seu ser. Assim, o sangue aqui se torna por vez, ao modificar o indivíduo também parte do rito de criação e espessamento do laço - no sentido que ele é o elemento transformador e contaminador -, não exatamente igual a questão do RPG, mas que lembra o processo do sangue como formação de uma nova identidade.

No filme, o próprio sangue é um elemento de dissolução do parentesco, quando a diretora Bigelow fala sobre o *bloodletting*<sup>49</sup>, que permite a revogação do até então irrevogável. No momento que Caleb pede ao seu pai que faça uma transfusão sanguínea, tirando o sangue vampírico ["contaminado"] para o sangue humano ["puro"], um laço familiar é dissolvido e outro é restabelecido. Quando Caleb acorda do procedimento e pode novamente circular e ser parte do dia, ele renega a noite, ele renega a família que recém tinha entrado. O sangue nesse caso, se coloca como o *mediador familiar* ao ponto que ele gera e dissolve as famílias, pelo fato do sangue poder construir e destruir laços familiares, ele se torna uma matéria potente - mas não a única - a formar o laço do parentesco. O sangue decide o pertencimento entre o dia e a noite, é ele que postula as dicotomias fílmicas entre o *fazer-família*. Por sua vez, sangue é um *balizador* das relações e do enquadramento enquanto comunidade.

Um ponto interessante a levantar é que em diversas mitologias vampíricas - o RPG sendo uma delas -, e na mitologia do vampiro incrustada na cultura pop, esse processo de *transformação* é irreversível. O sangue assim funciona como um elemento que rompe e cria um momento divisório, uma fronteira do pertencimento a qual rege o lugar do indivíduo na família, ele que designa o pertencimento e a estrutura familiar, e no filme ele se coloca como uma matéria dinâmica que permite circular entre famílias, permite fazer parte de grupos através da mediação sanguínea. Colocar ou retirar sangue, se torna assim uma matéria que regulamenta o parentesco, a identidade e o ser da pessoa no caso da narrativa fílmica. Caleb renega a família vampírica e os laços de parentesco quando retoma o sangue humano do seu pai. No caso de Mae quando ela recebe a transfusão - a qual o filme não mostra quem lhe deu o sangue, mas podemos imaginar que foi Caleb ou Loy - ela deixa de ser parte da família vampírica e se coloca dentro da família humana. Ela quebra os laços de parentesco que já tinha construído e cristalizado há aproximados quatro anos dentro da temporalidade da narrativa e firma uma nova estrutura familiar com os Colton.

---

<sup>49</sup> A diretora se refere à transfusão de sangue a que Caleb é submetido e que lhe permite transitar entre as unidades familiares.



Uma questão que podemos inferir sobre o processo de reversão do vampirismo, fato esse não comum nas mitologias vampíricas, é que usualmente a transformação coloca o indivíduo no estado entre a vida e morte [morto-vivo], estágio que se coloca em um *phasing* entre estados de ser e estar no mundo e que alteram permanentemente as formas da pessoa se relacionar e viver entre os seus. A partir do momento em que se torna o vampiro, o ser é alterado [*transformado*] e existe uma divisão entre a humanidade e o morto-vivo. Por o vampiro ser o *outro*, ser o pólo reflexivo negativo do humano, não existe um processo onde essa reflexão possa voltar ao estado natural, ele não pode retornar ao ponto de pureza. Todavia, em *Quando Chega a Escuridão*, a irreversibilidade da maldição, da *transformação* vampírica é alterada ao passo que a partir da transfusão do sangue [*o elemento balizador e mediador de família*] se pode retornar a um status de humanidade. Ao retirar o sangue contaminado, o indivíduo pode novamente fazer parte e ser incluído na estrutura familiar originária, provocando através do sangue um deslocamento familiar.

Esse deslocamento pode ser visto de forma impositiva e normativa como no filme, onde o sangue vampírico e "contaminado" precisa ser expurgado em direção de um sangue humano, familiar e "puro", mas também pode ser visto como uma capacidade que permite espessar e diluir os laços familiares através de novamente pensar o sangue como uma potente ponte entre o parentesco. Ao deslocarmos o sangue para não só uma *matéria do parentesco*, mas como o *elo* entre diversos parentescos, ele se torna uma chave para entender o modo de *fazer-família* presente no filme. Esses processos sanguíneos, sejam de transfusão, sejam de contaminação, contraem-se como uma nova forma de encarar o vampiro, desta vez diferente do vampiro gótico de Halberstam, e mais próximo do vampiro de Journiac que Grunvald (GRUNVALD, 2021d, p.14) retoma. O vampiro aqui se coloca como uma alternativa [ou oposição, a partir da posição do filme] a uma nova estrutura e forma familiar possível.

Outra questão que mostra o sangue como *fazer-família* e também como um ponto que não diferencia as famílias, é que enquanto Mae por ter transformado Caleb era sua mãe na família, era ao mesmo tempo irmã e companheira, ou seja, uma relação incestuosa. Ao pensarmos o sangue como a matéria que dá esse parentesco humano, ao romper a fronteira da *transformação vampírica* e retornar a humanidade através do sangue dos Colton, por esse prisma fundacional ela continua tendo o mesmo status e patamar dentro da família. Portanto, ao mesmo tempo que ela não teve o nascimento biológico, o sangue como *mediador familiar e balizador da construção do parentesco* a coloca na mesma posição - com a inversão de agora ser filha/irmã de Caleb [ou Loy], mas ainda mantendo o relacionamento incestuoso e sanguíneo com Caleb. O sangue enquanto *formador de famílias* aproxima as duas estruturas

familiares de forma basilar ao se tornar o elemento que permite atravessar a fronteira do pertencimento e construir laços de parentesco com humanos ou vampiros.

O elemento da *transformação* significa a ruptura com um sistema familiar e a passagem para outro, o momento em que os laços com uma família são rompidos em direção ao pertencimento de outra, aqui é usado para significar a família não como uma unidade estática e monolítica, mas como significados para aqueles que a habitam (WESTON, 1997, p.267). Caleb ao ser transformado, e mesmo se ligando pelo sangue, não ser imediatamente aceito embora precise nutrir laços de afetividade, mostra que essa visão de um parentesco intrínseco é posto em dúvida em direção a um novo entendimento que põe em xeque tanto a formação sanguínea, de aliança e de escolha, juntando todos esses elementos mas não colocando o foco, a balança, para nenhum desses apontamentos, mas para um sentido novo. Trazendo os debates de Weston (1997, p.268) sobre o potencial da escolha, utopia e individualismo que são incorporados nesses modelos, não pensando que essa formação vampírica é a resolução de todos os questionamentos ou que não existam tensões e violência nessa família, mas que a partir de um modelo que incorpora, mimetiza e rompe com questões de aliança, sangue e escolha, pode levar a novas reflexões sobre o campo. A *família transformada*, nesse caso, poderia servir como um desestabilizador dessas noções pelo fato que no seu caso, o sangue afeta tanto a biologia quanto a aliança, no sentido que ela é feita de escolha e sangue. Essa família vampírica e sobrenatural se coloca como um elemento à parte e ameaçador no debate genealógico e biológico de Schneider e a oposição da escolha que trata Weston (*ibid.*, pp.282-284), pois ele afeta tanto a *escolha* de quem transformar em vampiro, quanto o potencial *transformador* do corpo, do sangue e do ser *biológico*.

