

Varia

Locus amoenus e locus terribilis em Long Weekend (1978)

Raimundo Expedito dos Santos Sousa¹ 

Silvio Renato Jorge
Editor-chefe dos
Estudos de Literatura

RESUMO

Bafejados por correntes ecocríticas, os Horror Studies medraram, em anos recentes, vertente exegética dedicada ao escrutínio do ecoterror, subgênero no qual o primado do entretenimento é acrescido de inflexão bioética atinente às implicações catastróficas da degradação ambiental. Alinhado a esse prisma hermenêutico, este artigo tem como objetivo modular o exame de *Long Weekend* (Colin Eggleston, 1978), inscrito numa genealogia de filmes de terror que, entre 1970 e 1985, revigorou o cinema australiano. Para fins metodológicos, tomo de empréstimo dois paradigmas topológicos da poiesis clássica, quais sejam, o *locus amoenus* e o *locus terribilis*, aqui ressignificados conforme o texto/contexto de *Long Weekend*. Espólio do Gênesis bíblico, o primeiro topô tinha largo emprego na poesia pastoral latina, por vezes ombreado pelo segundo como tropo retórico contrapontístico. Na película em apreço, ambos os topoi são indissociáveis, já que, no “longo” fim de semana vivido por um casal numa praia deserta, o prometido *locus amoenos* se reverte em *locus terribilis* precisamente porque a intervenção humana provoca a degeneração daquele neste último. Nesse pioneiro do ecoterror, a quebra distópica de expectativas legatárias da sanha expropriatória imperialista compete, de um lado, para o frisson peculiar ao subgênero e, de outro, para reflexões em torno do consumo abusivo de recursos naturais e seus impactos apocalípticos.

Disponibilidade de dados:
Todo o conjunto de
dados que dá suporte aos
resultados deste estudo foi
publicado no próprio artigo.

Recebido em: 19/01/2025
Aceito em: 01/04/2025

Palavras-chave: Ficção de terror, Ecoterror, Locus amoenos,
Locus terribilis, Long Weekend.

¹Universidade Federal de Mato Grosso, Barra do Garças, MT, Brasil.
E-mail: raimundosou@gmail.com

Como citar:

SOUSA, Raimundo Expedito dos Santos. *Locus amoenus e locus terribilis em Long Weekend (1978)*. Gragoatá, Niterói, v. 30, n. 67, e60139, maio.-ago. 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/gragoata.v30i67.60139.pt>

Introdução

Algernon Blackwood, pouco antes de publicar “The Willows”, registrou em relato de viagem as jornadas que empreendera ao longo do Danúbio, nos idos de 1901, a bordo de jangada. Seus périplos de veraneio, publicados na *Macmillan’s Magazine*, prefiguram e, em larga medida, aproviam a célebre novela que viria a lume em 1907 e se tornaria um dos exemplares mais altos da narrativa de terror. Em “Down the Danube in a Canadian Canoe”, a quietude compatível com o *fugere urbem* que desloca o letrado da azáfama urbana rumo à placidez das paragens ermas é amiúde perturbada pela tensão que remete o viajante à sua condição intrusa numa paisagem que, longe de estanque, mantém a diligência de sua rotina, desobrigada de mesura ao hóspede não convidado. Em certa passagem, a apreensão do literato em face da aparente presença de outrem ignora, a princípio, que existe vida além da humana:

Quando fomos dormir, pelas dez horas, a lua cheia cintilava sobre os alvos penhascos com um fulgor extasiante que parecia convertê-los em gelo, ao passo que as sombras profundas sobre o rio tornavam a cena estranhamente espantosa. Apenas o vozerio da água e o chilrear dos grilos rompiam o silêncio. À noite, despertamo-nos com a impressão de ouvir pessoas se movendo à volta do batel, mas, quando saímos para averiguar, a canoa ainda estava segura e o alvejado luar não revelava quaisquer vultos. Tratava-se, indubitavelmente, do rio a balbuciar enquanto dormia ou do vento a vagar como que perdido entre os arbustos^{1,2} (Blackwood, 1901, p. 354).

Em que pese a delonga na percepção da *bíos* como intrínseca àquele ecossistema, o escritor inglês exprime consciência ecológica na medida em que, por um lado, reverencia a *alteridade* do meio ambiente como sistema vivo, dotado de dinâmica própria, e, por outro, reconhece a *mesmidade* desse sistema ao se valer de recurso prosopopeico para sublinhar seu estatuto vivente. Esse reconhecimento, em nosso horizonte antropocêntrico, afigura-se tão mais raro quanto mais dilata nossa ferida narcísica porque nos constrange a ver nosso entorno como independente de nossos desígnios. Daí o tratamento a outras espécies como copartícipes do espaço ser, no mais das vezes, exaltado como gentil aquiescência, quando, de fato, trata-se de pressuposto lógico; afinal, lembra Abram (1996), inscrevemo-nos como humanos tão-só pelo contato com o que não é.

Com efeito, desde a aurora dos anos 1990, na esteira de pesquisadores como Jonathan Bate (1991), Karl Kroeber (1994) e Cheryll Glotfelty (1996), o aporte do ambientalismo para a crítica literária tem vicejado um campo teórico-analítico de efeito revigorante por prover novas chaves de leitura para a representação do espaço em ficções de terror. Essa perspectiva exegética, batizada como ecocrítica, expande e atualiza repertórios hermenêuticos para além das interpretações já consolidadas sob o

¹Tradução minha.
A exceção dos
fragmentos do *Cantares
de Salomão*, todas as
traduções de citações
em língua estrangeira
são de minha autoria.

²Original: “When we
went to bed at ten
o’clock the full moon
shone upon the white
cliffs with a dazzling
brilliance that seemed
to turn them into
ice, while the deep
shadows over the
river made the scene
strangely impressive.
Only the tumbling
of the water and the
chirping of the crickets
broke the silence. In
the night we woke
and thought we heard
people moving round
the tent, but, on going
out to see, the canoe
was still safe, and
the white moonshine
revealed no figures. It
was doubtless the river
talking in its sleep, or
the wind wandering
lost among the bushes”.

horizonte das críticas literárias convencionais. A ecocrítica, procedente da genealogia filmica incensada pela ética ambiental, deu vazão a outro veio crítico, dedicado especificamente ao subgênero conhecido como ecoterror, que ingressou na agenda ambientalista, obliquamente, por meio do pavor e da abjeção. Uma vez que essa tendência do horror emergiu *pari passu* com a bioética, irrompida nos anos 1970 com o engendramento de organizações como o Greenpeace e o ativismo pelos direitos dos animais (Gambin, 2012), os filmes aí inscritos partem, no mais das vezes, de intervenções humanas perpetradas contra um animal específico ou contra todo um ecossistema. No ecoterror, a crueza de nossos atos suscita reações violentas dos reinos *Plantae* e *Animalia*, atreladas ao instinto de resistência que visa a recobrar a liberdade e o equilíbrio desmantelados. Essa autodefesa se dá, contudo, pelo grifo num potencial destrutivo que reage aos ataques humanos com vistas, por um lado, a granjear aquiescência do espectador em face dos desagravos e, por outro, a fazê-lo se identificar constrangidamente com os agressores.

Conforme se lerá neste artigo, a Austrália, onde o ecoterror vicejou com pujança, é exemplar desse subgênero que reverte a lógica da colonização como processo civilizatório ao figurar o homem branco como responsável pela deterioração da biosfera. Expoente do cinema australiano, *Long Weekend*, dirigido por Colin Eggleston e lançado em 1978, figura como um dos avatares da genealogia de filmes em que a natureza se insurge contra os humanos que a assaltaram. Em apreciação desse arauto do ecoterror, tomarei de empréstimo da poética clássica os conceitos antitéticos *locus amoenus* e *locus terribilis*, a fim de examinar em que medida a quebra de expectativas legatárias da imaginação espacial imperialista concorre, de um lado, para o efeito de terror peculiar ao subgênero e, de outro, para reflexões bioéticas relacionadas ao meio ambiente.

Verde de pavor

No contexto de dentição do *zeitgeist* romântico, Edmund Burke publicou, em 1757, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Esse influente tratado à volta do conceito de “sublime”, que se tornaria caro à filosofia estética, assinalou como princípio basilar da sublimidade justamente o terror, por ser, a seu juízo, a mais forte das paixões. O espanto, ponderava o filósofo irlandês, consiste na experiência mais genuína e estimulante do sublime, porquanto nos coloca *vis-à-vis*, ao mesmo tempo, com o *desconhecido*, que desafia nossa envergadura cognoscente para compreendermos o mundo, e com o *infinito*, que desafia nossa competência balizadora para identificar os limites do que nos cerca (Burke, 1757). O magnetismo dessa duplice faculdade a tornaria ferramenta para o cinema jogar com nosso arrebatamento pelo terror porque obriga a personagem – e o espectador que sabe mais do que ela, porém não o bastante – a enfrentar o que está para além da sua compreensão e delimitação.

Ainda a propósito da sublimidade, outro filósofo europeu acercou o conceito do que hoje concebemos como ecoterror. Em meados do Oitocentos, na contramão da celeuma urbana europeia, Arthur Schopenhauer, no célebre *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vislumbrava nas afecções antitéticas engendradas pela paisagem a expressão cristalina do que entendia por “sentimento do sublime” (*Gefühl des Erhabenen*). Para o pensador alemão, a natureza selvagem, sem embargo de nos provocar sensação de pânico ou de bem-estar, guarda algo de sublime nessa faculdade pendular porque sua potência, orientada a um ou outro vértice, é inapreensível para nosso *métron* racionalista:

Em grau ainda mais elevado, o sentimento do sublime pode ser suscitado pela natureza em agitação tempestuosa: semiescuridão e nuvens trovejantes, ameaçadoras; rochedos escarpados, horríveis na sua ameaça de queda e na obstrução do horizonte; murmúrio de espumosos fluxos d’água; completo ermo; sussurro do ar que perpassa fendas rochosas. Aí aparecem intuitivamente, diante dos olhos, nossa dependência, nossa peleja contra a natureza hostil, nossa vontade obstada. Contudo, enquanto as aflições pessoais não se sobrepõem e permanecemos em contemplação estética, é o puro sujeito do conhecer que mira através daquela luta da natureza, daquela imagem da vontade obstada, e apreende as ideias de modo sereno, imperturbável, incólume, naqueles objetos mesmos que são ameaçadores e terríveis para a vontade. Nesse contraste repousa o sentimento do sublime.

