

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

A COMIDA PODE TE COMER: UMA LEITURA DOS FILMES DO CINEMA *TRASH* E OS ALIMENTOS “ASSASSINOS”

Liliane Faria Corrêa Pinto

UFMA/MHisCA

lilianefcorrea@gmail.com

Gilson Moura Henrique Junior

MHisCA

gilsonmhjr@gmail.com

Introdução

Essa comunicação propõe analisar as relações entre a comida e as produções cinematográficas do Cinema *Trash* por meio do olhar bakhtiniano em que a cosmovisão religiosa é superada pelo satírico a partir do grotesco e do profano, se relacionando com a comida. A pesquisa desenvolvida nessa comunicação é parte do projeto de extensão MHisCA – Museu Histórico e Cultural do Alimento, da UFMA, como a primeira exposição de curta duração do museu a ser apresentada, virtualmente, em outubro de 2021.¹

Aqui, serão tratados os conceitos associados à comida em sua relação com o cinema, um panorama da história do cinema de horror para contextualizar a vertente *Trash* e a sua relação com o alimento e a transgressão de seu uso no terror que culmina numa perspectiva humorística. Pensar que a comida pode te devorar é uma perversão dos sentidos do comer e do horror.

1 A comida e o cinema

A comida e o cinema andam de braços dados desde a criação desta arte. A presença do alimento com um apelo humorístico no filmes acontece desde 1909 em *Mr. Flip*, em que Ben Turpin incomoda várias mulheres tocando-as no rosto e tentando beijá-las. Em umas das cenas, ao se defender, uma delas joga um jato de bebida, provavelmente chope, no rosto do

¹ O MHisCA é um museu físico-itinerante, mas que começa suas atividades na virtualidade devido à pandemia. Seu objeto é o alimento em todas as suas potencialidades para compreender a história e as culturas humanas.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

personagem. Na cena seguinte, é com uma torta na face do importunador que uma das personagens se livra do assédio. Essa cena fecha a pequena comédia de quase quatro minutos, provavelmente, causando risos na plateia que a assistia no início do século XX. Mas porque um contra-ataque de comida pode ser tão engraçado? Para responder a essa pergunta, é preciso entender alguns sentidos relacionados à comida e suas apropriações no humor cinematográfico.

1.1 A comida

O alimento é essencial para manter vivo todos os organismos biológicos.² Nas diversas sociedades humanas, mais complexos que o simples ato de saciar a fome, está associado àquilo que se come, ao contexto em que se ingere a comida, como foi feito o prato, como deve ingerido e servido e os símbolos relacionados a essas ponderações. Em geral, há uma dualidade na aceção da comida que envolve o profano e o sagrado.

No aspecto profano, a comida está no cotidiano dos humanos, na vida mundana. É também o que sacia a fome. É a materialidade do alimento enquanto objeto, mistura química, fenômenos físicos do preparo, reações sensoriais de percepção de sabores e bioquímicas da ação dos nutrientes no corpo, etc. Contreras e Gracia (2011) afirmam a característica de bioculturalidade do alimento que, para além dessa abordagem biológica, está presente na vida social e cultural das sociedades. A comida aparece em momentos que não permeiam os ritos sagrados, mas rituais culturais como um almoço de domingo em família, uma mesa de bar com os amigos em Belo Horizonte, o churrasco do final de semana no Rio Grande do Sul, a feijoada do sábado ou domingo no Rio de Janeiro, o sorvete ou a água de coco na praia, a pipoca no cinema, entre outras experiências gastronômicas que reavivam as memórias e afirmam as identidades culturais. Mas também está presente nas refeições do dia-a-dia como expressões da vida moderna e, sob certo aspecto, banalizam o ato de comer.