### 3.3 O MONSTRO ENQUANTO A FAMÍLIA

Pensar o monstruoso enquanto produtor de unidade familiar é primeiramente revisitar e redefinir o que é o monstruoso e o grotesco nesse caso. Pensar em monstro, assim como Jack Halberstam escreve em *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters* (HALBERSTAM, 1995), onde o monstro pode se adaptar, se “diluir” e “espessar” - aqui trazendo as ideias de Carsten para entendermos o monstro também como um modelo de família - através dos tempos, refletindo e formando ideias que cristalizam formas de ser, pensar e estar no mundo e, substancialmente formas de alteridade e do outro, a *outridade* (KILOMBA, 2019; FANON, 2008). O monstro gótico, o monstro pós-moderno, tem significados que permeiam as narrativas e são usados para trazer o outro como o pólo

negativo, criar uma imagem que expurga de si, do seu *self* todas as questões negativas e a projeta no outro, criando assim uma visão fantasiosa do que é o outro (KILOMBA, 2019).

Grada Kilomba e Frantz Fanon escrevem da experiência do negro e da identidade projetada nele, introjetada no seu corpo, emoções e o ser como algo indissociável e inexorável pelo branco e pela branquitude, cria sujeitos e corpos que são já dados e interpelados por esses signos, símbolos e emoções a priori criadas pelo polo negativo. Entretanto, não é que aqui eu coloque o vampiro - o monstro - alegoricamente no lugar do negro nos escritos de Kilomba e Fanon, mas sim, adapto a essência da teoria da *outridade*, ou seja, projetar no outro aquilo que não queremos reconhecer de nós mesmos, para a análise do *monstruoso x humano* e como essas duas instâncias interconectam-se muito mais do que separam-se. Especialmente o vampiro do nosso caso filmico não deve ser colocado nesse lugar, pois é possível vislumbrarmos uma forte marcação de branquitude tanto na família humana quanto na família vampírica. Os vampiros de *Quando Chega a Escuridão* são brancos, sulistas dos Estados Unidos - Jesse lutou pelo sul na guerra da secessão - ou seja, existe uma origem racista na família. Por mais que o racismo não se torne evidente através de palavras e ações dos personagens no filme, ele se faz presente na gênese da obra, uma vez que é a ausência de corpos negros entre os protagonistas, e a utilização dos mesmos apenas como figuração para mera exploração da violência branca - Mae mata um figurante negro para alimentar Caleb e Severin seduz duas mulheres negras - que torna o pacto branco como peça fundante da narrativa. Em outras palavras, o racismo acontece justamente quando o branco nem mesmo cogita a participação ativa de corpos negros como possibilidade nesta narrativa. Assim, não é possível traçar um paralelo entre esta família em específico, que performa a branquitude, com a experiência do povo negro. Ou seja, a *outridade* aqui é apenas uma ferramenta teórica para elucubrar a introjeção de elementos negativos à alguém por outrem.

Neste sentido, tomamos essa ideia das autoras para pensar como a *outridade*, como as ideias do negativo são dadas e criadas no monstro, no vampiro enquanto o ser monstruoso que perverte a família. Esse distanciamento e desumanização não só projeta no outro, como também cria a imagem do pólo positivo, porque os “[m]onstros tem que ser tudo que o humano não é, e produzindo o negativo do humano, esses romances abrem caminho para a invenção do humano como branco, masculino, de classe média e heterossexual” (HALBERSTAM, 1995, p.22, tradução nossa<sup>50</sup>). Quando tiramos essa projeção fantasiosa,

---

<sup>50</sup> “Monsters have to be everything the human is not and, in producing the negative of human, these novels make way for the invention of human as white, male, middle class, and heterosexual.” (HALBERSTAM, 1995, p.22).

podemos pensar nesse monstro como *alteridade*, como o outro, como uma identidade que agrupa indivíduos e corpos dissidentes em torno de uma unidade parental. Na narrativa filmica de *Quando Chega a Escuridão*, como falamos no capítulo anterior, todo o processo é dado em uma dicotomia que expressa essa visão de *outridade*, ou seja, qual o pólo negativo frente ao hierarquizado positivo, e como neste capítulo a ideia é acharmos a *fissuras narrativas* que nos permitem ver família onde o filme não provê esse status, a família vampírica - no caso o monstro - se faz família justamente, mesmo que a obra não a trate como tal, por ser o negativo da família humana. Através de Fanon e Kilomba, o negro se “faz” e se “cria” enquanto uma “identidade dada a ele” quando o branco expurga suas características indesejáveis e a projeta no outro ser, criando assim uma imagem distorcida, um espelho que demonstra o que ele não quer ser nem ver, o que ele não quer reconhecer das suas falhas e que ele introjeta no outro.

Trazendo para o nosso caso, para existir a *família vampírica* como um outro, como uma alteridade negativa, como uma projeção do que a família “não deve ser”, ela deve ser considerada uma família *per se*, para que aí se denote os pólos negativos e o monstruoso. O “olhar no espelho” da *família humana* - dita “tradicional” e nuclear - esse espelho é o ponto liminar entre o si e *self*, mas também é o ponto que caracteriza a família vampírica como tal e que nos permite através dessa fissura, dessas rachaduras no espelho, pensá-los como família. Tentando navegar entre as sombras do espelho, entre os feixes de luz refletidos nas sombras, podemos ver quais questões que se dão como monstruosas mas que são projeções, que nesse caso poderiam ser consideradas formas de *fazer-família* invertidas, monstruosas, mas que poderiam ser mais “humanas” que o humano que as projeta.

**Imagem 21** - 00:34:35



Fonte: Near Dark (1987).