Todavia, a impressão se torna ainda mais potente quando temos em mente a luta revoltosa das forças naturais em larga escala; quando, naquele ambiente, uma cascata que despенca nos priva, com sua fúria, do ensejo de ouvir nossa própria voz; ou quando estamos à beira do mar dilatado e tempestuoso: ondas vultosas sobem e descem, quebrando-se violentamente contra penhascos escarpados, esguicham a espuma no ar, a tempestade uiva, o mar ruge, relâmpagos faíscam de negras nuvens e abafam os estrondos da tempestade e do mar. Então, no inabalável espectador dessa performance, a dualidade de sua consciência atinge o mais alto nível: ele se sente, a um só tempo, um indivíduo, uma frágil manifestação de vontade que o menor golpe dessas forças pode esmagar, impotente contra a poderosa natureza, dependente, entregue ao acaso, um nada evanescente em face de poderes imensos; e um eterno e plácido sujeito da cognição que, na condição de objeto, é portador de todo esse mundo e a luta terrível da natureza é apenas sua representação, ela mesma uma calma concepção de ideias, livre e alheia a toda vontade e premência. É a impressão plena do sublime³ (Schopenhauer, 1859, p. 241-242).

O amálgama de beleza e horror nessa profusão cênica evidencia que no paradoxo da paisagem homeomorfa a uma *femme fatale* tão bela quanto lesiva reside seu fascínio, em face do qual sucumbimos porque sua força, superior à nossa, acaba por nos sobrepujar. Tal ambivalência se exprime na dubiedade do verde em nosso regime de significação, a exemplo de *The Green Knight* (David Lowery, 2021), épico no qual o guerreiro medieval Gawain, incumbido de enfrentar o Cavaleiro Verde, associa à “podridão” (*rot*) a cor que dá nome a seu antagonista e é secundado pela preleção fatalista de Lady Bertilak:

³Original: “Die Natur in stürmischer Bewegung; Helldunkel, durch drohende schwarze Gewitterwolken; ungeheure, nackte, herabhängende Felsen, welche durch ihre Verschränkung die Aussicht verschließen; rauschende schäumende Gewässer; gänzliche Oede; Wehklage der durch die Schluchten streichenden Luft. Unsere Abhängigkeit, unser Kampf mit der feindlichen Natur, unser darin gebrochener Wille, tritt uns jetzt anschaulich vor Augen: so lange aber nicht die persönliche Bedrängniß die Oberhand gewinnt, sondern wir in ästhetischer Beschauung bleiben, blickt durch jenen Kampf der Natur, durch jenes Bild des gebrochenen Willens, das reine Subjekt des Erkennens durch und faßt ruhig, unerschüttert, nicht mitgetroffen, an eben den Gegenständen, welche dem Willen drohend und furchtbar sind, die Ideen auf. In diesem Kontrast eben liegt das Gefühl des Erhabenen.

Aber noch mächtiger wird der Eindruck, wenn wir den Kampf der empörten Naturkräfte im Großen vor Augen haben, wenn in jener Umgebung ein fallender Strom durch sein Toben uns die Möglichkeit die eigene Stimme zu hören benimmt; – oder wenn wir am weiten, im Sturm empörten Meere stehen: häuserhohe Wellen steigen und sinken, gewaltsam gegen schroffe Uferklippen geschlagen, spritzen sie den Schaum hoch in die Luft, der Sturm heult, das Meer brüllt, Blitze aus schwarzen Wolken zucken und Donnerschläge übertönen Sturm und Meer. Dann erreicht im unerschütterten Zuschauer dieses Auftritts die Duplicität seines ►

Enfeitamos nossos salões e tingimos nosso linho com ele [o verde]. Porém, caso se alastre pelos paralelepípedos, nós o esmagamos tão rápido quanto podemos. Quando ele floresce sob nossa pele, nós a sangramos; e quando [...] descobrimos que atingiu mais altura do que o esperado, nós o podamos. Nós o eliminamos, [...] mas ele volta. [...] Puxe-o pela raiz um dia e, no seguinte, ele estará lá, esgueirando-se pelas bordas. [...] O vermelho é a cor da luxúria, mas o verde é o que a luxúria deixa para trás. [...] Quando você se for, suas pegadas se encherão de grama, o musgo cobrirá sua lápide e, ao nascer do sol, o verde se espalhará por toda parte⁴ (The Green Knight, 2021, s.p.).

A personagem encapsula no monólogo o quanto essa cor e a natureza mesma a que remete são ambivalentes enquanto gênese e ocaso da vida, pois, como o broto e o bolor são ambos verdes, o matiz nos reporta igualmente ao nascimento e à morte por evocar, de um lado, signos de *bíos*, como fertilidade e esperança; e, de outro, signos de *thánatos*, como deterioração e apodrecimento. Se, no adagiário popular, o verde é vinculado à esperança, essa mesma cor, em outra visada, assume tons macabros, visto que plasmada de conotação mórbida desde a medicina antiga, quando a clorose, espécie de anemia feminina, era conhecida como *green sickness* (*moléstia verde*) (King, 2003). De igual maneira, na seara da ficção se tornou proverbial uma citação shakespeariana em que Iago instila o ciúme em Othello ao metaforizar esse sentimento como “o monstro de olhos verdes que zomba da carne de que se nutre”⁵ (Shakespeare, 1622, p. 46). Essa potência semiótica do verde tem largo emprego na ficção de terror por suscitar fastio quando faz lembrar matérias em decomposição, que se tornam bolorentas, bem como secreções corporais expulsas do corpo e, portanto, marcadas pela abjeção, como o catarro e o pus (Kristeva, 1980). Não é demais lembrar que, no clássico *The Exorcist* (William Friedkin, 1973), uma das passagens impactantes consiste nas golfadas de vômito esverdeado que Regan MacNeil dispara quando do rito de exorcismo.

O verde se transfigura em fonte de pavor, *a fortiori*, quando relacionado à própria natureza que aprendemos a ver como mãe nutriz. Se não foi antes do século XX, sob influxo das guerras mundiais, que percebemos gradualmente o impacto catastrófico de nosso descaso pelo meio ambiente, também é no rescaldo desses flagelos que o verde se torna fóbico, na medida em que a percepção tardia dos nossos danos traz consigo o temor de sermos tributados mediante intempéries como estiagens e tormentas ou desastres biológicos como epidemias e pandemias. No cinema, o ecoterror tem explorado à farta essa identificação projetiva na qual nossas pulsões hostis são espelhadas na natureza. Nos entrechos de filmes dessa corrente estética, *topóis* legados da tradição idílica, como a árvore, a água e o animal ressignificam um complexo semântico já sedimentado no imaginário coletivo e tal ressemantização rende variegado espectro filmico em que o pavor consiste na impostura contra nosso horizonte de expectativas. Daí a plethora de produções filmicas cujo mote gravita em torno de um significante paisagístico aprovisionado

► Bewußtseyns die höchste Deutlichkeit: er empfindet sich zugleich als Individuum, als hinfällige Willenserscheinung, die der geringste Schlag jener Kräfte zertrümmern kann, hilflos gegen die gewaltige Natur, abhängig, dem Zufall Preis gegeben, ein verschwindendes Nichts, ungeheuren Mächten gegenüber; und dabei nun zugleich als ewiges ruhiges Subjekt des Erkennens, welches, als Bedingung des Objekts, der Träger eben dieser ganzen Welt ist und der furchtbare Kampf der Natur nur seine Vorstellung, es selbst in ruhiger Auffassung der Ideen, frei und fremd allem Wollen und allen Nöthen. Es ist der volle Eindruck des Erhabenen".

⁴Original: "We deck our halls with it and dye our linen. But should it come creeping up the cobbles we scrub it out as fast as we can. When it blooms beneath our skin we bleed it out and when we [...] find that our reach has exceeded our grasp, we cut it down. We stamp it out, [...] but it comes back. [...] Pull it out by the roots one day and then next there it is, creeping in around the edges. [...] Red is the colour of lust, but green is what lust leaves behind. [...] When you go your footprints will fill with grass, moss shall cover your tombstone and as the sun rises, green shall spread over".

⁵Original: "the greene eyed monster, which doth mocke that meate it feedes on".

de periculosidade, seja por seu tamanho e aspecto colossais, seja por abrigar o perigo em seu cerne. Senão, vejamos: o rio, em *Deliverance* (John Boorman, 1972); o pântano, em *Swamp thing* (Wes Craven, 1982); o bosque, em *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick; Eduardo Sánchez, 1999); a ilha, em *The Beach* (Danny Boyle, 2000); e o lago, em *Stranger by the Lake* (Alain Guiraudie, 2013). Noutros casos, a flora se desaloja do adjetivo “pitoresco” – corruptela de “pinturesco” –, que sugere algo inanimado, para se tornar vetor de perigo, tal que temos ante os olhos areias movediças, galhos e cipós que tragam corpos humanos por absorção ou trituração. Do sem-número de exemplos, vejam-se as plantas carnívoras, de *The Little Shop of Horrors* (Roger Corman, 1960); o tronco de árvore reanimado por radiação nuclear, em *The Day of the Triffids* (Bernard Gordon; Philip Yordan, 1962); e os tomates assassinos, oriundos de experimentos do governo estadunidense, em *Attack of the Killer Tomatoes* (John De Bello, 1978). Numa terceira estirpe, a fatura da interferência exógena no ecossistema é cobrada pela fauna, mediante o tropo do animal monstrificado pela própria manipulação humana, haja vista as sanguessugas mutantes, em *The Giant Leeches* (Bernard L. Kowalski, 1959); a rã tornada hostil devido à aplicação desmedida de pesticidas, em *Frogs* (George McCowan, 1972); a mutação perigosa de um polvo agigantado devido a dejetos de empreiteira, em *Tentacoli* (Ovidio Assonitis, 1977); os moluscos modificados geneticamente porque expostos a resíduos tóxicos, em *Slugs* (Juan Piquer Simón, 1988); e a aranha crescida por mutação em laboratório militar, que aterroriza Los Angeles, em *Big Ass Spider!* (Mike Mendez, 2013).

