



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

LUCAS PROCÓPIO CAETANO

**MONSTROS GIGANTES, JAULAS PEQUENAS: O MODO HORRÍFICO EM
FILMES BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS**

*BIG MONSTERS, SMALL CAGES: THE HORRIFIC MODE IN BRAZILIAN
CONTEMPORARY FILMS*

CAMPINAS

2018

LUCAS PROCÓPIO CAETANO

**MONSTROS GIGANTES, JAULAS PEQUENAS: O MODO HORRÍFICO EM
FILMES BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS**

*BIG MONSTERS, SMALL CAGES: THE HORRIFIC MODE IN BRAZILIAN
CONTEMPORARY FILMS*

*Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade
Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para
a obtenção do título de Mestre em Múltiplos Meios.*

*Dissertation presented to the Institute of Arts of the University of
Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree
of Master in Multimedia.*

ORIENTADOR: Prof. Dr. Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL
DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO
LUCAS PROCÓPIO CAETANO E ORIENTADA PELO
PROF. DR. ALFREDO LUIZ PAES DE OLIVEIRA
SUPPIA.

CAMPINAS

2018

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

C116m Caetano, Lucas Procópio, 1991-
Monstros gigantes, jaulas pequenas : o modo horrífico em filmes brasileiros contemporâneos / Lucas Procópio Caetano. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Filmes de horror. 2. Gêneros cinematográficos. 3. Cinema. 4. Cinema brasileiro. I. Suppia, Alfredo Luiz Paes de Oliveira, 1975-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Big monsters, small cages : the horrific mode in Brazilian contemporary films

Palavras-chave em inglês:

Horror films

Film genres

Motion pictures

Brazilian cinema

Área de concentração: Multimeios

Titulação: Mestre em Multimeios

Banca examinadora:

Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia [Orientador]

Laura Loguercio Cánepa

Pedro Maciel Guimarães Júnior

Data de defesa: 27-11-2018

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

LUCAS PROCÓPIO CAETANO

ORIENTADOR: Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia

MEMBROS:

1. PROF. DR. ALFREDO LUIZ PAES DE OLIVEIRA SUPPIA
2. PROF. DRA. LAURA LOGUERCIO CÁNEPA
3. PROF. DR. PEDRO MACIEL GUIMARÃES JÚNIOR

Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros da Comissão Examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

Campinas, 27 de agosto de 2018.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Pelo apoio recebido sou imensamente grato. Agradeço também meu orientador, o professor Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia, por todo o auxílio ao longo da jornada de desenvolvimento deste projeto. Sua confiança na pesquisa e constante participação foram de extrema importância para o resultado final desta dissertação.

Agradeço aos professores Pedro Maciel Guimarães e Laura Loguercio Cánepa, cujos apontamentos propostos no exame de qualificação foram fundamentais para os rumos deste trabalho.

Aos meus colegas de pós-graduação em Multimeios, sobretudo aos colegas de orientação, cuja participação e acolhimento foram primordiais para o sucesso deste primeiro contato com a carreira acadêmica. Sou muito grato por todas as contribuições, tanto profissionais quanto pessoais.

Aos professores com quem tive o privilégio de estudar e trabalhar, sem os quais muitas das ideias desenvolvidas neste trabalho não teriam existido. Suas aulas serviram, para além do conhecimento nelas adquirido, como fonte de inspiração profissional.

Agradeço aos amigos, sobretudo a Fabiane e ao Leandro, pela disposição em me ajudar e me acolher. E também agradeço a minha família, principalmente a meu pai, Selmo, minha mãe Rita e minha irmã Beatriz, por estarem sempre presentes, provendo toda sorte de apoio e depositando em mim expectativas que me motivaram a sempre buscar mais e ir mais adiante.

E finalmente, agradeço e dedico este trabalho ao Rafael e ao Alfie, cujo apoio, compreensão e paciência me guiaram ao longo deste percurso.

RESUMO

Este trabalho analisa o horror em suas mais diversas expressões nos longas-metragens realizados entre 2008 e 2018, período no qual nota-se certa recorrência de temas e estilos, bem como uma numerosa produção de filmes de horror no Brasil. Deste modo, uma constelação de longas-metragens foi selecionada e analisada a partir dos estudos de gênero e de análise fílmica, com o intuito de compreender em um modelo descritivo as diferentes formas através das quais estes filmes articulam o vasto repertório proporcionado pelo gênero horror ao passo que refletem questões inerentes a sociedade brasileira contemporânea.

Palavras-chave: Horror; Gêneros cinematográficos; Cinema; Cinema Brasileiro; Brasil; Modo Horror;

ABSTRACT

This thesis analyzes horror in its most diverse expressions in feature films made from 2008 to 2018, period in which it is noticeable the repetition of certain themes and styles, as well as a prolific production of horror movies in Brazil. Thereby, a constellation of feature films was selected and analyzed through genre studies and film analysis, aiming to comprehend into a descriptive model the different way in which these films articulate the vast repertoire of horror genre while also reflecting issues that are inherent to the contemporary Brazilian society.

Keywords: Horror; Film Genre; Cinema; Brazilian Cinema; Brazil; Horror Mode;

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cena de <i>Encarnação do demônio</i>	18
Figura 2 – Cena de <i>O fim da picada</i>	18
Figura 3 – Cartaz utilizado na divulgação de <i>A meia noite levarei sua alma</i>	37
Figura 4 – Imagens de <i>As fábulas negras</i>	68
Figura 5 - Cena de <i>A bela adormecida</i>	102
Figura 6 - Cena de <i>Caçadores da arca perdida</i>	102
Figura 7 - Cena de <i>Aquarius</i>	108
Figura 8 - Cena de <i>Vinil verde</i>	112
Figura 9 - Cena de <i>O som ao redor</i>	115
Figura 10 - Cena de <i>O som ao redor</i>	116
Figura 11 - Cena de <i>O som ao redor</i>	117
Figura 12 - Cena de <i>Trabalhar cansa</i>	122
Figura 13 - Cena de <i>As boas maneiras</i>	122
Figura 14 - Cena de <i>Trabalhar cansa</i>	125
Figura 15 - Cena de <i>As boas maneiras</i>	130
Figura 16 - Cena de <i>As boas maneiras</i>	134
Figura 17 - Cena de <i>As boas maneiras</i>	135
Figura 18 - Cena de <i>As boas maneiras</i>	138
Figura 19 - Cena de <i>As boas maneiras</i>	143

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I	22
Domando os monstros – gênero, horror e cinema brasileiro.....	22
CÁPITULO II	46
O horror que ousa dizer seu nome	46
2.1. Há militância no cinema de horror brasileiro?.....	49
2.2. Horror brasileiro com “padrão internacional”	57
2.3. <i>As fábulas negras</i> : terreno movediço no cinema de horror brasileiro	64
Capítulo III – Novas leituras para velhos horrores	75
3.1. Pós-horror à brasileira?.....	75
3.2. O modo horror	94
CAPÍTULO IV	105
Medos públicos em lugares privados.....	105
4.1. Dois Brasis: a frágil cordialidade entre classes e seus monstros	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	144
BIBLIOGRAFIA GERAL	148
FILMOGRAFIA GERAL.....	155

INTRODUÇÃO

Logo nas primeiras páginas da tese *Medo de que? Uma história do horror nos filmes brasileiros*, de autoria da pesquisadora Laura Loguercio Cánepa, é sinalizado o fato de que a pesquisa abarcaria as manifestações do gênero horror em filmes brasileiros, e não filmes brasileiros de horror. A distinção feita pela autora é decisiva para que seu mapeamento tenha abrangência, uma vez que, ao seguir o senso comum, a tendência seria iniciar uma cronologia a partir de 1964, ano do lançamento de *A meia-noite levarei sua alma*, longa-metragem escrito, dirigido e protagonizado por José Mojica Marins que apesar de não ser o primeiro com elementos fantásticos ou horríficos foi “o que assumiu o pioneirismo de se aceitar como tal” (PRIMATI, 2012). Rompendo com a concepção de que o horror se articulava apenas através de um modelo genérico rígido, Cánepa buscou por elementos que dialogassem de algum modo com o gênero, ou mesmo com o imaginário ao qual muitas vezes é associado. A partir desta decisão, sua pesquisa se ampliou e pôde encontrar tais manifestações muito antes do temível personagem Zé do Caixão ser concebido. O mapeamento da pesquisa de Cánepa se inicia desde curtas-metragens do cinema mudo, os quais não possuem cópias disponíveis, mas apresentam em seus títulos¹ a indicação de temas fantásticos. Em paralelo, também são apontados melodramas religiosos², mencionados na pesquisa pela presença de elementos sobrenaturais³ em suas tramas, e os filmes criminais⁴ que reconstituíam crimes notórios por seus detalhes bizarros destacados pela imprensa na época. A autora salienta que sua pesquisa encontrou obstáculos por conta da perda das cópias de muitos dos filmes do início do século XX (e alguns posteriores a este período), resultando em informações baseadas

¹ A autora cita os filmes *O duelo de cozinheiros* (1909), *Nas entranhas do morro castelo* (1917), *Os mistérios do Rio de Janeiro* (1917), além de *O diabo* (1908), de Antonio Campos, apontado como o primeiro filme de ficção do cinema brasileiro. Cánepa afirma que estas produções mereceriam uma pesquisa específica.

² São citados pela autora *Os milagres de Nossa Senhora da Penha* (Arturo Carrari, 1923, SP), *História de uma alma* (Pedro Vergueiro, 1925), *O descrente / História de Nossa Senhora Aparecida* (Francisco Madrigano, 1927), entre outros.

³ Cánepa ressalta que apesar destes filmes conterem presenças sobrenaturais e aparições de espíritos em suas histórias, estas presenças não ofereciam ameaça para os demais personagens. Contudo, ela cita estes filmes pois esta vertente de melodramas religiosos seria retomada posteriormente, no final do século XX, e nestes filmes recentes a aproximação com o gênero horror seria bem mais evidente.

⁴ Segundo a autora, estes filmes retratavam assassinatos brutais. Dentre os títulos por ela citados estão *Os estranguladores do Rio* e *A Mala Sinistra*, ambos do ano de 1908.

em textos da época, os quais permitem que somente sejam feitas suposições sobre esse material.

Já nos anos 1930 e 1940, Cánepa identifica um novo ciclo, o qual ela denomina de “comédias musicais sobrenaturais”⁵, seguidos por, na década seguinte, filmes onde a presença de elementos horríficos se dava de maneira mais inequívoca⁶. Nesta época também se destacam produções de horror norte-americanas⁷, que mesmo não sendo necessariamente próprias de nossa historiografia, devem ser consideradas por enxergar em nossa cultura possibilidades para desenvolver histórias assustadoras. E ainda na década de 1950, elementos horríficos foram apontados de maneira acentuada em filmes de mistério femininos, acompanhando um fenômeno que consistiu na exploração de uma maior diversidade de gêneros (o qual a autora atribui a uma tentativa de se assemelhar ao modelo hollywoodiano) e a proliferação de estúdios cinematográficos, sobretudo no sudeste brasileiro. Em comum estas produções apresentavam tramas nas quais eram recorrentes mulheres atormentadas por mistérios sinistros envolvendo as primeiras esposas de seus respectivos maridos. Cánepa (2010), em artigo publicado posteriormente, também chama a atenção para a frequente atmosfera gótica e a presença de aspectos típicos não só dos similares de Hollywood - sobretudo o clássico *Rebecca* (1940), de Alfred Hitchcock - mas também de uma tradição literária nacional⁸.

⁵ O primeiro deste mapeamento foi *O jovem tataravô* (Luis “Lulu” de Barros, 1937), cuja trama girava em torno do antepassado do título, um sujeito sedutor que morrera jovem no início do século XIX, mas era trazido de volta ao mundo dos vivos em meados dos anos 1930 por meio de um ritual egípcio realizado por seus familiares. Outros filmes citados pela autora são *Fantasma por acaso* (Moacyr Fenelon, 1946) e *Os Três Vagabundos* (José Carlos Burle, 1952), ambos dialogando de algum modo com o horror – o primeiro também envolvendo um personagem que retorna dos mortos, e o segundo em parte ambientado em uma casa mal-assombrada.

⁶ Intitulados de “obscuridades” por Cánepa, os filmes *Alameda da Saudade 113* (Carlos Ortiz, 1951) e *Noivas do Mal* (George Dusek, 1952) trouxeram para o cinema brasileiro algumas de suas primeiras histórias de assombração que se distanciavam da comédia e da reconstituição de fatos reais – o primeiro narra a história de um rapaz que se apaixona por uma moça que eventualmente revelava ser uma alma penada, e o segundo as desventuras das funcionárias de uma loja, perseguidas por um estrangulador.

⁷ As duas produções citadas pela autora são *Curucu, o terror do Amazonas* (*Curucu – the beast of the Amazon*, Curt Siodmak, 1955), sobre um monstro que ataca expedicionários americanos na selva brasileira, e *Mistério da Ilha de Vênus* (*Macumba Love*, Douglas Fowley, 1960), centrada em um escritor americano (Walter Reed) que em viagem à fictícia “Ilha de Vênus” se vê ameaçado por uma seita de vodu. Carregados de estereótipos, ambos os filmes retratavam a cultura brasileira a partir de exotismos distantes da realidade, mas são relevantes por terem empregado o horror de forma muito mais flagrante que os longas-metragens brasileiros que haviam buscado desenvolvê-lo até então.

⁸ No mesmo artigo, citando a pesquisadora Ana Lúcia Enne (2008), Cánepa aponta que estas histórias se popularizaram no Brasil por meio de folhetins radiofônicos e televisivos, sobretudo no início do século XX.

Os filmes que resultaram dessa tendência não podem ser classificados como de horror, já que sua matriz mais evidente é o melodrama centrado em figuras femininas sofredoras, mas há, neles, elementos que indicam a temática incipiente do horror a partir da tradição gótica e dos filmes de mulheres paranoicas (...) Nesses filmes, continuam em evidência as mulheres jogadas em cenários antigos e às voltas com segredos do passado que envolvem suas antecessoras na vida, no trabalho ou mesmo em antigas encarnações – o que mostra que, apesar das experiências aparentemente dispersas, é possível perceber a existência de uma certa “trilha” temática no desenvolvimento da ficção de horror no cinema nacional. (CÁNEPA, 2010, p. 6 – 14).

Dentre os filmes citados⁹ pela autora, destacam-se aqueles dirigidos por Walter Hugo Khouri¹⁰ e Carlos Hugo Christensen¹¹ na década de 1970, nos quais a relação com o horror gótico seria ainda mais evidente. Também são destaques do período (além, obviamente, da obra de Mojica), títulos como *Trilogia do terror* (1968), dividido em três segmentos dirigidos por Luis Sérgio Person, Ozualdo Candeias e o próprio Mojica, e *O signo de escorpião* (Carlos Coimbra, 1974), inspirado no livro *O conto dos dez negrinhos*, de Agatha Christie, centrado na figura de um *serial killer*.

Estas produções eram originárias principalmente da Boca do Lixo, região no centro de São Paulo onde concentravam-se dezenas de produtoras, as quais realizavam toda sorte de filmes, porém com uma forte tendência ao erotismo e tramas de apelo popular. Unindo estas características, o período entre o fim dos anos 1960 até o início dos anos 1980 contou com um grande aumento de filmes de horror

⁹ *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950), *Veneno* (Giani Pons, 1952), *Chamas no cafezal* (José Carlos Burle, 1954), *Leonora dos sete mares* (Carlos Hugo Christensen, 1955) e *Estranho Encontro* (Walter Hugo Khouri, 1958).

¹⁰ Khouri trabalhou o horror de forma mais acentuada em *O anjo da noite* (1974) e *As filhas do fogo* (1978). Embora já houvesse de certa forma “flertado” com o gênero em *Estranho encontro* (1958), foram nestes filmes onde o diretor “se assumiu inteiramente como tal” (CÁNEPA., p. 219). O primeiro se passa em um enorme casarão rural, onde uma babá e o zelador cuidam dos filhos dos proprietários durante uma noite, que se revela gradativamente mais assustadora. Já *As filhas do fogo* centra sua trama em duas amigas / amantes, também em um casarão rural isolado, que presenciam uma força espiritual assustadora e que parece ter algum tipo de ligação com a mãe de uma das jovens, morta há alguns anos, porém frequentemente vista nos cômodos da casa. Elementos tipicamente góticos podem ser observados ao longo de toda a trama, como por exemplo mortes inexplicáveis, o retrato da natureza como algo sublime e a residência e seus demais objetos que parecem ter vida própria.

¹¹ Em 1975, Christensen realizou dois longas-metragens de horror¹¹: o primeiro, *Enigma para demônios*, acompanha a história de uma jovem que ao retornar para a cidade de sua família para receber uma herança, passa a ser perseguida por ligações misteriosas e uma seita satânica. Já em *A mulher do desejo – a casa das sombras*, também ambientado na cidade histórica mineira, a trama gira em torno de um rapaz atormentado pelo fantasma de um tio falecido, chamado Osman, o qual desejava possuir seu corpo para ficar com sua esposa.

eróticos, configurando um período denominado por Cánepa em sua tese como “o auge do horror”.

A partir de 1976, o gênero floresceu com mais intensidade na Boca do Lixo. Desse ano até 1982, foram produzidos lá cerca de 20 filmes de horror. (...) esses filmes tinham em comum o uso dos clichês da pornochanchada (sexo, nudez, machismo) e do horror (violência, sangue, fenômenos sobrenaturais). (...) Cada um à sua maneira, mas quase sempre destacando o conteúdo erótico, todos esses filmes trataram de temas como possessões demoníacas, assombrações, maldições, satanismo e outros assuntos típicos do cinema de horror internacional do período. (...) No mesmo período, houve, ainda, um bom número de filmes que exploraram a temática do horror pela via da violência irracional e extrema perpetrada por assassinos seriais. (CÁNEPA, p. 119-120).

Além de Mojica, duas das figuras de maior destaque nesta época foram os diretores Jean Garret e John Doo, dois estrangeiros. Apesar do nome insinuar alguma descendência francesa, Jean Garret era o pseudônimo do português José Antonio Muniz Gomez e Silva, cujo estilo mais sofisticado na direção destoava muitas vezes do restante das obras produzidas na Boca do Lixo. Sua filmografia não se resumiu apenas ao horror, sobretudo no fim da carreira, quando dirigiu filmes pornográficos sob o pseudônimo de J.A. Nunes. No entanto, títulos¹² como *Amadas e violentadas* (1976), *Excitação* (1976) e *A força dos sentidos* (1979) são indubitavelmente dos mais primorosos realizados nesta fase. Já o chinês John Doo, que também pôde ser visto como ator¹³ em produções de outros colegas da Boca, possuía um estilo de direção

¹² *Amadas e violentadas* trata da história de um escritor de romances policiais de sucesso que baseia suas histórias em crimes que ele mesmo comete, movido por uma espécie de trauma de infância, o qual ele tenta conter ao se apaixonar por uma jovem perseguida por uma seita satânica. Já *Excitação* acompanha Helena, uma mulher que se muda para uma propriedade litorânea para se curar de crises nervosas, mas lá passa a vivenciar estranhas interferências dos eletrodomésticos, que parecem ter vida própria. Eventualmente, descobre-se que o marido foi o responsável por programar os objetos para se livrar da esposa, o que acaba dando errado, uma vez que as crises nervosas de Helena eram, na verdade, interferências sobrenaturais que concediam a ela poderes extraordinários. Também ambientado no litoral, *A força dos sentidos* narra a chegada de um homem em um vilarejo onde as mulheres com quem se relaciona demonstram comportamentos misteriosos durante a noite. Lançado em 1980, o filme foi um dos grandes sucessos da carreira de Garret, estreando comercialmente em 05 de maio de 1980 no Rio de Janeiro e eventualmente se tornando um enorme sucesso, sendo uma das maiores bilheterias da carreira de Garrett, com um público oficial de 1.012.532 pagantes, segundo a Agência Nacional de Cinema (Ancine).

¹³ Doo talvez seja mais notório por sua performance como o infame personagem do título em *O pasteleiro*, episódio do longa-metragem *Aqui tarados!* (1980). Dirigido por Davi Cardoso, o segmento de aproximadamente 40 minutos (o mais longo dentre os três) se destacava pela violência exacerbada que irrompe quando nós, espectadores, descobrimos juntamente com a vítima que o sucesso dos pasteis estava no ingrediente principal do recheio: carne humana. O pasteleiro sodomiza o corpo da vítima de maneira grotesca e quase explícita, para então leva-la para um outro cômodo onde o submete a uma série de desmembramentos que facilitam o ato de moer, transformando a prostituta na carne utilizada em seus pastéis especiais. Este exagero nos atos de violência era a principal característica de uma vertente denominada *roughie*, que consistia em filmes “que abordavam situações de estupros,

mais primoroso que a grande maioria dos filmes produzidos na região, e suas temáticas geralmente envolviam elementos do sobrenatural. Contudo, conforme observa Lúcio Reis Piedade, estes temas estavam perdendo força já naquela época.

A partir do final da década de 60, o horror foi encontrando outros caminhos, associado por um lado ao cinema marginal – com a representação do abjeto e grotesco – e, por outro, à crescente exploração do erotismo. Era a época da pornochanchada, um cinema calcado na exploração do erotismo e nossa versão do que ficou conhecido como *sexploitation*: filmes onde o enredo (em variados níveis de elaboração) serve de pretexto para a exibição da nudez – principalmente feminina – e de atos sexuais simulados. E do mesmo modo como aconteceu nos Estados Unidos, o horror passou a ser incorporado a essa linha de produção neste período, indo até quase meados da década de oitenta. Progressivamente, o sobrenatural vai perdendo parte de sua força em função de uma aproximação maior com a violência e a perversão, em um país de crimes notórios e esquadrões da morte. (PIEPADE, 2006, p.126)

Contudo, o sobrenatural não foi de todo descartado. Neste contexto de filmes violentos, facilitados pelo abrandamento da censura no início dos anos 1980, também estavam incluídos os *ghoulies*¹⁴, nos quais era bastante intensa a presença da exploração sexual feminina, elementos macabros e sobrenaturais e extrema violência.

Mas apesar das incursões no gênero terem sido ainda mais variadas no restante dos anos 1980, também foram menos frequentes. Desta produção é possível destacar as comédias do carioca Ivan Cardoso, caracterizadas principalmente por músicas *pop* em suas trilhas sonoras, nudez feminina e a presença de monstros clássicos como vampiros e múmias. Tal combinação ficou conhecida pelo termo autoproclamado *terrific*, uma junção da palavra terror com o verbo rir, que resultou em filmes como *O segredo da múmia* (1982) e *As setes vampiras* (1986). Outras

brutalidade e torturas contra mulheres, apresentando homens antissociais e misóginos como heróis e vilões” (CÁNEPA, 2008, p.273). Para Piedade, o filme é bem-sucedido pois ativa um lugar de familiaridade no imaginário do público, através de uma trama que remete tanto a casos semelhantes, noticiados em jornais da época, quanto a memória coletiva que compartilhamos de determinados contos-de-fada, onde os protagonistas são retirados de seus cotidianos e mantidos reféns de figuras ameaçadoras como em *A Bela e A Fera* e *Chapéuzinho Vermelho* (PIEPADE, 2006 p.136).

¹⁴ Ambientadas em cenários semelhantes aos filmes de Khouri e Christensen, mas sem as sutilezas e sugestões dos dois autores, estas obras estavam mais próximas do *sexploitation* do que necessariamente do horror gótico. Entretanto, nem todos os filmes eram exclusivamente misóginos. Como aponta Cánepa, havia também a “vingança das mulheres monstruosas”, produções nas quais personagens femininas assumiam os papéis de predadoras sexuais e assassinas, algo que até então era tipicamente reservado aos homens. Destacam-se neste tipo de subgênero títulos como *Seduzidas pelo Demônio* (Rafaelle Rossi, 1977), *O castelo das taras* (Julius Belverdere, 1982) e *O banquete das taras* (Carlos Alberto de Almeida, 1982).

produções que podem ser citadas são *Shock!* (Jair Correia, 1984), um *slasher*¹⁵ inspirado nos similares americanos, *A estrela nua* (Icaro Martins e José Antônio Garcia, 1984), sobre duplos malignos, e *Atração Satânica* e *Ritual Macabro*, ambos dirigidos por Fauzi Mansur e lançados respectivamente nos anos de 1989 e 1990. As duas produções estrangeiras tratavam de histórias violentas e com visões estereotipadas do Brasil. Apesar dos atores serem brasileiros, os filmes foram dublados em inglês para distribuição internacional.

Já os anos 1990 foram marcados pelo desmonte dos órgãos de fomento ao cinema nacional, como a Embrafilme, o CONCINE e a Fundação do Cinema Brasileiro. Com isso, houve uma grande diminuição na produção cinematográfica, o que obviamente afetou os filmes de horror. Após o impeachment do então presidente Fernando Collor de Mello¹⁶ e a criação da Lei do Audiovisual¹⁷, o cinema brasileiro ganhou novo fôlego no processo da Retomada. Nesse período, Cánepa identifica não necessariamente a existência de filmes de horror, mas sim o retorno dos chamados “flertes” com o gênero¹⁸, além de um filão que a autora classifica como fantasias espíritas¹⁹, presentes em títulos como *Fica comigo esta noite* (João Falcão, 2006) e *Acredite, um espírito baixou em mim* (Jorge Moreno, 2007), nos quais espíritos desencarnados voltariam ao mundo dos vivos para se reconciliarem de alguma forma. Também são marcantes na época os “filmes de lobisomem” *O coronel e o lobisomem*

¹⁵ Popularizado entre o fim da década de 1970 e início dos anos 1980, o *slasher* se configura como um subgênero do horror centrado em filmes nos quais um assassino persegue e executa suas vítimas de forma brutal e sanguinolenta. Filmes como *Halloween* (idem., John Carpenter, 1978) e *Sexta-Feira 13* (Friday the 13th, Sean S. Cunningham, 1980) são frequentemente apontados como os grandes precursores do *slasher*.

¹⁶ O processo de impeachment de Fernando Collor ocorreu no final do ano 1992 por meio do clamor popular, resultando no afastamento definitivo do então presidente por conta de acusações de corrupção. Seu vice, Itamar Franco, assumiu a presidência a partir de então.

¹⁷ Oficialmente a Lei Federal 8.685/93 visa promover investimento na produção e co-produção de obras cinematográficas e audiovisuais e infra-estrutura de produção e exibição. A edição desta lei foi feita em 20 de julho de 1993. Prevista originalmente para vigorar até o exercício fiscal de 2003, esta lei foi prorrogada por mais 20 anos por meio da medida provisória n.º 2.228 de 2001.

¹⁸ Estes flertes inicialmente se dariam em longas-metragens do diretor Andrucha Waddington lançados no ano de 1999: primeiro *Traição*, adaptação da obra de Nelson Rodrigues, no qual um homem acredita ser atormentado por um espírito demoníaco encarnado em uma jovem, e posteriormente *Gêmeas*, onde a atriz Fernanda Torres interpreta duas gêmeas que, apaixonadas pelo mesmo homem (Evandro Mesquita), desenvolvem uma rivalidade que as levará a atitudes extremas e psicóticas. Outra adaptação que flertava com o horror foi *O xangô de Baker Street* (Miguel Faria Jr., 2001), baseado no livro de mesmo título escrito por Jô Soares e mais filiado ao gênero policial, sobre uma visita ao Brasil do notório detetive fictício Sherlock Holmes.

¹⁹ Ainda que sejam produções muito mais próximas da comédia e por vezes do romance, é inegável a presença de elementos visuais frequentes ao horror (caixões, velas, cemitérios) e algumas semelhanças narrativas, como aparições que assustam os demais personagens.

(Maurício Farias, 2005) e *Um lobisomem na Amazônia*²⁰ (Ivan Cardoso, 2005), comédias fantásticas nas quais há a presença do monstro licantropo tão associado ao horror. E, finalmente, a autora encerra sua tese descrevendo um contexto no qual o horror minguava, presente em longas-metragens²¹ lançados cada vez de forma mais espaçada.

Finalizada e defendida em 2008, a tese pôde mapear cerca de 132 títulos - ainda que muitos deles não sejam associados imediatamente ao gênero. O horror só voltaria de maneira realmente manifesta através de obras realizadas de forma independente, muitas vezes precária, e pelas lentes de diretores jovens, assumidamente fãs do gênero. Esta produção foi muito mais prolífica em curtas-metragens, formato que permite maiores experimentações e orçamentos bem mais acessíveis. Porém, da metade dos anos 2000 em diante alguns projetos mais ambiciosos resultaram em longas-metragens, tributários, em grande parte, a popularização de equipamentos de captação e edição digitais, os quais baratearam os custos de produção.