Caleb, tanto como o personagem protagonista e por quem narrativamente percebemos o filme e sentimos as transformações que o colocam entre os mundos, entre as famílias negativas e positivas, entre o humano e o monstro, também é a chave para entender como é produzido esse outro, como que a família vampírica se dá, se cria e se mostra através dele. Principalmente quando deixamos de experienciar por ele e nos colocamos etnograficamente entre eles, vivenciando o filme e o analisando, diversas facetas colocam as famílias não em termos de oposição, mas em paralelo. Questões que não são vistas através da projeção do outro, mas que avaliadas desconsiderando essa sombra reflexiva, prestando atenção no que realmente está atrás do espelho, nos permitem perceber que a família vampírica se vê e em diversos casos da narrativa fílmica, os vampiros são mais humanos que o humano. Nesse caso poderíamos questionar se os humanos não seriam o reflexo negativo do vampiro, o modelo de *fazer-família* que se coloca como o oposto do outro. Pensar em família e monstro é sairmos do raso do espelho e nos aprofundarmos entre os vampiros, vivendo sobre a sua verdadeira pele, e entender profundamente como é ser um deles.

Um dos pontos que justamente enfraquece essa questão comparativa a qual tratei no capítulo anterior, é que vivenciamos a família vampírica mas quase não podemos experienciar a família humana. Acompanhamos o cotidiano, a estrutura e funções dentro da família vampírica, mas no filme, a família humana está sempre em segundo plano, temos muito pouco dela para nos aprofundarmos nas suas peles. Os paralelos que temos já são possíveis para pensar o *self* e o outro, pois Caleb é requisitado pelas duas famílias logo da sua transformação perto da sua casa, onde tanto a família da casa corre ao seu encontro para salvá-lo por achá-lo em perigo, quanto a família nômade dirige até ele preocupados em sobreviver. Ele é o ponto que une as figuras entre cuidado e destruição, e enquanto nesse começo o afeto de uma família e a sobrevivência da outra se põe em um cruzamento, ao final do filme os pontos se invertem, pois Caleb é que se dirige a família vampírica em busca de Sarah, e ao ponto em que a *família vampírica* pensa na sua própria proteção, Caleb pensa na sua destruição.

O medo de que Caleb pudesse ser quem destruiria a família vampírica, é mostrado e reificado através da narrativa, pois justamente existia um receio que essa nova aliança pudesse colocar a família em risco, e foi ela quem os levou a destruição. Nesse ponto é interessante pensar, que no caso do filme, a família vampírica funciona em oposição a Lévi-Strauss, pois como ele escreve:

[A] explicação final encontra se provavelmente no facto de o homem ter sabido desde muito cedo que lhe era necessário escolher entre *either marrying-out or being killed out*; o melhor senão o único meio para as famílias biológicas não serem empurradas para o extermínio recíproco é unirem-se entre si por laços de sangue. (LÉVI-STRAUSS, 1986[1956], p.89, grifo do autor).

No caso da família vampírica, sobrenatural e transformada - não biológica, mas sanguínea - o fato da aliança e procurar o casamento [*marrying-out*] no caso de Mae e Caleb é que realmente causa sua destruição e dissolução [*being killed out*]. Nesse ponto a família vampírica subverte a noção biologizante de que a expansão é necessária, pois pensando numa economia da alimentação, numa economia do sangue dentro da mitologia do filme, mais um membro seriam mais assassinatos, mais dificuldade de sobrevivência, espaço físico e riscos em trazer alguém para fazer a passagem entre a fronteira do humano para o vampiro. Assim, pensando na sobrevivência e na economia do sangue, no caso da família vampírica, a expansão, o ir para fora da família causa mais problemas do que permanecer entre ela.

Aqui o incesto se coloca de forma anti-*levisstraussiana* novamente, pois a família vampírica muitas vezes funciona de forma incestuosa, Mae é mãe, irmã e companheira de Caleb. O incesto, pela questão de não poder entre eles gerar outros vampiros, força-os a quando gerar progênie, ir atrás de novas alianças. No caso da família vampírica, ela não gera novas famílias, novas estruturas, mas acrescenta e agrupa dentro do seu núcleo as novas alianças, que novamente subverte a visão humana de que “as famílias biológicas não se fecharão sobre si mesmas e não constituirão outras tantas células isoladas, basta-nos proibir o casamento entre parentes muito próximos” (LÉVI-STRAUSS, 1986[1956], p.89). Para a família vampírica, ficar dentro do seu status é um ponto de sobrevivência, de economia, de estabilidade, assim o incesto por si ocorre ali não como uma exaustão e perigo, mas como manutenção. Novamente, é justamente quando a família vampírica se equipara a humana [o espelho positivo e negativo] que ela se desfaz, que ela é levada à sua destruição. Ao tentar replicar os métodos que formam a família natural que se diz normativa, as famílias que não seguem esse modelo acabam sendo levadas a sua diluição.

Um ponto interessante a levantar é, como falei anteriormente, de que se o sangue é o *balizador* da formação de famílias, quando Mae ingressa nos Colton, o tabu do incesto está sendo subvertido e pervertido pela família humana e dita tradicional. Assim poderíamos nos perguntar, já que o filme não entra nessa seara, quais seriam as implicações dessa questão incestuosa dentro da estrutura da família humana? Ela levaria a sua dissolução? Como funcionaria essa proibição sendo diluída e quebrada ao sangue incluir e incorporar um

cônjuge à família [por sangue e não apenas aliança]. Um outro ponto que nos permite em conceitos *levisstraussianos* pensar a família vampírica e monstruosa como quem cria e produz tecido social e laços duradouros, é a partir dos escritos do autor de que “a família restrita não é o elemento base da sociedade e nem tão-pouco é o seu produto, seria mais justo dizer que a sociedade não pode existir senão opondo-se a família, embora respeitando suas imposições [...]” (*ibid.*, p.96).

Todas essas questões da transformação e do monstruoso, da ameaça vampírica enquanto uma produção e reprodução, retomam o medo que diferentes modos de criar e *fazer-família* evocam. O monstruoso por sua vez, o vampiro, é capaz de através dessa transformação, desse novo *self* monstruoso, se tornar produtor de famílias, sexualidades e vivências. Quando Jack Halberstam escreve sobre o vampiro e o gótico, ele retoma a importância de que “[a] sexualidade gótica, além disso, se manifesta como uma tecnologia, uma força produtiva que transforma o sangue do nativo em uma desejo pelo outro, e como uma economia que une a ameaça do estrangeiro e do perverso como um único corpo monstruoso” (HALBERSTAM, 1995, p.101, tradução nossa<sup>51</sup>).