Não obstante qual elemento natural seja enfocado, o ecoterror, conceito de estatuto aglutinador, possui hibridação constitutiva que o torna objeto de interesse tanto para a ecocrítica quanto para a crítica de terror. Enquanto nesta última o subgênero configura uma das linhas de força, na primeira se lhe confere pouca atenção, talvez por não se vislumbrar nessa ficção, concebida precipuamente como entretenimento de massa, verve crítica o bastante para ensejar reflexões ambientalistas. Contudo, numa época em que calamidades ambientais antropogênicas e fenômenos como mudanças climáticas globais tornam a vida no planeta cada vez mais perigosa, tal que eventos outrora cogitáveis apenas em enredos de distopias se tornam rotineiros – veja-se a recente epidemia de Covid-19 –, esse veio interpretativo problematiza tanto nossa relação ecocida com o meio ambiente, consubstanciada no legado biológico da racionalidade instrumental desde eras coloniais, quanto nossas ansiedades ecológicas hodiernas.

Para efeitos de propedêutica, convém discriminar, *grosso modo*, três categorias filmicas atreladas ao ecoterror. Numa primeira linhagem a topofoobia, apriorística à imersão no espaço verde, sugere uma natureza inherentemente perigosa, tal que a reflexão de ordem ambiental fica obstada devido ao essencialismo que concebe a paisagem como dotada de vilania não esclarecida ou atrelada à condição de insulamento em

relação ao mundo civilizado. São bastantes os exemplos nos quais o próprio terreno ou vegetação é inherentemente cruel, como nos contos de horror “The ash-Tree” e “A View from a Hill”, do escritor inglês M. R. James, ou no filme *Le Salaire de la Peur* (Henri-Georges Clouzot, 1953), em que a tensão reside na periculosidade do próprio terreno que veículos cargueiros devem atravessar. Numa segunda estirpe, a paisagem, mesmo não cruel *per se*, abriga o mal em suas entranhas, tal como ocorre no longa-metragem *The Texas Chain Saw Massacre* (Tobe Hooper, 1974) e na novela *The Tall Grass* (Stephen King; Joe Hill, 2012), em que o pélago verde esconde, respectivamente, uma horda homicida e uma entidade maligna. Contudo, interessa-me de perto neste artigo um terceiro viés por alcançar mais criticidade, qual seja, o dos filmes de “vingança da natureza”, definidos genericamente nos seguintes termos:

Uma série de filmes de terror calcados na ideia de que as coisas do dia a dia que a humanidade toma como dadas na natureza – a cumplicidade de insetos, animais e pássaros; o crescimento previsível de flores e vegetais; os ciclos elementares e sazonais e assim por diante – um dia deixarão de operar da maneira prevista e inexplicavelmente se levantarão em vingança contra a exploração e a insensibilidade dos seres humanos⁶ (Wells, 2015, p. 115).

Esse filão enseja narrativas, quer impressas, quer audiovisuais, em que a natureza se desagrava das agressões perpetradas contra o meio ambiente, vide as respectivas distopias *Eden* (2020), escrita pelo romancista britânico Tim Lebbon, e *Annihilation* (2018), dirigida pelo seu compatriota Alex Garland. Nesse tipo de ecoterror, a potencialidade crítica deflui, sobretudo, da transgressão ao falogocentrismo ocidental (Derrida, 1967). Bem sabem os cinéfilos que a *mise-en-scène* do homem branco, diligente no “desbravamento” da natureza agreste, é trivial na filmografia de aventura e faroeste. Enquanto esses gêneros se concatenam com o processo civilizador que baliza a episteme moderna, o ecoterror parte da premissa de que, se não mexermos com a natureza, ela não implicará conosco, mas, se o fizermos, sofreremos punição exemplar. Todavia, como veremos adiante, os filmes de represália atribuem a ecossistemas naturais uma agência conceitualmente problemática, pois, ao sugerirem paridade de armas entre a natureza e o homem, acabam por minorar o potencial devastador da racionalidade técnica.

A metamorfose do *locus amoenos* em *locus terribilis*

Calcados na compilação de histórias de amor erótico difundidas oralmente na cultura oriental, os *Cantares de Salomão* (ou *Cântico dos Cânticos*) constituem um dos livros sapienciais do Velho Testamento. Os versos dessa lírica hebraica, inseridos na Bíblia como expressão do sentimento amoroso materializado antropologicamente, chamam atenção pela busca incessante da mulher pelo homem amado e vice-versa:

⁶Original: “A range of horror films based on the idea that the everyday things that humankind take for granted in nature – the complicity of insects, animals and birds; the predictable growth of flowers and vegetables; the elemental and seasonal cycles and so on – will one day cease to operate in the anticipated manner, and inexplicably rise to take its revenge on the exploitation and insensitivity of human beings”.

2:1-3: Eu sou a rosa de Sarom, o lírio dos vales. / Qual o lírio entre os espinhos, tal é a minha amiga entre as filhas. / Qual a macieira entre as árvores do bosque, tal é o meu amado entre os filhos; desejo muito a sua sombra e debaixo dela me assento; e o seu fruto é doce ao meu paladar.

4:12-16: Jardim fechado és tu, irmã minha, esposa minha, manancial fechado, fonte selada. / Os teus renovos são um pomar de romãs, com frutos excelentes [...] / És a fonte dos jardins, poço das águas vivas, que correm do Líbano! / Levanta-te, vento norte, e vem tu, vento sul; assopra no meu jardim, para que destilem os seus aromas. Ah! entre o meu amado no jardim, e coma os seus frutos excelentes! (Salomão, 2015, s.p.).

Os versículos se revestem, de uma vez, do sagrado e do terreal na medida em que tematizam amor pueril e sensual, numa bidimensionalidade em que o telúrico é dado pelo mesmo elemento que, paradoxalmente, acentua e suaviza o erotismo, qual seja, a representação metafórica dos amantes como entes da natureza. Ao longo dos *Cantares*, Salomão arrola um inventário de dezenas de animais e plantas, em apropriação de motivos bucólicos que conferem alta voltagem erótica à travessura amorosa, mas, ao mesmo tempo, emprestam tal naturalidade ao ardor de um e outro pela cópula que não desconfortam o beato mais austero. Se os cânticos salomônicos temperam a austeridade teocêntrica do Antigo Testamento com pitadas de erotismo e talvez constituam a instância mais ancestral do que mais tarde se denominaria *locus amoenus*, o Novo também se socorre do bucolismo como dispositivo retórico. Que se recorde o açodamento de Jerusalém, que faz Jesus se exasperar com o comércio no templo, ser contraposto pelo Horto das Oliveiras, onde o nazareno se exila em jejum preparatório para o sacrifício.

Já no Ocidente, medrou-se tradição literária apologética ao campo como antítese dos feitiços malquistos da urbe. Antinomia da crescente urbanização em curso na Europa desde o lusco-fusco medieval, o *locus amoenus* facultou a poetas romanos um *topos* para projeções escapistas em torno de um jardim edênico intocado pelas vicissitudes inerentes ao processo civilizatório, nomeadamente a violência da *ars bellica*, o racionalismo da *scientia*, a burocracia da *vita societatis* e o artificialismo da *civitas*. Na Renascença, William Shakespeare se valeu do *locus amoenus* em textos nos quais o espaço rural, alheio à ortodoxia da cidade, constitui um sítio cuja anomia dá vazão ao caráter infrene dos ardores eróticos, a exemplo de poemas como *Venus and Adonis* e peças como *A Midsummer Night's Dream*. De sua parte, os poetas árcades idealizavam o evadir-se da urbe como escapismo às mazelas do capitalismo industrial emergente. Já entre seus sucedâneos românticos, a pastorícia, atrelada à inocência pueril, era exaltada por bardos como William Wordsworth, cuja introdução ao poema autobiográfico *Prelude* grifa a imergência no campo como quesito para o literato se repastar de visões poéticas:

[...] segui avante / com passadas ligeiras e ansiosas; e cheguei, por fim, / a um recanto verdejante e sombreado, onde me sentei / ao pé d'uma árvore, relaxando deliberadamente os pensamentos, / e me aconchegando num

contentamento mais ameno. / Era outono, um dia límpido e pacato, / com quentura, tanto quanto essencial, de um sol / duas horas declinado a oeste; um dia / com nuvens de prata e sol sobre a relva / e no bosque acolhido e acolhedor / uma quietude perfeita. Várias foram as meditações / alentadas e descartadas até que feita a escolha / de um vale conhecido, para onde meus pés deveriam rumar, / sem repousar até chegarem à porta mesma / da choupana que eu imaginara ter avistado⁷ (Wordsworth, 1850, p. 5-6).

Se bem que, na literatura ocidental, esse recurso literário ao bucolismo remonte a Homero, foram os romanos que instauraram um paradigma para a poesia pastoral, cuja genealogia deita raízes em obras que exaltam a arcádia à guisa de santuário ecológico antitético ao materialismo da vida citadina, como nas *Eclogas*, de Virgílio; nos *Idílios*, de Teócrito; e nas *Odes*, de Horácio. Nessa ascendência também se enfileiram nomes de menor envergadura, como os bardos elegíacos que ideavam jogos eróticos entre o eu lírico e sua amada em paisagens amenas, alheias a mazelas atinentes à guerra, à política e à sujidade urbana. Veja-se, como exemplo lapidar do tropo, o modo com que Tiberiano, no século XIV, serviu-se, na seguinte *descriptio loci*, da visualidade sinestésica de uma constelação de cenas paisagísticas que confluem para um quadro aprazível:

O riacho, brotado de fresco vale, balbuciava pelos prados, / sorrindo à luz das rochas calcáreas e sarapintando a grama com borrifadas. / O louro azulado e a murta verdejante / ruflavam agitados pela carícia sussurrante da brisa suave. / E sobre a veludosa relva flores atingiam plena forma: / Eis que o chão se enrubesce de açafões e se alvejava de lírios / e as violetas inundavam o bosque com seu buquê. / Todavia, em meio a tais benesses da primavera, essas verdadeiras dádivas divinas, / Brilhava a rainha de todos os aromas e matizes, / aquela flama dourada e fulgurante do próprio amor, a rosa⁸ (apud Mackail, 1906, p. 62).