O filme de horror brasileiro ganhou novo impulso a partir do surgimento da tecnologia digital, que possibilita a realização de obras relativamente bem-acabadas sem esbarrar nos custos proibitivos da película. A geração contemporânea de cineastas vinculados ao horror inclui o talento promissor de Rodrigo Aragão, de *Mangue negro*, lançado de maneira independente em 2008, fora do circuito convencional. Sua cultura fílmica, entretanto, não se baseia no que se fez anteriormente no Brasil dentro deste gênero, devido à ausência da tradição do horror no país. O modelo seguido é o de filmes estrangeiros, inspirado em realizadores como Sam Raimi e Peter Jackson. Mesmo assim, existe uma interessante pluralidade temática entre os novos realizadores: *O fim da picada* (2008), de Christian Saghaard, bebe na fonte dos marginais ao propor a reinvenção de nossos monstros; (...) e mesmo José Mojica Marins, voltando às telas com vigor renovado em *Encarnação do demônio* (2008), adapta as torturas e castigos de Zé do Caixão ao radicalismo extremo de *Jogos mortais*, *O albergue* e derivados. Setenta anos depois de arriscar os primeiros sustos, e após décadas de flertes com o gênero, o cinema brasileiro parece, enfim, pronto a assumir, sem medo, sua vocação para o horror (PRIMATI, 2012).

²⁰ Cardoso, por sua vez, também dirigiu outro exemplar de seu *terrir* no ano seguinte, embora jamais lançado comercialmente nos cinemas. *O sarcófago macabro* (2006) trazia uma trama que mesclava arquivos perdidos do Terceiro Reich nazista, com cientistas malucos brasileiros e um sarcófago egípcio contendo uma múmia milenar.

²¹ O último longa-metragem analisado na tese é o norte-americano *Turistas* (Idem, John Stockwell, 2006), lançado nos cinemas brasileiros em fevereiro de 2007. O enredo narra as desventuras de um grupo de mochileiros americanos que, durante uma viagem ao Rio de Janeiro, são perseguidos por uma quadrilha de tráfico de órgãos, retratando o Brasil da mesma forma que faziam os já citados longas-metragens de Fauzi Mansur e dos demais cineastas estrangeiros que enxergaram em nossa cultura exotismo e selvageria.

Conforme aponta o pesquisador Carlos Prinati, há uma forte percepção da conclusão de um ciclo e o início de um novo momento. Além da própria conclusão da tese de Cánepa, o ano de 2008 curiosamente sinalizou mudanças para o horror no cinema nacional, com o lançamento dos três longas-metragens citados por Prinati, tão significativos quanto distintos entre si: *O fim da picada*, de Christian Saghaard; *Mangue negro*, de Rodrigo Aragão; e *Encarnação do demônio*, terceira parte da trilogia de José Mojica Marins, composta por *A meia noite levarei sua alma* (1964) e *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1967).

O primeiro, *O fim da picada*, é centrado na viagem do tempo de um sujeito que, após participar de uma orgia satanista, magicamente sai do ano de 1850 e acaba na capital paulista em 2008. A partir do enredo surreal é estabelecido um paralelo entre os tempos de colônia com o Brasil contemporâneos, no qual estão presentes uma série de tropos do cinema de horror, como aparições demoníacas / sobrenaturais, violência extrema, além da presença de figuras do imaginário folclórico nacional com o Saci Pererê, a Mula-sem-cabeça e até mesmo Zé do Caixão²².

Mangue negro, por sua vez, é o primeiro longa-metragem do até então curta-metragista amador Rodrigo Aragão. Capixaba, o diretor ambienta uma típica história de zumbis no cenário brasileiro, mais especificamente nos mangues litorâneos de seu estado. Com forte influência de diretores que tiveram seu auge nos anos 1980, Aragão faz uso intenso do gore, se valendo da criatividade para superar a precariedade da produção – o que lhe rendeu grande visibilidade em festivais nacionais e internacionais, alavancando sua carreira para projetos mais ambiciosos.

²² Além de Mojica, Ivan Cardoso também tem uma rápida participação no elenco do filme, em referência clara ao cinema de horror (e de paródia) já produzido no Brasil.



Figura 1 - Zé do Caixão sentado em seu trono feito de ossos em *Encarnação do demônio*, mais de 30 anos depois da criação do personagem



Figura 2 - Em *O fim da picada*, Zé do Caixão diz ao protagonista que sua missão é fazer o universo “virar dos avessos”.

E, finalmente, *Encarnação do demônio* marca o retorno pomposo do personagem Zé do Caixão às salas de cinema do país. Com orçamento estimado em R\$ 2 milhões, o maior da carreira de Mojica, o filme se inicia a partir a soltura do agente funerário maníaco, encarcerado durante 40 anos por conta de seus crimes bárbaros. Uma vez livre, Zé se engaja na busca desesperada por uma mulher capaz de gerar (à força) um herdeiro que continuaria sua linhagem. As marcas mais características do cinema de Mojica estão presentes, contudo, de maneira intensificada, principalmente a violência misógina e os requintes de crueldade utilizados pelo personagem em cenas de tortura, que incluíam mulheres forçadas a comer partes do próprio corpo ou tendo a cabeça mergulhada em um barril repleto de baratas, ou ainda ratazanas vivas sendo inseridas na vagina das vítimas. O filme foi bastante elogiado pela crítica, porém, conforme aponta Barcinski e Finotti (2015), o mesmo entusiasmo não foi encontrado no público.

No primeiro fim de semana, fez apenas 5.600 espectadores em 37 salas. Os produtores culpavam vários fatores pelo insucesso: o fato de a estreia coincidir com a abertura das Olimpíadas de Pequim, a recusa de muitos cinemas em exibir o trailer, e a censura de 18 anos, que afastou o público adolescente, tradicional consumidor do gênero de terror. Mas a verdade é que parecia haver um descompasso entre o cinema primitivo e bruto de Mojica e o gosto médio do público (BARCISNKI; FINOTTI, 2015, p.521).

Talvez por mero acaso, o ano de 2008 acabou sinalizando não só uma reaproximação significativo do horror ao nosso cinema, mas também o que inicialmente se pensou ser uma nova fase, dividida em três supostas tendências. Se por um lado *Encarnação do demônio* representava o gênero em sua forma mais pronunciada em uma grande produção com ampla distribuição, pode se dizer que *Mangue negro* explorava as possibilidades horríficas das histórias de zumbi em um modelo de produção mais próximo ao cinema de guerrilha. Já Saghaard mesclava a ironia paródica tão característica do Cinema Marginal com tropos do horror menos com o intuito criar uma narrativa assustadora e mais articulando metáforas sobre questões sociais do Brasil contemporâneo. Essas características se repetiram em obras lançadas nos anos seguintes, configurando um fenômeno que chamaremos, emprestando o termo do pesquisador Kim Wilhelm Doria, de “momento horror”.

Quando falamos de cinema de horror no país, a referência inescapável é o cinema de José Mojica Marins. Seu retorno ao cinema, após duas décadas sem realizar longas-metragens, embora sem êxito nas bilheterias, certamente contribuiu para uma recuperação do horror no cinema brasileiro – em muito diversificado no contexto da democratização da produção audiovisual nacional. Após um período de retomada da produção cinematográfica marcado por preocupações com sua autolegitimação, que por certo recusava gêneros ‘menos sérios’ como o horror, as políticas de incentivo dos anos 2000 e o desenvolvimento técnico do digital acabaram por criar um contexto favorável à pluralização temática do audiovisual nacional (DORIA, 2016, p.19).

Tal percepção também é compartilhada por Cánepa (2016), que avaliando este novo momento, o divide em dois eixos: o dos filmes de horror militante, voltado a um público de nicho e reproduzindo modelos canônicos do gênero, e o de horror social, estes filmes híbridos que dificilmente podem ser incluídos na categoria do horror, mas que decerto dialogam com ela” (CÁNEPA, 2016, p.128). A estes dois eixos, também acrescento a hipótese de um terceiro, o qual chamaremos inicialmente de horror comercial, ou seja, longas-metragens com maiores orçamentos e distribuição mais

ampla, estrelados por atores conhecidos do grande público e com grande campanha de marketing, onde poderia ser incluído, por exemplo, *Encarnação do demônio*.

Cada capítulo a seguir tem como ponto de partida um destes eixos, que permite, inicialmente, um agrupamento dos filmes produzidos nos dez anos que separam 2008 (a partir da conclusão da tese de Cánepa e do surgimento destes novos filmes de horror) e 2018, ano de defesa desta dissertação.

Contudo, apesar de um grande levantamento de filmes ter sido realizado ao longo da pesquisa, será dada ênfase a uma constelação do que se avalia serem as obras mais abrangentes e significativas, de modo que a análise possa ser melhor aprofundada, já que o período estudado é tão recente e movediço. São obras tomadas aqui como exemplares ou paradigmáticas de cada tendência. Sendo assim, os eixos que agora intitulamos de horror militante e horror comercial serão analisados no capítulo II. Já a análise a partir do eixo chamado de horror social será desenvolvida ao longo dos capítulos III e IV. É importante esclarecer que tais nomenclaturas são apenas pontos de partida, e que cada uma delas reserva complicações que serão problematizadas e testadas ao longo deste trabalho.

No entanto, antes de avançarmos com a análise dos filmes e do período que estes representam em nosso cinema, compreende-se a necessidade de estabelecer um parâmetro teórico, uma vez que a própria noção de horror enquanto gênero cinematográfico se dá de maneira controversa quando aplicada a filmes brasileiros. Afinal, grande parte da teoria foi gerada tendo como base obras realizadas dentro de indústrias cinematográficas consolidadas, notadamente a norte-americana e a europeia. Quando empregadas em obras produzidas em diferentes contextos, sejam estes industriais, culturais ou sociais, uma nova série de questões deve ser considerada. Esta é, afinal, uma das grandes dificuldades encontradas pelos pesquisadores que buscaram estudar o horror em nosso cinema, como é o caso de Cánepa (2008), que já em sua tese faz um alerta sobre seus obstáculos teóricos e acaba optando por termos como “flerte”, “diálogo”, “atmosfera” ou ainda “elementos / aspectos típicos” ao invés de categorizar os longas-metragens analisados como propriamente pertencentes ao que compreendemos imediatamente como horror.

No capítulo I, será realizado um paralelo entre as principais discussões teóricas acerca do gênero horror, com *A meia noite levarei sua alma*, esta espécie de marco zero simbólico dos chamados “filmes de horror brasileiros”. Deste modo, pretende-se tanto estabelecer um breve panorama teórico quanto evidenciar os desafios

apresentados por um gênero que de partida já se apresenta arreado a classificações estanques, especialmente quando se faz primordial levar em conta circunstâncias tão particulares como as que se configuram no contexto do cinema brasileiro.

CAPÍTULO I

Domando os monstros – gênero, horror e cinema brasileiro

Categorizar a produção cinematográfica em gêneros tem se revelado um processo árduo que permeia os estudos de cinema. Com sua origem na língua francesa, o termo “gênero” (genre) pode também ser traduzido como “tipo” ou “classe”, empregado para categorizar obras, baseando-se nas configurações recorrentes dos elementos formais e temáticos compartilhados. Ou seja, para que um gênero possa se estabelecer e ser reconhecido é preciso que um número significativo de obras com características semelhantes exista (MOINE, 2008, p.2-3). Para Barry Langford (2005) há ao menos três pontos de vista variáveis que devem ser levados em consideração: o dos realizadores, o do público e finalmente o ponto de vista acadêmico. Segundo o autor, os interesses dos realizadores, motivados pela diminuição dos riscos comerciais, estariam centrados na organização dos filmes a partir da expectativa do público, que por sua vez se relaciona com os gêneros como ferramentas de distinção e seleção das obras em intenções e sensações esperadas. Já para os acadêmicos que estudam a questão no cinema, trata-se de um método classificatório historiográfico, facilitador para a compreensão dos contextos em que os filmes estão e estiveram inseridos. O assunto ganhou tardiamente o interesse da crítica especializada e da academia, pois o paradigma da autoria dominou os estudos sobre cinema de forma quase hegemônica até década de 1970. Até então, uma ideia bastante rígida a respeito do que seriam os filmes de gênero era disseminada, como observa Robert Stam:

A palavra "gênero" fora empregada tradicionalmente em pelo menos dois sentidos: (1) um sentido inclusivo no qual todos os filmes são participantes do gênero; e (2) um sentido mais estrito do "filme de gênero" hollywoodiano, isto é, as produções de menor prestígio e orçamento, os filmes B. O gênero neste último sentido é um corolário do modo industrializado de produção de Hollywood (e de seus imitadores), um instrumento a um só tempo de standardização e diferenciação. O gênero, nesse caso, tem força e densidade institucional; significa uma divisão genérica de trabalho, por meio da qual os estúdios se especializaram em gêneros específicos (a MGM e o musical, por exemplo), enquanto, em cada estúdio, cada gênero tinha não apenas seus próprios locais de gravação, mas também seus funcionários: roteiristas, diretores, figurinistas (STAM, 2003, p. 148).

No contexto brasileiro nota-se uma complexidade ainda maior. Dentre as diversas experiências realizadas no país ao longo de sua historiografia, alguns gêneros foram bastante explorados, enquanto outros se mantiveram presentes de

forma mais tímida. É o caso dos filmes de horror, que além de serem caracterizados por uma produção descontínua ao longo dos anos, sofre com o agravante de ser, por excelência, um gênero de difícil classificação.

De acordo com o teórico David J. Russell (1998), apesar da facilidade com que a crítica e o público em geral reconhecem um filme de horror, os limites exatos de sua definição enquanto gênero é algo que se tornou gradativamente mais difícil. Além de sua natureza mutável, o autor também sugere que essa dificuldade se origine com a indiferença de críticos que acreditam que desenvolver questões relativas ao horror poderia ser algo negativo. Citando Jeffrey Sconce, o autor argumenta que esta hesitação crítica provém de uma disputa cultural. Desse modo, “dizer que determinado filme é um bom horror e outro não, ou mesmo dizer que um filme pertence ao gênero horror e outro não, apresenta uma situação na qual um crítico ocupante de certa posição cultural e social passa julgamento sobre as experiências e valores visuais de outros grupos sociais” (SCONCE apud RUSSELL, 1998, p. 233).

Por maior que seja o fascínio que o horror tenha despertado enquanto gênero, especialmente no cinema, a indiferença e até mesmo certo desprezo sempre se fizeram marcantes na forma com que estas narrativas foram (e continuam sendo) recebidas. Os pesquisadores Bernadette Lyra e Gelson Santana (2006) corroboram com a noção defendida por Sconce, de que há uma hierarquia bem delineada, responsável por dividir as narrativas a partir do tipo de experiência que estas proporcionam ao público. Tal divisão se daria por via de dois regimes, o “sério” e o “trivial”. O primeiro sendo resultante de um esforço da sociedade em legitimar processos que confirmam ao indivíduo a capacidade de atribuir sentido aos objetos, algo que se dá de maneira distanciada e com maior valor intelectual. Deste modo, o segundo regime é condenado a um valor menor. No livro *Cinema de Bordas*, publicado em 2006, os autores classificam o horror como parte de um grupo de narrativas cujo apelo está ligado a seu fator sensorial, garantido pela antecipação de fórmulas e repetições que proporcionam o envolvimento imaginário do espectador. O mínimo de informação e o máximo de previsibilidade seriam os responsáveis por conformar gêneros como os melodramas, as comédias românticas, os filmes pornô e o próprio horror.

Não é à toa que de alguns filmes se diz que lançam mão de recursos expressivos excessivos. Ou seja, são “apelativos”. Esse apelo, certamente, diz respeito às formas fílmicas e às percepções que provocam nos espectadores, muito próximas dos jogos “quentes” do corpo e distante dos jogos intelectuais “frios”. Por essa razão, tais filmes são comunmente associados ao comportamento trivial do entretenimento e se vêem destituídos, no esquema de valoração da experiência. (LYRA; SANTANA, 2006, p.12).

Esta preocupação em valoração artística e legitimação de cânones por muitos teóricos acabou impedindo por algum tempo que se avançasse na discussão destes que seriam os chamados “filmes de gênero”. Em contrapartida, o preconceito generalizado jamais sinalizou impedimento no que tange a produção destes filmes - pode-se até argumentar que o atrito tenha servido de combustível para alguns realizadores.

Certamente movido por esta atmosfera de rejeição, José Mojica Marins tem sido um dos cineastas que mais contribuiu, por vezes até com certa militância, com o horror no cinema brasileiro. Era meado da década de 1960 quando *A Meia-Noite Levarei o Seu Cadáver* (Brasil, 1964), dirigido por ele, estreou nos cinemas das principais capitais do país como o “primeiro filme de horror brasileiro”. Apesar da hipérbole propagada pela publicidade da produção, de fato tratava-se do primeiro longa-metragem a se assumir como tal, um pioneirismo que colidiria instantaneamente com uma grande resistência.

Estrelado por Mojica, o filme narra a história de Zé do Caixão, o temível agente funerário de uma pequena cidade do interior paulista. Cético e cruel, ele zomba dos costumes religiosos, das superstições e da ignorância dos moradores da região, que o respeitam na mesma medida que o temem. Dentre os moradores, ele busca uma jovem mulher que possa gerar um filho seu, uma vez que sua esposa se revela estéril – o que lhe custa a própria vida. Para Zé do Caixão, não há nada além do plano físico, sendo a continuidade de sua linhagem sua única forma de conceber algum sentido à vida.

Para atingir seus objetivos, Zé comete uma série de crimes, incluindo assassinatos, estupros e tortura, de forma a desafiar e zombar do poder divino que, segundo o personagem, não passava de um instrumento de alienação do povo de sua cidade.

Violentada por ele, uma de suas vítimas se suicida jurando se vingar ao regressar dos mortos para levar a alma de Zé para o inferno - o que ele responde com gargalhadas. Depois de algum tempo, durante uma noite sombria a qual os munícipes acreditam ser marcada pela visita dos mortos, uma jovem chega na cidade em busca de algum cavalheiro que possa lhe acompanhar até a casa de uma tia. Mesmo temendo pela sina da moça nas mãos do agente funerário, os homens da região não atrevem se opor a Zé quando ele se oferece para atender o pedido da jovem. Ignorando o alerta de uma bruxa que encontra no trajeto, Zé se aventura pelas ruas desertas após deixar a forasteira em seu destino (não sem antes tentar seduzi-la). A partir de então, ele passa a encontrar os fantasmas de suas vítimas pelo caminho, colocando em xeque sua descrença. Conforme as sinistras aparições se intensificam, ele corre em direção ao cemitério, onde se depara com os corpos em decomposição de suas vítimas, algo que o leva a um estado de extremo pavor. O filme se encerra com os moradores, intrigados pelos gritos no local, encontrando o cadáver de Zé com os olhos saltados para fora, em uma expressão de pânico.

À época a crítica se dividiu acaloradamente, começando pelo crítico B. J. Duarte, da Folha de São Paulo, que não mediu palavras para demonstrar seu descontentamento com o filme. O que se seguiu foi um excelente retrato do quão polarizador o gênero tem sido.

No *Jornal do Brasil*, Maurício Gomes Leite cuspiu fogo contra o filme, dizendo que o 'fenômeno Mojica' se beneficiou de uma certa tolerância, pelo fato de *À Meia Noite Levarei Sua Alma* ter sido o primeiro filme de horror feito no Brasil; (...) Tati de Moraes, crítica do jornal carioca *Última Hora*, discordou totalmente de Gomes Leite e deu quatro estrelas para o filme; (...) Em resposta aos elogios de Tati de Moraes, o *Diário de Notícias*, do Rio, publicou um artigo de ataque pessoal contra a jornalista, que termina pedindo a proibição do filme do filme de Mojica; (...) Os defensores de Mojica reagiram. No *Correio da Manhã*, o crítico Salvyano Cavalcanti de Paiva escreveu um artigo estupendo sobre *À Meia Noite Levarei Sua Alma*, enxergando no filme alusões diretas à ditadura militar que governava o país (BARCISNKI; FINOTTI, 2015, p. 163-166).

É interessante notar que os argumentos utilizados pelos detratores da primeira parte da saga protagonizada pelo infame personagem Zé do Caixão, partem justamente deste princípio de valoração que subjuga determinados gêneros como o horror por conta de seu aspecto sensorial - ou como descreveu o crítico Maurício Gomes Leite, um aspecto animal:

O desfile grotesco de *À Meia Noite Levarei Sua Alma*, que absolutamente não é cinema, acaba por encantar os que sentem a falta de uma espécie de pornografia (...). Não é um filme primitivo, é primário; não choca, imbeciliza; para o cinema do Brasil não é uma linha pioneira, é um atraso. (...) Mojica faz o cinema do instinto, o cinema animal há muito tempo sonhado e nunca executado, dirão seus divulgadores. Frases como esta, capazes de englobar tudo, (...) é que podem, de uma forma muito simples, descer o cinema brasileiro ao seu nível mais baixo, o da mendicância de ideias. *À Meia Noite Levarei Sua Alma* não é só um filme pobre, é um filme ostensivamente nojento (LEITE apud BARCISNKI; FINOTTI, 2015, p. 164).

Citando trecho da crítica que a jornalista Tati de Moraes escreveu para o jornal carioca *Última hora*, André Barcinski e Ivan Finotti (2015, p.164) observam que este apelo instintivo foi reconhecido também pelos defensores do filme, porém sem a carga pejorativa, sendo as reações da plateia, que incluíam pulos na cadeira e gargalhadas, indícios de um filme que se devia “assistir metade rindo, metade sério”. A fala da crítica cristaliza a noção popular de que o sistema genérico está conjugado a recepção dos espectadores, tornando possível observar que, mesmo as teorias de gênero no cinema sendo pouco aprofundadas na época de lançamento do filme, o diálogo em torno da questão há muito já se fazia bastante presente.

A percepção de que o horror estaria relacionado às reações físicas provocadas nos corpos de seus espectadores foi melhor explorada pela pesquisadora estadunidense Linda Williams (2000), que argumenta que o horror está vinculado a uma série de recursos capazes de proporcionar ao espectador sensações experimentadas pelos corpos dos personagens representados, o que configuraria um processo de mimetização. Nestes filmes, assim como nos melodramas e no filme pornô, haveria uma aparente falta de distanciamento estético, um senso de envolvimento exacerbado, que faz com que quem os assista sinta-se afetado. São, enfim, narrativas que buscariam causar sentimentos de aversão, pavor e repulsa, e justamente por conta da repetição deste esquema, fazem sucesso com públicos que se sentem recompensados ao obter o objeto de suas respectivas antecipações. Mas por quais elementos exatos anseiam os espectadores que buscam essas experiências? Quais elementos, objetivamente, garantiriam essas experiências subjetivas? E, justamente por se tratar de um processo de identificação subjetivo, estes elementos não deveriam variar de espectador para espectador?

No livro *A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração* (1999), Noel Carroll argumenta que um dos princípios destas narrativas é causar medo desafiando a noção do real e do natural, de forma que espectadores compartilhem das reações de

pavor, estranhamento e vulnerabilidade dos personagens ante às ameaças apresentadas. Isto ocorre porque os espectadores dividem com os personagens as avaliações emocionais dos monstros como amedrontadores e impuros, perigosos e repulsivos, mesmo sem de fato acreditar que estes monstros existam no mundo real (CARROLL, 1999, p.53). São efeitos do que o autor denomina de “horror artístico”, uma variação do “horror real”, ou seja, o horror que pode ser vivenciado no mundo real, comum e cotidiano.

Partindo de exemplos literários, para então aplicá-los no cinema, Carroll defende que além de assustadores e potencialmente letais, as representações de ameaça nestas narrativas são caracterizadas também por seus aspectos de choque e de repugnância. Estes seriam provocados pela aparência das ameaças, que, seguindo as convenções culturais, são compreendidos como objetos de nojo ou fobia.

Como as criaturas horríficas são tão repulsivas fisicamente, elas geralmente provocam náuseas nos personagens que as descobrem. Em ‘Nas Montanhas da Loucura’, de Lovecraft, a presença de Shoggoths, vermes de excremento, negros, gigantes e que mudam de forma, são anunciados pelo seu odor que é explicitamente descrito como nauseante. Em ‘Black Ashes’, de Noel Scanlon (...), a repórter investigativa Sally Stevens vomita quando o nefasto Swami Ramesh se transforma no demônio Ravana, que foi descrito como horrível e assustadoramente feio, seu rosto enegrecido, garras no lugar de seus dedos, presas em seus dentes, sua língua bifurcada e, além de tudo exalando odor de putrefação. Emocionalmente, essas violações da natureza são tão excessivas e revoltantes que frequentemente produzem nos personagens a convicção de que o mero contato físico com elas pode ser letal (CARROLL, 1999, p. 22. Tradução Livre).

A associação do medo com a aversão se dá através do consenso de que estes objetos oferecem riscos de contaminação, proliferação de doenças e, sobretudo, uma oposição a normalidade.

Que exemplos como este (que podem ser multiplicados infinitamente) indiquem que as reações afetivas do personagem em relação ao monstro nas histórias de horror não é meramente uma questão de medo, isto é, de se sentir apavorado por algo que ameaça perigo. Tal ameaçada é agravada por repulsa, náusea e nojo. E isto também corresponde com a tendência nos romances e histórias de horror de descrever monstros de modo a associá-los com imundice, decadência, deterioração, limo, entre outros. O monstro na ficção de horror não é apenas letal – e isto é de extrema relevância – também repugnante. (CARROLL, 1999, p. 22. Tradução Livre)

Em *À Meia Noite Levarei Sua Alma*, podem ser observados momentos em que ocorre a junção do choque com a repulsa de personagens submetidos a experiências traumatizantes. Quando Zé do Caixão visita o cemitério, para se assegurar de que os

fantasmas que apareceram para ele não passavam de uma peça pregada por sua imaginação, ele encontra os corpos putrefatos de suas vítimas. Em detalhes, os closes nos rostos dos cadáveres revelam vermes saindo da carne em decomposição e aranhas andando sobre os crânios. O choque é tamanho que provoca um ataque cardíaco em Zé, que morre com os olhos saltados para fora, com a expressão ainda aterrorizada.

Além deste aspecto, o conceito de Carroll ainda elenca mais uma importante característica: a figura do monstro. Estas criaturas são, na concepção do autor, responsáveis por desafiar a percepção que os personagens (e por consequência, também os espectadores) tem do chamado mundo real. Isto porque os monstros, nestas narrativas, possuem origens sobrenaturais ou que fogem à compreensão lógica, causando medo, repulsa, e por vezes, um forte desejo de evitar contato. Um exemplo citado pelo autor é Drácula, uma espécie de morto-vivo que mantém sua existência secular através do consumo do sangue de suas vítimas. Apesar de sabermos que tal criatura não exista, suas histórias nos convidam a pensar o contrário, de forma que Drácula seja um pensamento a partir do qual somos aterrorizados ao notarmos sua natureza ameaçadora e repulsiva.

Contudo, é importante ressaltar que nem todas as histórias que incluem a presença de monstros podem ser incluídas no “horror artístico” - e há uma infinidade de narrativas onde, apesar de suas figuras monstruosas, não são consideradas e reconhecidas como histórias de horror. Para Carroll, é essencial que a intenção seja claramente provocar medo e repulsa.