Ainda nessa leitura profana, há na comensalidade um exercício de poder do comensal sobre a comida. Como seres onívoros, os humanos comem todo o tipo de alimento possível e nessa capacidade de adaptação exercem um domínio sobre a natureza, como se todos os seres estivessem abaixo do homem na escala natural. Isso não é bem verdade, já que podemos fazer parte do cardápio dos grandes felinos, lobos e ursos. São animais que não comem humanos

² Não entraremos na discussão acerca do conceito de alimento e de comida, se um está associado à cultura e o outro não, e vice-versa. Tomaremos os termos como sinônimos, pensando que ambos estão vinculados à cultura.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

normalmente, mas somos apetitosos para eles. Na contraposição entre a possibilidade de ser comido por um animal selvagem e a comensalidade cotidiana, os humanos exercem um poder sobre aquilo que comem. Quando o comensal decide que vai se apropriar de um ser vivo, retirá-lo da natureza para se alimentar dele e manter-se vivo, ele escolhe a si em detrimento dos outros seres vivos que servirão de alimento, ou seja, serão comidos. Para solucionar essa questão, várias culturas agradecem os e aos alimentos, outras selecionam o que deve ser comido ou não, numa escala de relevância dos seres vivos, culminando, muitas vezes, na proibição e restrição do consumo de animais e seus derivados.

Nesse sentido, sob uma perspectiva da comida como algo trivial, acontece uma profanação da experiência do alimento no âmbito de seu consumo cotidiano. Isso ocorre na comensalidade despretensiosa, num sentido do comer para viver, e nessa relação sutil de poder sobre a natureza quando se come.

Por outro lado, Fernández-Armesto afirma que “os alimentos básicos quase sempre são sagrados porque, como dependemos deles, passam a ter um poder divino” (ARMESTO, 2010, p. 60). Nesse sentido, ele discute o aspecto sagrado da alimentação no cotidiano que ganha significado ao extrapolar o corriqueiro, sem contudo perder seu caráter físico. Essa leitura humana do alimento evidencia a nossa complexidade cultural e é o que faz possível a nossa distinção entre a comida profana e a comida sagrada. O sagrado é revelado pelas “hierofanias” que transcendem o objeto para seu significado sacralizado, dando a ele um sentido metafísico, porém sem retirar dele a sua originalidade material (ELIADE, 1992). A comida pode ser tomada pelo mesmo processo, ela transcende a sua composição bioquímica e física para representar um símbolo, um significado, um sentido. Essa sacralização vem associada ao ato de preparar e comer e, em vista disso, o pão e o vinho se tornam a carne e o sangue de Cristo, o hidromel se torna a bebida de celebração que aproxima os homens nórdicos medievais dos seus deuses de Argard e o acarajé deixa de ser apenas uma iguaria baiana para ser uma oferenda aos Orixás. Nessa dualidade entre o sagrado e o profano, a comida se apresenta potencialmente nas duas dimensões, ao mesmo tempo e em um mesmo ritual, porque tanto ela ganha sentido na sacralização simbólica do seu uso, como na banalização do seu consumo.

Essa perspectiva dúbia é o que possibilita o humor associado à comida no cinema. O alimento, material, que sustenta o corpo cotidianamente e da qual exerce-se certo poder no ato de comê-lo, se confronta e coabita com o seu lado sagrado, transcendente, que representa elementos religiosos e ritualísticos. Esses dois sentidos convivem nas culturas humanas

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

normalmente. Porém, no cinema *Trash* são pervertidos pela ação de alimentos assassinos. O poder sutil exercido pelo comensal é abalado na possibilidade de ser comido pela comida. A representação do cotidiano, da banalidade, que é o ato de comer, também sofre um estremecimento quando o objeto que sacia a fome se volta contra essa ação. Ao mesmo tempo, a sacralidade da comida é afrontada pela ofensa de um alimento que se recusa a participar do ato sagrado humano de comer. É uma negação ao sagrado relacionado ao ritual e às comidas.

2 O cinema de horror e o *Trash*

É variado o cardápio dos debates possíveis em torno do Horror como gênero ficcional literário e cinematográfico, assim como os muitos ingredientes que interferem nas receitas que o compõe como um gênero do fantástico que envolve metáforas que transitam entre o sagrado, o profano, o cósmico, o biológico.