Pensar no monstruoso e que “[...] não é simplesmente criar monstros que está errado aqui, mas a ideia que monstros e humanos são entidades separadas e sempre distinguíveis” (*ibid.*, p.119, tradução nossa<sup>52</sup>). Essa questão retoma a ideia de que na narrativa fílmica, os vampiros de *Quando Chega a Escuridão* sejam os monstros, mas quem tem atitudes monstruosas perante a família é Caleb que os extermina, e não os vampiros que tentam proteger sua existência. Nisso, podemos pensar que para separar e criar uma fissura entre o humano e o monstruoso, deve-se subverter e monstrificar a família vampírica, pois na narrativa do filme não existe um meio de convivência entre as partes. Por mais que os vampiros apenas queiram existir e reproduzir a sua família, continuar vivendo e expandindo seus membros, a família humana deve e batalha para que essa “família parasitária” não consiga permitir-se existir. Existe um desejo e uma necessidade da *família natural* em destruir e fazer parecer monstruosa a *família sobrenatural* para que ela seja cada vez mais indistinguível do monstro frente a uma humanidade.

---

<sup>51</sup> “Gothic sexuality, furthermore, manifests itself as a kind of technology, a productive force which transforms the blood of the native into the lust of the other, and as an economy which unites the threat of the foreign and perverse within a single, monstrous body.” (HALBERSTAM, 1995, p.101).

<sup>52</sup> “And it is not simply making monsters that is at fault here but the idea that monsters and humans are separate entities and always distinguishable.” (*ibid.*, p.119).

Esses pontos tanto retomam a capacidade do vampiro e do monstruoso de se colocar como uma *tecnologia de família*, que produz e faz parte do *fazer-família*, quanto engendra que essa família sobrenatural, enquanto uma visão projetada de um outro perverso, um espelho negativo do humano, se coloca dentro do pólo positivo, do pólo produtivo. A família sobrenatural assim, dentro do monstro, abre-se como uma alternativa viável a esse reflexo do espelho, e a imagem que reflete diferentes corpos, sexualidades, gênero e raça. Nesse ponto o reflexo monstruoso, na figura do vampiro e da família vampírica, ao permitir e transformar o corpo em uma existência capaz de pensar e imbricar diversos modelos de família e corpos que não se adequam a uma normatividade conservadora, esse reflexo, pode se mostrar mais humano que o humano que o vê, ou seja, traz as questões: quem é o *self* que olha no espelho? Quem é o reflexo negativo?



## CONCLUSÃO

### O HORROR FAMILIAR

Imagem 22 - 01:30:37



Fonte: Near Dark (1987).

A conclusão filmica de *Quando Chega a Escuridão*, um *freeze frame* de Mae e Caleb abraçados, com ela recém tendo sido *transformada* em humana e com medo da vida no sol, nos diz mais do que a imagem congelada mostra. Não podemos mais do que conjecturar o que ocorre após os créditos, mas Mae terá que repensar e reconstruir sua vida a partir de novos laços de parentesco, a partir de uma existência que não nos foi mostrada se era um desejo dela ou não. O medo dela ao voltar a ser humana e viver ao sol, pode nos impulsionar a pensar além da simbologia, mas em significados. Se o sol, nesse contexto, significa a normatização, o conservadorismo, a vida dentro de regras e normas que excluem corpos, sexualidades e fazeres, essa transformação em humano é uma volta a um sistema que já havia descartado corpos como o de Mae. Como será esse condicionamento com base em todos os “preços” que ela teve que pagar com a noite? Como será a vida voltando a não mais viver como o monstro mas sim como o humano. Como será a volta do sobrenatural para o natural?

Esse medo nos remete a pensarmos novamente no espelho e no reflexo. Se esse vampiro que já tratamos aqui, capaz de produzir família, laços duradouros de afeto, de encapsular a família em si mesmo, não necessitando de um espaço material, se dá com a reversão de todos esses processos. Perder tudo o que fazia o vampiro subverter e perverter um sistema engendrado a uma sexualidade, a uma reprodução significa um fim não só a existência vampírica, mas sim a todo um sistema alternativo de vivências que desafiava as

normas, desafiava os limites do humano. A narrativa não nos diz nada sobre se existiam outros como Jesse e sua família, mas, se eles eram os últimos ou únicos, perder toda essa potencialidade de *fazer-família*, um modelo que põe em suspeita toda a naturalidade e hegemonia de um outro, é perder em si a humanidade.

Na narrativa fílmica, os vampiros são usualmente enquadrados como monstruosos, capazes de violência e ações violentas para sua sobrevivência, mas assim também é a família humana. Para sua sobrevivência, eles destruíram e mataram. Novamente temos um paralelo que não distancia o monstro e o humano, mas que borra essas linhas. Quando Caleb pede para Jesse “deixar sua família ir” ele pergunta: “mas eles nos deixariam ir? Eles já sabem nossos rostos”. Esse ponto é crucial porque expõe e inverte a lógica do reflexo. Não mais o vampiro é que caça, mas a sua vivência é de presa. Se ele deixasse a família humana ir, esse modelo vampírico poderia existir? Como dito anteriormente, a diretora Bigelow é enfática em ressaltar a necessidade de destruição da família vampírica. Essa necessidade de destruir esse outro, que não se torna o outro mas sim o eu, a possibilidade de novamente poder ser um verdadeiro *self*, um *ser quem se é*, esse medo da possibilidade gera a destruição.

Halberstam ao escrever sobre o gótico, reitera que: “[a] resolução narrativa na ficção Gótica, é claro, usualmente resolve as disputas de limites ao fim do romance matando o monstro e restaurando a lei e a ordem, mas o medo permanece [...]” (HALBERSTAM, 1995, p.36, tradução nossa<sup>53</sup>). Isto remete para quando Carsten retoma Schneider e a questão da ordem, lei, substância e conduta. Ao vampiro e *família sobrenatural* permitirem um questionamento, se mostrarem como uma ruptura de ordens do parentesco, ao eles inverterm lógicas e permitirem uma família reprodutiva, uma família que pode escolher, que pode no eterno ser um modelo que englobe diversos modos de viver, sua destruição é necessária para a restauração do sistema anterior. Nesse caso, assim como Bigelow fala, permitir ao vampiro e família sobrenatural existir, é permitir uma perturbação no parentesco que levaria a um questionamento não só do parentesco, mas do humano em si. Assim, quando novamente nos voltamos a Grunvald, Halberstam e o vampiro reflexivo, esse vampiro que é tratado como o outro, em que se projeta o reflexo negativo do eu humano, ao quebrar a mitologia e permitir-se refletir, acaba por fazer com que o humano ao olhar-se no espelho veja refletido aquilo que ele quer esconder.