Estou interessado na resposta emocional que o horror supostamente deveria extrair. Eu abordei esta questão presumindo que as respostas do público em relação aos monstros nos trabalhos de horror são idealmente planejadas para funcionar em paralelo e geralmente serem citadas pelas respostas emocionais dos personagens ficticiais em relação aos monstros. (...) É verdade que eu não realizei qualquer pesquisa de público. Todavia, isto não significa que a teoria não tenha uma base empírica. Ao invés disso, a base empírica é compreendida das várias histórias, dramas filmes, etc., que examinei para rastrear como personagens ficticiais reagem aos monstros que encontram. (CARROLL, 1999, p. 30. Tradução Livre)

Ainda que a teoria proposta pelo autor seja pertinente a um grande número de narrativas, em diversos meios, há algumas complicações que devem ser consideradas. Em *A Meia Noite Levarei Sua Alma*, por exemplo, apenas a cena final,

previamente descrita, qualificar-se-ia enquanto “horror artístico” dentro desta lógica - e mesmo assim não completamente. Os fantasmas vistos por Zé têm origem sobrenatural e o apavoram, assim como os cadáveres em decomposição o enojam a ponto de fazê-lo gritar histericamente. Mas não há nada de asqueroso nas assombrações, assim como a putrefação dos corpos não foge ao entendimento lógico. A conexão entre os dois eventos é responsável pelo colapso nervoso do protagonista. E é fato que sua jornada está centrada em seu ceticismo, o qual será confrontado com a existência de algo desconhecido, o que o faz questionar e reavaliar suas crenças e sua percepção do mundo, ao mesmo passo que este embate lhe provoca medo. Entretanto, isto significaria que apenas em sua sequência final o filme se qualificaria enquanto um exemplar do gênero horror? Seria isto o bastante para configurar a existência de monstros na trama? Seria Zé do Caixão um monstro? O que haveria nele, além de suas atitudes cruéis e chocantes, que pudessem compará-lo a seres fantásticos e sobrenaturais, como Drácula, por exemplo? O pesquisador Lucio Reis Piedade (2006) chama atenção para a maneira com que Zé é visto pelos outros personagens, um sociopata de qualidades quase sobre-humanas.

Zé do Caixão, apesar de mortal, encarna aos olhos do espectador a figura do monstro, o “personagem extraordinário num mundo ordinário”, a que se refere Noël Carrol. Ou seja, as situações apresentadas, com seus abusos e decrepitudes, possuem palpabilidade cotidiana, mas o coveiro, enquanto agente desencadeador, encontrasse em outro nível (PIEADADE, 2006. p. 123).

Mesmo que aceitável, nota-se um caminho tortuoso na tentativa de enquadrar determinado filme ao modelo de Carroll, para que então este possa ser legitimado, dentro de sua lógica, como pertencente ao “horror artístico”. Há uma armadilha em desenvolver esquemas rígidos, uma vez que estes tentam dar conta de determinada produção em sua totalidade. E também porque o gênero cinematográfico do horror antecede e extrapola qualquer modelo teórico, seja o de Carroll ou de qualquer outro autor.

Outros preceitos rigorosos foram elaborados com o mesmo intuito. A pesquisadora Carol J. Clover, por exemplo, propõe uma análise do subgênero *slasher* em moldes ligeiramente parecidos. Clover (1989) argumenta que estes filmes são marcados por um terreno de disputas sexuais, onde o assassino, na maioria das vezes do sexo masculino, persegue vítimas predominantemente mulheres, jovens, belas, e que expressam liberdades sexualmente. Frequentemente nestes filmes, este psicopata

só é detido após o embate com a *final girl*²³. Apresentada no início da trama, esta é a única personagem com maior e mais detalhado desenvolvimento psicológico. Ela é inteligente, atenta, equilibrada, e é a primeira dentre todos os personagens a notar a presença de algo errado. É a única cuja perspectiva aborda a compreensão privilegiada do espectador acerca dos eventos. Quando ela derruba o assassino, o espectador sente-se triunfante, pois ela é indubitavelmente o “herói” dos filmes *slasher*, e somente uma mulher poderia incorporar pavor e o heroísmo sem demonstrar fraqueza, o que aconteceria caso o protagonista fosse masculino, cujas demonstrações de medo seriam interpretadas como feminilizantes pelos espectadores destes filmes, majoritariamente homens.

Deste modo, o prazer buscado pelo público estaria vinculado a uma lógica de oscilação entre polos de sadismo e masoquismo – o espectador masculino se identificaria com a vítima feminina, inicialmente indefesa, que gradativamente se empodera, vencendo o assassino com algum tipo de arma de aparência fálica.

No entanto, Clover possui algumas vantagens em relação a Carroll, já que a autora realiza sua análise a partir de um número muito mais limitado de filmes, realizados em contextos e períodos específicos²⁴. O próprio Carroll adverte para este problema, ainda que brevemente.

Pode haver outra maneira de reforçar as afirmações de minha teoria. A teoria, como discutido previamente (...) pode ser utilizada para criar efeitos horríficos. Isto é, pode-se usar esta teoria como uma receita para gerar criaturas horríficas. A teoria, é claro, não é um algoritmo que garante sucesso na aplicação irrestrita de suas regras. Mas pode ser utilizada para guiar a construção de seres ficcionais que muitos de nós concordaríamos como sendo horríficos (CARROLL, p. 30 - 31. Tradução Livre).

O enredamento das tramas contribuiu com os estudos iniciais de gênero, podendo sinalizar repetições válidas. Nos faroestes, por exemplo, nota-se um grande número de narrativas focadas em xerifes aposentados que aceitam de forma relutante a responsabilidade de ‘limpar’ a cidade, da mesma forma que os filmes *slasher* dos anos 1970 e 1980 possuíam estruturas narrativas nas quais muitos dos elementos apontados por Clover eram recorrentes. Porém, estas análises ainda buscavam

²³ Expressão em inglês que designa a protagonista feminina que sobrevive ao massacre

²⁴ A análise de Clover se restringe a longas-metragens produzidos entre o fim da década de 1970 até meados da década de 1980, cujo precursor de teria sido *Halloween* (1979), de John Carpenter. Outros títulos semelhantes incluem *Sexta-Feira 13* (1980) e sua dezena de sequências, *A Morte Convida Para Dançar* (1980), *Dia dos Namorados Macabros* (1981), entre outros.

aproximações com a literatura, o que teóricos alinhados à semiótica acreditavam ser insuficientes para dar conta das particularidades dos gêneros cinematográficos. Assim, ainda havia a necessidade de elencar elementos notadamente próprios do cinema.

Conforme observa Edward Buscombe (2003), a noção de gênero é uma herança da dramaturgia e da literatura a partir da divisão criada por Aristóteles, que tratava de quatro grandes gêneros (a comédia, a tragédia, a poesia épica e a poesia lírica). Continuada em *Arte Poética*, de Horácio, esta divisão foi resgatada em um sistema mais elaborado durante o período do Renascimento. Com o surgimento e desenvolvimento do cinema, teóricos e críticos passaram a traçar paralelos entre os gêneros dramáticos e literários com seus “correspondentes” cinematográficos, porém, logo se depararam com este impasse, afinal, já no século XVIII o Romantismo rejeitava a imposição destas regras, defendendo a hibridização como o caminho a ser seguido. Segundo Buscombe, evitava-se falar de gêneros pois seu estudo se dava de forma rígida, com estruturas rigorosas, e isto deveria ser diferente, já que a intenção inicial de Aristóteles era descritiva, e não prescritiva.

Este obstáculo levou o autor a questionar o que poderia determinar um gênero essencialmente cinematográfico, levando em conta sua especificidade. Afinal, como levar em consideração estas narrativas sem observá-las a partir de um sistema de seleção preliminar? Se quisermos saber o que é um filme de horror, por exemplo, devemos olhar para um tipo de filme específico. Mas para que filmes devemos olhar sem saber o que procurar neles? Para tanto, o autor sugere uma análise a partir do conceito de iconografia.

Novamente tomando como exemplo o faroeste, então o gênero mais estudado, Buscombe cita os espaços (*saloons*, velho oeste, desertos, celeiros, minas), as vestimentas, os objetos (sobretudo armas de fogo, pois cada categoria de revólver revela uma função estética e também uma faceta dos personagens), meios de transporte (cavalos, carruagens e trens), entre outros. Da mesma forma, os filmes de gangster seriam reconhecidos pelas armas, os carros e as vestimentas típicas; assim como os figurinos, a dança e as músicas nos musicais; ou os castelos, caixões e dentes nos filmes de horror. Como quando determinada personagem desce ao porão da residência da família Bates em *Psicose* (*Psycho*, 1960), e “imediatamente nos aterrorizamos, não apenas porque ouvimos que o assassino, Norman, está

conversando com sua mãe lá embaixo (ainda não sabemos que sua mãe é um cadáver, apesar de suspeitarmos de que há algo de errado); nossa certeza de que algo desagradável será encontrado vem de nosso conhecimento de que coisas ruins saem de porões neste tipo de filme” (BUSCOMBE, 2003, p. 22, Tradução livre).

Nesse quesito, o filme que introduziu Zé do Caixão ao imaginário popular brasileiro (e posteriormente internacional), possui uma coleção exemplar de elementos visuais facilmente reconhecíveis como sinistros e ameaçadores. Os créditos iniciais, por exemplo, apresentam o elenco principal em trechos do filme em que seus respectivos personagens aparecem amedrontados e sofrendo nas mãos do protagonista. Em seguida, ao som de gritos, o restante dos créditos com os nomes da equipe técnica é apresentado enquanto a câmera mostra em detalhes um local macabro que mais tarde é revelado como a casa de uma feiticeira que alerta os espectadores sobre os horrores que estão por vir ao longo do filme e para o medo que este provocará após o término da sessão.

Feiticeira: Péssima noite para vocês, meus amiguinhos... corajosos. Guardem bem essas palavras: A todos aqueles que viram em um velório o rosto pálido de um cadáver. A todos aqueles que não acreditam em almas penadas. Aos que saírem deste cinema tiverem que passar por ruas escuras, ainda há tempo! Vão embora! Tarde demais. Vocês não acreditaram. Querem mostrar uma coragem que não existe? Pois então fiquem! Assistam... ‘A Meia Noite Levarei Sua Alma’.

A bruxa termina sua fala agourenta segurando o crânio de um esqueleto nas mãos e gargalhando, como se zombasse dos espectadores que ignoraram seus avisos. Seu monólogo já apresenta os elementos dos quais se espera que o espectador sinta medo, como seres sobrenaturais (almas penadas), ambientes funestos (velório, ruas escuras) e a ideia preconcebida de que o rosto pálido de um cadáver, apesar de racionalmente não ser algo perigoso, é algo que supostamente causa calafrios na maioria das pessoas.

Ao longo do filme, esses presságios se materializam visualmente diversas vezes. Seja através das vítimas de Zé, cujas mortes violentas fazem com que suas expressões de horror fiquem marcadas em seus rostos cadavéricos, ou então quando

os mortos ressurgem como assombrações. Mojica é enfático nestes momentos, dando preferência para planos fechados que captam detalhadamente estas manifestações pavorosas, bem como a reação histórica que provocam.

Além destas características que pretendem causar medo através de receios populares, é possível argumentar que a própria figura de Zé do Caixão possui traços horríficos. Trajando apenas vestimentas na cor preta, que incluem uma cartola e uma longa capa que remete a asas de morcego, um animal noturno, a figura do agente funerário se sobressai mesmo nas cenas em que ele aparece cercado por outros personagens. Mas talvez o que torna sua imagem ainda mais ameaçadora e marcante sejam as longas unhas de suas mãos, uma espécie de símbolo do personagem, responsáveis por compor sua silhueta vilanesca e ameaçadora.

Embora sinalize uma série de ferramentas bastante úteis para identificar marcas expressivas de variados gêneros, este conceito se mostrou válido até certo ponto. Alguns tipos específicos de filmes desafiavam sua eficiência, como as comédias, as cinebiografias, etc., cujos aspectos visuais não seriam tão facilmente identificáveis.

De acordo com o autor Jean-Loup-Bourget (2003), o cinema tem sido marcado pelas tensões entre um conteúdo narrativo aparente, derivado da literatura, e um grupo de ferramentas estilísticas autônomas, como o uso de atores, cenários, recursos da montagem e movimentos de câmera. Apesar das convenções literárias herdadas terem importância inegável, as novas ferramentas disponibilizadas e próprias do cinema deveriam ser levadas em conta também, pois sua linguagem visual atuaria como complemento de alguns significados implícitos. Além disso, Bourget argumenta que quanto mais convencional é determinada forma de arte, maior é a oportunidade para ironias sutis ou distanciamento (BOURGET, 2003, p. 52). Logo, seria necessário mais uma vez repensar as noções de gênero, preferencialmente conjugando estes dois eixos.

Denominada de semântico-sintática, a abordagem proposta por Rick Altman em seu livro *Film/Genre*, oferece um método que mobiliza ambos os eixos. Segundo o autor, o gênero acontece justamente na interseção do eixo semântico com o sintático, residindo dentro da teoria cinematográfica graças à sua capacidade de desempenhar múltiplas operações simultaneamente. Assim, “para a maioria dos

críticos, os gêneros apontam as fórmulas que regem a produção; os gêneros constituem as estruturas que definem cada um dos textos; as decisões de programação partem, antes de tudo, dos critérios de gênero; a interpretação dos filmes de gênero depende diretamente das expectativas do público a respeito do gênero. O termo gênero abarca, por si só, todos estes aspectos” (ALTMAN, 2000, p. 34, Tradução Livre).

O eixo semântico seria correspondente a dados traços, tipos de personagem, cenários e sua localização, ações e movimentos de câmera (a ideia de iconografia proposta por Buscombe). Enquanto o eixo sintático seria responsável por abordar estruturalmente os elementos temáticos e sociais.

Observando esta categorização brevemente em *A Meia Noite Levarei Sua Alma*, pode-se dizer então que a partir de uma análise sintática, sua aproximação com o horror reside, por exemplo, no encontro do personagem com agentes do desconhecido (não necessariamente monstros) que lhe causam medo e (em menor grau) aversão. Já partindo do eixo semântico, podem ser observados elementos como a predileção por cenas noturnas e sombrias, cenas de violência em que o sofrimento dos personagens é detalhado por planos fechados, trilha sonora que evoca tensão, ou ainda objetos comumente reconhecíveis como apavorantes ou perigosos.

Deste modo, Altman argumenta que ao contrário da percepção comum de que os clássicos pertenciam a uma matriz de gêneros “puros”, este ideal de pureza era muito mais uma rara exceção à regra. Uma vez que cada filme articula em maior e menor grau cada um dos eixos, estes podem se relacionar com diferentes gêneros, configurando assim uma hibridização.

Se o sistema horaciano destaca a necessidade de modelos apropriados para a produção textual, e a tradição aristotélica se centra na estrutura textual dos efeitos de sua recepção, os teóricos dos gêneros cinematográficos, em contrapartida, admitem sistematicamente que a principal virtude da crítica de gêneros se encontra em sua capacidade de envolver e explicar todos os aspectos do processo, desde a produção até a recepção. Porém, é certo que mediante a uma seleção de exemplos de onde todas as definições (produção, texto, exibição, consumo) são claramente coincidentes, os críticos têm conseguido evitar as questões difíceis relativas aos possíveis conflitos entre as ditas definições. (ALTMAN, 2000, p. 36)

O termo gênero é utilizado por grupos distintos, com propósitos distintos, o que acaba dificultando classificações, já que se trata de um termo instável e ambíguo. Um

dos principais conflitos citados pelo autor trata-se justamente ao que se refere a um desses grupos de usuários, até então ignorado – o espectador.

Posteriormente a publicação de seu texto, Altman revisitou sua abordagem e a ela atribuiu mais um eixo, o pragmático. Com o intuito de abarcar a questão da agência do espectador, uma vez que, segundo o autor, se a indústria cinematográfica é a responsável por definir os gêneros, os espectadores são aqueles que os reconhecem.

Para exemplificar sua ideia, Altman traça um paralelo com a construção de cidades. O autor cita Brasília, distrito federal brasileiro, cujo plano inicial de seus idealizadores, Lucio Costa e Oscar Niemeyer, era ser habitada por membros de diferentes classes sociais. Contudo, isto não ocorreu por conta dos funcionários públicos que, buscando moradias próximas de seus escritórios localizados no centro, acabaram afastando residentes de classe baixa para outras localidades. O mesmo aconteceria com os teóricos que defendiam a ideia de um público que se comportaria de maneira ideal e previsível. Afinal, audiências são compostas por espectadores diferentes entre si, e cada um possui capacidades de interpretação distintas, podendo extrair significados diferentes de um mesmo texto. A propósito, a percepção de determinado público também se altera conforme o passar do tempo.

Ainda tomando a obra de José Mojica Marins como exemplo, é possível argumentar que seus filmes já não causam o mesmo tipo de comoção e choque nos espectadores dos dias atuais. Em parte, por conta da natural e implacável evolução de um dado gênero, mas em especial por conta de uma ridicularização de sua figura vinculada ao personagem Zé do Caixão. Conforme observa a pesquisadora Laura Loguercio Cánepa:

A compreensão da obra de Mojica depende, em parte, da aceitação do horror como um gênero com valores e regras próprios que não precisam corresponder às preferências de seus realizadores fora das telas. Se, em sua juventude, Mojica parece ter se apropriado dessas regras e valores específicos do gênero, enxergando-os com olhos livres e conjugando-os com suas experiências pessoais, isso certamente se perdeu à medida em que público, imprensa, cineastas, cinéfilos, pesquisadores e o próprio Mojica assumiram uma visão frequentemente deslocada do seu trabalho, tratando sua escolha estética pelo cinema de horror como traço ridículo ou insano. Assim, a despeito de tentativas específicas (...) para recolocar a questão do personagem e dos filmes de Zé do Caixão em sua origem de gênero, o que se viu foi a transformação de uma experiência cinematográfica única, agressiva e inegavelmente representativa da cultura brasileira numa obra ainda hoje considerada, pela maioria dos brasileiros, muito mais significativa pelo seu valor anedótico do que por suas possíveis qualidades cinematográficas e culturais. (CANÉPA, 2008, p. 198)

Entretanto, durante os anos 1990, enquanto em seu país tanto Mojica quanto seu alter ego Zé do Caixão se encontravam em franca decadência, sendo mais referenciados por sua comicidade, internacionalmente sua obra era redescoberta, celebrada e relançada. Esta não foi sua primeira onda de sucesso fora Brasil, pois na década de 1970 Mojica foi incensado pela mídia europeia depois de vencer um prêmio no Festival de Sitges e ter um de seus filmes exibidos em uma mostra de cinema brasileiro organizada pela Embrafilme no Festival de Cannes (BARCISNKI; FINOTTI, 2015, p. 375). Porém, foi com o mercado de *home video* que Mojica/Zé foi batizado por seus fãs internacionais como Coffin Joe, após o lançamento em VHS de seus filmes no início da década de 1990.

Assim, é possível compreender que as percepções são extremamente variáveis na fruição das diferenças entre grupos de espectadores. Sobre esse fenômeno, Altman propõe uma nova abordagem com o intuito de:

- 1) remeter ao fato de que todo texto tem usuários múltiplos;
- 2) considerar os motivos pelos quais cada usuário desenvolve leituras diferentes;
- 3) teorizar a relação entre estes usuários; e
- 4) ativamente considerar o efeito de múltiplos e conflitantes usos tanto na produção, quanto na classificação e exibição de filmes e gêneros semelhantes (ALTMAN, 2000, p. 213).

Em conclusão, sua análise é enfática ao apontar que ao contrário do esforço de teorias anteriores em formular categorias estanques e definições claras, os gêneros devem ser observados a partir de seu caráter versátil. Mesmo que gêneros melhores sucedidos possuam um certo consenso entre o público a respeito de suas principais marcas, estes são exceções. Os momentos nos quais um gênero pode ser resumido de forma clara e estável são raros, e de todo modo são momentos destacáveis, o que obviamente beneficiou estudos que visavam produzir classificações restritas. Ao invés disso, Altman propõe que os métodos por ele desenvolvidos sejam utilizados mais como ferramentas para uma atualização nos estudos de gênero, métodos estes que eventualmente devem ser contestados. E é justamente o que Mark Jankovitch faz na introdução de seu livro *Horror, The Film*

Reader, no qual compila uma série de textos que repensam os estudos até então realizados sobre o horror no cinema.

Conforme Jankovitch argumenta, Altman levanta pontos pertinentes a respeito da importância desempenhada por elementos oriundos da produção e divulgação dos filmes, como trailers e artes conceituais, os quais deveriam ser levados em conta no processo de classificação de determinado filme. Elementos extra fílmicos ou parafílmicos também podem – e devem – ser considerados em uma abordagem mais dinâmica e eficiente dos gêneros cinematográficos e audiovisuais. Um cartaz, por exemplo, pode ter muito a dizer sobre as eventuais filiações genéricas de um filme.



Figura 3 - Cartaz utilizado na divulgação de A Meia Noite Levarei Sua Alma

Porém, no que tange a recepção destes filmes a visão do autor seria pouco diferente daquelas criticadas por seu trabalho. Isto porque Altman reduz o papel do público a meramente reconhecer determinado gênero e suas particularidades, o que de certa forma repercute no retorno à ideia de gêneros enquanto objetos estáveis, definidos por características fundamentais. É importante considerar que o papel da recepção vai além do “bom reconhecimento”, sendo recorrente espectadores que formam identificações negativas, muitas vezes motivados pela ideia de que os filmes

de alguns gêneros possuem funções ideológicas específicas. O horror, por exemplo, é “constantemente atacado por ser misógeno e violento, sugerindo que o gosto por este gênero é algo profundamente problemático” (JANKOVITCH, 2002, p. 18).

Por exemplo, quando as pessoas afirmam que não gostam do horror, não se trata simplesmente de uma afirmação neutra. Geralmente isso envolve outras, mais implícitas, percepções: de que o horror é estúpido, doentio e preocupante; que qualquer pessoa que obtém prazer deste gênero é estúpida, doentia e potencialmente perigosa; que a pessoa que está fazendo esta afirmação é razoável e saudável; e portanto esta pessoa está na posição de afirmar o que (...) deve ser administrado e policiado enquanto ilegítimo ou inadequado ou até mesmo depravado. (...) Deste modo, os estudos críticos de gênero devem ser sobre mais que apenas os textos, ou mesmo os contextos mutáveis dentro dos quais estes são produzidos. Ao invés disso, devem ser analisados os contextos de produção, mediação e consumo. (JANKOVITCH, 2002, p. 18 - 19. Trad. Livre)

Conforme argumentado no início deste capítulo, Jankovitch corrobora com a percepção de Russell (1998) de que diferentes grupos sociais competem pela autoridade sobre a visão acerca de determinados gêneros – exemplificado, também neste capítulo, pelos conflitos entre críticos na época do lançamento de *À Meia Noite Levarei Sua Alma*. Esta distinção talvez possa ser ainda melhor ilustrada com os chamados gêneros históricos e gêneros teóricos, um conceito de Tzvetan Todorov que Jason Mittell (2001) resume como aqueles que se formulam a partir da prática cultural (históricos) e os gêneros que configuram categorias ideais para acadêmicos (teóricos), validando vínculos entre textos e práticas que outrora não eram ou seriam considerados como operantes. Ainda que reconheça a importância da abordagem teórica, o autor defende que tentar atribuir mecanismos formais e estruturais não auxilia na compreensão de como determinado gênero emerge, evolui ou mesmo de como se posiciona dentro destas relações de poder travadas por diferentes grupos. Em seu texto *A Cultural Approach to Television Genre Theory*, Mittell sugere que gêneros sejam compreendidos como práticas culturais e situados dentro de relações de poder e sistemas hierárquicos culturais mais amplos, em um processo que não possua os textos em si como foco exclusivo dos estudos genéricos. Não seria o caso de excluir a abordagem teórica, mas sim descentralizar a análise a partir dos textos. Além de levar em conta as políticas culturais nos estudos, esta abordagem mais ampla situaria as discussões de gênero nas relações de poder, uma vez que implicações políticas seriam inerentes às discussões envolvendo gêneros. Mittell ressalta que dadas discussões devem ser baseadas em seu caráter político não somente nos

casos onde a política se faz presente de forma óbvia, mas também em casos onde tal aspecto não se revela de forma aparente. Como exemplo, o autor cita as transformações sofridas pelos desenhos animados (*cartoons* em inglês), que durante os anos 1950 migraram das salas de cinema, onde eram exibidos antes dos longas-metragens e eram tidos como atração “para toda a família”, para os programas televisivos matinais destinados ao público infantil.

Por exemplo, a importação dos desenhos animados para a televisão nos anos 1950 podem aparentar ser a parte mais relevante de uma (potencialmente apolítica) história televisiva. Mas ao realizar tal história, nós podemos também ser alinhados às implicações políticas desta mudança na indústria – a programação dos desenhos animados nas manhãs de sábado efetivamente criaram um local marginalizado para o gênero que redefiniu os filmes destinados ao público em massa nos cinemas como algo exclusivamente infantil. Esta redefinição genérica relacionou um número de hierarquias de valor cultural, premissas de conteúdo “próprio” (como as controvérsias sobre violência e excisão de estereótipos raciais), e visões limitadas do entretenimento infantil para o fluxo discursivo dos desenhos animados. Mesmo em casos nos quais a política pode parecer secundária, colocar em primeiro plano como articulações específicas de gêneros emergem de relações de poder podem apontar para algumas importantes reflexões a respeito tanto dos gêneros e questões culturais mais amplas” (MITTELL, 2001, pg. 19, Trad. Livre).

Adaptando a abordagem sugerida pelo autor para os gêneros cinematográficos, podemos pensar o surgimento do filme *noir*, por exemplo, como uma reação pessimista ao clima de impotência presente nos Estados Unidos na década de 1940 devido a guerra e sua ideologia de unificação nacionalista, ou ainda a figura da *femme fatale*, central a estes filmes, como um indício da crise da masculinidade ante o deslocamento das mulheres do ambiente doméstico para o chão das fábricas da indústria bélica (MOINE, 2008, p.147). Da mesma maneira, mais especificamente no contexto brasileiro, algumas das razões envolvidas neste suposto nascimento tardio de um filme de horror no cinema nacional podem ser conjecturadas: a iminência do golpe militar de 1964 apoiado pelos setores mais conservadores da sociedade, como a igreja católica; o estrondoso sucesso do filme *Psicose* no início dos anos 1960, popularizando nudez e violência no gênero; a popularização dos filmes *Mondo*²⁵; o sucesso internacional²⁶ de filmes brasileiros com projetos políticos e

²⁵ Em sua maioria documentários, eram filmes realizados com o intuito de chocar o público com cenas de extrema violência ou crueldade, ou então cenas envolvendo acidentes terríveis, rituais exóticos e cirurgias impactantes. O termo “Mondo” faz referência ao longa-metragem *Mondo cane* (Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara e Franco Prospero, 1962) que teria sido o primeiro do gênero.

²⁶ Em 1962, o cineasta Anselmo Duarte venceu a Palma de Ouro no Festival de Cannes com o longa-metragem *O pagador de promessas*, que permanece até hoje como o único filme brasileiro, dirigido por um brasileiro, a ser honrado com o prêmio máximo do festival. No ano seguinte, *O pagador de promessas* também se destacou como primeiro filme indicado ao Oscar na categoria de Melhor Filme

estéticos inovadores; ou mesmo a ausência de filmes brasileiros onde o horror se manifestasse de maneira pronunciada. Estes e outros eventos podem estar, em maior ou menor grau, relacionados com o surgimento de um momento que, ainda que não tenha configurado um gênero próprio por excelência, deu o pontapé inicial para experiências mais diversificadas com o horror no cinema brasileiro, um momento referenciado por Cánepa como uma “época de ouro” (de 1963 até 1983), na qual “o Brasil viu o florescimento de uma extensa e variada cinematografia de horror, dividida entre propostas marcadamente autorais e outras derivadas do filme erótico explorado à exaustão por produtores paulistas e cariocas” (CÁNEPA, 2008, p.116). Isto nos traz de volta para a ressalva da autora de que seu mapeamento não tinha a pretensão de indicar onde estavam os “filmes de horror brasileiros” – afinal, a indicação da nacionalidade já constituiria uma ambiguidade arriscada entre o adjetivo “brasileiro” (que, semanticamente, denotaria equipe / cenários / investimento / língua / etc.) e o substantivo “brasileiro”, ou seja, um gênero que teria se consolidado a partir de códigos muito próprios e ligados a questões intrínsecas da nacionalidade brasileira. Problematizando os obstáculos em organizar estes filmes, Cánepa argumenta que as principais dificuldades do gênero em legitimar-se ao longo das décadas em nosso cinema foram: de ordem econômica, já que nossa cinematografia enfrentou diversas crises e, para manter certa solidez industrial, apostou na repetição de fórmulas importadas; de ordem cultural, pois as experiências em nosso cinema não refletiam preocupações culturais, favorecendo assim a paródia dos gêneros consagrados; a descontinuidade de experiências cinematográficas causadas por distâncias geográficas, interrupções temporais, trocas de regimes políticos e variados projetos estéticos; e finalmente a resistência da comunidade acadêmica (CÁNEPA, 2008, p. 425-426).