Contudo, essa clivagem não era uníssona entre os letreados latinos. Em concomitância com os pastoralismo ufanista, desenvolveu-se uma poesia que versava sobre a transição tropológica na qual o *locus amoenus* se transformava em *locus terribilis* porque a paisagem deleitosa não se afinava com o espírito aziago da voz poética. Nos poemas dessa dissidência estética, ou se acentuava a disposição diádica entre o esplendor da natureza e o amargor do eremita ou este se alentava com a beleza do cenário reconfortante. Fosse como fosse, o *locus terribilis* não se constituía a partir da disposição do cenário natural, mas, isto sim, do *pathos* projetado pelo amante sobre a paisagem.

Veja-se, nessa vertente alternativa, a idiosincrasia de Ovídio, que forjou, nas *Metamorfoses*, caracterização heroica distinta da que tem lugar em epopeias como *Odisseia*, de Homero, e *Eneida*, de Virgílio. Em vez de herói solipsístico, há uma coleção de narrativas, cada qual com seu protagonista, que se concatenam em urdidura intrincada. Na lírica ovidiana, as écfrases da paisagem distinguem o *locus amoenus*, cuja

⁷Original: "[...] I paced on / With brisk and eager steps; and came, at length, / To a green shady place, where down I sat / Beneath a tree, slackening my thoughts by choice, / And settling into gentler happiness. / 'Twas autumn, and a clear and placid day, / With warmth, as much as needed, from a sun / Two hours declined towards the west; a day / With silver clouds, and sunshine on the grass, / And in the sheltered and the sheltering grove / A perfect stillness. Many were the thoughts / Encouraged and dismissed, till choice was made / Of a known Vale, whither my feet should turn, / Nor rest till they had reached the very door / Of the one cottage which methought I saw".

⁸Original: "Amnis ibat inter arva valle fusus frigida, / luce ridens calculorum, flare pictus herbido. / caerulas superne laurus et virecta myrtlea / leniter motabat aura blandiente sibili. / subter autem molle gramen flore adulto creverat: / tum croco solum rubebat et lucebat liliis / et nemus fragrabat omne violarum de spiritu. / inter ista dona veris gemmeaque gratias / omnium regina odorum vel colorum Lucifer / aureo flore eminebat cura Cypridis rosa".

placitude constitui contraponto às mazelas citadinas, e o *locus terribilis*, no qual se alojam alegorias de apanágios humanos degradantes. Entretanto, o poeta difere de seus pares por ambos os *loci* corresponderem à mesma topografia. No contrafluxo do idílio pastoral, há, nos versos das *Metamorfoses*, deslizamento semântico no qual o espaço verde se torna arena para mutações físicas, como a conversão de humanos em vegetais e animais, além de desgraças como o estupro de Calisto por Júpiter e o afogamento de Narciso ao se precipitar sobre a própria imagem refletida no lago. Essa conversão do *locus amoenos* em *locus terribilis* não decorre, contudo, de alteração estética da paisagem, pois esta só se faz apavorante enquanto cenário de episódios adversos ao esplendor topográfico. Que se recorde a mutação sofrida por Acteão, cujo castigo por ter assistido ao banho de Diana é ser convertido em cervo e atacado por matilha de cães (Ovídio, 1959).

Todavia, cumpriu à Renascença, assentada no domínio masculino sobre a natureza, despi-la de seu antigo poder sobre o homem, numa anástrofe coadunada com os imperativos do expansionismo territorial e da acumulação primitiva do capital:

A cosmovisão medieval, de feitio teocêntrico, concebia a natureza, sob viés organicista, como ente vivo que atuaria como correia de transmissão das reações de Deus em face da conduta humana. Reféns do juízo etéreo, os mortais deveriam tratar com deferência aquela que, em nexo causal entre ação humana e reação divina, responderia como mãe nutriz ou virago furiosa. Se no Medievo a natureza, imaginada como inexorável força da Providência, pairava acima da intervenção humana, no Renascimento, já reduzida à condição inócuia, passou a ser concebida como entidade passiva que o homem poderia manipular ao bel-prazer. [...] Quando, ao colapso do regime feudal, seguiu-se insegurança quanto à estabilidade dos papéis de gênero, o “pai” da ciência moderna [Francis Bacon] a idealizava, em *Temporis Partus Masculus* (*O Nascimento Masculino do Tempo*), como dínamo de mentes viris, porque capazes de fazer da natureza uma “escrava” por meios que “têm o poder de conquistá-la e subjugá-la” (Sousa, 2023, p. 37-38).

Essa configuração seria revertida, mais adiante, pelos árcades e românticos, que preconizavam a harmonia entre voz poética e natureza (Garber, 1974; Meiner, 2019). Porém, essa devolução de potência aos elementos e fenômenos naturais atingiu seu ápice precisamente na ficção de terror, em que o recurso aos vegetais é favorecido por serem nossa alteridade absoluta, já que, por vezes, fogem aos perímetros referenciais da ciência moderna. Nunca apreendidas de todo por nossos paradigmas categoriais, as plantas se avizinham da própria definição do monstruoso, calcado na recusa a classificações apriorísticas (Keetley, 2016). Em desalinho com uma tradição que, desde as Cantigas de Amigo medievais, caracteriza elementos naturais como espectadores passivos, o ecoterror confere agência ao espaço natural, em mudança de chave na qual o conceito não nos remete mais à salvaguarda, pois, devido à ação humana, é exatamente na natureza que encontramos as mudanças

mais atemorizantes. No que se segue, discutirei como esse subgênero emprestou notoriedade sem precedentes ao cinema australiano.

A morte como revivescência do cinema australiano

No ecoterror, a topografia do medo se pauta no pressuposto de que consideramos aterrorizante tudo quanto se situa fora de nossas categorias culturais e, por conseguinte, somos incapazes de circunscrever ou controlar (Carroll, 1990). Tal ocorre em filmes nos quais o perigo emerge quando o protagonista migra, a contragosto ou não, para outro universo que não o seu, como o espaço sideral ou a realidade paralela. No ecoterror, a viagem ao campo representaria deslocamento espaço-temporal para um ambiente desconhecido e anacrônico. Assim, o medo seria procedente da implosão desta miríade de binarismos que remontam à dicotomia natureza/cultura: modernidade *versus* primitivismo, progresso *versus* atraso, urbano *versus* rural, campo *versus* cidade, civilização *versus* barbárie, racionalidade *versus* xamanismo, humano *versus* selvagem.

A propósito, sabemos com Lefebvre (1974) que o espaço, socialmente construído, é produto material e discursivo do agenciamento de atores em circunstâncias específicas. O significante “campo”, por exemplo, evoca um complexo semântico atrelado a noções de anterioridade e primitivismo, tal que o imaginamos, não raro, como repositório de recursos inesgotáveis. Uma vez que o ambiente campestre evoca o passado edênico de um país ou da própria humanidade, discursos que o exaltam como reminiscência de atributos prístinos da nação ou do planeta se espalham, paradoxalmente, ao passo que se derrubam árvores e se poluem rios em nome do progresso urbano. Nesse orientalismo doméstico, se houver inequívoca distinção entre a cidade e o campo, este último será apreciado, de modo ambivalente, como signo de nacionalidade (nossa identidade) e de exotismo (nossa alteridade) para comprazimento de barões industriais cujas propriedades rurais são alternativa para consumo quando enfastiados das intempéries urbanas (Urry, 1995). Conforme Raymond Williams, no seminal estudo *The Country and the City*, a literatura engendrou a ficção de uma Arcádia ideal como escapismo para escamotear a precarização do campesinato nos séculos XVIII e XIX, nomeadamente na Europa Ocidental, onde áreas agrícolas foram convertidas em vilas e, em seguida, cidades (Williams, 1973). Assim, enquanto na estética romântica a natureza figurava como repositório de tudo quanto a civilização não era – pura, sensível e não materialista –, a mesma natureza era debelada para fins pretensamente civilizatórios.

Essa ambivalência em relação ao campo é reveladora no cinema australiano, no qual a romantização da paisagem remonta às fitas dos anos 1920 e 1930, cujo escopo gravitava em torno do elogio à exploração do continente como manancial de riquezas naturais (Tulloch, 1981). Na altura da década de 1970, porém, esse ufanismo jazia sobrepujado pela *New Wave (Nova Onda)* daquele cinema, timbrada pela dubiedade em

torno do espaço silvícola, então concebido ora como signo de identidade nacional, ora como resíduo de primitivismo. Com efeito, desde a meninice da Sétima Arte, o cinema australiano era amiúde concebido como colônia transatlântica do cinema britânico, em juízo abotoado às acepções assimétricas de matriz e cópia. Isso concorreu para décadas de ostracismo que esse cinema amargou até ser insuflado, no início do decênio de 1970, por uma sequência de filmes notáveis. Para tanto, foi preponderante o fomento estatal, já que o primeiro-ministro John Gorton majorou o investimento no setor artístico e implementou instituições como o *Australia Council for the Arts*, a *Australian Film Development Corporation* e a *National Film and Television Training School*. Tal iniciativa reverberou no período mais áureo de um cinema australiano que, embora lembrado por comédias como *Crocodile Dundee* (Peter Faiman, 1986) e *The Adventures of Priscilla Queen of the Desert* (Stephan Elliott, 1994), foi prolífico em filmes de terror. Basta ver que, no intervalo entre 1970 e 1985, a *New Wave* trouxe a lume uma sucessão de produções desse gênero, entre as quais se enfileiram *Wake in Fright* (1971), *Picnic at Hanging Rock* (1975), *Long Weekend* (1978), *Roadgames* (1981) e *Razorback* (1984).