Em suas muitas ligações com o debate entre o natural e o sobrenatural, o Horror é parte fundamental de um tipo de cultura que emerge na Idade Moderna. Essa cultura pressupõe uma discussão a respeito do mundo a seu redor e da transição das perspectivas que concebiam o natural e o sobrenatural como elementos participantes do cotidiano. A base deste debate se deu em torno das ações que identificaram e classificaram o natural em que, à medida que a natureza era explorada, expunham o sobrenatural como indignos de investigação e assuntos externos ao concreto cotidiano, controlados e excluídos do real e posicionados no mundo da imaginação, sendo parte de um processo de “controle da imaginação investigativa” (BRAGA, 2020, p.46).

Se uma nova consciência adquire uma hegemonia na Idade Moderna ela não pode ser separada da sociedade em que surgiu e dos processos que levaram a cabo às transformações culturais, tecnológicas e de reflexão de seu tempo (GINZBURG, 1989). O Horror, portanto, faz parte de um processo de transformação da própria consciência do homem em sociedade na cultura europeia da Idade Moderna. A sua dimensão como gênero ficcional participa das mudanças da perspectiva que as novas formas culturais da Modernidade produziram. Nesse sentido, o Horror surge como um gênero de uma “forma cultural”: a literatura ficcional produzida em larga escala (WILLIAMS, 2016).

As novas formas culturais, como o jornal e a literatura de massa, reorganizaram a leitura da realidade, construindo simbólica e praticamente uma ressignificação cognitiva a partir das novas tecnologias e abordagens delas sobre a cultura. Estas formas culturais agiram ao lado de uma produção teórica que estabeleceu o que deveria participar da racionalidade da nova ideia

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

de mundo. Produziram abordagens culturais e construíram uma percepção linear e organizada da realidade a partir de uma ideia de tempo, que compunha uma hierarquização dos fatos e das informações nas páginas dos periódicos e dos livros (WILLIAMS, 2016, p. 56). Esses processos históricos transformaram a ideia de tempo e da organização social e romperam com as formas tradicionais de percepção da vida, do natural e do sobrenatural, disciplinando o trabalho, o viver e o comer (THOMPSON, 2013).

O natural agora era lido a partir de uma retórica linear cujo tempo era capaz de ser medido com instrumentos e seus relatos obedeciam regras que incluíam a determinação da correta linguagem pelos quais eram produzidos. A organização do que era natural em oposição ao sobrenatural, excluindo da racionalidade o que não estava sob o domínio da perspectiva iluminista, pondo o que subvertia a ideia do natural no campo do imaginado, um perigo por possibilitar a “deformação da percepção dos sentidos” (BRAGA, 2020, p.46). A reordenação do mundo inseriu no campo da ilusão tudo aquilo que não era natural, domesticando a imaginação. E o Horror é, então, um produto desse sistema que delimitou a perspectiva do sobrenatural ao campo da imaginação em que se transpôs as estruturas religiosas e míticas para o discurso filosófico (BRAGA, 2020).

Esse processo teve dois auxílios luxuosos: a ação da imprensa (BRAGA, 2020) e a literatura gótica. *Drácula* de Bram Stoker, publicado em 1897, por exemplo, teorizou o saber “vampiriológico” (LECOUTEUX, 2005, p.25). A literatura produziu um sobrenatural cabível nas definições da Modernidade. Nasce dela um parâmetro que possibilitou o cânone cinematográfico de Horror, o que era fundamentalmente literário chega às telas com o *Nosferatu*, de Murnau (1922).