Rafael de Luna Freire (2011) enfrenta justamente estes apontamentos feitos por Cánepa. Segundo o autor, o problema não estaria na produção descontínua e incoerente de filmes de horror no Brasil, mas sim no recorte metodológico da autora, essencialmente textualista e teórico, que se aproximaria dos textos a partir de elementos semânticos, o que, citando Altman (1999, p.108), resultaria em gêneros que se ressentem justamente da coerência necessária para sua sustentação. Para

Estrangeiro. No ano seguinte, dois outros filmes estrearam no festival: *Deus e o diabo na terra do sol*, exemplar do Cinema Novo de Glauber Rocha, e *Vidas secas*, adaptação do livro homônimo de Graciliano Ramos dirigida por Nelson Pereira dos Santos.

Freire, um corpus de filmes não seria suficiente para configurar a presença de um gênero no cinema nacional, pois para que isto ocorresse seria necessário que um ciclo nacional de filmes evoluísse a partir de estrutura sintática própria, “ganhando um estatuto independente e identificado com a nação. Isto é, quando o ciclo se distanciasse o suficiente do gênero estrangeiro e, ao mesmo tempo, passasse a representar o nacional de forma mais ampla” (FREIRE, 2013, p.13). Obviamente, um ciclo é constituído por textos diversos que possuem grandes diferenças entre si, e unificá-los em uma única categoria representa problemas – o que o autor reconhece citando a grande variedade de filmes de cangaço durante a década de 1950. Porém, Freire ignora que esta diversidade entre os textos deve ser analisada através de abordagens teóricas, textuais e mais aprofundadas. No texto *A problemática definição de gêneros nacionais*, no qual ele revisa sua tese, o autor sugere que a identificação de elementos de dado gênero em uma obra que historicamente não havia sido reconhecida até então como tal, implicaria em uma redefinição arbitrária, fruto exclusivo do método de análise empregado e que ilusoriamente destacaria o crítico / teórico do contexto histórico, sobrepondo seus agentes (espectadores, diretores, distribuidores) e a interpretação que estes já haviam dado. Esta sugestão é feita a partir do exemplo de *O jovem tataravô* (Luis de Barros, 1936), que Cánepa aponta em seu mapeamento como o primeiro longa-metragem sonoro a apresentar elementos reconhecíveis do horror.

Afinal, o que muitos críticos genéricos recorrentemente fazem é propor uma nova interpretação sobre certos filmes. Esta reinterpretação muitas vezes se apresenta como verdade a partir de uma posição de poder conferida pelo lugar de fala (artigo de revista e jornal, trabalho acadêmico) e principalmente pelo uso de um termo tradicional (*western*, horror, policial etc.) ou em voga (*teen*, *exploitation*, *road movie* etc.) já associado a uma bibliografia internacional consagrada. Afinal, se um especialista diz que determinado filme pertence a tal gênero, quem somos nós para discordar? (...) Desse modo, a divulgação de um novo “mapa genérico” por meio de artigos, críticas e teses constitui claramente passos dados nesse processo de regenerificação. A popularização desses novos limites e fronteiras do gênero pode se ampliar ainda através, por exemplo, da realização de eventos e sua cobertura pela imprensa. No catálogo da mostra de filmes “Horror no cinema brasileiro”, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil em 2010, por exemplo, o texto de apresentação dizia: “Talvez pelo fato de nunca ter sido catalogado de *forma correta*, o cinema de horror nacional é pouco conhecido. Muitos dos filmes do gênero realizados no país foram inseridos em outras categorias, dando *a impressão equivocada* de que a produção de terror no Brasil é incipiente ou pouco significativa” (grifos nossos). Iniciativas como essas são tentativas de transportar o “filme de horror brasileiro” do suposto “não espaço” da teoria para a realidade concreta da história e da cultura, no caminho para a construção de uma nova visão sobre o presente e passado do cinema (FREIRE, 2013, p.15).

Os apontamentos defendidos pelo autor podem ser pertinentes, especialmente quando ele cita exemplos nos quais essa redefinição se dá de forma tão enfática e sem as devidas ressalvas. Quando se fala em filmes “do gênero”, é necessário que haja cautela e que se explique tal definição, que de fato surge de forma turva e potencialmente equivocada. No entanto, a identificação de elementos, sejam temáticos ou iconográficos, em uma obra que não se inscreva imediatamente em determinado gênero, mas que o evoque / dialogue com suas principais características possui algumas vantagens. Compreendemos que o mapeamento destes diálogos / flertes com o horror realizado por Cánepa e outros autores afeitos a processos parecidos, sejam tentativas não de redefinir obras - ainda que, segundo o próprio Altman (1999, p.141), a hibridização e sobreposição de gêneros é uma prática antiga desde os primórdios de Hollywood – mas sim de encontrar a gênese do imaginário que evoluiria (ou não) para experiências mais assumidas e em maior número de textos, configurando (ou não) novos ciclos. Ressaltamos ainda, que a própria ideia de ciclo se mostra problemática quando aplicada em um cinema que historicamente não constituiu uma indústria consistente ou ao menos em modelos que permitissem comparações com Hollywood.

Mas as observações de Freire eventualmente revelam uma dimensão tautológica, pois, ao criticar a suposta arbitrariedade dos estudos focados em gêneros cinematográficos, elabora-se um problema com o intuito de lhe oferecer uma solução. Tal problema apresenta-se um tanto anacrônico, não delineado por termos concretos e ignorando dimensões já incorporadas nos estudos contemporâneos de gênero. O simples ato de selecionar um corpus filmográfico já implica algum nível de “arbitrariedade”, justificável em função da solidez dos argumentos. É problemático que parte de seu argumento se baseie a partir de um trecho de um texto publicado no catálogo de uma mostra, que, segundo o autor, seria parte de um projeto de formulação de uma nova verdade. Neste processo, Freire parece ignorar a agência dos realizadores destes filmes, bem como os esforços de uma área da academia que se dedica ativamente a propor uma maior variedade de leituras. Compreende-se aqui que tanto os estudos de gêneros voltados para o cinema brasileiro quanto a agitação cultural em torno desta produção (na qual se incluem festivais e mostras, como a citada pelo autor), não são propostas para uma nova verdade, mas sim para interpretações complementares acerca de uma produção de filmes que historicamente

foi compreendida a partir de leituras restritas e hegemônicas. Assume-se aqui, então, a “arbitrariedade” na escolha de um corpus de filmes que julgo representativos do horror no cinema brasileiro contemporâneo. Assume-se aqui, também, o compromisso de analisar estes filmes profundamente, com o fôlego que uma pesquisa científica proporciona.

Conforme os alertas dos autores já referidos neste capítulo, como Russell, Sconce, Lyra e Santana, é interessante notar o horror como um território de disputas, que se atualiza e se desloca em diversos grupos (da crítica jornalística para a academia, e conforme será abordado a seguir, também entre os realizadores).

O que se identifica nos filmes que serão analisados nos capítulos seguintes é uma recorrência de elementos típicos ao horror em um número variável de obras que se condensa em alguns momentos da história do cinema brasileiro, de forma mais ou menos organizada. Ao longo desta dissertação, daremos preferência para os termos “eixo” e “momento” ao invés de ciclo, com o intuito de evitar a falta de clareza dessas definições. O que nos leva a outra questão: na impossibilidade de falar de gêneros próprios consolidados a partir de ciclos no cinema brasileiro, de que forma podemos compreender esta percepção compartilhada de que tantas obras trazem em si elementos horríficos e dialoguem com o gênero, ainda que não pertençam a ele, ao menos não imediatamente? É imprescindível que fatores históricos sejam levados em consideração, contudo, estas análises pedem que uma abordagem textual seja privilegiada também, algo somente possível a partir de uma visão mais abrangente e menos rígida acerca da discussão genérica e de filmes produzidos no contexto de uma cinematografia tão instável e repleta de contradições quanto a brasileira.

No cinema brasileiro, apesar de pouco explorado, o horror foi representativo e expressivo. Seu caráter híbrido talvez configure um problema se quisermos categorizá-lo, pois apesar de se apropriar de parte dos clichês mais marcantes do gênero, jamais se integrou aos paradigmas já estabelecidos da cinematografia mundial do horror ou tornou-se uma vertente da mesma. Pelo contrário: acabou estabelecendo suas próprias e significativas marcas, criando uma cinematografia com caráter bastante singular. Esta se desenvolvendo graças a iniciativas isoladas e à margem do que vamos chamar de linha de frente do cinema brasileiro. (PIEDADE, 2006. p. 123-126)

Uma saída possível para este impasse é alterar a forma como compreendemos os gêneros. Mais do que esquemas de classificação, gêneros devem nos servir como processos. Como aponta Robert Stam:

Talvez a forma mais proveitosa de utilizar o gênero seja entendê-lo como um conjunto de recursos discursivos, uma ponte para a criatividade, através da qual um diretor pode elevar um gênero "baixo": vulgarizar um gênero "nobre": revigorar um gênero exaurido, instilar um novo conteúdo progressista em um gênero conservador ou parodiar um gênero que mereça ser ridicularizado. Deslocamo-nos, desse modo, do campo da taxonomia estática para o das operações ativas e transformadoras. (STAM, 2003, p.151)

Para Russell (1998), essa ainda é uma questão que possui agravantes quando o gênero em questão é o horror, já que este oferece um “verdadeiro zoológico de temas e visuais bizarros e tentadores que imploram por um direcionamento são e sensível” (RUSSELL, 1998, p. 234). O autor compara os elementos característicos do horror com feras, impossíveis de habitar as jaulas nas quais os teóricos tentam contê-las. Além disso, assim como animais selvagens, estes elementos estariam em constante mutação, criando novas espécies, em um rico e caótico ecossistema, uma ideia com a qual Freire também parece se conciliar.

A visão do gênero como um espaço, como aponta Raphaele Moine (2008), revela-se útil, pois não implica em um pertencimento definitivo, mas uma circunstância que informa sua leitura. Do mesmo modo, o entendimento dos gêneros como mapas que se sobrepõem, como sugerido por Rick Altman (1999), nos encaminha menos, como historiadores do cinema, a tentativas ilusórias, artificiais e subjetivas de se determinar fronteiras rígidas e fixas aos gêneros, e mais a tarefa não menos difícil de atentarmos as mudanças, invasões e sobreposições levadas a cabo pelos mais variados agentes de identidades genéricas ao longo do tempo. Mas é o caso de se pensar um mapa não como um traçado já conhecido e normatizado de certa geografia, mas com um desenho vivo de um terreno móvel, movediço e permanentemente em mutação, tensão e disputa. (FREIRE, 2011, p.133)

Ainda mais movediço torna-se o terreno quando realocamos a discussão para um corpus tão recente, como é o que será proposto nesta pesquisa. Diversas questões já parecem resolvidas desde o ponto inicial deste projeto e diversas outras surgiram desde então. Tratar de uma produção realizada nos últimos dez anos só parece ser possível, ao menos de maneira satisfatória, a partir de uma abordagem que privilegie os textos – ainda que questões históricas e contextuais tenham sido mobilizadas. A proposta inicial, de realizar um novo mapeamento, atualizado a partir de 2008 e seguindo os eixos propostos por Cánepa e outros críticos (horror social / militante) foi descartada em detrimento de uma nova proposta de constelação, onde as obras mais representativas do período estudado serão priorizadas. Com isto, espera-se escapar de algumas armadilhas oferecidas por este cenário em constante mutação, o que poderia facilmente tornar o trabalho anacrônico desde seu ponto de partida.

Assim, os próximos capítulos apresentarão tanto um panorama das tensões entre grupos que reivindicam para si certa autoridade sobre o horror, quanto um conglomerado de filmes que exige maiores esforços na compreensão acerca do alcance (e dos limites) dos gêneros cinematográficos. A partir deste segundo grupo será desenvolvido o que aqui chamaremos de modo horrífico, ou seja, a incidência de elementos comumente associados ao horror por vias de um procedimento modal, o qual não se inscreve necessariamente dentro do gênero. Tal noção é diretamente tributária do conceito de modo melodramático, elaborado sobretudo pelos autores Peter Brooks (1991) e Linda Williams (1998).

Sendo assim, pretende-se explicitar as principais características do cinema brasileiro contemporâneo que faz uso do horror de maneiras e propósitos cada vez mais diversificados.

CÁPITULO II

O horror que ousa dizer seu nome

Em determinado momento do curta-metragem documental *Horror no cinema brasileiro* (Israel Lima, 2016), publicado no canal ScreamTV no YouTube, o cineasta Fernando Rick reclama do preconceito encontrado por realizadores independentes do gênero horror no Brasil. Segundo ele, seria difícil para uma empresa querer ser vinculada com uma produção de horror se a mesma “poderia vincular seu nome com *Se eu fosse você 18²⁷*”, ou seja, não seria lógico financiar um filme com “sangue, tripa e mulher pelada”. Na sequência, o realizador Kapel Furman comenta sua insatisfação com a falta de lógica industrial no cinema brasileiro, cuja dinâmica de financiamento através de editais públicos acabaria criando uma dependência do governo. O problema, segundo Furman, é que para conseguir que determinado projeto seja contemplado através de um destes editais, o realizador teria que defender seu projeto através de uma justificativa sócio-política “forçada”, sendo inaceitável justificar a realização do filme dizendo que “esse filme é legal, é divertido, o pessoal vai curtir ou contando uma história bacana”. O realizador faz a ressalva de que muitas vezes o filme de horror apresenta críticas sociais, mas reivindica que sua presença não seja determinante para o financiamento de dada obra. A principal queixa dele e dos demais realizadores entrevistados no documentário seria de que os processos de fomento ao audiovisual não se pautam ou não dão a devida importância ao filme como produto de entretenimento, em oposição ao modelo industrial, sobretudo o americano. Furman vai além e aponta que, notando o sucesso de um suposto novo ciclo do horror, diversas empresas produtoras de audiovisual teriam tentado lançar seus próprios filmes do gênero, mas todos teriam sido fracassos, segundo o cineasta, porque na verdade não seriam “filmes de terror”, apenas teriam sido vendidos como tal. Este breve momento encapsula o discurso vigente de um grupo de realizadores espalhados em praticamente todas as regiões do país e que acabam sendo figuras recorrentes em festivais, mostras, matérias jornalísticas e conteúdo audiovisual voltados para a organização e celebração do horror no cinema brasileiro contemporâneo.

²⁷ Hiperbólico, o entrevistado se refere ao sucesso feito por comédias brasileiras, que eventualmente impulsionam sequências como *Se eu fosse você* (Daniel Filho, 2006) e *Se eu fosse você 2* (Daniel Filho 2009).

Quando Laura Loguercio Cánepa concluiu sua tese em 2008, o horror ainda era bastante escasso na produção audiovisual nacional. Contudo, como a autora sinaliza brevemente, já era possível notar certo movimento de realizadores que se articulavam através da captação em vídeo.

Há também que lembrar os longas-metragens feitos em vídeo – tecnologia que, disponível para os realizadores, tem permitido alguma renovação no cinema nacional. Entre os longas-metragens de horror em vídeo feitos no Brasil, devem ser lembrados os do catarinense Petter Baiestorf, realizador de *trash movies* cultuados no Brasil, como *ZOMBIO* (2003); o paranaense Semi Salomão Neto, que realiza “superproduções” em vídeo digital na cidade de Apucarana, entre eles *A BRUXA DO CEMITÉRIO* (2005); os gaúchos David Pinheiro, que está realizando o suposto “primeiro filme de zumbi do Brasil”, chamado *PORTO DOS MORTOS*, sem data para lançamento, e Felipe Guerra, especialista em comédias de horror *trash* como *ENTREI EM PÂNICO QUANDO SOUBE DO QUE VOCÊS FIZERAM NA SEXTA-FEIRA 13 DO VERÃO PASSADO* (2001) (CÁNEPA, 2008, p.127).

Dentre os realizadores citados, Baiestorf tem sido o mais prolífico nas produções de longas-metragens, dentre os quais destaca-se o horror anárquico *Zombio 2: chimarrão zombies* (2013), contudo, sua produção na década de 2010 seja composta predominantemente por curtas-metragens; Felipe Guerra também se voltou para o formato, realizando, entre outros, *O estripador da Rua Augusta* (2014), dirigido em parceria com Geisla Fernandes; David Pinheiro, por sua vez, finalmente lançou *Porto dos mortos* na edição de 2010 do festival Cinefantasy, mas acabou se dedicando a curtas de gêneros variados desde então, trajetória semelhante à de Semi Salomão Neto. Contudo, novos realizadores surgiram a partir de 2008, inicialmente produzindo curtas-metragens modestos e se conectando uns com os outros através das redes sociais da internet, sobretudo o Facebook. As interações virtuais passaram a resultar em colaborações e plataformas de compartilhamento de vídeo, mais notadamente o Youtube e o Vimeo, se tornaram importantes ferramentas para a divulgação destas obras, seja através de trailers ou mesmo da disponibilização dos filmes completos. E mesmo que seus talentos ou sua especialização não sejam reconhecidos pelo mercado tradicional, é necessário ressaltar que a partir de novos arranjos alavancados por esta democratização dos meios de produção e da internet, a figura do fã (seja ela representada pelos espectadores ou pelos realizadores tributários dos filmes que cultuam) passa a ser um importante agente de mudança neste novo processo (MASSAROLO e ALVARENGA, 2009). Este fenômeno não é exclusivo do contexto brasileiro e pôde ser notado mundialmente, como aponta a autora Brigid Cherry (2009), que realiza um panorama sobre o poder que as interações entre os fãs de

horror na internet têm sobre os próprios filmes e o quão relevante esta comunidade tem se tornado.

A celebração do gênero horror em suas diversas formas na internet é marcada pelas seguintes características: que os gostos são diversos e refletem preferências por vários tipos de filmes de horror e personalidades; que os fãs estabelecem o próprio conjunto de cânones e competências; que os rituais são estabelecidos dentro de uma gama de comunidades com focos diversos entre si; que as preferências são geralmente reconhecidas e respeitadas como pessoais, mas que os fãs se agrupam por suas afinidades; e que geralmente irão criticar textos que não condizem com suas expectativas (...) O que é claro, finalmente, é que estes fãs celebram o gênero horror, porém não o fazem indiscriminadamente. (CHERRY, 2009, pg. 82, Tradução Livre)

É importante ressaltar, contudo, que a análise de Cherry se dedica a um período anterior a explosão das redes sociais, a partir do qual as interações entre aficionados pelo gênero se ampliaram de forma significativa e se tornaram muito mais complexas. No contexto brasileiro, um dos primeiros e principais meios de divulgação desta produção de horror independente foi o site *Boca do Inferno*, existente desde 2001, tendo Guerra como um de seus idealizadores. O site desde sua concepção é um espaço no qual se acumulam notícias, críticas, artigos e matérias jornalísticas que privilegiam tanto filmes estrangeiros quanto aqueles produzidos no Brasil, servindo por muito tempo como fonte única de informação sobre esta produção nacional. Todavia, no fim da década de 2000 e início da década de 2010, novos meios de promoção e celebração do horror se somaram ao Boca do Inferno, tanto na Web quanto fora dela. E, naturalmente, Cánepa voltou a escrever sobre. Segundo a autora, o que se observou desde então foi a configuração de um culto voltado ao horror, constituído por fãs do gênero nascidos nas décadas de 1970 e 1980, cuja organização e comunicação antes da popularização da internet se dava através de uma variada produção de fanzines, quadrinhos e de bandas de garagem (já que este grupo estaria intimamente ligado ao rock, mais especificamente ao punk e ao heavy metal). Cánepa (2016) aponta que estes aficionados do gênero acabariam produzindo trabalhos que não se restringem apenas à realização audiovisual e que podem ser organizados em quatro categorias principais:

1) Publicações como os sites paulistas Carcasse – Comunidade Virtual de Arte Obscura, nascido em 2000, e Boca do Inferno, criado em 2001; a revista impressa Cine Monstro, publicada em 2003/2004; o blog coletivo pernambucano Toca o Terror, ativo desde 2012; além de uma infinidade de blogs e páginas dedicados ao assunto. Nota-se também o surgimento de editoras especializadas como a Estronho, do Paraná, e a Dark Side Books, do Rio de Janeiro. 2) Festivais de cinema nacionais e internacionais como o Cinefantasy, realizado em São Paulo entre 2006 e 2011; o RioFan, realizado no Rio de Janeiro desde 2008; o Guaru Fantástico, realizado anualmente em Guarulhos/SP desde 2011; o Fantaspoa, realizado em Porto Alegre anualmente desde 2005 (que trouxe ao país Lloyd Kauffmann e Stuart Gordon, entre outros artistas); além da Sessão Dark Side, realizada anualmente na Mostra Internacional de Curtas de São Paulo desde 2003; a Vingança dos Filmes B, realizada anualmente em Porto Alegre desde 2011, entre outros eventos. 3) Mostras de filmes como O Horror no Cinema Brasileiro, promovida pelo Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro e em Brasília, em 2009; Medo e Delírio no Cinema Brasileiro Contemporâneo, promovida pelo Cine Humberto Mauro, em Belo Horizonte, em 2014; Matarona Sangrenta, promovida em Curitiba, que trouxe ao Brasil, em 2014, o veterano Roger Corman; 4) Cursos livres de história do cinema de horror no Brasil e no mundo, ministrados por pesquisadores/críticos como Alfredo Suppia, Carlos Primati, Diana Moro, Felipe Guerra, Marcelo Miranda, Marcelo Severo, Osvaldo Neto, Rodrigo Carreiro, Rogério Ferraraz; oficinas de realização de filmes ministrados por diretores como o paulista Joel Caetano, o carioca Gurcius Gewdner e o capixaba Rodrigo Aragão. (CÁNEPA, 2016, p.128-129).

A esta produção também incluiu canais no YouTube, como *Medo B*²⁸, especializado em vlogs sobre o gênero e que conta com mais de 26 mil inscritos, e *Lenda Urbana*²⁹, cujos vídeos variam entre curtas, matérias jornalísticas e ações de marketing realizadas em parceria com distribuidoras com o intuito de divulgar as estreias de filmes de horror estrangeiros. O canal possui mais de 110 mil inscritos e vídeos que ultrapassaram 1 milhão de visualizações, além das transmissões ao vivo em suas redes sociais complementares, nas quais Daniel Pires, criador do *Lenda Urbana*, conta histórias de assombração ou então realiza rituais de ocultismo, um conteúdo assistido por milhares de internautas.

2.1. Há militância no cinema de horror brasileiro?

Cánepa (2016) enfatiza que a produção audiovisual ainda está no centro do fenômeno, que, além do óbvio auxílio proporcionado pela internet e pela democratização da captação em vídeo digital (sobretudo por conta das câmeras

²⁸ Disponível em < <https://www.youtube.com/user/jmpomo> > Última visualização em 12/07/2018

²⁹ Disponível em < <https://www.youtube.com/user/lendaurbanabrasil> > Última visualização em 12/07/2018

DSLR) e dos softwares de edição (Adobe Premiere, Final Cut, etc.), foi bastante beneficiada pela implementação da lei 12.485/2011 que prevê a obrigatoriedade da exibição de conteúdo brasileiro nos canais a cabo. Neste contexto, surge uma grande diversidade de filmes, tanto curtas quanto longas-metragens, realizados em sua maioria com orçamentos baixos e pagos pelos próprios cineastas ou ainda através de campanhas de financiamento coletivo lançadas pelas equipes na internet. A exceção à regra seria o capixaba Rodrigo Aragão, que acumula seis longas-metragens em sua filmografia, sendo os quatro primeiros financiados pelo produtor independente Hermann Pidner, com orçamentos de 80 a 260 mil reais – seu segundo filme, *A noite do Chupacabras* (2012) exibe já nos créditos iniciais a mensagem “este é um filme independente”. E este cenário é o que a autora denomina no texto como “horror militante”, ou seja, um movimento de realizadores e entusiastas do gênero que gravitam em torno de projetos independentes, supostamente renegados por editais e patrocinadores, e que de certa forma militam ao produzirem estes filmes em esquemas de produção muito modestos.

O ponto de partida mais expressivo foi o primeiro longa-metragem de Aragão, *Mangue Negro*, lançado em 2008, e no qual os moradores de um pequeno vilarejo de pescadores no Espírito Santo são atacados por zumbis que surgem das profundezas do mangue. Filmado inteiramente em Guarapari, cidade onde Aragão reside, o filme é marcado por cenas violentas, onde os destaques são os efeitos práticos de maquiagem (desenvolvidos também pelo diretor). Em sua crítica do filme, publicada no Boca do Inferno, Felipe Guerra aclama o filme por seu ineditismo e modo de produção independente, dizendo:

Sem delongas e sem muita enrolação, *Mangue Negro*, filme de zumbis orgulhosamente 100% nacional, é o novo clássico dos clássicos do cinema independente brasileiro. Em outras palavras, é o filme que todo cineasta independente quer fazer quando crescer, e lançou um novo patamar de qualidade para o horror nacional moderno. Escrito e dirigido pelo gente-fina Rodrigo Aragão, que também é técnico em efeitos especiais e assina as bizarras criaturas e mutilações do filme, *Mangue Negro* recria alguns dos melhores momentos de filmes como *Fome Animal*, *Evil Dead* e as produções de mortos-vivos de George A. Romero, porém agora num cenário tipicamente brasileiro (GUERRA, 2013, s.p.).

Além de indicar a familiaridade do autor com o diretor do filme analisado, o entusiasmado texto de Guerra evidencia a principal fonte de inspiração que nortearia toda a obra de Aragão e de boa parte dos cineastas pertencentes a este eixo

“militante”: a espetacularização da violência presente nos primeiros filmes do neozelandês Peter Jackson e do americano Sam Raimi, que antes de assumirem grandes produções hollywoodianas dirigiram entre os anos 1980 e 1990 títulos cultuados como *A morte do demônio* (*Evil dead*, Raimi, 1981) e *Fome animal* (*Braindead*, Jackson, 1992). Tal espetacularização é comumente referenciada como *gore*, que para além do significado literal na língua inglesa (sangue coagulado) define um subgênero dentro do horror. Segundo Nogueira (2010), tratam-se de filmes que apresentam o horror de maneira explicitamente exagerada, caracterizada pela “exibição hiperealista de vísceras humanas ou animais, pelo uso de enormes quantidades de sangue em cenas de crime e abuso físico, pela dilatação das cenas de tortura que podem levar o espectador à agonia ou à náusea” (p.53). O autor também aponta que em um sentido inverso, o recorrente apelo a hipérbole resulta muitas vezes em momentos cômicos e paródicos, bem como na exploração da nudez (geralmente feminina) e de cenas de sexo. Estes filmes frequentemente também provocariam um curioso efeito de culto, que segundo o autor:

Os filmes de culto são obras que, contra toda a expectativa e devido a circunstâncias específicas e imponderáveis, ganham um valor cinematográfico – e mesmo cultural – surpreendente. (...) Este culto devoto de que são alvo filmes de qualidade duvidosa acaba por originar um outro subgênero cada vez mais importante, o fan film, assente numa releitura ou homenagem do original, frequentemente em tom de paródia. (...) Próximos tanto do filme trash como do filme de culto temos ainda os designados filmes de série B. Estes filmes devem a sua denominação ao facto de serem produzidos como complemento de um filme A, durante o studio-system da Hollywood clássica. Em certas sessões eram apresentados dois filmes (sessões conhecidas como double bill), um de qualidade pretensamente indiscutível e um de baixo orçamento, rodado em pouquíssimo tempo, sem grandes condições de produção e atores de segunda linha. Algumas destas obras, pensadas e produzidas apenas para preencher o programa duplo – como forma de combater a ameaça emergente da televisão – acabariam por revelar uma qualidade artística singular e imprevista, alimentando a cinefilia de muitos realizadores como Jean-Luc Godard, Martin Scorsese, Steven Spielberg, Quentin Tarantino ou Tim Burton, por exemplo (NOGUEIRA, 2010, p.53).

Ao exemplificar a questão, Nogueira cita *Grindhouse* (idem, Quentin Tarantino e Robert Rodriguez, 2007), longa-metragem que recria³⁰ a experiência dos

³⁰ A exibição dupla de longas-metragens acabava servindo como uma manobra de redução de custos popularizada por donos de cinema durante a crise econômica americana que culminou na Grande Depressão de 1929, e eventualmente se tornou uma prática recorrente tanto nas grindhouses quanto nos drive-ins.

grindhouses³¹ através de dois longas-metragens de aproximadamente 90 minutos que se sucedem e replicam temática e estilisticamente os filmes de *exploitation* que marcaram sobretudo a década de 1970. Ao longo dos 311 minutos de duração de *Grindhouse*, além dos dois longas-metragens em sequência, outras estratégias narrativas³² reforçavam a proposta dos idealizadores do projeto, de modo que o filme ativamente busca recriar a experiência nostálgica das exhibições duplas de filmes de *exploitation* em salas *grindhouse*. A cinefilia e a nostalgia fortemente presentes no estilo de ambos os diretores aqui encontraria uma maior vazão e literalidade, algo ainda mais evidente pela ambientação contemporânea das tramas – ou seja, são enredos que refletem sua época, mas apresentados a partir do repertório formativo dos cineastas que os narram.