---

<sup>53</sup> “Narrative resolution in Gothic fiction, of course, usually resolves boundary disputes by the end of the novel by killing off the monster and restoring law and order but fear lingers on because after all, in Frankenstein the monster as subject is produced through the reading of texts.” (*ibid.*, p.36).

Ao olhar para o vampiro, e para a existência transitória de Caleb, somos apresentados a uma possibilidade de mundos, de uma visão sobre a alteridade, a qual Caleb em diversas vezes na narrativa reconhece as potencialidades e se entrega à nova existência. O ponto de ruptura se dá quando a família natural é confrontada com a sobrenatural, pois na possibilidade de confronto dos modelos, nosso protagonista acaba olhando novamente para si e não para o espelho. Ele não quer enxergar o vampiro como uma possibilidade, como um outro *fazer-família*, como outra corporalidade de estar no mundo. Ele precisa enxergar o vampiro como a *outridade*, como a projeção negativa de si, mas ao fazer isso ele só encontra ele mesmo.

Mesmo durante os momentos finais de destruição, os vampiros almejam a proteção dos seus, relembram seus momentos, pensam em perpetuar-se, em manter seus laços duradouros e de aliança. Como tratei anteriormente, essa também é sua ruína. Tanto ao trazer Caleb para a família, quanto Homer desejar incorporar Sarah, a família vampírica busca uma aliança e expansão que provoca seu fim. Imaginar que uma família vampírica possa ter laços de afeto e parentais, é virar o reflexo para o quanto a família humana pode ser desumana, como quando Weston trata dos que foram expulsos de suas famílias consanguíneas por sua sexualidade. No momento em que o vampiro demonstra novamente sua capacidade de reprodução, dessa família que é escolhida, mas pode reproduzir, a família humana deve reverter o mundo ao estado de ordem, ao estado de lei.

O espelho se vira novamente em direção ao humano. Enquanto as palavras e momentos finais dos vampiros são de relembrar os bons momentos e de uma união, para Caleb é apenas o desejo de destruição. Destruir aquilo que desafia o seu modelo atual, já que ele havia pelo sangue transitado para a família humana novamente, era mais que um desejo, era uma necessidade. O sangue vampírico, mais do que uma substância que transforma o indivíduo e gera parentesco, não é a sua totalidade, pois ser parte da família sobrenatural é dividir os laços, dividir as vivências, dividir novos meios de existir e de ver o outro.

O sangue aqui também permite espessar e diluir os parentescos, permite transitar entre o humano e o vampiro. O *horror familiar* aqui, se coloca em pensar no reflexo e na imagem de quem é o monstro que se coloca na imagem refletida. Esse horror familiar não é só da capacidade do sangue em mediar famílias, mas da necessidade de não ser uma substância única e elementar para esse parentesco. Esse horror se dá em saber que outro modelo pode existir e *reXistir* (GRUNVALD, 2019a; DOS SANTOS; ROSA; BERTOLLO; SILVA, 2021b). O horror familiar, neste caso, se mobiliza na capacidade do vampiro de não só

questionar o parentesco e suspender suas substâncias, mas também o *horror familiar* é pensar qual reflexo de família que realmente se coloca na posição do monstruoso.

Essa *família sobrenatural*, essa família vampírica, essa tecnologia de família fílmica, não só coloca todas essas questões do humano, da substância do parentesco, mas também traz um efeito de auto-suficiência, uma questão de uma economia familiar que permite repensar o material. Ao produzir um modelo que não se finda e não participa do sistema da casa como arquitetura de um modelo de família que Aureli e Giudici (2016) trataram, ao encapsular a *família como uma casa* em si mesmo, se torna outro ponto que põe em suspensão a entidade da família normativa. Carsten (2004, 2014) trata sobre as casas também serem produtoras de família, mas ainda nesse mesmo sentido, poderíamos pensar que essas casas produzem família, mas a arquitetura a direciona para *um* tipo de família. Mesmo através de outras matérias que produzem parentesco, ainda estamos presos a uma materialidade monolítica que é direcionada a criar e produzir um tipo de família estanque.

A família vampírica, ao trazer a possibilidade da família *ser* a casa, deixa mais potente a matéria de Carsten justamente por resistir a esse *horror familiar* que encapsula as famílias dentro do doméstico. Ao resistir ao doméstico, ao rejeitarem o espaço doméstico como uma produção que engendra hierarquias de classe, gênero e raça, expande-se mais ainda a produção da casa enquanto matéria. A casa, nesse sentido, ainda é matéria, mas não é material, ela pode *ser* e *estar* na família. A casa e o *fazer-família* que ela proporciona não se delimitam mais a um modelo capitalista de horror familiar. Os vampiros e seu modo de viver e fazer-família, fazer-casa, nos permitem elaborar alternativas e expandir mais ainda a questão de parentesco, vida e sociabilidades. Não encapsular e resumir a matéria da casa enquanto parentesco a um modelo material que exclui outros viveres, outras possibilidades, é uma força que esses vampiros nos permitem mobilizar.

Halberstam ao escrever sobre o romance gótico, especificamente sobre Drácula, reflete que:

Drácula, claro, não tem casa e não quer nenhuma casa; ele carrega seus caixões (seu único lugar permanente de descanso) com ele e se aninha brevemente, mas frutiferamente em áreas populadas. Casa, com suas conotações de casamento, monografia e comunidade, é precisamente do que Drácula está em exílio e precisamente o que irá destruí-lo ao final. (HALBERSTAM, 1995, p.99, tradução nossa<sup>54</sup>).

---

<sup>54</sup> “Dracula, of course, has no home and wants no home; he carries his coffins (his only permanent resting place) with him and nests briefly but fruitfully in populated areas. Home, with its connotations of marriage,

Essa família sobrenatural ao reestruturar o *fazer-família*, *fazer-casa*, ao repensar essas noções que remetem a uma visão sobre o que é essa casa que é reproduzida nesta passagem, consegue mostrar outra possibilidade de casa, de viver, de comunidade. Não é o viver em família, a necessidade da casa que destrói a família vampírica, mas sim, novamente, quando essa aliança permite ao humano olhar o seu reflexo e ver que essa destruição de um modelo de construção hegemônico, colapsa todo um sistema. O risco desse sistema que mantém uma certa ordem de raça, classe, gênero, entrar em colapso, a partir de um outro modo de viver e conviver, de existir e resistir, que se mostrou frutífero é o que leva à destruição da família vampírica. Isto é corroborado pela diretoria quando ela diz que eles são uma unidade familiar anárquica, ou seja, que subvertem a ordem.