O Horror, então, se estabelecesse como um dos gêneros mais robustos do cinema contemporâneo com um impacto transcultural e influente nas mais diversas culturas do globo (CONRICH, 2010). Nas produções pré-1930, o gênero não era popularmente definido como filmes de horror, mas filmes “de susto” (COLEMAN, 2019, p.63). As produções estavam profundamente ligadas ao debate moral, onde o bem e o mal eram parte do discurso e o sobrenatural envolvia questões religiosas e metafísicas, mas pouco relacionadas com os conceitos artísticos modernistas. Nos anos de 1940, ao lado dessas produções de horror, já havia as comédias de terror (COLEMAN, 2019) com caráter de entretenimento. Nos anos de 1950 e 1960, o cinema de Horror, especialmente nos Estados Unidos, ganha parâmetros estéticos mais

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

definidos para, nos anos de 1970, se estabelecer como um gênero maduro e preocupado com a arte.

A produção de Horror dos anos 1970 marcou profundamente a cultura estadunidense. Foi tributária do contexto político dos anos 1960 e da produção cinematográfica que a precedeu. E ao mesmo tempo, foi parte do processo de impacto que os Estados Unidos sofreram pela “década de terremotos sociais” (FRIEDMAN, 2007, p.17) que precedeu os conservadores dos anos 1980. Os filmes de Horror traduziram na ficção as pressões sociais e as crises pelas quais a sociedade passou desde os anos de 1930 até as produções contemporâneas, como uma espécie de “barômetro social” (CONRICH, 2010, p.14).

As novas abordagens encontraram nos anos de 1980 uma transformação no fazer cinema e nos investimentos em filmes. A indústria cinematográfica priorizou os *Blockbusters* e os cineastas capazes de entregar produtos rentáveis e com gerenciamento de custo maior que a capacidade de criação. Era necessário garantir a lucratividade com a produção de um sucesso de bilheteria por ano, assim, a taxa de lucro era mais importante que o peso artístico das obras. E as sequências se tornam a saída para a rentabilidade do cinema dos anos 1980: o filme como um produto de merchandising (PRINCE, 2007). Paralelo a isso, estão os filmes independentes que ganham um papel de extrema importância no cinema. Produtoras menores, com filmes de baixo custo, atingiram o público e descentralizaram a produção cinematográfica (PRINCE, 2007). E se Scorsese e Spike Lee, por um lado, realizaram filmes com profunda reflexão moral e política, havia também obras subversivas que ressignificavam a produção independente. Entre as produções que subverteram a cinematografia, entrecruzaram gêneros e se fizeram tributárias da grande popularidade das produções de horror nos anos 1980 estão as obras que aqui abordaremos: a trilogia dos tomates assassinos e *The Stuff* (1985).

2.1 As Comédias de Horror

As produções de Comédias de Horror não são exclusivas dos anos 1970 e 1980, já existiam desde os primeiros anos de realizações cinematográficas nos EUA. Isso aconteceu, segundo Robert Bloch, autor de “Psicose”, porque a fronteira entre o humor e o horror é uma linha tênue (HALLENBECK, 2009), ultrapassada nos Estados Unidos desde século XVIII. Enquanto os europeus assustavam-se com o drama gótico de Walpole, com o Monstro de

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Shelley e o Vampiro de Polidori, os estadunidenses compartilhavam risos e temores nas cenas da peça de teatro “A Lenda do Cavaleiro sem Cabeça”, de Washington Irving.

Essa relação entre horror e comédia foi parte significativa das produções cinematográficas estadunidenses ainda no Cinema Mudo. A peça *The Ghost Breaker*, de 1909, ganhou uma versão cinematográfica em 1914 e a crítica não se furtou em identificar nela paralelamente elementos da comédia e do horror. Em 1922, “A Lenda do Cavaleiro sem Cabeça” ganhou uma fiel adaptação nas telas, reforçando o caráter de comédia de terror e da “brincadeira de Halloween” que Irving sugeria no conto (HALLENBECK, 2009).