O filme foi um grande fracasso de bilheteria nos Estados Unidos³³, em parte por conta da falta de familiaridade da nova geração de espectadores com os *grindhouses* e os filmes de exploração populares no passado. A distribuição internacional, por sua vez, levou este fator em consideração³⁴, eventualmente tendo melhor arrecadação nas bilheterias de outros países³⁵. O alto orçamento da produção (US\$ 67 milhões) era desde o início um risco para os financiadores, uma vez que todo o projeto se baseava em um tipo de obra consumida por um nicho que, apesar de cultuá-lo, ainda era bastante restrito. Ademais, para além do julgamento de qualidade do filme, o grande orçamento e o modelo de produção dos grandes estúdios hollywoodianos distanciaram *Grindhouse* de sua fonte de inspiração. De fato, há diversos momentos de exploração (curiosamente muito mais da violência do que do sexo e da nudez), elementos que se opõem ao estilo de outras grandes produções de

³¹ Segundo o dicionário online Merriam Webster, grindhouses podem ser definidos como um cinema geralmente decadente, que exhibe continuamente filmes violentos ou pornográficos. Disponível em: < <https://www.merriam-webster.com/dictionary/grind%20house> > Última visualização em 12/07/2018

³² Tais estratégias se resumem a trailers de filmes e comerciais falsos, avisos da “gerência” de que o filme a seguir poderia ser apresentado com um ou mais rolos faltantes (o que resulta em lacunas e saltos narrativos), som dessincronizado da imagem em algumas cenas e a constante inserção de riscos, bolhas e outros defeitos visuais com o intuito de simular que a cópia exibida (em película) estaria desgastada.

³³ Disponível em < <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=grindhouse.htm> > Último acesso em 12/07/2018

³⁴ O filme foi dividido em dois longas-metragens independentes, *Planeta terror* (*Planet terror*, Robert Rodriguez, 2007) e *À prova de morte* (*Death proof*, Quentin Tarantino, 2007).

³⁵ Disponível em

<https://www.boxofficemojo.com/movies/intl/?page=&country=R2&id=_fGRINDHOUSEPLANET01> / Disponível em

<https://www.boxofficemojo.com/movies/intl/?page=&country=SZ&wk=2007W45&id=_fGRINDHOUSEDEATHP01> Último acesso em 12/07/2018

Hollywood. Porém, em 2007 tanto a indústria cinematográfica americana quanto o público já haviam se tornado bem mais receptivos a estas subversões, um processo no qual os próprios cineastas acabaram servindo como facilitadores por conta da aclamação de seus trabalhos anteriores³⁶. Isto não significa, entretanto, que filmes de grande orçamento e o *exploitation* em seu caráter mais amplo não podem estar atrelados, como aponta Piedade (2002). Citando o cineasta americano Larry Cohen, o autor discute que o conceito de Filme B (e por consequência o famigerado Filme A) mudou ao longo do tempo e que após os anos 1980 os grandes estúdios passaram a realizar este tipo de filme, mas com a legitimidade que orçamentos 100 vezes maiores proporcionariam. Piedade ressalta que o *exploitation* possui diferentes fases, as quais são marcadas por grandes diferenças entre si, mas que o momento mais relacionado ao termo e com maior culto seria um período posterior ao ano de 1959, no qual houve o que o autor chama de “a explosão dos *exploitation*”. Esta fase seria marcada pelo surgimento das vertentes e ramificações que se valiam da palavra *exploitation* para designar suas principais características, como o *sexploitation* (*sex* + *exploitation*) ou o *blaxploitation* (*black* + *exploitation*). O que se seguiu após esta explosão foi a generalização, na qual o *exploitation* “dá a volta ao mundo”, surgindo assim novas tendências determinadas por outros fatores culturais, com fortes influências do cinema *mainstream* americano e do horror inglês (PIEADADE, 2002, p.18). Apesar de não haver discriminação de gêneros para o *exploitation*, o horror seria o mais beneficiado, talvez justamente por historicamente ter sido alocado às margens de uma produção centralizada e possuir em seu repertório possibilidades para excessos.

Bernadette Lyra (2006), por sua vez, argumenta que tanto o horror quanto o humor e o sexo são elementos marginalizados no cinema, e que acabaram eventualmente configurando um “cinema de bordas”, no qual são conjugados concomitantemente em um só bloco e em doses variáveis, com uma atualização

³⁶ Se por um lado um filme como *Grindhouse* jamais teria sido feito dentro dos moldes de uma grande produção sem o prestígio que seus realizadores adquiriram durante a década de 1990 e início dos anos 2000, justamente através de filmes distantes dos padrões hollywoodianos em voga, por outro, o impacto subversivo do projeto acabou sendo diminuído por conta do mesmo prestígio. Afinal, os maneirismos de Tarantino já não mais eram vistos como uma novidade que revolucionaria a indústria há mais de uma década, sendo agora compreendidos justamente como maneirismos – a mesma indústria que ele parecia desafiar já havia o reconhecido e o agraciado com um Oscar (melhor roteiro original por *Pulp fiction* – *tempos de violência*, em 1994) e diversos outros prêmios. Da mesma forma, os dias de prodígio de Rodriguez como o jovem que dirigiu um longa-metragem de ação (*O Mariachi*, 1992) com pouco mais de 7 mil dólares já haviam cedido espaço para um período estável em sua carreira.

contingente de cada um, assim abolindo qualquer profundidade, como se fosse natural a convivência de tantos e tão díspares elementos em um só local. Segundo a autora, o cinema de bordas mantém um trânsito contínuo com a cultura erudita da mesma forma que o faz com a dita cultura popular, exibindo um improvável apuro de seus realizadores. Contudo, trata-se de uma produção que se endereça às parcelas populares do público e que, diferente do cinema experimental, este em geral voltado para expressões poéticas individuais, o cinema de bordas possui maior afinidade para com o mercado e o chamado grande público. Para tanto, este cinema valorizaria a superficialidade e repetição de tramas e seus clichês, bem como os aspectos populares e sensacionalistas. Não se trataria, todavia, de um procedimento paródico, uma vez que o que se consoma é mais próximo de uma reformulação genérica a partir da qual os realizadores deste tipo de cinema ostentariam seus conhecimentos cinematográficos (e cinéfilos), sendo muitas destas referências distanciadas da cultura brasileira e adaptadas de acordo com as circunstâncias nacionais e regionais nas quais as obras em questão se encontram inseridas (LYRA, 2006, p.139).

Ainda que possamos questionar a afirmação de Lyra em relação a suposta falta de profundidade ou complexidade nessas narrativas, de fato notam-se diversos destes procedimentos nos filmes realizados dentro do contexto “militante” proposto por Cánepa. As duas autoras participaram juntas de um movimento para a visibilização destes realizadores e suas obras, tanto através dos três compêndios intitulados *Cinema de bordas* (lançados respectivamente em 2006, 2008 e 2012) ou ainda na organização da mostra de mesmo nome, que em parceria com a instituição Itaú Cultural ocorreu em 2009, 2010, 2013 e 2015. E é bastante provável que diversas das interações entre os realizadores analisados, se não foram promovidas exclusivamente pelos esforços deste grupo de pesquisadores no qual Lyra e Cánepa se incluem, ao menos foram facilitadas por ele. O cenário do chamado horror militante se ampliou e se tornou mais abrangente a partir da década de 2010, assim como os estudos envolvendo o cinema de bordas. Em texto escrito e publicado posteriormente, Lyra ressalta justamente a abrangência do conceito, que poderia ser categorizado da seguinte maneira:

a) Filmes do mainstream, francamente comerciais. Aqueles do chamado “cinemão”, produzidos com a única finalidade de atingir o mercado em larga escala. (...) b) Filmes realizados com a explícita intenção de “parecerem” subculturais, com apelos às estratégias genéricas comerciais, ao trash e a outras categorias desvalorizadas pela crítica cultural e acadêmica. (...) c) Filmes produzidos por sujeitos autodidatas e moradores de cidades pequenas ou de arredores das grandes capitais, lugares por onde as obras circulam com sucesso de público, verificando-se, a par disso, uma estrutura cinematográfica que foge aos padrões costumeiros de produção e de exibição, articulada sobre modos artesanais e independentes de realização, observando-se não apenas os parcos investimentos econômicos e esforços pessoais dos realizadores, mas também recursos técnicos precários, como a utilização de câmeras baratas, atores não profissionais, cenários toscos ou naturais, além de circulação caseira ou em salas quase sempre improvisadas (LYRA, 2009, p.34-35).

Produções como *Grindhouse* poderiam, assim, ser enquadradas na segunda categoria proposta por Lyra, a partir de uma simulação elogiosa e nostálgica aos apelos exploratórios das obras nas quais se inspira, mesmo que para tanto se valha dos privilégios proporcionados pelo modo de produção massivo hollywoodiano, desfrutando de um grande orçamento e astros conhecidos do grande público (Bruce Willis, Kurt Russell, entre outros). Já o campo no qual se inserem os filmes periféricos de bordas seria o do paracinema, compreendido como o cinema que se posiciona em contraste ao cinema validado pelas “entidades legitimadoras”, ou seja, obras que se apresentam através de uma estética afetada pela subcultura, em geral referenciadas através de nomenclaturas como *camp*, *kitsch* ou *trash*. São termos que sugerem o excesso ou a precariedade, fatores que resultam na trivialização dos códigos sonoros e imagéticos, parte de um processo de apropriação de formas expressivas da “baixa” cultura, no qual reconfigura-se os regimentos técnicos estabelecidos pelos meios culturais massivos, voltando-se (intencionalmente ou não) para limitações tecnológicas (câmeras, recursos de iluminação, etc.). Neste aspecto, Lyra é bastante tributária de Jeffrey Sconce (2010), que, por sua vez, enxerga o paracinema como um manifesto pela valorização do “lixo” cinematográfico, sejam os filmes em questão explicitamente rejeitados ou simplesmente ignorados pela chamada cultura fílmica legítima. Segundo o autor, a retórica do paracinema sugere uma disputa entre um grupo de “guerrilha” formado por espectadores que cultuam estes filmes de baixo valor cultural e um segundo grupo formado por pretensos legitimadores de opinião. Seria evidente a percepção compartilhada por uma parcela deste grupo de espectadores / realizadores de que agem calculadamente como uma força disruptiva contra a cultura de “elite”, mas como Sconce argumenta, estas relações gradualmente tornaram-se

mais ambíguas e complexas a partir de um movimento de institucionalização e comercialização da outrora renegada estética periférica (SCONCE, 2010, p.104).

No contexto americano, este processo teria se iniciado com a comercialização de muitos destes filmes nos canais a cabo, bem como em diversas lojas de grandes redes de vídeo-locadoras em meados da década de 1990, além do reconhecimento por parte da academia e de festivais de grande porte, que historicamente privilegiaram o cinema que se posiciona no diâmetro oposto, o chamado “filme de arte”. A autora Joan Hawkins (2010) exemplifica este fenômeno a partir da recepção do longa-metragem sul-coreano *Oldboy* (*Oldeuboi*, Park Chan-wook, 2005) no prestigiado Festival de Cannes em 2004, onde o filme acabou vencendo um dos maiores prêmios concedidos pelo júri (presidido naquele ano por Quentin Tarantino). Hawkins chama atenção para o texto da crítica Manohla Dargis sobre o filme, no qual há um claro incômodo com o entusiasmo que resultou em um prêmio “legitimador” para uma obra de apelo cultural tão baixo (embora a crítica reconheça o talento e as qualidades artísticas do filme). Tanto o prêmio quanto a euforia na recepção de um filme tão violento acabariam configurando o que a autora chama de “*mainstreaming*” do *exploitation*, ou seja, o deslocamento da periferia para o centro do *mainstream*, um espaço de suposta legitimidade. Dargis, em texto publicado posteriormente³⁷, na época de lançamento do filme, dá continuidade para suas queixas, dizendo se tratar de um pós-modernismo falido e reducionista que promoveria o que ela chama de relativismo estético espúrio onde “tudo é bom”, ou seja, onde julgamentos estéticos, morais, filosóficos e políticos seriam rejeitados para favorecer espetáculos de violência cada vez mais “floridos” e mais distantes de realizadores como Pasolini e Peckinpah (DARGIS, 2005, s.p.).

Ainda que Hawkins utilize aspas para se referir ao chamado cinema de arte, ela parece adotar o termo *art horror* indiscriminadamente, de certo modo corroborando com a ideia da existência de uma hierarquia dentro do gênero. Conforme problematizaremos com maior profundidade no capítulo seguinte desta dissertação, ainda que passível de críticas, há uma forte percepção de obras que ocupam um nível acima de outras dentro do gênero horror. Tal noção não é

³⁷ Disponível em < <https://www.nytimes.com/2005/03/25/movies/the-violence-and-the-seafood-is-more-than-raw.html> > Última visualização em 12/07/2018

exclusividade de uma parcela conservadora da crítica, se fazendo presente na fala de produtores, realizadores e até do próprio público.

2.2. Horror brasileiro com “padrão internacional”

Stacey Abbott (2010) observa que durante os anos 1990 a hierarquização se tornou mais pronunciada por conta de uma leva de filmes de horror produzidos por grandes estúdios, com orçamentos generosos, dirigidos por cineastas de renome e protagonizados por estrelas de prestígio. Seria, enfim, uma onda de *blockbusters* de horror, nos quais se incluem títulos como *O silêncio dos inocentes* (*The silence of the lambs*, Jonathan Demme, 1991), *Drácula de Bram Stoker* (*Dracula*, Francis Ford Coppola, 1992), *A múmia* (*The mummy*, Stephen Sommers, 1999), entre outros³⁸. Além dos fatores de produção, estes filmes basearam suas respectivas campanhas publicitárias em torno de uma diluição dos elementos horríficos. Ainda que não ignorassem a óbvia relação com o horror, as campanhas ressaltavam uma maior variedade de gêneros, como o romance ou a aventura, este último potencializado pelas inovações dos efeitos visuais digitais e mais presente nas produções lançadas no fim da década. No caso específico de *O silêncio dos inocentes*, que, por sua vez, ganharia o Oscar de melhor filme no ano seguinte ao de seu lançamento, Abbott atribui tamanho sucesso ao fato de a campanha publicitária ter se voltado para a parcela adulta do público (em oposição aos filmes de horror de sucesso na década anterior, endereçados sobretudo aos adolescentes), bem como a estratégia de indexá-lo como um “horror psicológico ou um drama de detetive”. Quanto aos horrores do canibalismo praticado pelo doutor Hannibal Lecter, a autora argumenta, citando Yvonne Tasker, que se justificaria pelo caráter artístico apurado (no inglês *arty*) com que a narrativa se aproxima do *slasher*, exemplificado em um dos assassinatos, que culmina no corpo da vítima sendo transfigurado na figura de um anjo, preso nas barras de uma cela de forma que sua pele se assemelhe a asas e seu torso apresente seus órgãos para nossa inspeção enquanto espectadores (TASKER apud ABBOTT, 2010, p.29).

³⁸ A autora também cita *Frankenstein de Mary Shelley* (*Mary Shelley's Frankenstein*, Kenneth Branagh, 1994), *O segredo de Mary Reilly* (*Mary Reilly*, Stephen Frears, 1996), *A casa amaldiçoada* (*The haunting*, Jan de Bont, 1999), *Entrevista com o vampiro* (*Interview with the vampire: the vampire chronicles*, Neil Jordan, 1994), *Lobo* (*Wolf*, Mike Nichols, 1994) e *Do fundo do mar* (*Deep blue sea*, Renny Harlin, 1999).

O contexto americano, sobretudo hollywoodiano, é obviamente muito distante do contexto cinematográfico brasileiro, ainda mais durante os anos 1990, durante os quais o país passou de um completo desmonte dos órgãos governamentais de fomento ao audiovisual até o período de restauração dos mesmos. No entanto, algumas aproximações parecem ser possíveis. A partir do momento no qual estes realizadores de bordas passam a produzir suas obras e promover uma agitação cultural em torno delas, a grande mídia os nota através de reportagens, artigos jornalísticos e coberturas das mostras e festivais. E neste contexto, o chamado “cinema comercial” parece ser encorajado a também produzir seus próprios filmes de horror – o que remete à fala de Kapel Furman no início deste capítulo, de que estes não seriam “filmes de horror de verdade”. Cánepa (2016) aponta que este fenômeno teria ficado evidente a partir de 2014, ano no qual três longas-metragens de horror estrelados por atores conhecidos do grande público por seu trabalho em novelas da Rede Globo obtiveram lançamento no circuito comercial.

Apesar de serem produções comerciais, trata-se de filmes muito baratos, envolvendo poucos personagens confinados praticamente a um único cenário. O primeiro desses filmes, *Quando eu era vivo*, foi primeira direção-solo de Marco Dutra em longa-metragem, estrelado por Antonio Fagundes, Marat Descartes e a cantora Sandy. Baseado no romance *Como produzir efeito sem causa*, de Lourenço Mutarelli, o filme trata de uma relação de tensão entre pai e filho marcada por eventos sobrenaturais. Já *Gata Velha Ainda Mia*, primeiro longa de Rafael Primot, foi estrelado por Regina Duarte e Barbara Paz, trazendo duas mulheres que têm contas antigas a acertar durante uma entrevista ao longo de um jantar. Por fim, *Isolados*, de Tomás Portela, estrelado por Bruno Gagliasso e Regiane Alves, coloca um casal em férias que tem a casa de campo cercada por supostos psicopatas. Trata-se de filmes muito diferentes entre si, mas cujo conjunto sugere a busca pela viabilização de produções de baixo orçamento feitas para um nicho específico – característica de grande parte das produções do gênero horror no mundo todo (CÁNEPA, 2016, p.132-133).

A autora ressalta que apesar de novos modelos de fomento à produção e distribuição audiovisual estarem em voga, aumentando o número de longas-metragens lançados comercialmente em 821% (de 1995 a 2013), a atração do público para as salas de cinema que exibem filmes nacionais ainda é um desafio³⁹, o que

³⁹ Cánepa cita a pesquisa de Danielle Borges, que por sua vez aponta que apesar de supostamente crescente, a participação do público estaria vinculada muito mais a sucessos de bilheteria específicos, em geral comédias estreladas por atores globais, que isoladamente atraem milhões de espectadores para os cinemas. Ainda segundo a autora:

Apesar do *market share* do título nacional ter passado de 3,67%, em 1995, para 18,59%, em 2013, e ter até chegado a ultrapassar os 20% em 2003 (...) o índice ficou bastante instável nos anos analisados, mantendo-se numa média de 11%. Ou seja, enquanto a produção de filmes nacionais em número de

explicaria a maioria⁴⁰ dos filmes citados não exceder o número de vinte mil espectadores. Embora com o baixo número de espectadores persistindo, também se incluem neste grupo de produções “mais comerciais” de horror alguns outros longas-metragens: *O caseiro* (Julio Santi, 2016), no qual um professor de psicologia (Bruno Garcia) investiga estranhos eventos que assolam a família de uma de suas alunas e que desafiam seu viés psicanalítico, o levando a reavaliar seu ceticismo em relação a fantasmas; *Através da sombra* (2016), dirigido pelo cineasta veterano Walter Lima Jr.⁴¹ e que adapta o livro *A volta do parafuso* (1898), de Henry James, no qual uma governanta (aqui interpretada por Virginia Cavendish) passa a suspeitar que as crianças deixadas aos seus cuidados estão sob a influência dos espíritos de antigos empregados da propriedade; e *Motorrad* (Vicente Amorim, 2018), ambientado em um futuro distópico no qual um grupo de jovens passa a ser perseguido por motoqueiros sanguinários após invadirem uma área privada. Os filmes possuem em comum o fato de contarem com orçamentos captados através de editais públicos de fomento ao audiovisual, esquemas de produção e equipe profissionais e lançamento no circuito comercial, inclusive em salas de cinema localizadas em multiplexes. Ainda que estejam longe dos orçamentos de dezenas de milhões de dólares e do alcance⁴² que longas-metragens hollywoodianos desfrutam, são modelos de produção e distribuição igualmente distantes do esquema independente e por vezes de guerrilha dos realizadores de bordas.

Mas talvez o filme que mais se aproximou da noção de *blockbuster* (e que mais se distancie dos modelos de produção de bordas), e o fez obtendo maior sucesso de arrecadação nas bilheterias, seja *O rastrol* (J.C. Feyer, 2017). Coprodução entre as empresas brasileiras Lupa Filmes e Imagem Filmes (também responsável pela distribuição) e a americana Orion Pictures, o filme contou com um orçamento de aproximadamente 4 milhões de reais, valor captado através de mecanismos de

títulos cresceu 821,43%, o *market share* do cinema nacional subiu 406,54%, o que demonstra uma dificuldade de atração de público do filme brasileiro ou um baixo interesse da audiência nacional ao produto local (BORGES *apud* CÁNEPA, 2016, p.133).

⁴⁰ Cánepa aponta que os três filmes que cita não ultrapassaram os 20 mil espectadores. No entanto, *Isolados* teve um público de 81.367 espectadores. Dados disponíveis em < <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2120.pdf> > Último acesso em 12/07/2018.

⁴¹ O cineasta possui mais de 50 anos de carreira e uma filmografia aclamada que inclui obras como *Brasil anos 2000* (selecionado pelo Festival de Berlim em 1969) e *A ostra e o vento* (selecionado pelo Festival de Veneza em 1997), entre outros.

⁴² *Através da sombra* teve um público total de 6.655 espectadores e renda de R\$ 97.221,51. Já *O caseiro* levou 11.856 pessoas aos cinemas e arrecadou R\$ 153.425,65. Dados disponíveis em < <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2120.pdf> > Último acesso em 12/07/2018

incentivo⁴³. Durante os quatro primeiros dias de estreia (de 18 a 21 de maio de 2017), o longa-metragem foi visto por 47 mil pessoas em 341 salas de cinema em todo o país⁴⁴, um número de espectadores que quase dobrou ao longo das semanas seguintes de exibição, somando 87.070 espectadores e uma renda de R\$ 1.182.424,09⁴⁵. Embora bastante abaixo dos números conquistados pelos grandes sucessos do cinema brasileiro contemporâneo⁴⁶, trata-se de um considerável avanço em comparação com outros filmes de horror lançados desde 2000. Além de ser estrelado por Rafael Cardoso e Leandra Leal, atores conhecidos do grande público por conta das novelas da Rede Globo, parte do sucesso deve ser atribuído a campanha do filme que se direcionou especialmente ao público adolescente, com estratégias como o lançamento do trailer e de outras novidades sobre o projeto durante a edição de 2016 da *Comic Con Experience*. Trata-se de uma popular convenção surgida nos Estados Unidos e voltada para a divulgação de projetos em várias mídias que, por sua vez, possuem forte apelo com o público jovem. No Brasil, a *Comic Con* acontece desde 2013 e a cada ano tem se tornado maior⁴⁷ e contado com mais atrações internacionais. Durante o evento, elenco e equipe do filme divulgaram o trailer e deram entrevistas sobre o projeto para diversos jornalistas, enquanto o público presente tinha acesso a um espaço que replicava os cenários sinistros nos quais a trama de *O rastro* é ambientada, simulando assim as atrações assustadoras de um trem fantasma. Eventualmente, matérias, reportagens e notícias

⁴³ Disponível em < <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2408.pdf> > Último acesso em 12/07/2018

⁴⁴ Disponível em < <https://www.omelete.com.br/velozes-e-furiosos-8/bilheteria-brasil-rei-arthur-a-lenda-da-espada-faz-estreia-na-lideranca> > Último acesso em 12/07/2018

⁴⁵ Disponível em < <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2408.pdf> > Último acesso em 12/07/2018

⁴⁶ Alguns dos filmes com maior público nas últimas duas décadas foram: *Se eu fosse você 2* (Daniel Filho, 2009) com público de 6.112.851 pessoas; *Tropa de Elite 2* (José Padilha, 2010), assistido por 11.146.723 espectadores; e *Minha mãe é uma peça 2* (César Rodrigues, 2016) visto por 9.234.363 pessoas – coincidentemente os três longas-metragens são sequências. Há ainda os filmes bíblicos produzidos pela Rede Record e dirigidos por André Avancini *Os dez mandamentos* (2016) e *Nada a perder* (2018), que respectivamente tiveram 11.305.479 e 11.226.127 de ingressos vendidos. No entanto, é impreciso o número de espectadores do filme, já que a exibição de ambos foi marcada pela polêmica envolvendo compras massivas de ingressos pelas igrejas evangélicas. Dados disponíveis em < <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/nada-perder-se-torna-maior-bilheteria-do-cinema-brasileiro-22656519> > Última visualização em 12/07/2018

⁴⁷ A edição de 2017 do evento contou com a presença de 227.451 pessoas. Dados disponíveis em < <https://www.ccxp.com.br/a-ccxp> > Última visualização em 12/07/2018.

sobre o filme e sua participação no evento surgiram em diversos sites com foco em cultura pop⁴⁸.

A trama, por sua vez, narra a trajetória de um funcionário da Secretaria de Saúde do Rio de Janeiro (Cardoso), que é designado a acompanhar a transferência de pacientes em um hospital decadente em processo de desativação. Uma dessas pacientes é uma menina de dez anos que desaparece durante a transferência, o que leva o protagonista a se engajar em uma investigação para descobrir seu paradeiro. Além do mistério envolvendo o desaparecimento da criança, há uma trama de corrupção no sistema público de saúde, a qual o protagonista acaba desvendando, colocando sua vida e de sua esposa grávida (Leal) em risco.

Dos corredores sombrios do hospital até a aparição de fantasmas através de sustos, o filme se apropria do horror de forma até mais pronunciada que os longas citados por Cánepa. No entanto, há um discurso presente tanto na fala do elenco quanto de Feyer que, embora jamais negue a filiação ao horror, pondera sobre *O rastro* ser um “terror psicológico”, o que seria mais eficiente e mais assustador do que “outros”⁴⁹ filmes de horror. Também é flagrante, tanto no discurso dos envolvidos na produção do filme quanto nas matérias jornalísticas a seu respeito, a ênfase nas qualidades técnicas da produção, que não ficariam “devendo em nenhum aspecto às produções gringas”⁵⁰. De forma a garantir que o público compartilhasse da mesma percepção, o trailer do filme foi montado pela empresa inglesa Zealot, medida que, segundo o roteirista e produtor André Pereira, venceria a barreira do preconceito, já que os brasileiros “não sabem fazer esse tipo de filme tão bem”⁵². A tática parece ter surtido efeito, ao menos para com os estrangeiros, sendo o trailer indicado na

⁴⁸ Sites bastante populares na Web como o Omelete (www.omelete.com.br), o AdoroCinema (www.adorocinema.com.br) e o IGN (www.br.ign.com), este último voltado para a divulgação de videogames, publicaram conteúdo sobre o filme tanto na época da *Comic Con*, quanto posteriormente.

⁴⁹ O diretor menciona em entrevista ao site IGN que o terror do filme “é muito mais assustador do que filmes de monstro” por colocar em dúvida a sanidade do protagonista, sendo assim um terror psicológico tributário de obras como *O iluminado* (*The shining*, Stanley Kubrick, 1980). Disponível em < <https://br.ign.com/comic-con-experience-2016/43194/video-interview/filme-o-rastro-resgata-o-genero-de-terror-no-cinema-nacional> > Último acesso em 12/07/2018.

⁵⁰ Disponível em < <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-126304/> > Último acesso em 12/07/2018

⁵¹ Disponível em < <http://gente.ig.com.br/cultura/2017-05-17/o-rastro-filme.html> > Último acesso em 12/07/2018

⁵² Em entrevista ao site Judão (www.judao.com.br), a produtora Malu Miranda diz: “Nós mandamos o material pra lá e eles montaram, fizeram o design de som e tudo mais. (...) A gente não sabe fazer esse tipo de filme tão bem, simplesmente porque não tem referência. (...) Os gringos tem muita vontade de ensinar os Brasileiros”. Disponível em < <http://judao.com.br/o-rastro-comic-con/> > Última visualização em 12/07/2018

categoria de melhor trailer de horror internacional na edição de 2017 da premiação americana Golden Trailer Awards, que, por sua vez, celebra o trabalho de profissionais especializados em montar as prévias em vídeo e outros materiais de divulgação de filmes e séries – além do salto em termos de público e renda que o filme obteve em comparação com os outros longas-metragens do gênero lançados no circuito comercial desde 2008⁵³.