Para além de lograr notoriedade à cinematografia do país, tal filete competiu para dar nova feição ao cinema de horror em escala planetária, já que a ascensão desse tipo de ficção em meados do século XX implicou viragem temática na qual os invasores alienígenas dos anos 1950 e 1960 foram substituídos por vilões biológicos nos anos 1970: “A invasão não vem mais do espaço (ou de qualquer coisa que aquele metafórico ‘lá fora’ represente), mas de nosso ambiente natural imediato”⁹ (Tudor, 1989, p. 62). Essa locação do objeto de horror no patamar dos seres vivos, especificamente dos animais e vegetais com que coabitamos de modo hostil, resulta em filmes que suscitam dúvidas ao redor da legitimidade do processo civilizador, conforme se verá em *Long Weekend*.

⁹Original: “Invasion no longer comes from space (or from whatever that metaphorical ‘out there’ represented) but from our immediate natural environment”.

Comodificação da natureza e ecoterror em *Long Weekend*

Long Weekend, dirigido por Colin Eggleston, é expoente dessa revivescência cinematográfica e costuma ser arrolado na categoria *Ozploitation*, neologismo calcado na aglutinação de *Oz* (pronúncia da abreviação AUS, de Austrália) com *ploitation* (corruptela de *exploitation*, que no inglês significa *exploração*). Esse conceito-síntese designa um diversificado ramalhete de filmes australianos trazidos à luz nos anos 1970 a partir da liberação da classificação *R* – abreviação de *restricted* (*restrito*) –, que lhes permitiu explorar de forma sensacionalista, com baixo investimento e produção precária, temas que compensavam a escassez de recursos pelo exagero na exibição de brutalidade, sanguinolência, nudez, sexo, drogadição e efeitos especiais (Schaefer, 1999).

O longa-metragem, filmado em apenas um mês em Bega, cidadezinha a sudoeste de New South Wales, e Phillip Island, ilha da costa australiana, teve um parco orçamento de 270 mil dólares. Se a película, lançada quase dois anos após conclusão das filmagens, teve comedida

recepção pelo público australiano, alhures recebeu boa acolhida, já que laureada em vários festivais de cinema, e resistiu tão bem à prova do tempo que tem granjeado entusiastas *cult* no curso das décadas. Esse êxito além-mar se deve, em larga medida, à parceria do diretor com o roteirista Everett De Roche (1946-2014), estadunidense naturalizado australiano que se notabilizou por outros emblemas do terror, como *Patrick* (1978), *Roadgames* (1981), *Razorback* (1984) e *Nine Miles Down* (2009). A propósito do mote para *Long Weekend*, De Roche relatou que o roteiro teve como estro certa viagem que fizera a uma praia remota no litoral de Nova Gales do Sul: “Minha premissa era de que a Mãe Terra tem seu próprio sistema autoimune, tal que quando os humanos começam a se portar como células cancerígenas Ela ataca”¹⁰ (Graham, 2012, s.p.). Essa invulgar explicitude em revelar o *leitmotiv* do enredo talvez explique por que *Long Weekend* seja epíteto dos títulos de ecoterror calcados na vingança da natureza. De fato, o longa-metragem apresenta em seu poster de divulgação uma semântica verbo-visual a cujas imagens impactantes se somam duas orações coordenadas em nexo causal: “O crime deles foi contra a natureza... e a natureza os considerou culpados!”¹¹ (*apud* Graham, 2012, s.p.). Nesse veredito, a retaliação silvícola frente à intervenção predatória adquire foros jurídicos que legitimam a penalização implacável, força motriz desse filme cuja premissa informaria outros exemplares do ecoterror: a natureza é um organismo ameaçado por humanos que o tratam como fonte de consumo predatório.

O arco narrativo de *Long Weekend* se inicia com Peter (John Hargreaves) e Marcia (Briony Behets) na véspera de um piquenique em costa australiana. No primeiro ato, a caracterização do cenário doméstico urbano é crucial para os efeitos do terror ecológico ao situar os protagonistas num sítio de relativa estabilidade e, desta sorte, grifar o perigo de deixar a “zona de conforto” em busca de aventura no espaço ignoto. Porém, o conforto material não se afina com as diatribes do casal às voltas com crise conjugal desencadeada por infidelidade da mulher. Outro indício de periculosidade reside, portanto, no fato de confiarem ao turismo no litoral a esperança de reconciliação longe da metrópole, como se o *locus amoenos* praiano suscitasse, por contágio, a concórdia entre os amantes em litígio. Ainda nos preparativos para a jornada, são lançadas a granel pistas de desgraças vindouras, como o maniqueísmo entre o humano e o animal ser sugerido, já na abertura, com um plano geral de uma aranha em escalada sobre uma rocha, sequenciado por cena que sublinha a azáfama de Sydney, enquanto, ao fundo, a televisão exibe boletim sobre aves que atacam inexplicavelmente uma cidade interiorana:

Nosso próximo relatório é de Sydney, onde os chefes de família nos subúrbios de Wisdern relatam bandos de cacatuas brancas atacando suas casas. Entramos em contato com o Departamento de Agricultura, mas não puderam oferecer nenhuma explicação para o fenômeno, exceto que as aves poderiam estar tentando corrigir um desequilíbrio em sua dieta comendo as bordas de madeira e as grades das varandas das casas¹² (*LONG Weekend*, 1978, s.p.).

¹⁰ Original: “My premise was that Mother Earth has her own auto-immune system, so when humans start behaving like cancer cells, She attacks”.

¹¹ Original: “Their Crime was against nature... nature found them guilty”.

¹² Original: “Our next report is from Sydney, where householders in the Wisdern suburbs report flocks of white cockatoos attacking their houses. We contacted the Dept. of Agriculture but they could offer no explanation for the phenomenon, except that the birds could have been attempting to correct an imbalance in their diet by eating the wooden surrounds and balcony rails of the houses”.

Nesse introito, o filme estabelece intertextualidade com um avatar do ecoterror - *The Birds* (Alfred Hitchcock, 1963) - e, desta feita, alinha-se a um tipo de ficção no qual os eventos trágicos, no lugar de elucidados por teoria mirabolante, decorrem tão-só da vingança da natureza. Baseado no conto apocalíptico de Daphne du Maurier, em que revoadas de pássaros aterrorizam uma pacata costa californiana, esse clássico consiste num dos títulos mais intrigantes da filmografia hitchcockiana por destoar da lógica de causa-e-efeito devido à sua equivocidade quanto ao comportamento humano penalizado. Em contraposição, *Long Weekend* é módico em termos de urdidura narrativa, pois, desde antes da partida, os protagonistas parecem tracejar uma rota de devastação tanto de sua relação marital quanto de seu vínculo com o entorno. Ainda que aparelhado com dispositivos de espacialização como o mapa, o casal se extravia no caminho, em condição que projeta a interioridade das personagens perdidas em aspirações inconciliáveis. Na viagem ao prenunciado “longo” fim de semana, a dupla, em errância num dédalo de trilhas circulares, passa repetidas vezes por uma árvore sinalada com flecha. Esse estatuto errante sugere que o impacto do meio ambiente sobre os humanos não é apenas físico, mas, sobretudo, psíquico, tal que, não raro, a natureza simboliza nosso estado anímico ao configurar um *duplo* (*Doppelgänger*) da psique humana (Rank, 1925). Essa perda sinaliza uma primeira inflexão do passeio, como se a fortuna avisasse aos viajantes que a topografia da floresta pode provocar, com sua geometria que obriga a andar em círculo, um senso de desorientação perturbador.

Na alvorada, os turistas finalmente alcançam a praia edênica, ornada com vegetação opulenta, vasto tapete de areia branca e águas de azul profundo. Todavia, não prestam deferência ao *locus amoenus*, que se transfigura em *locus terribilis*, de início, ao modo latino porque a natureza aprazível não se coaduna com o estado anímico dos protagonistas. A propósito da dinâmica espousal, a distribuição dos papéis de gênero aloja Peter e Marcia em esferas diádicas mesmo na recreação de veraneio, que parece mimetizar a configuração patriarcal rotineira. O marido, usufrutuário de privilégios como homem branco, heterossexual e de classe média, empreende atos performativos da masculinidade hegemônica na “esfera pública”, aqui miniaturizada em atividades ao ar livre, que implicam ostentação de domínio sobre o ambiente, como lançar cigarros a esmo na mata, jogar latas de cerveja vazias no bosque e atirar com espingarda em patinhos inofensivos. Por sua vez, Marcia desempenha a feminilidade no âmbito privado mediante atividades domésticas enfadonhas, como o preparo de refeições, a arrumação da casa e o abandono à leitura de romances frívolos. A bem dizer, a construção das personagens é crucial para os efeitos pretendidos em *Long Weekend*; afinal, se no ecoterror o espectador se vê na posição dilemática entre, de um lado, identificar-se com os protagonistas e ansiar por sua redenção e, de outro, assentir com a punição a que são submetidos, aqui qualquer empatia é obstada porque ambos são antipáticos, egocêntricos e se

tratam com hostilidade secundária apenas à truculência que dispensam ao meio ambiente. Ainda no trajeto, Peter lança uma ponta de cigarro pela janela do carro e causa incêndio. Não bastasse, mata um filhote de canguru, sem ao menos frear ou desviar o automóvel, e considera o incidente alvissareiro: “Atropelei um canguru esta noite. Bem, isso parece promissor”¹³ (LONG Weekend, 1978, s.p.). Essa devassa de espaços heteróclitos à civilização ocidental, mesmo à custa da vida animal, segue o pressuposto de que, em longitudes excêntricas, a carência de regras do mundo civilizado desonera o viajante de protocolos de conduta. Não obstante, a tensão se instala à proporção que o primeiro ato, aqui e aí, semeia índices da gravidade dessas condutas dolosas ao espectador ciente de que animais como o canguru são investidos como símbolos nacionais da Austrália, já que sua existência preexiste à taxonomia ocidental e acentua, pois, a singularidade do país.