As Comédias de Horror seguiram sua trajetória com produções nos anos de 1930, como “O Gato e o Canário” (1939), que apresentava um Herói Covarde, recorrente em obras semelhantes, e os filmes explicitamente de Horror da Universal como “Drácula” e “Frankenstein” (1931). Nos anos de 1940, obras como “O Castelo Sinistro” e “You'll Find Out” (1940), mantinham a fórmula da Comédia de Horror que girava em torno de uma herança a ser recebida pela “mocinha” desde não se aterrorizasse e conseguisse sobreviver à trama (HALLENBECK, 2009). Estas produções seguiram nos anos de 1950 com “Abbott e Costello enfrentando o médico e o monstro” (1953)³ e outras obras onde a fusão de gêneros abria espaço para o humor ácido, que brincava com questões delicadas, entre a violência e o terror. Na década seguinte, as obras de Roger Corman e da American International Pictures, como “A Pequena loja de Horrores” (1960), foram inspiração para o futuro do cinema de Horror, para as Comédias de Horror e para títulos como “A Dança dos Vampiros”, de Roman Polanski (1962) cujo vampiro protagonista é abertamente LGBT. E, nos anos de 1970, contribuíram para obras de fusão de gêneros como “O Jovem Frankenstein” de Mel Brooks (1974) ou a subversão completa do Horror, da Comédia e do Musical com *The Rocky Horror Picture Show*, de Jim Sharman (1975) (HALLENBECK, 2009).

3 A trilogia dos tomates assassinos e *The Stuff*

³ Título original de “Abbott e Costello Enfrentando o Médico e o Monstro” era *Abbott and Costello Meet Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Disponível em <[https://www.interfilmes.com/filme_223854_Abbott.e.Costello.Enfrentando.o.Medico.e.o.Monstro-\(Abbott.and.Costello.Meet.Dr.Jekyll.and.Mr.Hyde\).html](https://www.interfilmes.com/filme_223854_Abbott.e.Costello.Enfrentando.o.Medico.e.o.Monstro-(Abbott.and.Costello.Meet.Dr.Jekyll.and.Mr.Hyde).html)>. Acesso em 25 jul. 2021.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Com a porta da subversão do gênero aberta com histriônica explosão, “O Ataque dos Tomates Assassinos” (1978) não causou tanta surpresa, porém esta caótica produção de Comédia de Horror parodiou com extremo sucesso as produções de horror dos anos 1950 e 1960, clichê por clichê (HALLENBECK, 2009). A obra não recebeu a necessária atenção dos críticos de cinema *mainstream*. Cita “Os Pássaros” de Hitchcock (1963), abusa do humor rasgado num estilo Mel Brooks e usa elementos do mestre Roger Corman como ponto de partida. “O Ataque dos tomates Assassinos” põe tomates no lugar de aranhas, formigas gigantes, tubarões brancos, piranhas e abelhas e faz dos filmes-catástrofe e da ficção científica da era atômica uma terra arrasada pelo humor.

Com referências ao ketchup e ao hambúrguer, ícones da alimentação nos EUA, os filmes ironizam a comensalidade de tomates e seus derivados. Os tomates tornam-se grandes e assassinos por causa de uma experiência de transgenia para a produção de frutos maiores com o intuito de abastecer o mercado. Eles atacam e devoram os humanos numa revolta contra o poderio da humanidade de comer o que pretender. No primeiro filme, tudo começa com a morte de uma dona de casa quando ia fazer uma salada até que os tomates tomam cidades inteiras. No segundo, com a memória lamuriosa da “Grande Guerra dos Tomates”, as pizzas passam a ter sabores estranhos como molho de amora no lugar do molho do fruto do tomateiro. No terceiro, os tomates tentam reaver a monarquia na França, mas é exatamente o monarca herdeiro que salva o país da ameaça vegetal. Nessa película, há também referências à guerra dos tomates e ao abuso de substâncias tóxicas na criação dos tomates assassinos.

Com muita ironia, faz uma crítica feroz ao governo estadunidense, aos militares, à figura do Presidente dos Estados Unidos que, no filme, tenta a todo o tempo bombardear Nova York, onde não há ataques dos tomates. “O Ataque dos Tomates Assassinos” põe a vingança da natureza na ação de tomates que punem os humanos que os devoravam, fazendo justiça com as próprias poupas. A comida passa a comer a humanidade e só é derrotada por uma canção chamada “Puberty Love”, o que faz desta obra uma pérola dos filmes B, um filme exemplar do gênero *Trash* e o inspirador de diretores como Tim Burton, que repetiu a fórmula em “Marte Ataca”.