Obviamente, tratam-se de aspectos extra fílmicos, mas que estão vinculados a estética dos filmes, onde é evidente o esmero na construção dos cenários e figurinos, no design de som e na fotografia, que no caso de *O rastro* e *O caseiro* é composta por uma paleta de cores frias, privilegiando tons de azul que remetem menos ao calor característico do Rio de Janeiro⁵⁴ e mais ao frio noturno típico em filmes de horror hollywoodianos.

Conforme observou Lyra (2009), estes são elementos de legitimação que acabam por colocar o filme em um patamar acima não necessariamente de outras produções, mas sim da percepção que o público tem de um gênero descontinuado na historiografia do cinema nacional. Apesar destas estratégias legitimadoras, tanto através dos recursos técnicos quanto das campanhas de marketing que reforçam o famigerado “padrão internacional”, alguns destes filmes de horror brasileiro “comerciais” apresentam também aspectos muito inerentes a cultura nacional: o típico quartinho dos fundos, repleto de relíquias e recordações de infância, bem como a presença da cantora Sandy que funciona como um memento da cultura popular brasileira dos anos 1990 em *Quando eu era vivo*; os casarões góticos adaptados para uma fazenda de café no fim do século XIX em *Através da sombra*; a subversão da “namoradinha do Brasil”, Regina Duarte, em uma vilã inescrupulosa e decadente em *Gata velha ainda mia*; e a característica corrupção que assola o país e provoca desmontes em setores como a saúde pública, cerne de *O rastro*.

Isto não significa, no entanto, que os filmes de bordas, ou seja, aqueles que ainda não penetraram no *mainstream* através da conquista de orçamentos maiores em editais de fomento audiovisual e / ou distribuição significativa no circuito comercial,

⁵³ Ano no qual *Encarnação do demônio* foi lançado com a promessa de revitalizar o gênero no cinema brasileiro, trazendo de volta José Mojica Marins e seu personagem Zé do Caixão. Mas como já foi discutido, o longa-metragem estreou em somente 37 salas e mesmo assim teve público e renda abaixo do esperado (BARCINSKI; FINOTTI, 2015, p.521).

⁵⁴ Em entrevistas referenciadas anteriormente os atores de *O rastro* descrevem o filme como um “terror tropical”, no qual, apesar das cores frias os personagens estariam constantemente repletos de suor.

primem por um diálogo evidente com a cultura brasileira, podendo até mesmo se distanciar ainda mais dela. Voltando a fala de Fernando Rick, presente no início deste capítulo, é possível notar também que “sangue, tripa e mulher pelada” não se fazem presentes na maioria dos longas-metragens ditos comerciais, nos quais explosões de violência gráfica, gore ou nudez são muito raros, algo que se traduz no fato de nenhum deles ter recebido a classificação indicativa de 18 anos⁵⁵.

O que se configura a partir de então é um território de disputas, no qual as reivindicações por uma legitimidade do horror através de seus potenciais criativos e de excessos exploratórios se opõem as reivindicações de uma legitimidade através da expertise dos envolvidos, dos recursos arrojados e de uma estética que busca atingir uma percepção de padrões internacionais. São embates travados majoritariamente no campo extra fílmico (embora sejam refletidos nas obras), e evidenciados por um movimento de reconhecimento da produção de horror no cinema nacional que se dá tanto na academia quanto na mídia, que por sua vez tem dedicado cada vez mais espaço em jornais, revistas e programas de TV para acompanhar esta agitação em torno do gênero. Bom exemplo disso é a série documental televisiva *Nas sombras do medo – o cinema de terror no Brasil*, exibida no Canal Brasil a partir de 31 de outubro de 2017. Ao longo de seis episódios, a apresentadora Simone Zuccolotto realiza entrevistas tanto com pesquisadores (como Cánepa e Carlos Primati) quanto realizadores, atores e produtores dos mais diversos projetos, colocando em pauta tanto o que os diferencia quanto o que os aproxima. Mais que isso, a série consegue retratar as inconsistências deste cenário, que acaba desafiando as classificações discutidas até este ponto. Durante o quarto episódio, no qual Zuccolotto indaga os realizadores acerca do retorno financeiro e do financiamento de seus filmes, Rodrigo Aragão revela rejeitar o rótulo de realizador de “guerrilha”.

⁵⁵ Filmes que recebem tal classificação não podem ser assistidos por menores de 18 anos nem mesmo caso estejam acompanhados por pais ou responsáveis legais. Fatores que determinam tal classificação são: violência de forte impacto; elogio ou apologia da violência; crueldade; crimes de ódio; pedofilia; sexo explícito; situações sexuais complexas/de forte impacto, como incesto, sexo grupal, entre outros; glamourização do consumo de drogas ilícitas. Os filmes citados não foram recomendados para menores de 12 (*Quando eu era vivo; O caseiro*), 14 (*O rastro, Gata velha ainda mia, Isolados, Através da Sombra*) e 16 anos (*Motorrad*). *Motorrad* é o único deste grupo que apresenta cenas de violência gráfica, como uma personagem que é queimada viva e outro que sofre uma decapitação. Dados disponíveis em: < <https://portal.mj.gov.br/ClassificacaoIndicativa/EscolhaTipo.jsp> > Último acesso em 12/07/2018.

“Eu gostaria de dizer também o seguinte: eu não tenho esta bandeira de ‘não, eu quero trabalhar sem os editais (...), quero fazer filme barato’, de maneira nenhuma. Eu acho que a máquina ela vai nos aceitar, e eu não estou querendo sabotar a máquina, eu acho que a gente pode tornar a máquina muito mais bonita, porque um cinema de um país para ser rico tem que ter todos os gêneros, e o terror é um gênero importante” (ARAGÃO, Entrevista a Zuccolotto, 2016).

A fala de Aragão não deixa de ecoar a insatisfação dos realizadores que trabalham às margens do esquema de produção massivo, mas também demonstra que, se de fato há uma militância em torno do cinema de horror feito no Brasil, os interesses que a motivam são polissêmicos e passam por um processo de mutação.

2.3. *As fábulas negras*: terreno movediço no cinema de horror brasileiro

Talvez o filme que melhor sintetize as mudanças e conflitos presentes no cinema brasileiro de horror contemporâneo seja *As fábulas negras* (2014), longa-metragem em formato de antologia, dividido em cinco episódios dirigidos por quatro cineastas. Rodrigo Aragão, que idealizou o projeto, dirige o primeiro e o último episódio do filme, respectivamente *O monstro do esgoto* e *A casa de lara*. No primeiro, um monstro carnívoro transita pelo sistema de saneamento de uma pequena cidade litorânea, na qual o displicente e corrupto prefeito ordena que todos os dejetos da cidade sejam jogados no mangue. Já o episódio de encerramento acompanha uma esposa traída que realiza um pacto com uma entidade demoníaca para se vingar do marido e de sua amante. Petter Baiestorf, por sua vez, fica a cargo de *Pampa feroz*, episódio centrado em um grupo de gaúchos violentos que passam a investigar a identidade de um lobisomem que teria atacado um membro do grupo. O terceiro episódio, *O Saci*, é dirigido por José Mojica Marins e narra a história de uma adolescente perseguida pelo personagem folclórico do título, cujos ataques são muito mais violentos do que é descrito na lenda original, na qual o Saci seria um espírito que prega peças inofensivas em quem cruza seu caminho. E finalmente, o quarto episódio, intitulado *A loira do banheiro*, é dirigido por Joel Caetano e ambientado em um internato feminino, onde as alunas são assombradas pelo fantasma de uma jovem que habita o banheiro do local. De forma a ligar todos os episódios, acompanhamos quatro meninos que brincam no meio da floresta como se estivessem em uma batalha, vestidos com capas e capacetes e munidos de gerigonças engenhosas que usam para simular armas de combate. Nas pausas da brincadeira, eles contam uns aos outros

histórias de horror, momentos que servem como deixa para que os episódios se iniciem. A partir desta estratégia narrativa, é possível relacionar os garotos com os próprios diretores, embrenhados na mata capixaba com suas engenhocas cinematográficas com o intuito de contar histórias de horror.

O projeto revive o modelo de antologia presente no cinema de horror brasileiro (e também americano) nos anos 1970 e 1980, com títulos como *A noite das Taras* (1980) e *Aqui tarados!* (1981), ambos dirigidos pelo trio David Cardoso, John Doo e Ody Fraga. No ano seguinte do lançamento de *As fábulas negras* também foi lançado *13 histórias estranhas*⁵⁶ (2015), longa-metragem dividido em 13 episódios que em comum possuem o horror e que em 2017 também ganhou uma continuação⁵⁷. A mesma estrutura também é empregada em *O nó do diabo* (Ramon Porto Mota, Gabriel Martins, Ian Abé, Jhesus Tribuzi, 2018), dividido em cinco tramas independentes, mas que compartilham além do horror, a temática da escravidão. Contudo, o modelo empregado em *As fábulas negras* se diferencia de ambos por ser um projeto idealizado por Aragão, que produziu e acompanhou o processo de filmagens dos outros episódios, imprimindo neles um certo estilo próprio, se distanciando mais radicalmente de *13 histórias estranhas* (e sua sequência), na qual os episódios foram financiados e filmados de forma independente em diversos estados brasileiros.

Características presentes em toda a obra de Aragão se encontram mesmo nos episódios dirigidos por Baiestorf, Caetano e José Mojica Marins (embora o estilo destes cineastas não seja anulado). Além de ambientados nos vilarejos litorâneos capixabas (com exceção de *A loira do banheiro*), os episódios apresentam elementos unificadores, como um filtro de imagem que simula os defeitos da película (o filme foi captado em formato digital), a nudez feminina, a espetacularização dos efeitos especiais sanguinolentos e os elaborados animatrônicos e maquiagens, empregados na construção de criaturas monstruosas - todos aspectos marcantes tanto nas obras anteriores de Aragão quanto nas que sucederam *As fábulas negras*.

Além da função de roteirista, produtor e diretor, Aragão acumula também a função de comandar o setor de efeitos especiais, um dos mais evidentes em sua obra

⁵⁶ O longa-metragem é dirigido por Fernando Mantelli, Ricardo Ghiorzi, Cláudia Borba, Petter Baiestorf, Marcio Toson, Cesar Coffin Souza, Rafael Duarte, Taísa Ennes Marques, Gustavo Fogaça, Renato Souza, Leo Dias de los Muertos, Paulo Biscaia Filho, Felipe M. Guerra, Filipe Ferreira e Cristian Verardi.

⁵⁷ *13 histórias estranhas 2* estreou na edição de 2017 do Fantaspoo e foi dirigido por Cíntia Domit Bittar, Kapel Furman, Paulo Biscaia Filho, Liz Marins, Rubens Mello, Julio Wong, Claudio Ellovitch, Ricardo Ghiorzi, Filipe Ferreira, Felipe M. Guerra, Rodrigo Brandão, Taísa Ennes Marques, Rafael Duarte, Marcos DeBrito e Lucas Sá.

e que é desenvolvido em um ateliê, no qual ele também ministra oficinas, ensinando a arte da criação de efeitos especiais para a população de sua cidade, Guarapari, no Espírito Santo. Seus talentos de artesão também rendem oficinas pelos festivais onde seus filmes são exibidos, como o CineFantasy⁵⁸ e o Festival Kinoarte de Cinema⁵⁹, além de cursos especiais ministrados em instituições como o SESC⁶⁰.

Linda Badley (2010) ressalta que realizadores autodidatas e inspirados pelos filmes de horror dos anos 1980, um grupo no qual Aragão se inclui, acabou cultuando não os atores, mas sim os diretores e os “magos” dos efeitos especiais, como Tom Savini, Rick Baker e Stan Winston, alçando-os ao status de astros. Tal veneração seria tributária de revistas e sites como *Fangoria* e *Gorezone*, e mais recentemente dos extras presentes nos DVDs dos filmes, que traziam o *making-of* não só das filmagens, mas também dos efeitos especiais e das maquiagens que simulam violações brutais no corpo humano. Para toda uma geração de aficionados, as cenas de violência gráfica seriam atrativas não pelos crimes horrendos que as provocavam dentro da narrativa, mas sim pelo processo de construção destes momentos atrás das câmeras, servindo mais como espetáculos nos quais o foco seriam as habilidades dos profissionais envolvidos. Badley ainda aponta que a partir da democratização das câmeras de vídeo nos anos 1990, produções amadoras passaram a ser feitas e comercializadas em DVDs onde, além do filme, encontravam-se extras dedicados a exibir a inventividade dos realizadores na construção das cenas. Neste processo, os atrativos seriam focados justamente na capacidade de driblar a falta de recursos, em oposição aos extras de produções hollywoodianas, estes focados em glamourizar o profissionalismo dos meios de produção inacessíveis para a maioria dos espectadores. Este senso de comunidade, no qual realizadores promovem verdadeiros *workshops* de suas produções e encorajam o público a produzir seus próprios filmes, é uma característica muito própria do horror, sendo muito mais raro no contexto *underground* de outros gêneros (EFFRON apud BADLEY, 2010, p.51). Mas o surgimento e a popularização dos efeitos especiais nos filmes de horror e sua celebração por conta dos fãs do gênero teria tido início ainda antes, conforme aponta

⁵⁸ Disponível em < <https://cinefantasy.wordpress.com/2011/10/23/curso-de-efeitos-especiais-com-rodri-go-aragao-vagas-abertas/> > Último acesso em 12/07/2018

⁵⁹ Disponível em < <https://kinoart.wordpress.com/2013/08/21/kinoarte-abre-inscricoes-para-oficina-de-maquiagem-e-efeitos-com-rodri-go-aragao/> > Último acesso em 12/07/2018

⁶⁰ Disponível em < <https://g1.globo.com/mato-grosso/noticia/cineasta-rodri-go-aragao-da-curso-de-maquiagem-especial-e-ferimentos-em-3d-em-cuiaba.gh.html> > Último acesso em 12/07/2018

Ernst Mathijs (2010). Segundo o autor, esta agitação em torno dos efeitos utilizados em cenas de violência espetaculares teria tido início nos anos 1970 e se popularizado na década seguinte – da qual o estilo de Aragão é assumidamente afluente.

Foi durante o início dos anos 1980 que os efeitos de horror em particular passaram a ser considerados importantes o bastante para se tornar um agente legítimo e respeitado dentro do discurso crítico e acadêmico a respeito do filme de horror. Não foi até estes efeitos provarem, quase que literalmente, que tinham se tornado “quase tão” importante quanto as histórias, as quais eles deveriam apoiar, que se tornaram parte ativa dos debates sobre gênero. (...) O alinhamento entre o fã e o artista é um fator chave para o desenvolvimento tanto do HFX e da imprensa de horror destinada a fãs nos anos 1970, e é fundamental para sua ascensão de uma subcultura de aficionados para a atenção do *mainstream*. Mas há mais do que apenas este alinhamento. Com o alinhamento surge um desejo de avaliar HFX como um elemento estético do filme, e de criar um novo cânone, um que incluem e celebra a contribuição dos HFX para a subcultura, um que promete beneficiar tanto o público (os fãs) e a indústria (os artistas responsáveis pelo HFX) (MATHIJS, 2010, p.153-154).

De fato a academia e a crítica passaram a dar maior importância para estes elementos, que, por sua vez, foram aprimorados, tomaram um lugar central dentro das narrativas e passaram a ser cultuados por um público ainda mais vasto e ativo. Ainda que estes espetáculos de violência gráfica desenvolvidos através de efeitos especiais possam ser encontrados em alguns filmes brasileiros, mais notadamente os que estiveram vinculados a uma onda de filmes extremos no fim dos anos 1970 e início dos anos 1980, é possível argumentar que somente a partir de 2008 ganharam certa continuidade e maior evidência. Tanto no cinema de Aragão, que no ano referido havia lançado *Mangue negro*, quanto em *Encarnação do demônio*, o filme mais violento e explícito da carreira de Mojica e um verdadeiro festival de barbaridade e sangue (2015, p.521). O responsável pelos efeitos do filme foi Kapel Furman, que, apesar de sua insatisfação com os mecanismos de financiamento governamentais e seu suposto preconceito com o gênero, é um importante agente na celebração de efeitos especiais atualmente. Juntamente com os parceiros Armando Fonseca e Rafael Borghi, Furman apresenta o programa Cinelab, exibido no canal pago *Universal*, no qual a cada episódio o trio recebe um orçamento modesto e um roteiro envolvendo algum tipo de efeito especial. Tendo que apelar para trucagens criativas, eles ensinam ao público o passo a passo desde a construção dos efeitos até as filmagens.

Ao contrário do cinema de Baiestorf, no qual muitas vezes a precariedade dos efeitos acaba servindo como um elemento cômico / paródico intencional, ou ainda no

qual as cenas mais grotescas e repreensíveis são reais (como o brutal ritual de tortura que culmina no assassinato e esquartejamento de um boi no curta-metragem *Boi bom*, de 1998), Aragão buscou a cada filme aprimorar as técnicas empregadas na construção dos efeitos especiais. Em *As fábulas negras* cada episódio possui um elemento central a partir do qual Aragão e sua equipe de efeitos especiais brilha: o prefeito que literalmente explode em *O monstro do esgoto*; o lobisomem que revela sua identidade através de um impressionante processo no qual sua forma humana surge pela bocarra, como uma cobra que deixa sua antiga pele para trás, em *Pampa feroz*; o Saci construído a partir de um mecanismo animatrônico; as diversas maquiagens faciais em *A loira do banheiro*, que incluem deformidades, dilacerações e remoção de globos oculares; e o impressionante trabalho com próstéticos na criação de um demônio em *A casa de Iara*.



Figura 4 - Alguns dos efeitos especiais em *As fábulas negras*

Mas ainda que o estilo de Aragão perpassasse todos os episódios, são justamente as distinções trazidas por cada um dos outros três diretores que fazem com que *As fábulas negras* funcione como uma espécie de síntese das tensões presentes em um grupo que se mostra gradativamente menos homogêneo.

Apesar do fracasso comercial de seu último filme e de sua imagem ter se desgastado ao longo dos anos 1990 e 2000, José Mojica Marins é tratado com

reverência⁶¹ por esta nova geração, representada pelos outros três realizadores (todos nascidos na década de 1970). Além de ser o mais experiente, Mojica é também o mais versátil, tendo transitado em diversos gêneros e modelos de produção ao longo de sua carreira, e sendo talvez o precursor em mesclar elementos tradicionais da cultura brasileira com a iconografia do horror internacional (CARREIRO, 2013, p.106). Logo, parece natural que o episódio que dirige seja justamente centrado na lenda do Saci Pererê, personagem folclórico surgido a partir de lendas indígenas e que posteriormente se popularizou através de diferentes histórias em diversas regiões do Brasil. Apesar de ser visto como uma criatura sobrenatural, suas ações em geral não envolvem violência, mas sim uma série de traquinagens que desestabilizam o dia-a-dia dos moradores de áreas rurais. Porém, na versão de Mojica (escrita por Aragão), o Saci aparece não na figura de um menino negro que só possui uma das pernas, mas como um monstro sanguinário e violento que persegue aqueles que desrespeitam a mata onde ele habita. Este é o caso da protagonista (Carol Aragão, filha de Rodrigo), adolescente que ao contar para os familiares sobre as aparições do Saci, que a prosseguiria após ela ter “desrespeitado o povo da mata”, acaba sendo vítima de um exorcismo forçado, ironicamente performado por Mojica, que também atua no papel de um pastor. Característico em sua obra (sobretudo nos filmes protagonizados por Zé do Caixão) o sincretismo religioso e certo desprezo pela religiosidade se fazem presente no episódio, no qual o pastor interpretado por Mojica incita o ódio a um pai de santo, que, segundo ele, seria o responsável pelas “ilusões fantasmagóricas” vivenciadas pela menina. Sarcástico, Mojica enquadra os braços do pai da adolescente sobre a bíblia, enquanto ele arregança as mangas e se prepara para sair de casa com o intuito de matar o pai de santo. Eventualmente, o patriarca é atacado fatalmente pelo Saci, que, por sua vez, faz parecer que a filha é a responsável pela morte do pai, completando sua vingança quando a jovem é enviada para um hospício ao fim do filme.

Outras características marcantes do estilo⁶² de Mojica presentes em *O Saci* é a nudez feminina, o constante uso de close-ups e o humor ácido, presente sobretudo

⁶¹ Durante boa parte dos créditos finais depoimentos e imagens das filmagens mostram os realizadores contando de forma entusiasmada a experiência de trabalhar com Mojica e o quanto importante consideram o cineasta para o horror no cinema brasileiro.

⁶² Carreiro (2013) analisa toda a obra de Mojica em busca de padrões que componham um estilo. Segundo o autor, os principais padrões encontrados seriam: close-ups do rosto dos atores; planos detalhes de olhos; uso intenso do zoom; cenografia com pequeno grau de realismo, muitas vezes improvisada; sincretismo religioso, com iconografia oriunda de diversas religiões, incluindo cristianismo,

em sua interpretação do pastor, com o mesmo gestual e a mesma voz em tom messiânico de Zé do Caixão. Suas cenas tornam-se ainda mais interessante quando feita a relação entre o personagem que eternizou como um ateu convicto, que despreza “crendices populares”, e um pastor hipócrita que usa da fé de seus fiéis para propagar o ódio justamente contra outras religiões.

Joel Caetano, por sua vez, possui maior semelhança tanto com o estilo quanto com a trajetória independente de Aragão, tendo, inclusive, colaborado em diversas funções em filmes anteriores do parceiro capixaba. Nascido na capital paulista, Caetano se formou em Rádio e TV e, juntamente com os colegas da faculdade Mariana Zani (sua atual esposa e mais importante colaboradora) e Danilo Baia, fundou a Recurso Zero Produções (RZP) em 2001. Conforme o nome indica, trata-se de uma produtora especializada na produção de conteúdo audiovisual com recursos mínimos. Através das experimentações surgiram curtas-metragens cada vez mais sofisticados, que lhe renderam prêmios tanto em festivais nacionais quanto internacionais⁶³, bem como sua aproximação de Aragão.

Ainda que Caetano seja o único do grupo de diretores que até aquele momento não possuía um longa-metragem na filmografia, sendo esta composta por produções muito modestas, *A loira do banheiro* é talvez o episódio de maior escala em termos de produção e de maior complexidade em termos de linguagem - além de ser também

candomblé e espiritismo; elementos visuais típicos do circo; tendência ao uso de um discurso que mistura tom messiânico com filosofia de almanaque; imagens de ultraviolência, incluindo estupros e canibalismo encenados com insistência; influências de histórias em quadrinhos, em particular das revistas de horror populares no Brasil dos anos 1950 e 1960 (uso de um narrador que se dirige diretamente ao espectador, prólogo sem conexão narrativa com a trama do filme, muitos close-ups); presença de pesadelos, tanto no sentido literal (personagens sonhando) quanto no figurado (atmosfera onírica); iconografia que mistura a influência gótica do imaginário internacional do cinema de horror com imagens oriundas da cultura brasileira; presença de cemitérios, caixões, cruzes, cenas de tempestade e animais exóticos (aranhas, cobras, ratos); tendência acentuada ao voyeurismo, com cenas que envolvem personagens assistindo (muitas vezes escondidos) a episódios de tortura, violência e/ou sexo; desprezo pelo som direto, com predomínio massivo de diálogos dublados; e utilização de músicas preexistentes de estilos diversos, indo da música popular à erudita. (CARREIRO, 2013, p.101)

⁶³ “A **RZP FILMES** é uma produtora de curtas premiados no Brasil e exterior como *Gato* que foi vencedor do prêmio de Melhor curta-metragem latino-americano no Montevideo Fantástico em 2010 e *Encosto*, filme que rodou em mais de 70 festivais de 20 países diferentes. Em 2015 a RZP Filmes lançou um novo curta dirigido por Joel Caetano. *Judas* é um filme de terror inusitado sobre a malhação do boneco de Judas no sábado de aleluia. Este novo trabalho já foi exibido em mais de 50 festivais em diversos países, inclusive ganhando prêmios e menções honrosas com destaque para o de Melhor Filme Estrangeiro no Horror Quest nos Estados Unidos, Melhor Curta no Mondo Estronho, Melhor Montagem no Festicini - Festival Internacional de Cinema Independente, e Menção Honrosa pela direção e curta no II Festival Boca do Inferno.” Trecho extraído do texto de apresentação da empresa, disponível em < <http://www.rzpfilmes.com/cinema> > Último acesso em 12/07/2018

o mais longo, com cerca de 21 minutos de duração. Ambientado em um internato feminino, o filme acompanha um grupo de alunas aterrorizadas por um fantasma que habita um banheiro interdito. Intrincada, a trama envolve tanto os segredos que a diretora da escola (a ótima Margareth Galvão) tenta esconder a todo custo quanto as relações de amizade e disputa que as alunas estabelecem entre si e com o zelador deformado do lugar (Walderrama dos Santos). Por fim, é revelado através de um *flashback* que a assombração quando viva era uma professora que mantinha um caso com o marido da diretora (papel de Aragão), que, por sua vez, se vingava deixando ele em estado vegetativo e esfaqueando ela no banheiro, onde agora o espírito está condenado a permanecer até poder perpetuar sua vingança.

Caetano, mais do que os outros diretores, se vale de recursos mais variados da linguagem cinematográfica, como movimentos de câmera elaborados, a alternância do foco das lentes, o uso da iluminação para criar pontos encobertos por sombras, etc. É o resultado de uma linguagem que o realizador tem visivelmente buscado aprimorar em seus curtas-metragens e que é fruto de um repertório eclético que conjuga os filmes de horror exploratório, (que norteiam o projeto como um todo) com obras já legitimadas culturalmente – em determinado momento, ele recria o celebre movimento de câmera de Hitchcock em *Psicose*, no qual a câmera gira em torno do olho da vítima e em seguida atravessa o rastro de sangue deixado por ela no chão. Em entrevista dada ao pesquisador Rogério Ferraraz (2009) sobre o curta-metragem *Minha esposa é um zumbi* (2006), Caetano, assim como Aragão, assinala enxergar seu modelo de produção como um processo transitório:

O filme foi escrito para ser *trash* mesmo, eu não tinha a intenção de fazer uma obra-prima ou um filme sério. Uma vez, ouvi de um professor meu a seguinte frase: 'Se for para fazer bem feito, faça o melhor; se for para fazer mal feito, faça o pior que puder. Assim evita ficar no meio termo'. E foi o que fiz. Espero acertar quando for fazer o 'bem feito' também" (CAETANO apud FERRARAZ, 2009, p.177).

A fala de Caetano encapsula este desejo de ascensão através da conquista de orçamentos maiores, equipamentos melhores e meios que possibilitem a produção e distribuição do filme em maior (e mais legitimadora) escala. O realizador também demonstra compreender o período “de fazer mal feito” como o que o levará até este segundo momento, ou seja, uma espécie de escola prática e informal.

Os três cineastas discutidos até aqui, apesar de suas diferenças em estilo, carreira e repertório, possuem em comum o desejo pela visibilidade e pela legitimação do cinema que produzem. O mesmo não pode ser dito de Petter Baiestorf. Afinal, se cabe a alguém a alcunha de militante, este alguém certamente seria ele. Catarinense natural da cidade de Palmitos, Baiestorf começou sua prolífica produção no início dos anos 1990, incentivado pela popularização das câmeras de vídeo e dos videocassetes, que lhe permitiam tanto acesso aos mais diferentes tipos de filmes através das vídeo-locadoras, quanto a edição caseira de seus filmes. Outro fator decisivo para seu ingresso no cinema foi o profundo sentimento de desprezo que sentia pelos residentes de sua cidade, que, segundo ele, se resumiriam a pessoas de baixíssimo QI e sem opiniões próprias, regidas pelo catolicismo e, por serem filhos de colonos italianos e alemães, por um pensamento de superioridade em relação a outras raças (BAIESTORF apud PIEDADE, 2009, p.105). Movido por este sentimento, ele passaria a realizar filmes antirreligiosos e que se opunham à diversas outras instituições geridas a partir do conservadorismo. Ao longo da década de 1990, Baiestorf produziu filmes extremos, propositalmente ofensivos, que ele passou a comercializar em cópias VHS que enviava para os clientes através do correio. Além do macabro e execrável abate de um boi já mencionado, seus filmes eram repletos de escatologia, violência extrema e, a partir de 1998, também de sexo explícito. No entanto, conforme aponta Piedade (2009, p.112), as cenas de sexo filmadas por Baiestorf não eram excitantes ou sensuais, mas sim deliberadamente repulsivas.