Na culminância de seu *taedium vitae* como dona de casa solitária, Marcia se masturba enquanto segura um ovo de águia, em gesto que estabelece liame entre a sua fertilidade e a da ave. Reverberação do sexismo vigente na Austrália dos anos 1970, o filme sugere atavismo entre mulher e natureza na faculdade geratriz, tal que a maioria dos animais que “atuam” nas cenas do filme são do sexo feminino, como o dugongo, a cadela de Peter e a águia. Quando o som lacrimoso de um filhote de vaca marinha interrompe o delito *contra naturam*, o réquiem do animalzinho, análogo ao choro de bebê, parece ressoar à consciência de Marcia como cobrança da natureza pelo coito reprodutivo em vez da recreação estéril. Além do murmúrio lutooso, a fúria do pássaro dirigida à intrusa completa o quadro que contrapõe a mãe águia e a mulher onanista. Esta associa a conduta irritadiça daquela ao roubo de seu ovo, mas, em vez de devolvê-lo, arremessa-o contra uma árvore e o espectador vê, em *close-up*, o escorramento, pelo tronco, de material sanguinolento do passarinho nascituro. Em face dessa cena primária perturbadora, o mesmo Peter que escarneceu o canguru que havia atropelado se compadece por razão que conhecemos na crescente altercação:

PETER: Por quê, pelo amor de Deus, você fez isso?

MARCIA: É só um ovo.

PETER: É uma coisa viva. Qual o problema com você?

MARCIA: Você SABE o que há comigo!

PETER: Você não precisava quebrá-lo!

MARCIA: Eu não precisava fazer aborto, Peter!¹⁴

(LONG Weekend, 1978, s.p.).

¹³ Original: “I ran over a kangaroo tonight. Well, that looks promising”.

¹⁴ Original:

“PETER: Why in the name of God did you do that?

MARCIA: Just an egg.

PETER: It's a living thing. What's the matter with you?

MARCIA: You KNOW what's the matter with me!

PETER: You didn't have to smash it!

MARCIA: I didn't have to have an abortion, Peter!”.

O conservadorismo de gênero, evidenciado desde cenas preambulares, recrudesce à proporção que se desvela o motivo da fricção matrimonial. Fruto de romance extraconjugal, a gravidez, seguida de aborto voluntário, constitui nódoa que persegue a mulher infiel ao marido e, mormente, à natureza por que lhe cumpria zelar. Isso fica

patente quando, numa contenda, Peter relaciona a destruição do ovo ao episódio do aborto:

PETER: É realidade ferrar os vizinhos e assassinar os nascituros?

MARCIA: Seu idiota! Você era tão apaixonado por Freda que empurrou Mark e eu para ficarmos juntos.

[...]

PETER: Você acha que eu concordaria em destruí-lo [o feto]?

MARCIA: Nada foi destruído!

PETER: Você disse que ele chorou. Essas foram suas palavras.

MARCIA: Ah, pare com isso! Seu porco! [...]

Peter: Ah, é isso, sim, é isso. Culpe-me em vez de você mesma.

MARCIA: Você não queria um filho.

[...]

PETER: Você sabia que não era meu. Então você entrou em pânico e atacou. Assim como atacou o ovo daquela águia.

MARCIA: Ah, poupe-me do simbolismo desagradável¹⁵

¹⁵ Original:

"PETER: Is reality screwing the neighbors and murdering the unborn?

Marcia: You prick! You were so damned hot for Freda you pushed mark and me together.

PETER: Do you think I'd of agreed to having it destroyed?

MARCIA: Nothing was destroyed!

PETER: You said it cried. Those were your words.

MARCIA: Oh stop it! You pig! [...]

PETER: Oh that's it, yeah, that's it. Blame me instead of yourself.

MARCIA: You didn't want a kid.

PETER: You knew it wasn't mine. So you panicked and you attacked. Just like you attacked that eagle's egg.

MARCIA: Oh, spare me the grotty symbolism".

Na injunção patriarcal endossada no entrecho fílmico, Marcia, ao invés de frutificar, cometeu o mais gravoso delito contra a natureza feminina. Seu desmazelo ao maltratar igualmente seu ventre e o paraíso insular isomórfico ao útero se acentua porque comparado ao instinto maternal da ave resoluta em reaver seu ovo com feto em formação. Ao sugerir que animais fêmeos são mais humanos do que mulheres desnaturaladas que passam ao largo dos ditames uterinos, *Long Weekend*, à semelhança de outros títulos do ecoterror, incorre em contradições discursivas no recurso ao temário da vingança da natureza. Atravessado por discursos progressistas e conservadores, o filme recai numa visada aporística por endossar uma agenda ambientalista que, contudo, é obnubilada pelo essencialismo biológico que reduz a mulher à natureza para enaltecer esta última.

Enquanto as relações homem/mulher constituem o nó górdio da narrativa, a relação humano/animal contrapesa essa indecidibilidade com ponto de vista inequívoco. Uma vez que as ações das personagens, como o descarte impróprio de lixo e o emprego de inseticidas, têm a tipicidade do turista ordinário, *Long Weekend* interpela o espectador a se identificar com dolos análogos aos seus. Noutros termos, o apelo do filme parece residir precisamente na ruptura de uma antiga premissa do terror, avizinhada do que Immanuel Kant elucidara sobre o comprazimento do sublime:

O espanto que beira o choque, o horror e o tremor sagrado que tomam conta do espectador ao avistar montanhas ascendendo ao céu, desfiladeiros profundos e águas furiosas, terrenos baldios fortemente sombreados que convidam à reflexão melancólica etc., deve-se à segurança de que ele conhece não o medo real, mas tão-só uma tentativa de vivenciá-lo na imaginação [...] (Kant, 1786, p. 359)¹⁶.

¹⁶ Original: "Die Verwunderung, die an Schreck grenzt, das Grausen und der heilige Schauer, welcher den Zuschauer bei dem Anblicke himmelanstiegender Gebirgsmassen, tiefer Schlünde und darin tobender Gewässer, tiefbeschatteter, zum schwermütigen Nachdenken einladender Einöden usw. ergreift, ist, bei der Sicherheit, worin er sich weiß, nicht wirkliche Furcht, sondern nur ein Versuch, uns mit der Einbildungskraft darauf einzulassen [...]".

A ficção de terror, à maneira dessa mirada kantiana, supõe que saboreamos o medo porque, por um lado, a trama nos evade da condição anódina e nos lança em peripécias insólitas, e, por outro, mantemos a alentadora fiúza de, a rigor, não estarmos dentro do espaço do horror, mas aqui fora, apartados do perigo. Ora, *Long Weekend* se divorcia desse arquétipo ao abordar situações corriqueiras e, desta feita, constranger-nos a notar a gravidade dos nossos atos e omissões, como assistir ao filme enquanto conservamos, na própria sala de TV, uma planta silvestre ressequida, sem devida irrigação ou adubagem.

Em reação a investiduras invasivas dos hóspedes indesejáveis, sons como o farfalhar do vento, a queda de um ramo de arvoredo e o grunhido de bichos são elementos indiciários do incômodo que se instala à proporção que o casal perturba o *locus amoenus*. Na estrutura diegética da película, animais de toda sorte são vistos em *closes* indicativos de que estão ali para observar, julgar e penalizar infrações contra a natureza. Assim, enquanto os humanos são intrusos, os elementos do bioma, estes em seu *habitat*, reagem, na condição de justicieros, cada qual com sua arma de defesa. Contudo, em vez de animados por *hýbris* individual, estão a soldo de força maior, já que constituem expressões metonímicas da própria natureza. Embora gradativos incidentes como o frango que entra em putrefação antes mesmo de descongelado sejam admonitórios ao casal, sua desatenção às admoestações é agravada por estar absorto na gratificação de deleites narcísicos e na querela matrimonial. Quando Marcia se queixa de haver sido picada pela ave da qual furtara um ovo, Peter a contradiz com apelo à ciência botânica: “Águias não atacam pessoas”¹⁷ (*LONG Weekend*, 1978, s.p.). No entanto, preleções científicas não apreendem fenômenos anômalos porque a natureza resiste à megalomania imperialista de classificar itens do espaço natural. A premissa de que esses bichos não agem usualmente de determinada forma ratifica que sua conduta é insuflada por intervenções exógenas, mas Peter está submerso demais no narcisismo para se aperceber.

Não obstante, quanto mais se avolumam os episódios, tanto mais os visitantes entram em estado paranoide tal que todo elemento da natureza se torna potencialmente danoso. Portanto, aqui o *locus amoenus* se verte em *locus terribilis* à medida que a narrativa demole ficções norteadoras de esquemas conceituais binários, como morto/vivo, inanimado/animado, herbívoro/carnívoro e, no limite, animal/humano. Em aparente alusão a *Jaws* (Steven Spielberg, 1975), Marcia divisa uma forma escura sombream Peter no mar e fica temerosa de ser um tubarão: “Tem uma coisa na água! Havia uma forma escura na água!” (*LONG Weekend*, 1978, s.p.)¹⁸. A discussão em torno da identificação do animal, referido como “uma coisa” ou “uma forma”, dá mostras do impasse categorial imposto pelo ecossistema ao nosso regime taxonômico e indica que o horror arbóreo não decorre da estranheza da paisagem, mas, antes, da sua aparente mesmice. Isso nos reporta a Sigmund Freud, cujo ensaio “Das Unheimliche” (“O inquietante”) versa sobre o quão perturbador é o

¹⁷ Original: “Eagles don’t attack people”.

¹⁸ Original: “There’s a thing in the water! There was a dark shape out there in the water!”.

encontro com algo que fora há muito familiar e vincula tal estranhamento à indagação de como aquilo que sempre se nos afigurou tão próximo pode ser assustador (Freud, 1919). *Long Weekend* explora o *Unheimliche* freudiano para designar o pavor suscitado pelo familiar plasmado de aspectos do desconhecido, uma vez que elementos do bioma se tornam aterrorizantes devido ao seu ambíguo estatuto de obscuridade e proximidade: mesmo em meio a seres vivos com que partilhamos o planeta, somos tomados de assalto pela constatação de que estamos, a rigor, circundados de estranhos.