O humor na trilogia dos tomates está presente na contradição entre a simplicidade de um tomate na vida comum de um comensal humano e a potência para o mal que os personagens geneticamente modificados eram capazes. Os tomates afrontam a banalidade da comida,

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

ridicularizam o exercício do poder dos comensais humanos sobre a natureza e dessacralizam o alimento quando tomates se revoltam contra a humanidade.

Porém, foi em “A coisa” (1985) que a sátira política de Horror, eschachada e anárquica, ganha vida. No enredo da história, uma substância viscosa branca, parecida com iogurte, sorvete ou marshmallow, é encontrada por mineradores e se torna um produto rentável de uma indústria estadunidense. Um milionário concorrente contrata David Rutherford (Michael Moriarty), um ex-agente do FBI que virou espião industrial, para descobrir a fórmula do produto. Rutherford descobre que o que se pensava ser uma sobremesa era na verdade um alienígena consciente que dominava a mente das pessoas e queria controlar o mundo. Ao ser descoberta, a criatura transforma quem a consumiu em uma espécie de zumbi ou as devora.

A comida não só consome a humanidade, como ela é uma metáfora poderosa, sarcástica e ácida do consumismo estadunidense. Larry Cohen em seu filme envereda por uma cínica crítica social à mídia, à indústria e às instituições dos Estados Unidos. Seus protagonistas lutam contra uma criatura que vive e ganha força com a publicidade, com o negacionismo da imprensa e das autoridades e segue sua marcha, mesmo quando aparentemente está derrotada.

Todos os personagens, com exceção da criança, tem uma marca fundamental: compartilham uma moral duvidosa e, quando não estão tomados pela Coisa, são o apelo cômico da história. Aparecem em cenas como o diálogo entre o Coronel Malcolm Grommett Spears e o garoto Jason, em que o Coronel afirma que os EUA jamais perderam uma guerra e Jason responde com uma pergunta: “E o Vietnam?”. Ou a cena do coronel sulista com sua tropa em táxis avançando por Atlanta para emitir alertas em rádios de sua propriedade. Em seguida, ele ordena aos soldados “Paguem os motoristas!” Cohen nos oferece uma crítica detalhada aos Estados Unidos sob Reagan, e um horror estupendo quando as vítimas da Coisa são encontradas ocas ou derretem sob o avanço da substância. A obra possui uma ironia com múltiplos signos explicitados para o espectador e são gritantes as formas de denúncia através do riso. Todos os clichês do horror estão presentes na obra, como quando a Coisa ataca e apresenta uma mudança corporal terrível nos personagens tomados pela entidade.

“A Coisa” não inaugura um gênero e sequer é tão abertamente comédia quanto a trilogia dos Tomates Assassinos, mas se insere como uma das obras primas do gênero comédia de Horror e também como um símbolo do Cinema *Trash*, um filme B cujo baixo orçamento é visível, assim como a riqueza do seu roteiro. A qualidade icônica de sua realização o coloca como um dos principais filmes dos anos 1980.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

Considerações Finais

“A Coisa”, “O ataque dos Tomates Assassinos”, “O retorno dos tomates assassinos” e “Os Tomates atacam a França” são eloquentes exemplos do uso da comida como ferramenta de comicidade e da crítica social. Ao mesmo tempo, subvertem os gêneros cinematográficos que utilizam como base para suas produções. Atuam aqui como construtores de narrativas onde a comida é parte fundamental da crítica, numa perspectiva de perversão da banalidade do alimento, da supremacia humana da cadeia alimentar e do sagrado no ato de comer. Como se fossem tortas na cara, tomates e *marshmellow* são elementos do choque entre o hilário e o horror como catalisador da crítica.