A militância de Baiestorf não se direcionaria para a ascensão do cinema de horror e a subcultura que o envolve através das instituições legitimadoras das quais fala Bernardette Lyra, mas sim para a rejeição a essas instituições, aos processos de legitimação e ao chamado “bom gosto”. Neste sentido, a militância é posta como fator central em seus filmes, que mais funcionam como odes ao grotesco, uma estratégia que obedeceria às propostas de um manifesto de sua autoria, intitulado *Manifesto Canibal*:

O Cinema brasileiro, neste santo ano do ébrio senhor da Igreja Católica da Santa Roubalheira Consentida, atingiu a ruindade absoluta com suas obras globoticamente acefálicas que custam milhões de dinheiros aos cofres públicos. Ordenamos, então, que a minoria que detém a tecnologia cinematográfica de ponta seja combatida e que a discriminação ao vídeo amador cesse neste momento. Optamos pelo Kanibaru Sinema para, enfim, fazer nossos gritos ecoarem pelos domínios malignos dos cineastas pedantes corruptos. Um Kanibaru Sinema antropofágico, primitivo, selvagem, niilista, ateu e caótico, mas de uma pureza maldita capaz de assustar tanto colonizados quanto os colonizadores (BAIESTORF, 2002, s.p.).

O manifesto segue enumerando suas propostas⁶⁴, dentre as quais o realizador ressalta a completa rejeição por filmar utilizando financiamento público e a preferência pela precariedade em suas produções. Alguns anos se passaram e estudos acadêmicos (como os de Lyra) e o interesse de festivais e mostras de cinema acabaram dando visibilidade para a obra de Baiestorf, que logo passou a colaborar com Aragão, culminando na direção de um dos episódios de *As fábulas negras*.

Embora *Pampa feroz* conserve o tom anárquico e agressivo do restante da obra do realizador, é curioso que seu estilo extremista surja aqui de maneira amenizada. Ainda é possível notar a zombaria direcionada a tipos tradicionalistas, como os personagens gaúchos, retratados no episódio como xucros e violentos. Mas até mesmo as cenas nas quais há a espetacularização da sanguinolência acabam remetendo mais ao estilo de Aragão (que no episódio desempenhou a função de técnico de efeitos especiais) do que os radicalismos típicos de seu cinema.

O que *As fábulas negras* acaba por apresentar é uma breve síntese das mais variadas matizes presentes em um grupo de realizadores cuja produção ocupou

⁶⁴ 1) A opção de filmar com equipamentos VHS-C/S-VHS/Digital/S-8/HD (ou qualquer outra sigla a ser criada) filmes amadores de qualquer estilo e qualquer duração; 2) A opção de filmar com equipamentos VHS-C/S-VHS/Digital/S-8/HD utilizando-se do direito de produzir obras-primas com som direto e o equipamento técnico que for possível arranjar; 3) A opção de realizar obras cinematográficas desprezando o poder capitalista do dinheiro criado por qualquer país do planeta Terra e/ou Universo. Leia-se aqui: A opção de filmar sem se utilizar do dinheiro público; 4) A opção de usar atores amadores e/ou amigos pessoais que se coloquem, de livre arbítrio e sem cobrar nada em troca, à sua disposição; 5) A opção de se utilizar do Kanibaru Sinema e sua estética do caos para finalmente poder flertar com a estética da falta de estética. Leia-se aqui: A opção por destruir todos os valores estéticos; 6) A opção pela inclusão das obras produzidas em vídeo amador nos festivais não competitivos de cinema brasileiro para que o povo decida, de livre arbítrio, o que gosta e quer ver; 7) A opção por uma produção/distribuição caseira, de forma independente e artesanal; 8) A opção por exibir os filmes em botecos e outros refúgios para pensadores beberrões; 9) A opção de escolher músicas não-convencionais/esquecidas/obscuras como hino à criatividade do Kanibaru Sinema; 10) A opção de realizar obras com cenários, figurinos, iluminação e maquiagens criados/conseguidos com lixo; 11) A opção de realizar obras com roteiros originais em sua concepção anarco-atéista; 12) A opção por exercer seu direito de ser um criador artístico livre dos vícios da sociedade cristã castradora; 13) A opção de fazer qualquer filme/música/arte que sua criatividade permitir. (BAIESTORF, 2002, s.p.). Disponível em < <https://canibuk.wordpress.com/2012/02/21/manifesto-canibal/> >. Último acesso em 12/07/2018.

durante certo tempo um espaço marginalizado, sendo esta alocação nas bordas da cultura hegemônica o elemento que os uniu. Suas distinções estilísticas e ideológicas parecem conciliadas pela feitura de um projeto designado para celebrar seus pontos em comum, sendo a paixão pelo gênero horror o mais forte deles. Se de fato há um viés militante é pelo reconhecimento de seus esforços e da qualidade de suas obras, em um processo no qual até mesmo outros tipos de ativismo, como o radicalismo de Baiestorf, parecem se recalibrar.

Se é possível relacionar os quatro diretores com os garotinhos, cujas brincadeiras mescladas com a narração amarram os cinco episódios, então também é possível compreender o horror que sai de suas histórias e se materializa perante seus olhos⁶⁵, ao fim do filme, com o desejo dos realizadores de que os “brinquedos” com que “brincam” e as histórias que contam eventualmente atinjam o tal “horror de verdade”. Sendo assim, é natural que esta militância assuma a forma de uma das célebres pragas de Mojica / Zé do Caixão, que, ao fim dos créditos finais, condena todos aqueles que não prestigiarem o filme a impotência sexual⁶⁶.

Neste território de disputas o principal conflito parece ser justamente uma reivindicação pelo horror, no qual milita-se por visibilidade, legitimação e até mesmo autoridade sobre o gênero – ainda que não de forma radical (como propõe o manifesto de Baiestorf) e organizada (como subentende-se no texto de Cánepa). No entanto, como será abordado no capítulo a seguir, existe ainda um outro grupo de filmes que parece buscar o contrário, embora seja evidente neles a relação com o horror.

⁶⁵ Ao fim do filme, os garotinhos que narravam as histórias encontram um casebre que seria de fato a casa de Iara. Como um deles desdenha da suposta veracidade da história, o restante do grupo prega uma peça nele, o trancando dentro da casa. Enquanto ele tenta a todo custo abrir a porta, surge atrás dele o fantasma de um menino e, ao fundo, uma criatura monstruosa salta da escuridão em direção a ele.

⁶⁶ É importante ressaltar que a mensagem de Mojica se destina apenas aos espectadores masculinos, expondo, talvez, uma visão ultrapassada de que apenas homens compõem o público interessado em filmes de horror. Ainda mais problemático é o uso de um termo pejorativo utilizado pelo cineasta ao se referir a transexuais, que, segundo a praga rogada, seriam as únicas opções de sexo que os espectadores amaldiçoados teriam, já que com mulheres (subentende-se que mulheres cisgênero) as relações sexuais seria impossíveis pois estes espectadores estariam condenados a impotência.

CAPÍTULO III

Novas leituras para velhos horrores

3.1. Pós-horror à brasileira?

Em 6 de julho de 2017, o jornalista Steve Rose, do jornal britânico *The Guardian*, publicou o texto “*How post-horror movies are taking over cinema*” (em tradução literal “como os filmes de pós-horror estão tomando conta do cinema). No artigo, ele propõe o termo pós-horror para designar filmes que “quebram as regras” do gênero ao não corresponderem determinadas expectativas que o horror nutriu no público ao longo de décadas. Como exemplo, o jornalista inglês cita longas-metragens americanos contemporâneos como *Ao cair da noite* (*It comes at night*, Trey Edward-Schultz, 2017) e *A bruxa* (*The Witch*, Robert Eggers, 2016), obras anunciadas pelas respectivas campanhas de divulgação a partir de conceitos visuais facilmente associados ao cinema de horror mais convencional e que geraram revolta de espectadores, que ao serem surpreendidos no cinema pela falta ou subversão dos códigos mais tradicionais do gênero, não mediram palavras para detalhar o desapontamento em fóruns de internet e redes sociais. Analisando o fracasso de *Ao cair da noite* com o público, que classificou o filme com notas baixas em sites especializados⁶⁷ em oposição a reações entusiasmadas da crítica, Rose tenta encontrar elementos que teriam sido os causadores de tamanha frustração.

Somente o título já sugere fortemente que *Ao cair da noite* é um filme de horror. Assim como faz o trailer do filme, cujos ingredientes incluem um cenário pós-apocalíptico, uma cabana na floresta, máscaras de gás, espingardas, prisioneiros, um patriarca severo (Joel Edgerton), e avisos para nunca deixar as portas abertas e nunca sair de casa à noite. De forma alguma é propaganda enganosa, é só que este tenso, mínimo filme não joga a partir de regras já aceitas. (...) Não é surpresa alguma que alguns realizadores estão começando a questionar o que acontece quando você desliga a lanterna. O que acontece quando você se afasta das convenções de ferro fundido e vagueia pela escuridão. Você pode encontrar algo ainda mais

⁶⁷ Cinemascore (cinemascore.com) e Rotten Tomatoes (rottentomatoes.com) são dois dos maiores sites especializados em desenvolver médias de aprovação para filmes baseados na opinião do público e crítica, sobretudo a partir de votos feitos online. No primeiro, *Ao cair da noite* possui a nota D na avaliação dos espectadores, e no segundo o filme possui apenas 44% por parte do público, com nota média 2.8 de um total de 10. *A bruxa* possui C- no Cinemascore e 57% no Rotten Tomatoes, como nota média de 3.2 de 10. O fato de o público não ter apreciado os dois filmes se torna relevante em comparação com as avaliações da crítica – *Ao cair da noite* recebeu aprovação de 88% e *A bruxa*, por sua vez, 91%, ambos com nota média de 7.8 de um máximo de 10 e críticas bastante entusiasmadas.

assustador. Você pode encontrar algo que não é nem um pouco assustador. O que pode estar emergindo aqui é um novo subgênero. Vamos chama-lo de pós-horror. Para seus fãs, ao menos, *Ao cair da noite* é muito mais assustador porque você não sabe exatamente de onde o horror surgirá. Há um apocalipse de nivelamento civilizado e um vírus contagioso e uma floresta à la *A bruxa de Blair*, mas o filme está mais interessado nos horrores internos. Edgerton e sua família formam uma aliança enervante com outra em situação semelhante, e com espingardas nas mãos e confiança se esgotando, a ameaça de violência nunca está longe. Há luto, culpa, arrependimento e paranoia. Há relações familiares, que de protetoras se tornam constrictivas. O filho adolescente é perseguido por pesadelos. E finalmente há a simples escuridão, da qual o visual do filme faz tremendo uso. É incrível o quão desconcertante pode ser assistir alguém com uma lanterna vagueando pela noite escura. É mais fácil identificar o que não é assustador (ROSE, The Guardian, 06/07/2017, Tradução livre).

O jornalista tenta enunciar as características que associam o filme ao gênero horror (semânticas e sintáticas), mas falha ao não explorar a fundo de que maneira ocorreria o suposto distanciamento. Mesmo que o texto avance com entrevistas de realizadores que dão voz a este desejo de não se filiar completamente ao gênero, Rose acaba deixando inconclusiva sua proposta, e o que se seguiu após a publicação pode ser classificado como um pequeno fenômeno cultural.

Quase que imediatamente o artigo foi rebatido com textos de diversas nacionalidades e se tornou um dos assuntos mais comentados nas redes sociais da internet, sobretudo em tom de chacota. Da mesma forma, realizadores ao redor do mundo, inclusive brasileiros, se manifestaram, ou debochando ou mostrando certa revolta com o termo cunhado pelo inglês. As principais queixas seriam de que “pós-horror” daria a entender que o gênero horror já havia sido superado, ou então que esta classificação explicitaria o preconceito com o gênero e partiria do desconforto da crítica em reconhecer que o horror possui filmes “relevantes” e “de qualidade” da mesma forma que qualquer outro gênero.

O jornal *Folha de São Paulo* publicou uma matéria contendo entrevistas com os realizadores Juliana Rojas e Marco Dutra, que dirigiram *Trabalhar cansa* (2011) e *As boas maneiras* (2018), e também Gabriela Amaral Almeida, de *O animal cordial* (2018). Segundo Rojas, este rótulo (“pós-horror”) seria reducionista, pois daria a entender que os códigos do horror seriam rígidos e que filmes tradicionais não teriam qualidade, logo, haveria um claro preconceito com o horror, pois quando críticos notam que alguns filmes do gênero possuem qualidades dramatúrgicas, a reação deles seria renomear estes filmes. Dutra, por sua vez, aponta que a intenção ao realizar seu filme *As boas maneiras* era mesclar a questão da maternidade com o

abismo social da cidade de São Paulo em uma história de horror, mas afirma que jamais se questionaram (ele e Rojas, os diretores) de forma consciente se determinada cena teria “terror suficiente”. Já Almeida encara com naturalidade o surgimento de novos rótulos, mas os rechaça igualmente:

“Sou um sujeito político, com opinião sobre o mundo que me rodeia. (...) E abordo o que me rodeia por meio do medo, que tem a ver com o tipo de arte que consumo. (...) É natural que (o público) estranhe. É o que acontece quando o filme de terror se apresenta com novas cartas, feitas por realizadores com pé no cinema de arte” (ALMEIDA, Entrevista a Guilherme Genestreti, Folha de S. Paulo, 20/07/2017).

Na conclusão do texto, os realizadores discutem brevemente acerca da fonte da qual “brota o terror” em seus filmes:

Dutra levanta a bola de medos sociais (racismo, diferenças de classe); Rojas fala do medo do desconhecido e das pulsões que há em cada um. “Só não brota da vontade de usar os elementos”, diz Almeida. “Ou então criar um trem fantasma bastaria” (GENESTRETI, Folha de S. Paulo, 20/07/2017).

Almeida chegou a participar de um debate ao lado de Laura Loguercio Cánepa em uma mostra voltada para o tema. Intitulada *Sem susto: O cinema pós-horror*, o evento foi realizado entre os dias 5 e 14 de setembro de 2017, com organização do circuito SPCine e exibições no Centro Cultural São Paulo (CCSP). A seleção contou com os longas-metragens americanos citados pelo texto de Rose, bem como os filmes brasileiros *Trabalhar cansa*, *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012), *Mate-me por favor* (Anita Rocha da Silveira, 2016) e vários curtas-metragens dirigidos por Juliana Rojas, Marco Dutra e Gabriela Amaral Almeida. E ainda como forma de provocação, também foram exibidos os clássicos *O bebê de Rosemary* (*Rosemary's baby*, Roman Polanski, 1968), *Inverno de sangue em Veneza* (*Don't look now*, Nicolas Roeg, 1973) e *O iluminado* (*The shining*, Stanley Kubrick, 1979), insinuando que filmes de horror rompendo clichês e abordando ansiedades existenciais ou sociais estão longe de ser novidade. De acordo com o release da mostra⁶⁸, estes seriam filmes que não procuram um “terror explícito”, mas ao invés disso discussões existencialistas e filosóficas, o que resultaria em deixar o “susto” em segundo plano. O texto ainda afirma que é indubitável que estes filmes pertencem ao gênero horror, “pois seus elementos

⁶⁸ Disponível em < http://www.circuitospcine.com.br/arquivos/Programacao_Pos_Horror.pdf > Último acesso em 12/07/2018.

se encontram de maneira clara na narrativa”, sendo tais elementos fantasmas, monstros, bruxas, etc.

Naturalmente, podemos questionar o que seria um “terror explícito”. Seria o uso irrefreável de *gore*? Seria a presença de sustos? – “Acho que nunca vou fazer um filme de pós-terror, porque um filme de terror sem sustos é como uma música de rock sem bateria”, afirmou Rodrigo Aragão em entrevista ao site *A Escotilha*⁶⁹, quando questionado sobre sua opinião a respeito do assunto. Seriam então os filmes relacionados ao pós-horror meramente aqueles opostos ao estilo de cineastas como Aragão? Também podemos questionar por que discussões existenciais e filosóficas não poderiam estar atreladas ao “terror explícito”, entre outras lacunas que surgem a partir dos breves esforços feitos para configurá-lo. Mas a fonte dessas reações consiste em um release de uma mostra e é importante compreendê-lo como tal, sem atribuir ao texto a mesma relevância e autoridade de análises mais detidas e aprofundadas. O mesmo deve ser dito do texto escrito por Rose e os artigos jornalísticos em resposta ao termo “pós-horror”. De todo modo, se faz necessário compreender esta comoção em torno do assunto, que envolveu críticos, pesquisadores, realizadores e o público geral, todos discutindo a seu respeito nos mais variados espaços. Voltando a análise pragmática de Rick Altman, trata-se não só de um caso onde os espectadores reconhecem o gênero, mas se confundem com ele. Pois, ainda que a reação generalizada tenha sido de rebater um novo termo para designar os filmes citados, há uma ideia compartilhada de que estes filmes operam o gênero em uma chave diferente. Tanto que, mesmo após toda a comoção negativa ter se dissipado, meses após a publicação do *The Guardian*, a discussão foi ressuscitada com o lançamento do longa-metragem *Hereditário* (*Hereditary*, Ari Aster, 2018), no qual uma tragédia envolvendo a filha caçula de uma família americana de classe média desencadeia uma série de eventos inexplicáveis e brutais, vivenciados pela mãe e pelo irmão mais velho da criança. Ao filme foram atribuídas outras classificações, como “drama familiar sobrenatural” ou “horror elevado” (do inglês, *elevated horror*), termos dados tanto por críticos como pelo próprio diretor e pelo elenco durante a campanha de divulgação do filme, que chegou aos cinemas americanos em 8 de julho de 2018. Este distanciamento estaria associado ao fato de o filme ter recebido elogios superlativos às performances dos atores, sobretudo de

⁶⁹ Disponível em < <http://www.aescotilha.com.br/cinema-tv/espanto/entrevista-rodriigo-aragao/> >
Último acesso em 12/07/2018

Toni Collette, que interpreta a matriarca da família, bem como da importância que o drama dos personagens tem na narrativa, fatores que de alguma forma se sobreporiam aos eventos horríficos, estes envolvendo decapitações, possessões e seitas satânicas. No artigo jornalístico *Is horror the most disrespected genre?* (em tradução livre “seria o horror o gênero mais desrespeitado?”), publicado na sessão de cultura do site da BBC⁷⁰, Nicholas Barber aponta que o termo “horror elevado” possui registros na internet desde 2010 e que em 2012 passou a ser utilizado por produtores de Hollywood de forma a designar certo tipo de filme. Conforme o jornalista argumenta, de fato parece haver uma forte percepção de que os filmes citados e mais alguns outros, como *Corra!* (*Get Out*, Jordan Peele, 2017), indicado a quatro prêmios Oscar⁷¹ e vitorioso na categoria de melhor roteiro original, estão de certa forma relacionados entre si em uma possível tendência ou mesmo em um novo subgênero. Mas classificá-los como “elevados” implica justamente em elevá-los a um pedestal, um nível acima de tudo aquilo que representa “o outro horror”, um preconceito que parece ter antecedentes.

Jason Zinoman, no livro *Shock Value: How a Few Eccentric Outsiders Gave Us Nightmares, Conquered Hollywood, and Invented Modern Horror*, argumenta que nos Estados Unidos até meados dos anos 1960, mesmo após o lançamento de *Psicose*, o horror era largamente descreditado, visto como um gênero menor. Mesmo que houvesse alguns protestos das alas mais conservadoras da sociedade envolvendo o lançamento de algum filme do gênero, o horror não era visto como algo que merecesse muita atenção e em geral era associado com o estilo gótico, artificial e datado das produções da Hammer Films e as extravagâncias quase cômicas dos longas-metragens produzidos por William Castle. O gênero estava enraizado no imaginário coletivo através dos velhos castelos europeus recriados em estúdio, nos quais monstros espreitavam suas vítimas, em geral donzelas indefesas. Em outras palavras, algo muito distante do cotidiano e das ansiedades da sociedade americana

⁷⁰ Disponível em < <http://www.bbc.com/culture/story/20180614-is-horror-the-most-disrespected-genre?ocid=ww.social.link.facebook> > Último acesso em 12/07/2018

⁷¹ Escrito e dirigido pelo comediante Jordan Peele, *Corra!* é centrado em um jovem negro que passa a desconfiar que a família da namorada, branca, está tramando algo horrível. O filme foca nas relações tensas entre brancos e negros nos Estados Unidos, algo que se tornou ainda pior a partir da presidência de Donald Trump, eleito em 2016. Na cerimônia de premiação do Oscar em 2018, o filme estava indicado nas categorias de melhor filme, melhor direção, melhor ator (Daniel Kaluuya) e melhor roteiro original, esta última rendendo o prêmio para Peele, que se tornou o primeiro negro a sair vitorioso na categoria. Além disso, *Corra!* representou um dos raros casos onde a premiação reconheceu um filme de horror.

da época. Neste contexto, *Na mira da morte* (*Targets*, Peter Bogdanovich, 1968) acabou servindo como elegia para o “velho horror”. Segundo Zinoman, o produtor Roger Corman, conhecido por realizar filmes de horror a toque de caixa e com orçamentos muito baixos, exigia que jamais houvesse “realidade” nas obras, onde as performances dos atores deveriam ser extravagantes ao máximo e a cenografia deveria fugir do ordinário. O então novato Peter Bogdanovich, por sua vez, utilizou as exigências⁷² feitas por Corman a seu favor e realizou um comentário sobre o estado no qual o gênero se encontrava: os créditos iniciais de *Na mira da morte* mostram Boris Karloff como o servo de um castelo antiquíssimo, cenário evidentemente farsesco construído em estúdio, ao som de uma trilha sonora exagerada que se confunde com os sons da tempestade que cai *lá fora*. Contudo, ao fim dos créditos, o *fade out* toma conta da tela e nos damos conta de que estávamos de fato vendo trechos de *Sombras do terror*. Na plateia, produtores e outros membros da equipe assistem ao filme ao lado de um envelhecido ator de teatro (Karloff). Byron Orlok (referência a Lord Byron e Conde Orlok, o vampiro Nosferatu) se sente envergonhado pelo que acabara de assistir e confronta o produtor do filme dizendo que não participará de futuros projetos porque está se aposentando. Já do lado de fora da sala de exibição, agora em tom melancólico, ele diz ao jovem roteirista do projeto que se sente uma peça de antiquário e que, agora, o mundo pertence aos jovens. Do outro lado da rua, o ator é visto através da mira de uma arma de fogo, apontada por um jovem, que em seguida se vira para o balcão da loja onde se encontra e informa ao homem no caixa que comprará aquele modelo. A partir de então, somos apresentados a trama principal do filme, centrada neste rapaz, bonito e de boa família, cujo passatempo favorito é cometer uma série de assassinatos em *drive-ins*. Enquanto jovens assistem filmes violentos de horror em seus carros, o *sniper* se posiciona atrás da tela e escolhe aleatoriamente suas vítimas. A narrativa então passa a alternar as trajetórias destes dois homens, o representante mor do “velho horror” e aquele que encarna o que seria um novo ciclo, muito mais próximo do dia-a-dia do cidadão comum americano.

⁷² Corman teria exigido que Bogdanovich rodasse o filme todo em apenas doze dias, que este fosse estrelado por Boris Karloff (que só dispunha de dois dias para filmar todas as suas cenas) e que de alguma forma cenas descartadas do longa-metragem *Sombras do terror* (*The terror*, Roger Corman, 1963) fossem incorporadas na narrativa. Karloff a essa altura estava envelhecido e decadente após décadas interpretando vilões do horror (mais notadamente o monstro da franquia *Frankenstein*), e *Sombras do terror* era todo ambientado em um castelo, no século XVIII, extremamente distante da história contemporânea que o jovem diretor queria contar.

O caminho dos dois eventualmente se cruza em um *drive-in*, onde Orlok apresenta um de seus filmes e o assassino se prepara para mais um massacre. É neste cenário, que Karloff, outrora um dos maiores monstros do cinema, torna-se herói e se opõe ao maníaco da nova geração. Zinoman salienta que a visão de Bogdanovich era essencialmente moralista, já que o próprio diretor afirmava detestar filmes de horror, fazendo com que o público, que compactuava com a violência na tela, pagasse com a própria vida por sua alienação. Mas, ironicamente, Bogdanovich acabou por conceber o que seria “o filme de horror moderno americano”.

Zinoman argumenta que mesmo *Psicose* tendo surpreendido os espectadores pela subversão das regras pré-estabelecidas do gênero, estes novos realizadores teriam dado um passo adiante ao explorar uma estética mais realista em seus filmes. Para o autor, o marco zero teria mesmo sido o ano de 1968, no qual, além de *Na mira da morte*, foram lançados *A noite dos mortos vivos* (*Night of the living dead*, George A. Romero, 1968) e *O bebê de Rosemary* (*Rosemary's baby*, Roman Polanski, 1968), produções que se distanciavam dos estúdios e nas quais a ação ocorria em locações reais, sendo filmada, muitas vezes, com a câmera na mão. Muito provavelmente, estes filmes apenas se beneficiaram de algumas estratégias herdadas do realismo em sua forma mais estrita, mas que representaram uma grande ruptura com o que vinha sendo produzido no gênero horror até aquele momento.

De certo modo, podemos relacionar *Na mira da morte* com a análise que Edward Buscombe (1970) faz de *Pistoleiros do entardecer* (*Ride the high country*, Sam Peckinpah, 1962), no qual o pacto com o público é rompido logo na primeira cena, com os tropos e estrutura reconhecíveis do faroeste sendo imediatamente subvertidos⁷³. Isto ocorreria justamente porque o público da época tinha conhecimento prévio das convenções do faroeste e compartilhava um imaginário de como o gênero deveria operar. Mas se deslocado deste contexto e visto por um público que não está familiarizado com os códigos do faroeste clássico americano, muito provavelmente as potências discursivas obtidas a partir do rompimento de expectativas seriam inexistentes ou não teriam a mesma força. E o mesmo pode ser dito sobre outros gêneros e seus respectivos ciclos, como, por exemplo, os filmes de horror moderno

⁷³ A pequena cidade do oeste aparece modernizada, com a presença de carros e policiais; os cavalos agora não mais são símbolos de dignidade, mas usados para entretenimento em uma corrida contra um camelo; e a figura mítica do ator Randolph Scott, conhecido por frequentemente estrelar filmes do gênero, surge desmoralizada, por debaixo de uma fantasia patética, que inclui uma peruca risível. (BUSCOMBE, 2003 p.23)

do ano de 1968 mencionados por Jason Zinoman, ou os *slashers* autorreflexivos⁷⁴ realizados em meados da década de 1990, ou mesmo esta noção (pós-horror; horror elevado) que tem gerado os mais diversos termos com o intuito de dissociar filmes de horror do horror. Para Thomas Schatz (1981), este processo configuraria a evolução de dado gênero, o que envolveria tanto fatores internos (elementos formais) quanto externos (elementos culturais e temáticos).

Uma vez que determinada narrativa genérica e seus componentes fílmicos são repetidos e refinados em uma fórmula, sua base gradualmente dá espaço para o surgimento de uma narrativa lógica interna própria, marcada pela transparência de um primeiro momento clássico do gênero em questão que cede espaço para a opacidade, ou seja, um momento posterior marcado por maior autoconsciência sobre a forma e seus códigos (Schatz, 1981, p. 36).