Essa imprevista inépcia para explicar o que dávamos como certo implode a compreensão do espaço e, primordialmente, de nosso lugar nesse espaço. Isso se dá a ver, expressivamente, na *performance* das árvores no filme, que parecem conspirar contra Peter e Marcia com o fito de desnorteá-los para que não alcancem a praia, já que cada qual os orienta para um rumo distinto; ou, ao contrário, com vistas a atraí-los, à guisa de chamariz, para mais adentro da floresta, onde se tornarão mais vulneráveis. Essa “atuação” capciosa dos arvoredos os coloca no centro do palco donde foram retirados desde os tratados naturalistas aristotélicos. Na “Grande Cadeia do Ser”, estabelecida por Aristóteles em *Ton peri ta zoia historion* (*História dos Animais*), o reino vegetal dormita na fronteira entre o orgânico e o inorgânico, no limiar entre os seres vivos e os mortos, pouco acima de rochas e minerais na fileira de organismos que ascende em complexidade até culminar na vida humana (Aristóteles, 2014). Essa formulação aristotélica legou ao Ocidente a acepção de paisagem como passivamente disponível para usufruto humano ou função ornamental, porque desprovida de faculdades como a locomoção. Donde a noção de paisagem sugerir, à primeira vista, um “pano de fundo” para ação humana ou escopofilia em que saciamos a apetência pelo belo e/ou exótico. Entretanto, a mesma paisagem, se observada para além da lente monolítica, é eivada de tensão e tanto possui agência que baliza nossas experiências com o espaço ao constituir um campo de vivência “onde materiais carnosos, vegetais e minerais são encontrados não como matéria passiva aguardando animação pelo poder humano ou divino, mas como forças vivas trabalhando ao nosso redor e dentro de nós”¹⁹ (Bennett, 2015, p. 223). Entretanto, na alçada ficcional, não foi antes da ascensão e voga do ecoterror que a paisagem se tornou agente interventor no espaço, de sorte que “é preciso cavar bem fundo na caixa de filmes B para encontrar narrativas que sejam realmente sobre plantas, ou nas quais as plantas desempenham papel central”²⁰ (Laist, 2013, p. 11). A bem dizer, o ecoterror é balizado pela inversão da assimetria animal/humano num processo de alteridade em que aquele constitui ponto de heterorreferência para este. Que o animal desempenha papel na nossa identificação como humanos evidencia a situação inusitada que Derrida relata em *L'animal que donc je suis*: o filósofo é flagrado nu por seu gato de estimação e, ao reconhecer que fora observado, vê-se desnudado no

¹⁹ Original: “fleshy, vegetal, mineral materials are encountered not as passive stuff awaiting animation by human or divine power, but as lively forces at work around and within us”.

²⁰ Original: “one has to dig pretty deeply into the B-movie bin to find narratives that are actually about plants, or in which plants play a central role”.

sentido de tomar consciência de si mesmo a partir da observação do outro (Derrida, 2006).

Em *Long Weekend*, essa dicotomia homem/animal está atrelada à ideia de consumo na dupla acepção de uso e aniquilamento. Já se sublinhou que filmes como esse são epítomes do liame entre turismo, consumismo e mercantilização da vida selvagem australiana pelo homem branco (Milatovic, 2015). Na obra em tela, os protagonistas fazem uso predatório da natureza analogamente ao consumo no capitalismo tardio e ambos figuram, cada qual a seu modo, como consumidores compulsivos e imprudentes. Nos preparativos para a viagem, Peter gasta dois mil dólares em parafernália de acampamento; Marcia, por sua vez, preferiria se refestelar com esse dinheiro numa suíte “cinco estrelas”. À semelhança dos antigos colonizadores, um e outro se comportam como se a natureza fosse uma dispensa de recursos naturais para uso e descarte conforme seu bel-prazer. Crucial para a narrativa, essa noção de consumo resvala para uma instância simbólica, pois, no curso de sua estada, os intrusos “consomem” a natureza de forma invasiva ao infringirem protocolos de turismo ecológico em condutas como armação da barraca fora do acampamento, pulverização de pesticidas no local e corte indiscriminado de árvores. É significativo que Peter, ao avistar outro carro na praia, reclame narcisicamente que “pensei que tínhamos o lugar para nós”²¹ (*LONG Weekend*, 1978, s.p.), imbuído da fantasia imperialista de explorar a alteridade espacial como *terra nullius*. Em exemplo ainda mais patente dessa rapina expropriatória, os visitantes, ao encontrarem um ovo de pássaro, gracejam sobre a possibilidade de consumi-lo:

MARCIA: Ei, o que é isso?

PETER: Acho que é um ovo de águia.

MARCIA: Olha, eu queria ver se você é capaz de comer ovos de águia.

PETER: Podemos fazer uma omelete²²

(*LONG Weekend*, 1978, s.p.).

À maneira de *peripeteia*, esse primado da voracidade se reverte na medida em que o uso inconsequente dos recursos naturais tem como contraface o “consumo” do casal pelo meio ambiente. Se na ordem “natural” ocupamos o topo da cadeia alimentar e, portanto, consumimos a natureza, no ecoterror a floresta e seus habitantes podem também nos consumir, como o gambá que adentra a barraca e morde Peter ou o dugongo cujos sons agourentos consomem a paz de Marcia. Se artrópodes como abelhas e marimbondos, sozinhos, são mais ou menos inofensivos e facilmente espezinhados, em grupo formam força-tarefa perigosa, vide a correição de formigas que invade provisões de alimentos dos passeantes. Malgrado a ideia de ser consumido pela paisagem tenha sido explorada no cinema australiano em *Hanging Rock* (Peter Weir, 1975), quando uma força sobrenatural emanada de montanha homônima sequestra e

²¹ Original: “thought we had the place to ourselves”.

²² Original:

“MARCIA: Hey, what's this?

PETER: I think it's an eagle egg.

MARCIA: Hey, I wonder if you can eat eagle eggs.

PETER: We can make an omelet”.

consumem meninas colegiais, aqui o consumo se dá por criaturas da fauna e flora nativas. Precisamente porque não regidas pela mão ordenadora do homem, as florestas são, no mais das vezes, representadas como espaços de anomia que desencadeiam sentimentos de abandono, desproteção, loucura e, no limite, animalização do homem. No convulso terceiro ato, o óbice à reconciliação do casal culmina, a rigor, nas próprias rotas de fuga que cada qual segue à revelia do outro. Marcia se evade do acampamento à própria sorte, mas seu carro é estancado por teias nas quais se vê um enorme aracnídeo, à semelhança do que aparecera no exórdio do filme, e a mulher se refugia na mesma floresta de onde tentava escapar. Já Peter, na escuridão das horas mortas, assusta-se com o ruído da esposa e a alveja com seu arpão. Após matá-la accidentalmente, ele próprio encontra a morte como corolário de sua displicência com seu entorno. Se, em exibição fálica de seu rifle, o marido disparara aleatoriamente e atingira um dugongo, seu fado, por penalidade, é análogo aos do próprio animal que houvera exterminado. Ao fugir do *locus amoenus* convertido em *locus terribilis*, dirige sem rumo em carreira circular, seu veículo atola num lamaçal e só lhe resta seguir a pé. Essa derrocada como *pater familiae* constitui contraponto às narrativas de aventura que cultuam a masculinidade calcada no domínio sobre a natureza. Se naquele veio literário o triunfo sobre o meio hostil atestaria a virilidade do explorador metropolitano, como em *King Solomon's Mines*, do romancista inglês Sir H. Rider Haggard, neste exemplar do ecoterror, por sua vez, a noção de perder-se na mata guarda díplice conotação por indicar a perda de orientação tanto espacial quanto identitária. Na fuga, o mesmo Peter que esmagara um canguru é atropelado por caminhoneiro e seu corpo abandonado na estrada. No fim das contas, a natureza não é, a rigor, a grande vilã, já que Peter e Marcia são mortos exatamente por humanos: enquanto esta é abatida tal qual presa de caça, aquele é atropelado em cena que mimetiza episódio prévio, em que atropelara um animal indefeso.

Se, na doxa, a estada na selva implicaria ruptura de códigos civilizados, dá-se no filme o contrário, porquanto a suposta civilização, epitomizada pelo casal em litígio, conspurca o *locus amoenus* ao perturbar sua estabilidade e forçá-lo a se metamorfosear em *locus terribilis* como forma de defesa. Não obstante seu desenlace trágico, o casal parece saldar, à guisa de metonímia, os agravos dos exploradores ocidentais que erigiram a nação australiana à custa do meio ambiente, tal que sua penalidade é corolário do histórico de violências perpetradas por invasores europeus. Afinal, quando, em sequência a que já me reportei, o casal descobre que o suposto tubarão é meramente uma vaca marinha, Peter credita a raridade do animal, num comentário *en passant*, à poluição oceânica: “É um dugongo. Uma vaca marinha. Aparentemente, costumava haver milhares deles ao longo da costa, até serem mortos por causa do petróleo”²³ (LONG Weekend, 1978, s.p.). De todo modo, o epílogo propõe um cenário distópico – ou utópico – em que não fazemos falta

²³ Original: “It’s a Dugong. A Sea Cow. Apparently there used to be thousands of ‘em all along the coast until they were killed off for oil”.

a um *locus amoenus* que operava em harmonia *a priori* da intervenção humana.

Sem embargo da potência disruptiva de *Long Weekend*, a mirada antropocêntrica prevalece em filmes de ecoterror como esse, pois a representação do meio ambiente a partir do prisma humano engendra suposições equivocadas sobre biomas naturais. Ao sugerirem que a natureza, sem intrusão humana, atingiria um zênite de equilíbrio zoocêntrico, filmes dessa linhagem passam ao largo da complexidade presente nos ecossistemas (Budiansky, 1995). Some-se a isso que o recurso ao tropo retórico da desforra sugere que os animais sempre se insurgem contra a intervenção humana, como se ecossistemas fossem dotados de racionalidade interna e mecanismos de autopreservação que desobrigassem políticas públicas ambientalistas.