O medo que exista outra possibilidade de vida que afronte essas regras, que permita outro senso de comunidade, de *self*, de companheirismo é o que leva a família humana, a *família do dia* a querer destruir a *família da noite*. Novamente o *horror familiar* neste caso é propiciado não só pela possibilidade de outro *fazer-família*, mas também pela possibilidade desse fazer colocar em ruptura e crise todo um sistema que o carrega, que o defende e que o impõe. O horror familiar é ver que um outro fazer permite um meio de família que seja levado a uma comunidade, a um fazer que pense em afetos e em transformações de relações sociais, políticas e econômicas.

Outra autora que trabalha com um conceito de *horror familiar* [family horror] é Ann Douglas (1984) que em seu artigo "The Dream of the Wise Child: Freud's 'Family Romance' Revisited in Contemporary Narratives of Horror" analisa diversos romances de horror nos quais as famílias são parte central, mas não apenas a família enquanto agente passivo, mas sim uma análise de diversas tensões que são descritas enquanto texto e subtexto nas obras. Para ela "[o] gênero do 'horror familiar' registra as estranhas formas e transformações em qual a classe média contemporânea acabam: seu assunto é a divisão do átomo da família nuclear" (DOUGLAS, 1984, p.294, tradução nossa<sup>55</sup>, grifo do autor). Ela trata a família nuclear tanto na questão do núcleo de pais e um ou dois filhos, quanto na questão de uma geração de famílias que vieram no bojo do ataque atômico a Hiroshima, ou seja, a nuclearidade se dá de diversas formas. (*ibid.*).

---

monogamy, and community, is precisely what Dracula is in exile from and precisely what would and does kill him in the end." (HALBERSTAM, 1995, p.99).

<sup>55</sup> "The genre of 'family horror' records the strange forms and transformations into which the contemporary middle-class family falls: its subject is the splitting of the atom of the nuclear family." (DOUGLAS, 1984, p.294).

A autora trabalha a partir dessas obras intersecções com os trabalhos freudianos, principalmente focando nas questões do horror doméstico que não pode se escapar nem resolver (*ibid.*, p.302). Tensões entre pais e filhos são constantes nessas obras, as narrações da crise da família, onde as relações entre pais e filhos se tornam monstruosas, se tornam distantes (*ibid.*, p.304). Outro horror que essas obras evocam é que “[...] alguma coisa sempre conspira contra os esforços de um casal para ter, e então manter um filho [...]” (*ibid.*, p.309, tradução nossa<sup>56</sup>), ou seja, sempre existe uma força que conspira contra a instituição da família, que de alguma forma impede ou aniquila um tipo de família que se tem como nuclear. Esse terror pode se dar até de formas que deformam e destroem as visões de procriação e reprodução, sejam através de tecnologias, força bruta ou mutações genéticas, sempre existe algo que leva essas famílias a um conflito, uma tensão (*ibid.*, p.310).

Ann Douglas coloca a reprodução, a criança como um futuro, uma continuação e perpetuação da família, um desejo de uma perpetuação dos pais através dos filhos (*ibid.*, p.311). Mesmo que exista esse desejo e essa tensão entre a família, a perpetuação, existe nas sombras um tema que a autora traz que é tratado em diversos desses romances “[...] é uma lei não escrita, que os pais podem ser forçados a matar os seus mutantes "híbridos" e “changelings”. Eles não podem admitir abertamente que eles não amam ou não desejam as crianças” (*ibid.*, p.312, tradução nossa<sup>57</sup>, grifo do autor). Assim, o horror familiar se encontra nessa tensão de perpetuar-se enquanto família, como uma imposição social ao mesmo tempo que desejos e vontades individuais se põem em conflito. Assim, uma resolução se dá na forma de que a destruição dessas criaturas pode simbolizar uma ruptura familiar, uma tentativa de resolver a tensão. Esta resolução choca-se com as expectativas de que uma realização familiar só é possível com a reprodução, mesmo que questões sócio-econômicas possam influenciar na decisão (*ibid.*, p.313).

Assim, a tensão e o horror familiar no caso de Douglas (1984) concentra-se na criação, reprodução e ruptura dessa família nuclear. Existe tanto para os pais quanto para os filhos, um clima de tensão, de obrigatoriedade de manutenção de um sistema e instituição que lhes dá uma sensação de obrigação de mantê-lo, e o horror perverte essas relações, corrompendo as crianças, atormentando os pais e assim, destruindo a ideia de uma família nuclear, que se desintegra conforme tenta se manter unida. Para Aureli e Giudici (2016) esse horror também se encontra no doméstico e se relaciona com a descoberta da construção desse

---

<sup>56</sup> “[...] something always conspires against a couple’s efforts to have, then hold, a child [...]” (*ibid.* p.309).

<sup>57</sup> “[...] it is an unwritten law that parents may be forced to kill their mutant “hybrids” and “changelings”. They can never openly admit they do not love or want them.” (*ibid.* p.312).

espaço doméstico como a conformação desta mesma família nuclear, esse espaço da casa construído em conformidade e para a perpetuação de *um* tipo de família. Nesse sentido, esse horror existe ao se perceber preso nesse sistema e na obrigatoriedade de seguir um modelo, em não conseguir se desvencilhar do formato material e arquitetônico que impele à perpetuação da família, como um norte e uma obrigação.

Para esta pesquisa o horror familiar supera as dicotomias da família nuclear, ele é imbricado em diversas questões que se relacionam ao seu fazer e desfazer. A noção de *horror familiar* movimentada e articulada neste trabalho, impulsiona o conceito na medida em que o horror familiar pode se dar na concepção de que os laços do parentesco possam ser rompidos e mutáveis. Para Schneider o sangue era algo imutável e eterno, mas casos como os da etnografia fílmica nos fazem pensar o próprio sangue tanto como uma possibilidade de ruptura familiar, quanto como criação. Até que ponto o sangue pode ser um pilar para o parentesco e quais questões permitem essas rupturas? A “crise da família” (WESTON, 1997), o medo da diluição da entidade, o temor que certos grupos através de estruturas e fazeres diferentes, possam desestabilizar essa instituição até então estanque como possibilidades dinâmicas, são corroborados pelas falas da diretora Bigelow, remonta à possibilidade desse modelo de família sobrenatural colocar *anarquia* no que Schneider tratava da *ordem* e da *lei*. Este momento onde o parentesco está suspenso, onde ele pode ser moldado, onde a partir dessas elucubrações, uma nova entidade pode surgir, pode ser pensado como uma espécie de *horror familiar*.