Se na trilogia dos Tomates Assassinos, o humor é o carro chefe, usando o horror como escada, em “A coisa”, o humor ácido é um parceiro do horror, que utiliza as referências aos clássicos “Vampiros de Almas” e “Invasores de Corpos”, entre outras produções cinematográficas e literárias, para ridicularizar as instituições estadunidenses e criticar o consumismo. Usando a comédia tão explicitamente quanto o horror corporal, que acontece quando a Coisa devora as pessoas, Cohen transforma a substância em um personagem que está presente nos momentos mais tensos e mais hilários do filme. Já nos tomates assassinos, o horror está a todo o tempo a serviço da sátira.

A comida, viva e ameaçadora, como ferramenta de humor e horror é mais presente em “A Coisa” que na trilogia dos Tomates. Nesta, a ausência do papel ameaçador dos frutos é visível e parte do ridículo e do engraçado mora neste detalhe. Já o iogurte/*marshmellow* que devora pessoas e domina mentes é ameaçador desde os potes. Isto porque ele é visivelmente vivo e se apresenta como uma espécie de fungo ou microorganismo aumentado. A Coisa não é a única vilã, ela usa como parceiros as instituições omissas, a publicidade e a indústria. A comida pode devorar você, mas ela tem ajuda. E Rutherford faz a pergunta final: estamos comendo a Coisa ou ela nos está devorando? E assim é possível refletir sobre o que comemos e o que nos consome.

Referências

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

- BELLAS, João Pedro; FRANÇA, Júlio. OS DESDOBRAMENTOS ESTÉTICOS DO MEDO CÓSMICO: o riso bakhtiniano, o horror lovecraftiano. *Abusões*, [S.L.], v. 4, n. 4, p. 237-265, 7 jun. 2017. Universidade de Estado do Rio de Janeiro. <http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.27933>.
- BRAGA, Gabriel Elysiso Maia. **Vampiros na França Moderna: a polêmica sobre mortos-vivos(1659-1751)**. Curitiba: Appris, 2020. 213 p.
- CARROL, Noël. **Filosofia do Horror ou paradoxos do coração**. Campinas, Papirus, 1999.
- COLEMAN, Robin R. Means. **Horror Noire: a representação negra no cinema de terror**. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2019.
- CONRICH, Ian. **Horror Zone: the cultural experience of contemporary horror cinema**. Londres: I.B.Tauris & Co Ltd London, 2010.
- CONTRERAS, Jesús; GRACIA, Mabel. **Alimentação, sociedade e cultura**. Trad. Mayra Fonseca e Barbara Atie Guidalli. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2011.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema: a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FERNÁNDEZ-ARMESTO, Felipe. **Comida uma história**. 2ª ed. Trad. Vera Joscelyn. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- FRIEDMAN, Lester D. (org.). **American Cinema of the 1970s: themes and variations**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2007.
- GINZBURG, Carlo. **História noturna: Decifrando o Sabá**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2012.
- GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência, terror: Quatro Ensaios de iconografia política**. São Paulo, Companhia das Letras, 2014.
- HALLENBECK, Bruce G. **Comedy-horror films: a chronological history, 1914-2008**. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2009.
- LECOUTEUX, Claude. **História dos Vampiros: autópsia de um mito**. São Paulo: Unesp, 2005.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. **Horror sobrenatural na literatura**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1987.
- MONTANARI, Massimo. **Comida como cultura**. 2ªed. Trad. Letícia Martins de Andrade. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2013.
- PRINCE, Stephen (org.). **American cinema of the 1980s: themes and variations**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2007.

ANPUH-Brasil – 31º Simpósio Nacional de História Rio de Janeiro/RJ, 2021

THOMPSON. E. P. **Costumes em Comum**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2013.

WILLIAMS, Raymond. **Televisão: tecnologia e forma cultural**. São Paulo e Belo Horizonte: Boitempo Editorial e Editora PUC Minas, 2016.