Considerações finais

Em contraposição ao *Zeitgeist* medieval, que concebia a natureza como artesania divina consubstanciada no jardim edênico, o imaginário ecofóbico a vincula ao opróbrio de Adão e Eva, degredados do Paraíso e relegados à errância, como pranteia a célebre antífona mariana: *gementes et flentes in hac lacrimarum valle (gemendo e chorando neste vale de lágrimas)*. Noutros termos, a natureza é imaginada como espaço de expiação (e.g. Horto das Oliveiras) ou de pecado (e.g. Jardim das Delícias Terrenas). Em contraponto, também, à pretensão renascentista de violação da natureza pela razão instrumental, esse imaginário vislumbra complexidade ecológica insondável para nossas referências conceituais. No lugar da acepção antropocêntrica do ambiente silvícola como imagem especular do desejo humano, o ecoterror nos dá a ver um mundo para o qual não fazemos falta ou, no limite, somos tão-só artefatos que integram a natureza (Keetley, 2016). Sob os efeitos da quebra da expectativa de paisagem estática/estética para consumo, o deslocamento ontológico do nosso lugar enunciativo autocentrado e de nossa privilegiada escopofilia faz implodir, no ecoterror, a presunção de posse do espaço natural pelo homem. Para tanto, esse veio ficcional opera mediante o tropo do “retorno do recalcado” ao acautelar que a vida planetária independe da ingerência humana (o pavor biológico da prescindibilidade) e, como duplicata, que a violação da Mãe-Natureza suscita resposta implacável (o pavor psicológico da punição materna).

Nesse panorama de recursiva ressignificação da natureza, a Austrália se notabilizou pela produção maciça de filmes de terror ecológico, talvez em decorrência de certa culpabilidade pelo legado colonial de espoliação do território e extinção de plantas, animais e aborígenes. Num país timbrado por colonização ecologicamente destrutiva, esse tipo de filme acena para o imperativo de revisitação da história oficial e prestação de contas com o passado colonial. Tal ocorre de forma cristalina em *Long Weekend*, que explora os desdobramentos trágicos da clivagem entre a cultura e o mundo natural que julgamos estar

sob nosso controle. Produzida no contexto da era *ozploitation*, a película evidencia que essa intrusão é tributada à medida que a vida selvagem reclama para si o direito de posse. Numa conjuntura em que condições de sobrevivência e sustentabilidade no planeta se tornam incertas devido a ações e inações humanas, a natureza revoltosa espelha o ecocídio que causamos ao ambiente. Por isso, numa “cadeia alimentar” que subverte a lógica do capitalismo tardio, Peter e Marcia consomem (materialmente) a natureza, mas também são consumidos (simbolicamente) por ela. Em face de seus atos corrosivos, ambos sofrem acossamento cármico no qual pequenos “acidentes” segue um *crescendum* em agravamento e intensidade até culminarem na morte de um e outro. Para tanto, essa ficção de terror reinscreve a diáde *locus amoenos* e *locus terribilis* na esteira do poeta Ovídio, cujas *Metamorfoses* empregavam hortos deslumbrantes como cenários para episódios trágicos, mas aqui ambos os *topoi* se situam no mesmo sítio, pois sua conformação como ameno ou terrível depende da reação zoológica à agência humana.

Referências

- ABRAM, David. *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World*. New York: Vintage; Random House, 1996.
- ARISTÓTELES. *História dos Animais*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- BATE, Jonathan. *Romantic Ecology: Wordsworth and the Environmental Tradition*. London: Routledge, 1991.
- BENNETT, Jane. Systems and Things: On Vital Materialism and Object-Oriented Ontology. In: GRUSIN, Richard (ed.). *The Nonhuman Turn*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015. p. 223-240.
- BLACKWOOD, Algernon. Down the Danube in a Canadian Canoe. *Macmillan's Magazine*, v. 84, p. 350-358, setembro 1901.
- BUDIANSKY, S. *Nature's Keepers: The New Science of Nature Management*. New York: The Free Press, 1995.
- BURKE, Edmund. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. London: printed for R. and J. Dodsley, 1757.
- CARROLL, Noël. *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*. New York: Routledge, 1990.
- DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Editions de Minuit, 1967.
- DERRIDA, Jacques. *L'animal que donc je suis*. Paris: Editions Galilée, 2006.
- FREUD, Sigmund. Das Unheimliche. *Imago: Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, v. 5/6, p. 297-324, 1919.

GAMBIN, Lee. *Massacred by Mother Nature: Exploring the Natural Horror Film*. Baltimore: Midnight Marquee Press, 2012.

GARBER, Klaus. *Der locus amoenus und der locus terribilis: Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*. (Literatur und Leben, N.F. Band 16). Wien: Böhlau Verlag Köln, 1974.

GLOTFELTY, Cheryll. Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis. In: GLOTFELTY, Cheryll; FROMM, Harold (ed.). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Athens: The University of Georgia Press, 1996, p. xv-xxxvii.

GRAHAM, Aaron W. Crafting 'Little Aussie Masterpieces': an interview with Everett De Roche. *Spectacular Optical: Psychotronic Cinema and Culture Publications*, 01 jun. 2012. Disponível em: <http://www.spectacularoptical.ca/2012/06/an-interview-with-everett-de-roche/> Acesso: 01 jun. 2023.

KANT, Emmanuel. *Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft*. Riga: Johann Friedrich Hartknoch, 1786.

KEETLEY, Dawn. Introduction: Six Theses on Plant Horror; Or, Why are Plants so Horrifying? In: KEETLEY, Dawn; TENGA, Angela (ed.). *Plant horror: Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film*. London: Palgrave Macmillan, 2016. p. 1-30.

KING, Elen. *The Disease of Virgins: Green-Sickness, Chlorosis and the Problems of Puberty*. London: Routledge, 2003.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980.

KROEBER, Karl. *Ecological Literaiy Criticism: Romantic Imagining and the Biology of Mind*. New York: Columbia University Press, 1994.

LAIST, Randy. Introduction. In: LAIST, Randy (ed.). *Plants and Literature: Essays in Critical Plant Studies*. New York: Editions Rodopi, 2013. p. 9-17.

LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. Paris: Éditions Anthropos, 1974.

MACKAIL, John William. *The Hundred Best Poems (Lyrical) in the Latin Language*. London: Gowans & Gray, 1906.

MEINER, Carsten (ed.). *Mutating Idylls: Uses and Misuses of the Locus Amoenus in European Literature, 1850-1930*. Forlag: Peter Lang, 2019.

MILATOVIC, Maja. Consuming Wildlife: Representations of Tourism and Retribution in Australian Animal Horror. In: Gregersdotter, Katarina;

HÖGLUND, Johan; HÅLLÉN, Nicklas (ed.). *Animal Horror Cinema: Genre, History and Criticism*. London: Palgrave Macmillan, 2015. p. 76-96.

OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Rio de Janeiro: Simões Editora, 1959.

RANK, Otto. *Der Doppelgänger: Eine Psychoanalytische Studie*. Leipzig, Vienna, Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1925.

SALOMÃO. *Cantares de Salomão*. Canadá: Aegitas, 2015.

SCHAEFER, Eric. *Bold! Daring! Shocking! True!: A History of Exploitation Films, 1919-1959*. Durham: Duke University Press, 1999.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Bd. I. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1859.

SHAKESPEARE, William. *The Tragedy of Othello, the Moore of Venice: As it Hath Beene Diverse Times Acted at the Globe, and at the Black-Friers by His Majesties Servants*. London: Printed by N[icholas]. O[kes]. for Thomas Walkley, 1622.

SOUSA, Raimundo Expedito dos Santos. *Danação da nação: legados coloniais e projetos nacionais (Portugal & Brasil / Inglaterra & Irlanda)*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2023.

TULLOCH, John. *Legends of the screen: The narrative of film in Australia 1919-1929*. Sydney: Currency Press, 1981.

TUDOR, Andrew. *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*. Oxford; Cambridge: Blackwell, 1989.

URRY, John. *Consuming Places*. London: Routledge, 1995.

WELLS, Paul. *The Horror Genre: From Beelzebub to Blair Witch*. London: Wallflower, 2000.

WILLIAMS, Raymond. *The Country and the City*. London: Chatto and Windus, 1973.

WORDSWORTH, William . *The Prelude, Or, Growth of a Poet's Mind: An Autobiographical Poem*. London: E. Moxon 1850.

Filmografia

LONG Weekend. Direção e produção: Colin Eggleston. Austrália: The Australian Film Commission; Dugong Film; Victorian Film, 1978. 1 DVD (92 min.), son., color.

THE GREEN KNIGHT. Direção: David Lowery. Estados Unidos; Irlanda; Reino Unido; Canadá: Bron Studios, 2021. 1 DVD (130 min.), son., color.

Locus amoenus and locus terribilis in Long Weekend (1978)

ABSTRACT

*Fueled by ecocritical approaches, Horror Studies has given rise in recent years to an exegetical branch dedicated to the scrutiny of eco-horror, a subgenre in which the primacy of entertainment is added to a bioethical inflection regarding the catastrophic implications of environmental degradation. In line with this hermeneutic prism, this paper aims to analyze Long Weekend (Colin Eggleston, 1978), included in a genealogy of horror films that, between 1970 and 1985, reinvigorated Australian cinema. For methodological purposes, I borrow two topological paradigms from classical poiesis, namely, the locus amoenus and the locus terribilis, here resignified according to the text/context of Long Weekend. A heritage from biblical Genesis, the first *topos* was largely explored in Latin pastoral poetry, being often overlapped by the second as a contrapuntal rhetorical trope. In the film under analysis, both *topoi* are indissociable, once, on the 'long' week lived by a couple on a deserted beach, the promised locus amoenos reverts to locus terribilis precisely because human intervention causes the degeneration of the first into the latter. In this pioneer of eco-horror movies, the dystopian breakdown of expectations inherited from the imperialist expropriatory rage contributes, on the one hand, to the frisson peculiar to this subgenre and, on the other, to reflections around the abusive consumption of natural resources and its apocalyptic impacts.*

Keywords: Horror fiction, Eco-horror, Locus amoenos, Locus terribilis, Long Weekend.