Não pretendo nesta monografia exaurir nem encerrar todas as possibilidades que este conceito possibilita, justamente porque ele pode ser explorado num escopo maior tanto com base em outras famílias vampíricas quanto outros modelos de *fazer-família* no horror, abrindo para mais subgêneros. Neste trabalho o horror familiar não é um termo fechado, mas sim, um conceito que consiga captar todo o horror, todo o medo e toda a violência que existe na família, da família, em ser família. O mesmo *horror familiar*, neste sentido, pode remeter ao horror e à violência a que são submetidos outros modos de *fazer-família*, à violência dentro da própria família, um lugar permeado por diversos tensionamentos. O horror familiar assim se mostra como o horror que se dá dentro dessa estrutura, dentro dessa ideia de manter uma estrutura, uma instituição estanque, que não comporte e não aceite outras vivências, outros fazeres dentro de uma sociedade. O *horror familiar* existe quando a família se dilui, mas também existe quando ela se espessa. O *horror familiar* está presente quando o sangue entra, e sobretudo quando o sangue sai.

**REFERÊNCIAS**

ACHILLI, Justin *et al.* *Vampiro: A Máscara*. 3ª Edição. São Paulo: Devir, 1999.

AGIER, Michel. Do direito à cidade ao fazer-cidade. O antropólogo, a margem e o centro. *Mana*, 21(3), p.483-98, 2015.

AURELI, Pier Vittorio; GIUDICI, Maria Shéhérazade. Familiar horror: Toward a critique of domestic space. *Log*, n. 38, p. 105-129, 2016.

BATALHA, Luís. “**Descodificando o Parentesco**”. In: *Trabalhos de Antropologia e Etnologia* 43(3-4): 97-117. (Porto: Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia), 2003.

BARBOSA, Andréa. **Antropologia e imagem**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2006.

BENEDICT, Ruth. **O crisântemo e a espada**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CARSTEN, Janet. A matéria do parentesco. *R@U*, 6(2), p.103-118, 2014.

CARSTEN, Janet. **Cultures of relatedness: new approaches to the study of kinship**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

CARSTEN, Janet. **After Kinship**. Cambridge University Press, 2004.

COLEMAN, Robin R. Means. **Horror Noire: A Representação Negra no Cinema de Terror**. Rio de Janeiro: DarkSide, 2019.

DALMASO, Flávia Freire. Mutualidades e casas: configurações entre o Brasil e o Haiti. *Mana*, v. 27, 2021.

DAS, Veena; POOLE, Deborah. “El Estado y sus márgenes”. **Cuadernos de Antropología Social** N° 27, pp. 19-52, 2008.

DE LAURETIS, Teresa. “**A Tecnologia do Gênero**.” Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 206-242, 1994.



DOS SANTOS, Ana Clara Sousa Damásio. O caminho do parentesco ou o parentesco como situação inescusável?. **Equatorial–Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social**, v. 9, n. 17, p. 1-13, 2022.

DOS SANTOS, Daniela Guedes; ROSA, Ketti Maria; BERTOLLO, Guilherme; SILVA, Mário Ferreira da. Corpos, família e afetos: reflexões sobre o documentário *Domingo*. **Illuminuras**, v. 22, n. 57, 2021a.

DOS SANTOS, Daniela Guedes; ROSA, Ketti Maria; BERTOLLO, Guilherme; SILVA, Mário Ferreira da. Existência, resistência e ativismo: entrevista com Vi Grunvald. **Illuminuras**, v. 22, n. 57, 2021b.

DOUGLAS, Ann. **The Dream of the Wise Child: Freud's 'Family Romance' Revisited in Contemporary Narratives of Horror**. *Prospects*, v. 9, p. 293-348, 1984.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e Perigo**. São Paulo, Perspectiva, 2014.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Antropologia da imagem no Brasil: experiências fundacionais para a construção de uma comunidade interpretativa. **Illuminuras**, v. 17, n. 41, 2016.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FONSECA, Claudia. Apresentação-de família, reprodução e parentesco: algumas considerações. **cadernos pagu**, p. 9-35, 2007.

FONSECA, Claudia. Família e parentesco na antropologia brasileira contemporânea. Duarte LFD, organizador. **Horizontes das Ciências Sociais no Brasil: Antropologia**. São Paulo: ANPOCS, p. 123-154, 2010.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 7º Edição, 2008.

GAMA, Fabiene de Moraes Vasconcelos. Sobre emoções, imagens e os sentidos: estratégias para experimentar, documentar e expressar dados etnográficos. **RBSE Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, v. 15, n. 45, p. 116-130, 2016.

GHASARIAN, Christian. **Introdução ao estudo do parentesco**. Lisboa: Terramar. (Capítulos “Família, patronímico, genealogia”, “Filiação” e “Linhagem, clãs e ancestrais”, pp. 37-80), 1999[1996].

GRUNVALD, V. Juventude periférica, gênero, sexualidade e violência de Estado: notas a partir de uma família LGBT na cidade de São Paulo. **Ponto Urbe. Revista do núcleo de antropologia urbana da USP**, n. 28, 2021a.

GRUNVALD, V. Cinema queer. Sugestões de-formativas. **Texto para o catálogo do Festival forumdoc.bh**, 2016.

GRUNVALD, V. Ensaio esquizo-analítico com textos e imagens sobre corpos, fantasias e retratos ou O que o espelho nos reflete?. **GIS-Gesto, Imagem e Som-Revista de Antropologia**, v. 6, n. 1, 2021b.

GRUNVALD, V. Lâmpadas, corpos e cidades: reflexões acadêmico-ativistas sobre arte, dissidência e a ocupação do espaço público. **Horizontes Antropológicos**, n. 55, p. 263-290, 2019a.

GRUNVALD, V. Leather souvenir: (sobre) uma palestra performática, antropologia e afetações. **Pensata: Revista dos Alunos do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UNIFESP**, v. 10, n. 2, 2021c.

GRUNVALD, V. Performances de gênero e gêneros em performance: reflexões sobre a arte e os corpos de Michel Journiac. **Sociedade e cultura: revista de pesquisas e debates em ciências sociais**. Goiânia, GO. Vol. 24 (2021), e62516, p. 1-37, 2021d.

GRUNVALD, V. **Stronger: explorações teóricas e etnográficas sobre família, cidade e narrativa etnográfica transmídia**. Projeto de pesquisa, 2019b.

HALBERSTAM, Judith; HALBERSTAM, Jack. **Skin shows: Gothic horror and the technology of monsters**. Duke University Press, 1995.

HÉRITIER, Françoise. “**Família**”. In: Enciclopedia Einaudi 20. Parentesco: 81-94. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda. 1997.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. Antropólogos vão ao cinema - observações sobre a constituição do filme como campo. **Cadernos de Campo** (São Paulo - 1991), 7(7), 91-113, 1998.

HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. **Imagem-violência: etnografia de um cinema provocador**. Editora Terceiro Nome, 2019.

HITE, Kenneth *et al.* Vampire: The Masquerade. 5ª Edição. Atlanta, Georgia: White Wolf Entertainment AB, 2018.

ROBERTI JUNIOR, João Paulo; SAHLINS, Marshall. What Kinship is (parts one and two). JRAY, 17 (NS), 2011. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 18, n. 2, p. 209-219, 2016.

KANNAS, Alexia. **All the Colours of the Dark: Film genre and the Italian Giallo**. In: Journal of Italian Cinema & Media Studies, v. 5, nº 2, 2017.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LAPLANTINE, François. **Aprender Antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

LAROCCA, Gabriela Muller. A Representação Do Mal Feminino No Filme A Bruxa (2016). **Revista Gênero**, v. 19, n. 1, p. 88-109, 2018a.

LAROCCA, Gabriela Müller. My god, she's a boy! Puberdade, sexualidade e gênero no audiovisual de horror: uma análise do filme Sleepaway Camp (1983). **Todas as Musas**, p. 30-40, 2018b.

LAROCCA, Gabriela Müller. **O corpo feminino no cinema de horror: gênero e sexualidade nos filmes Carrie, Halloween e Sexta-Feira 13 (1970-1980)**. Dissertação (Mestrado) (História) - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Paraná, 2016.

LAROCCA, Gabriela Müller. **Representação e crítica social no cinema de horror: o capitalismo e a família norte-americana em O Massacre da Serra Elétrica (1973-1979)**. Trabalho de Conclusão de Curso (História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Paraná, 2013.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O olhar distanciado**. Lisboa: Edições 70, 1986[1956].

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis, Vozes, 1982[1967].

LEWIS, Brant. The Night Has its Price: The Queer Fangs of ‘Near Dark’. **Dread Central**, 2022. Disponível em: <https://www.dreadcentral.com/editorials/432422/the-night-has-its-price-the-queer-fangs-of-near-dark/>. Acesso em: 30 de Março de 2023.

LIVING in Darkness. Direção: David Gregory, 2002. Cópia Digital (48 minutos).

LUNA, Naara; OLIVEIRA, Leandro de. Apresentação Dossiê-Parentesco, família e diversidade: controvérsias públicas e perspectivas etnográficas. **Sexualidad, Salud y Sociedad (Rio de Janeiro)**, p. 200-206, 2020.

MARKENDORF, Marcio; RIPOLL, Leonardo (orgs.). **Expressões do horror: escritos sobre cinema de horror contemporâneo**. 2017.

MARTINS, José de Souza. **Fronteira: a degradação do Outro nos confins do humano**. 2ª Ed. São Paulo: Contexto, p. 9-69, 2016.

NEAR DARK. Direção: Kathryn Bigelow. Produção de Steven-Charles Jaffe. Estados Unidos: De Laurentiis Entertainment Group, 1987. Cópia Digital (95 minutos).

NOVAES, Sylvia Caiuby. Antropologia e imagem. **Teoria e Cultura**, v. 15, n. 3, 2020.

PADOVANI, Natalia. **Sobre casos e casamentos: afetos e amores através de penitenciárias femininas de São Paulo e Barcelona**. São Carlos: Editora UFSCar. 2018.

RADCLIFFE-BROWN, A. **Estrutura e função na sociedade primitiva**. Petrópolis: Vozes 1973.

REDLETTERMEDIA. **Near Dark - re:View**. YouTube, 15 de fevereiro de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JCU21cRMGgk>. Acesso em: 09 de Fevereiro de 2023.

REYNA, Carlos. Antropologia do Cinema: as narrativas cinematográficas na pesquisa antropológica. **Teoria e Cultura**, v. 12, n. 2, 2017.

REYNA, Carlos. Antropologia e Cinema: Algumas Considerações Teóricas-Metodológicas. **Revista Ambivalências**, v. 7, n. 13, p. 10-29, 2019.

REYNA, Carlos. Apresentação. **Teoria e Cultura**, v. 12, n. 2, 2017.

RIVERS, William H. R. “**O método genealógico de pesquisa antropológica**”. In: Roque de Barros Laraia (ed.). *Organização social*: 26-38. Rio de Janeiro: Zahar, 1969[1910].

RUBIN, Gayle. **O tráfico de mulheres: notas sobre a economia política do sexo**. In: \_\_\_\_\_. *Políticas do sexo*. São Paulo: Ubu Editora, 2017[1974].

SÁ, Jose Felipe Rodriguez de. **Terror no divã: A psicologia do cinema de terror em quatro séries clássicas**. São Paulo: Madras Editora, 2017.

SAHLINS, Marshall. **What kinship is – and is not**. Chicago: The University of Chicago Press, 2013.

SARTI, Cynthia Andersen. Contribuições da antropologia para o estudo da família. **Psicologia USP**, [S. l.], v. 3, n. 1-2, p. 69-76, 1992.

SCHNEIDER, David. **Parentesco Americano: uma exposição cultural**. Petrópolis: Vozes, 2016[1968].

SILVA, Mário Ferreira da. Paisagens Caleidoscópicas: Cores & Sensações fotográficas no cotidiano pandêmico. **Fotocronografias**, v. 06, n. 15, p. 198-219, 2020.

STRONGER, Elvis. Quem manda na noite. Vivência em uma família LGBT. **Geni–. Revista eletrônica**, 2016. Disponível em: <https://revistageni.org/03/quem-manda-na-noite/>. Acesso em: 10 de Março de 2023.

TRIANA, Bruna; GÓMEZ, Diana. **A análise fílmica na antropologia: tópicos de uma proposta teórico-metodológica**. A experiência da imagem na etnografia, p. 109-126, 2016.

TRINH, Minh-ha T. **Olho mecânico, ouvido eletrônico, e a atração da autenticidade**. A experiência da imagem na etnografia, p. 9-18, 2016.

TURNER, Victor. **O Processo Ritual**. Petrópolis, Vozes, 1974.

WEEKS, Jeffrey. “**O corpo e a sexualidade**”. In: LOURO, GL. (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999[1996].

WESTON, Kath. **Families We Choose: Lesbians, Gays, Kinship**. Revised Edition. New York: Columbia University Press, 1997.

WILLIAMS, Tony. **Hearths of Darkness: The Family in the American Horror Film**. Updated Edition. 2015.

WITTMANN, Isabel. *Etnografia do/no cinema: algumas questões metodológicas e epistemológicas*. **Reunión de Antropología del Mercosur**, 2017.