Voltando para o contexto global contemporâneo, o realismo também parece estar relacionado a este momento – e a estes filmes – que os críticos ainda se complicam para definir. De acordo com Thomas Elsaesser (2009), o chamado “cinema de arte” ou “de autor”, que ele resume como cinema mundial, sempre se definiu em oposição ao cinema hollywoodiano através de alguma versão da estética realista. Os filmes realizados através destes preceitos (sobretudo os asiáticos, foco da análise do autor) seriam celebrados em festivais ao redor do mundo pelo “engajamento quase-documental e etnográfico com os ritmos lentos do dia a dia, com as vidas de pessoas comuns, com o ambiente natural ameaçado de desaparecimento, com a desolação dos guetos e favelas urbanas, ou com o tédio e anomia das classes médias asiáticas emergentes” (2015, p.37). Já os realizadores destas obras (nomes como o iraniano

⁷⁴ Segundo Robert Stam (1985, p.11), a autorreflexividade seria um recurso narrativo que subverte a noção comum de que a arte pode sempre ser um meio de comunicação transparente. Logo, os textos que fazem uso deste recurso quebrariam o fluxo da narrativa e evidenciariam os meios de produção fílmica, assim desmistificando ficções e nossa crença ingênua nos efeitos promovidos por ela. No filmes *slasher* autorreflexivos dos anos 1990, a autorreflexividade representou um esforço em trazer novidade a um subgênero depreciado pelo excesso de familiaridade do público (no caso com os inúmeros exemplares produzidos e repetidos na década anterior). Assim, os personagens passam a usar ativamente o conhecimento das convenções do *slasher* para escapar dos maníacos que os perseguem — e ao fazê-lo, buscam impedir que tais regras se concretizem. O recurso se distingue de uma simples autorreferência ao gênero, o que não era exatamente novidade já na época de lançamento de *Pânico* (*Scream*, Wes Craven, 1996), um dos primeiros e certamente o mais influente *slasher* autorreflexivo. Ao invés disso, essas características deixam de aparecer casualmente e passam a incorporar as tramas dos filmes fundamentalmente, em um processo no qual a narrativa assume e comenta o filme enquanto filme. A transparência da era clássica do gênero, agora, cedia lugar à opacidade, na qual há autoconsciência da forma⁷⁴.

Abbas Kiarostami, o austríaco Michael Haneke e o taiwanês Hou Hsiao-Hsien), Elsaesser classificaria superficialmente em quatro características:

- 1) eles integrariam o circuito de festivais internacionais, principalmente o Festival de Cannes e o Festival de Berlin;
- 2) são autodidatas ou deixaram seus países para estudar cinema no exterior;
- 3) como consequência possuiriam relações ambíguas e ressentidas com a cultura e a indústria cinematográfica de seus respectivos países;
- 4) e finalmente, eles optariam pelo uso da captação digital, cujas especificidades se manifestariam em seus filmes.

Quanto a estética dos filmes, o autor generaliza que esta tendência realista seria marcada pelo uso de cenas estáticas e quadros fixos, profundidade de campo e planos-sequências. Contudo, Elsaesser está mais interessado em categorizar um novo realismo, que ele também denomina como uma agitação ontológica (2015, p.43). Este conceito estaria relacionado à percepção de realismo quando desafiada, o que se daria através de personagens que possuem percepções do mundo alteradas ou privilegiadas por conta de condições físicas ou mentais, e cuja existência é ambígua, de forma que nem o público nem o próprio personagem tenha certeza se está vivo ou morto⁷⁵.

O que é típico destes filmes é que objetos, espaços e casas assumem um tipo particular de presença ou atividade, levando-nos às convenções do filme de terror. Porém, em vez de trabalhar na chave do medo e do terror, estes filmes têm como objetivo produzir, a princípio, uma insegurança perceptual, para então depois desenvolver uma dúvida ontológica mais direta, uma vez que somos obrigados a fazer um tipo de mudança cognitiva ou ajuste retroativo radical das nossas pressuposições mais fundamentais sobre o mundo diegético, de continuidade espaço-temporal, bem como tornando-nos intensamente cientes da nossa própria presença como espectadores, como na abertura de *Caché* (2005) de Michael Haneke. Igualmente característico de muitos destes filmes é um tipo especial de compreensão ou “contrato” existente entre os principais protagonistas (e que é passado ao espectador) sobre aceitar como certo ou “normal” o que pelo visto é psicologicamente aberrante ou impossível de acordo com as leis da física. E assim eles (e nós) entramos num tipo de modo “e se” mutuamente confirmado, que a princípio pode parecer um jogo solipsista, mas que se revela a própria condição para se manter o mundo “real” ou “consistente” (ELSAESSER, 2015, p.46).

Esta ambiguidade desestabilizadora do pacto perceptual entre filme e espectador de fato se verifica em diversos dos longas-metragens relacionados às

⁷⁵ O autor ressalta que estas características também podem ser encontradas em filmes hollywoodianos, notadamente aqueles realizados por diretores de origem estrangeira, como o indiano M. Night Shyamalan (*O sexto sentido*, 1999), o chileno Alejandro Amenábar (*Preso na escuridão*, 1997; *Os outros*, 2001) ou o britânico Christopher Nolan (*Amnésia*, 2000; *A origem*, 2010)

polêmicas contemporâneas. Afinal, são narrativas compostas por longos planos fixos, muitas vezes privilegiando o ritmo lento do cotidiano dos personagens, os quais jamais temos certeza se estão vivos, mortos ou apenas vivenciando os eventos sobrenaturais / horríficos de forma imaginária. Quando estes eventos ocorrem, em alguns casos, não há sobressaltos na trilha, ou então a cena é construída justamente para romper com as expectativas geradas a partir da familiaridade do público com o gênero horror. Trata-se de um convite para a dúvida acerca dos objetos e das presenças, o que Elsaesser compreende como a diferença entre dois marcos da ontologia no cinema. No “marco um da ontologia”, o espectador poderia confiar com mais segurança no que lhe é apresentado, pois o cinema seria ontologicamente privilegiado por ser, nas palavras do autor, uma mente externalizada, na esteira do pensamento baziniano, no qual a razão deste privilégio dentre as artes representacionais seria a ligação existencial que o cinema mantém com o mundo fenomenológico, o que mais tarde ficaria conhecido como a indexicalidade / ontologia fotográfica. O que Elsaesser propõe é o surgimento de um “marco dois da ontologia”, no qual a confiança depositada pelo espectador deveria operar como função de ceticismo, pois a percepção sobre o que se apresenta em um primeiro momento como real, posteriormente seria alterada. Sendo assim, qualquer confiança, fé ou crença, outrora dadas como aceitas, neste novo momento do realismo, teriam de ser contratualmente garantidas, através de um novo “contrato social” (Ibid, 2015, p.48).

Para Cecília Mello, esta tendência configuraria o que ela chama de “realismo fantasmagórico”, sobre o qual a autora brasileira organizou o compêndio “Realismo Fantasmagórico” (2015), onde está presente o texto de Elsaesser, bem como de outros pesquisadores que teorizam sobre o assunto. Para Mello, o termo busca se referir “à característica específica da interação entre o real e o sobrenatural” que seu trabalho discute também a partir do recorte de filmes contemporâneos produzidos no leste asiático, configurando não um gênero em si, mas sim uma tendência.

São obras que estão ancoradas no real – no tempo presente, empregando uma estética realista, interessando-se pelo cotidiano, mas que não deixam de admitir em sua diegese a presença ativa de fantasmas e espíritos. Ao fazê-lo, passam automaticamente a abarcar múltiplas temporalidades: o presente do real fenomenológico e as camadas de passado e memória contidas no tempo dos mortos. “Realismo fantasmagórico” não é um gênero cinematográfico, já que é, antes de tudo, uma manifestação estética realista (MELLO, 2015, 23).

Contudo, a autora enfatiza a necessidade de afastar o realismo fantasmagórico do horror, uma vez que os filmes discutidos por ela reproduzem a lógica da cultura asiática, na qual “fantasmas e espíritos não contêm o mesmo peso de morte e da assombração associados a entidades análogas no monoteísmo ocidental” (Ibid, p.24). Tal afirmação apresenta algumas problemáticas, sobretudo porque o horror também é bastante presente no cinema asiático, no qual boa parte das tramas envolvem justamente aparições sobrenaturais assustadoras. Ainda segundo a autora:

Convém também observar que “realismo fantasmagórico”, apesar de conter pontos de contato, não deve ser confundido com o “realismo fantástico” na literatura e no cinema, gênero no qual, grosso modo, o evento ou entidade sobrenatural necessariamente escapa à lógica e à explicação científica de uma época, e deve, portanto, ser desvendado ou explicado. Distingue-se igualmente do “realismo mágico” na literatura latino-americana do século XX – e suas eventuais traduções intersemióticas para o cinema – que, apesar de tratarem o estranho ou sobrenatural como um evento cotidiano, acabam distanciando-se da realidade de um modo que o cinema desses diretores, em toda a sua relação estreita com o real fenomenológico, não poderia. Seu realismo, antes de fantasmagórico, é o realismo estético do plano-sequência, da duração, da locação, dos atores não-profissionais, do cotidiano prolongado na tela, e quaisquer tentativas de aproximação com o realismo literário devem ser conduzidas com cautela (MELLO, 2015, p.24).

Compreende-se nas obras selecionadas tanto por Mello e Elsaesser um distanciamento do horror, sobretudo pela maneira naturalista com a qual os personagens lidam com estas intrusões de espíritos em seus cotidianos. Ainda que reajam com surpresa a estas manifestações, na maioria dos casos este primeiro choque não seria acompanhado de pavor, o que amenizaria o estranhamento, mesmo para espectadores que não estivessem acostumados com a suposta maneira habitual com que povos asiáticos lidam com fantasmas e espíritos. Os dois autores acabam sendo tributários de Tzvetan Todorov (2004) e seu conceito de literatura especulativa, dividida em três categorias⁷⁶ básicas, o “maravilhoso”, “o estranho” e o “fantástico”. A

⁷⁶ O “maravilhoso” daria conta de histórias nas quais os eventos sobrenaturais são recebidos com naturalidade pelos personagens; O “estranho”, por sua vez, compreenderia as histórias que apresentam eventos que, ainda que causem estranhamento e inquietações, eventualmente podem ser

suposta dicotomia entre estéticas realistas e elementos estranhos, maravilhosos ou fantásticos, próprios de gêneros como o horror e a ficção científica também já receberam atenção de uma série de outros autores⁷⁷ e centradas em diversos outros recortes. De todo modo, muitas das elaborações realizadas pelos autores se relacionam de alguma maneira com os chamados filmes de pós-horror / horror elevado. Diversas vezes estes filmes colocam em xeque a sanidade de seus personagens ou mesmo a ideia de que eles habitam o mesmo mundo dos outros personagens, sejam esses vivos ou mortos. Diversas vezes manifestações sobrenaturais e fantasmagóricas ocorrem nestes filmes de forma ordinária, ou então sem os grandes sobressaltos típicos do “filme de horror tradicional”. Também são bastante comuns planos sequência ou planos fixos muito longos, bem como cenas filmadas em locações reais ou então a presença de atores não profissionais no elenco. E, finalmente, é possível associar o rompimento do pacto perceptual que o filme estabelece com o espectador, o que Elsaesser refere como segundo marco da ontologia, com as reações provocadas pelo inquietante familiar proposto por Freud (1919), o que por vezes pode render momentos desconcertantes que se tornam horríficos ou muito próximo do horror. E, tratando-se uma tendência mundial não tão recente, que se verifica em obras que circulam por grandes festivais mundo afora, pertencendo a uma época cada vez mais globalizada, pode-se dizer que os filmes de horror contemporâneo estejam fazendo uma espécie de empréstimo estilístico: ocupando um interregno entre os códigos mais estabelecidos do gênero, ancorados na imaginação horrífica do público, e tendências estilísticas mais diversas, globais e recentes.

Para Cánepa, esta seria também uma tendência vista no cinema brasileiro contemporâneo, o que ela chama de experiências limítrofes com o gênero, comparáveis ao trabalho do já citado Michael Haneke, e do americano David Lynch, nos quais haveria “o uso mais ou menos evidente de recursos do estilo do horror”, o

explicados pela lógica do mundo comum. Já o “fantástico” seria o mais complexo, compreendendo histórias nas quais os eventos se mantêm misteriosos por toda a narrativa. O “fantástico” também se desdobra em outras duas outras categorias – o “Fantástico-estranho” e o “Fantástico-maravilhoso”, sendo os mistérios do primeiro explicados pelas leis da razão e os mistérios do segundo explicados através de uma lógica sobrenatural.

⁷⁷ Destaca-se aqui o capítulo *Realismo(s) de ficção científica: uma introdução ao debate*, escrito por Alfredo Suppia (2016) e presente no compendio *Gêneros cinematográficos e audiovisuais: perspectivas contemporâneas*; e também os livros *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*, de Christine Brooke-Rose, e *Rhetoric of Fantasy*, de Farrah Mendlesohn.

que talvez os permitissem “contribuir para a compreensão de aspectos das tensões sociais e individuais de nosso país” (2013, p.37). Ainda segundo a autora:

De alguma forma, a desigualdade social, a falta de perspectivas e a herança da escravidão, tratadas ao longo da história do cinema brasileiro em várias chaves (irônica, melodramática, revolucionária, policialesca etc.) têm ganhado, nesses filmes, abordagens do ponto de vista de uma atmosfera de horror. Obviamente, não do horror-gênero, mas daquele entendido como representação do que sentimos diante de ameaças de explosões de violência. O fato é que, nesses filmes, o espectador se identifica com a percepção das personagens de que a qualquer momento algo terrível pode acontecer, embora nem sempre aconteça. E esse compartilhamento da tensão é uma das características mais importantes das histórias de horror. Mas “algo terrível” pode acontecer nesses filmes não por estar-se necessariamente sob o poder de forças sobrenaturais ou de psicopatas, e sim em função de mazelas atávicas da sociedade brasileira. É nesse ponto que talvez esteja nascendo uma visão diferente não apenas dessas mazelas brasileiras, mas, quem sabe, do próprio horror. Trata-se de abordagens novas de questões sociais urgentes e de um gênero que talvez tenha encontrado espaço inesperado para reemergir. No entanto, serão necessários alguns anos para sabermos se a tendência se manterá ou ficará congelada no tempo (Ibid, 2013, p.37).

É necessário enfatizar a separação proposta entre o gênero e o que se configura nestes filmes, nos quais o horror provém dos medos dos personagens, dos conflitos sociais indissolúveis e de uma atmosfera de tensão que jamais atinge um clímax ou é apaziguada. Todavia, há também claro diálogo com iconografia e convenções próprias ao horror cinematográfico, menções que, se não configuram uma filiação ao gênero, claramente o referenciam. No texto *Configurações do horror cinematográfico brasileiro nos anos 2000: continuidades e inovações*, Cánepa intitula este eixo como “horror social”, ou seja, filmes que exploram uma percepção mais difusa do horror, nos quais ansiedades geracionais e questões nacionais ganham uma abordagem híbrida com o universo do horror (2016, p.136). Desta maneira, a autora argumenta que se estabelece um senso de decadência que remete ao gótico literário produzido no fim do século XVIII na Europa, período no qual os escritores captaram em suas histórias a apreensão da sociedade que acompanhava a ascensão da burguesia em oposição à queda da aristocracia e do que restava dos antigos regimes feudais. Assim, seria possível traçar um paralelo com os últimos 30 anos na sociedade brasileira, marcada pela queda da ditadura militar, a instauração da democracia e a formação de uma nova classe média. De todo modo, não se trata de algo inédito no cinema de horror brasileiro, conforme a própria autora aponta. O já citado longa-

metragem de Walter Hugo Khouri, *O anjo da noite* (1974), explorou a atmosfera gótica em uma trama na qual a questão racial é indubitavelmente presente.

Embora este não pareça ser o principal objetivo de Khouri, é possível dar uma interpretação política e racial ao acontecimento narrado, pois o vigia, que é o único personagem negro, parece sentir-se dominado e amedrontado por forças ancestrais que exalam da casa – uma mansão no meio da cidade mais aristocrática do Brasil. Nesse sentido, ao tematizar a latência de conflitos passados concentrados numa casa rica e vazia em meio à natureza selvagem, *O ANJO DA NOITE* faz uma operação bastante comum nas histórias de horror clássicas, derivadas da ficção gótica: relacionar a monstruosidade ao que é, literalmente, estrangeiro e fisicamente diferente de um ambiente bem delimitado (CÁNEPA, 2008, p. 223).

No filme, a babá Ana (Selma Egrei) é contratada para cuidar de dois irmãos enquanto os pais das crianças viajam. Confinada no casarão cercado pela mata selvagem, Ana recebe insistentes telefonemas anônimos durante a noite, o que a deixa aterrorizada. Sua única companhia além das crianças é o vigia negro Augusto (Eliezer Gomes⁷⁸). Inicialmente gentil e prestativo, ele se mostra cada vez mais suspeito e agressivo ao longo da noite, o que pode ter relação com a natureza sobrenatural do casarão – e que eventualmente culmina em uma explosão de violência.

O enredo do filme já possibilita diversas interpretações acerca de possíveis tensões raciais entre os personagens. Mas em uma cena específica, Augusto as verbaliza de forma clara e emblemática. Enquanto caminha pelo jardim ao lado de Ana, ele relata a ela que, embora já tenha se acostumado a morar ali, guarda um passado desagradável com a propriedade, o qual ele “nem faz questão de lembrar”.

Augusto: - ... Fico andando por esse jardim pensando, parece até que o jardim é meu. Eu só não gosto é da casa. Eu sempre digo que o avô do meu patrão construiu a casa errada no lugar certo. Prefiro mil vezes minha casinha. Faz bem pra mim, minha mulher, as crianças. Eu nem trago eles aqui.

Ana: - Mas a casa é bonita.

⁷⁸ Por este papel, Gomes foi premiado como Melhor Ator no Festival de Gramado de 1975.

Augusto: - É bonita, mas não é amiga da gente... como isso aqui (aponta para as árvores). Já passei treze meses sem entrar dentro dela. Fazia a ronda só por fora.

A partir da fala de Augusto é possível traçar um paralelo aos horrores vividos por escravos em propriedades como aquela no século anterior. Seus temores se materializam quando, ao fim do filme, ele parece ser possuído por forças sobrenaturais, resultando em uma explosão de violência que o leva a tirar a vida da babá e das crianças. Na última cena, ele recobra a consciência ao sair do transe e seus gritos de horror ecoam pela casa enquanto ele se depara com os cadáveres. Seriam as forças que o possuíram justamente seus antepassados em busca de vingança? Novamente parece se fazer presente o retorno do reprimido, aqui em uma possível possessão do corpo de Augusto pelos espíritos de seus antepassados escravos que ainda assombravam o local, mesmo décadas após o suposto fim da escravidão. É possível dizer que, de certa forma, *O anjo da noite* é um precursor do horror social sugerido por Cánepa, explorando questões de ordem sociais e raciais em uma narrativa com elementos horríficos, assim como faria Kleber Mendonça Filho quase quatro décadas depois. Mas seria este o único filme brasileiro a referenciar tais tensões anteriormente a *O som ao redor*?

Para Adam Michael Mcgee, há no cinema de horror, sobretudo aquele produzido em países com passados escravocratas, uma certa tendência ao revanchismo racial, conforme ele discute em sua dissertação *Imagined Voodoo: Terror, Sex, and Racism in American Popular Culture*. Segundo o autor, esta é praticamente uma vertente capaz de traduzir as fantasias de realizadores brancos que seguem uma lógica de antecipação da vingança de negros para justificar a agressão preventiva, imaginada como meramente defensiva. Esta possível vingança se daria especialmente através de rituais religiosos que lhes concederiam poderes sobrenaturais, algo notável em dois filmes de horror produzidos no Brasil e que tem em comum estratégias de lançamento internacional: *O Mistério da Ilha de Vênus* (*Macumba Love*, 1960) e *Demônios Negros* (*Black Demons*, 1991).

O primeiro foi uma produção norte-americana filmada no Brasil, mais especificamente no litoral de São Paulo. Dirigido pelo americano Douglas Fowley, o filme narra as desventuras do escritor americano Peter Weils (Walter Reed) que em

viagem à fictícia “Ilha de Vênus” se vê ameaçado por uma seita de vodu, justamente o tema de seu próximo livro. Liderada pela temível Mama Rata (interpretada pela atriz brasileira Ruth de Souza), a seita é responsável por violentos assassinatos e rituais obscuros, capazes de controlar a mente e as ações de seus desafetos. Também sob o efeito dos poderes de Mama Rata, o par romântico de Peter, Viasa (Ziva Roddan), é uma norte-americana branca criada na ilha. Por conta disso, ela reproduziria a promiscuidade e a sexualidade exacerbada, dominando os homens à sua volta. McGee explica que nos filmes de “vodu imaginário”, a sexualidade se endereça ao olhar do espectador branco, majoritariamente masculino, com o intuito de causar ao mesmo tempo excitação e repulsa, permitindo uma experiência de carga erótica, ainda que os personagens brancos sejam absolvidos de culpa por estarem realizando tais atos contra suas vontades – são vítimas, afinal.

Na ficção vodu, a “sexualidade negra” é tipicamente retratada como uma maldade à espreita, tanto literal e metafórica, a qual o herói / heroína deve absolutamente repudiar e derrotar ou estarão se arriscando a serem “enegrecidos” por esta sexualidade – resultando na perda (ou temporariamente deixando de lado) a identidade e o privilégio branco. No caso do horror, este “enegrecimento”, também geralmente significa a perda da vida (MCGEE, 2014, p. 108).

Esta tendência se perpetua no filme, cujo clímax envolve um ritual no qual Viasa, dominada pelas forças ocultas de Mama Rata, se prepara para tirar a vida de um turista americano. Ela é salva por Peter, saindo de seu transe, sem saber o que aconteceu, enquanto a líder da seita é morta, apodrecendo em questão de segundos, antes de entrar em combustão espontânea. Além da já citada violência justificável e preventiva, nota-se a falta de acurácia no retrato das crenças e costumes dos personagens negros. Ainda que situado em uma ilha fictícia, se misturam elementos de religiões e povos diferentes - o vodu é uma religião haitiana - para potencializar as fantasias e temores dos personagens brancos.

Outro filme de horror que trouxe a questão racial à tona foi *Demônios Negros* (1991), dirigido pelo italiano Umberto Lenzi e também centrado na religiosidade africana como fonte de ameaça aos protagonistas brancos. Na trama, turistas americanos entram em contato com as “forças ocultas da macumba” e revivem os escravos sepultados em uma fazenda colonial, que assim como os zumbis (já popularizados na época de lançamento do filme) perseguem os vivos e os atacam com violência. Ao invés de cérebros e entranhas, os zumbis cegam suas vítimas

portando facas e machados. Tudo começa porque o protagonista Dick (Joe Balogh) vai até uma favela carioca, onde ele assiste e grava um ritual de “macumba”, que termina com um homem idoso cego lhe entregando um amuleto.

Estes dois longas-metragens elucidam a maneira problemática com que minorias raciais / sociais foram representadas no cinema de horror brasileiro. Ambas são coproduções estrangeiras e explicitam o exotismo com que seus realizadores enxergavam (enxergam?) nossa cultura, o que resulta em estereótipos e a reprodução de visões distorcidas acerca de religiões de matriz africana⁷⁹. Contudo, tais distorções não excluem por completo a noção de que estes povos oprimidos ressurgem e tem suas ações guiadas por certo senso de justiça. Claro, segundo as convenções do gênero, eles ainda deverão ser derrotados pelos protagonistas em um acerto de contas final no qual serão exterminados por conta dos males causados, mas o desfecho não anula a percepção de que seus atos bárbaros são reações às opressões que sofreram no passado, tampouco os destituem de poder. Se por um lado há claramente uma resposta fóbica desproporcional à figura do outro, representado aqui pelo negro, é interessante pensar que de certa forma este processo em alguma medida os empodera, pois detém características que os colocam em posição de vantagem (feitiçaria, capacidades sobre-humanas, etc.). Logo, seria correto afirmar que os longas-metragens de horror brasileiros possibilitaram com alguma frequência discussões acerca dos mais variados temas, desde o racismo até a violência contra mulheres⁸⁰.

Sendo assim, não seria o caso de afirmar que estes filmes, os quais compõem o eixo do chamado horror social, são simplesmente filmes de horror nos quais se fazem presentes questões sociais (mais notadamente tensões entre classes e herança escravocrata), pois outros filmes já apresentaram tais questões de forma central? Primeiramente, o que ocorre é que os filmes contemporâneos citados por Cánepa apresentam estes temas de forma crítica e central, alinhados a um pensamento progressista que, se não condenam diretamente a oligarquia brasileira e aqueles que se beneficiam dela, compreendem os oprimidos não mais como vilões

⁷⁹ A figura do zumbi possui origem no folclore afro-caribenho haitiano, no qual estes cadáveres ganhariam vida após serem reanimados por um sacerdote interessado em usá-los como servos.

⁸⁰ Cánepa argumenta que apesar da maioria das vítimas nos filmes de horror brasileiros serem mulheres, sobretudo nos filmes de *sexploitation*, houve uma série de longas-metragens nos quais as mulheres assumiram o papel do monstro, como se estivessem “dando o troco” nos abusos que sofriam. (CÁNEPA, 2008, p.292)

malosos mas sim como as vítimas – ainda que estejam às margens das narrativas e sejam percebidos como vítimas através do sentimento de culpa dos personagens centrais. Obviamente, ao performarem um (res)surgimento repentino no cotidiano dos protagonistas, estas figuras recalcadas provocam reações de medo, pavor ou inquietação. Mas estas reações não se estabelecem mais como motivações para um entrave entre “bem e mal” como nos filmes tradicionais de horror. Ao invés disso, ou são acompanhadas por um reconhecimento da culpa burguesa, ou sofrem novas tentativas de repressão. Há ainda outro importante ponto a ser ressaltado, que é a não filiação ao gênero horror, mesmo que seja clara a associação com seu repertório. Este distanciamento do gênero enquanto gênero está não somente na fala de Cánepa (que constantemente o referencia como “flertes”, “diálogos” ou “aproximações”), mas praticamente na maioria dos estudos que exploraram este grupo de filmes. Kim Wilhelm Doria, por exemplo, sugere tal diferenciação já no título de sua dissertação de mestrado, *O horror não está no horror – Cinema de gênero, anos Lula e luta de classes no Brasil* (2016). Analisando *Trabalhar cansa* e associando o filme ao período no qual Luís Inácio Lula da Silva esteve na presidência do país, o pesquisador afirma que se a filiação ao gênero fosse completa nestes filmes, as reflexões sociais propostas por eles teriam outros efeitos.

Ao tratar do difícil e silenciado tema do conflito de classes em nosso país, o repertório do horror parece inescapável a esses cineastas justamente porque a violência está no ato mesmo da normalização de um estado de coisas nada pacificado, no qual as contas jamais foram acertadas. É por isso que a inquietação surge nos filmes como momentos de terror que irrompem sem aviso prévio e que, exatamente por isso, nos ameaçam o tempo todo: o horror está no dia a dia, está na aparência de paz, está na cabeça baixa e na conciliação.

Caso a adesão ao gênero fosse plena, o efeito seria outro, porque o pacto com o espectador estaria dado em termos negociados: o horror seria moeda de troca e realização de prazer, e não uma forma do incômodo. O que está em jogo aqui é um horror que não se resolve no plano cinematográfico, pois necessariamente nos acompanha após o fim do filme (DORIA, 2016, p.97).

O pacto ao qual o autor se refere nos remete a ideia de gêneros enquanto promessa, um conjunto de convenções pelas quais os espectadores buscam ser recompensados. Para Neale (2003), ainda que anseiem pela surpresa causada pelas reviravoltas que as tramas possam (ou não) apresentar, o público necessita que o gênero e suas marcas o guiem, como um mapa, em um processo no qual suas expectativas até podem ser frustradas, mas apenas até certo ponto de reconhecimento.

Gêneros não consistem apenas de filmes: eles consistem, também e igualmente, de sistemas específicos de expectativa e hipóteses que os espectadores trazem com eles ao cinema e que interagem com os próprios filmes durante o processo de ver o filme. Estes sistemas concebem aos espectadores meios de reconhecimento e compreensão. Eles ajudam a renderizar os filmes e os elementos dentro deles (...). Estes sistemas também oferecem bases para novas antecipações (NEALE. In: GRANT, 2003. p.161. Tradução livre).

De um lado está todo um referencial genérico, o qual o público compartilha e identifica, e de outro há toda uma nova maneira de empregar tal referencial na narrativa, o que explicaria tamanho estranhamento causado por estas obras. Porém, ainda é difícil escapar da tentação de categorizar este fenômeno, uma vez que algumas questões permanecem em aberto, como, por exemplo, de que forma seria possível classificar estes momentos de interrupção na narrativa dos longas-metragens de realizadores como Juliana Rojas, Marco Dutra e Kleber Mendonça Filho, nos quais o horror é evidente e é expresso de maneiras diversas, mas logo depois é encerrado e então retorna-se para o registro mais naturalista que precedia tais manifestações? Ou ainda como poderíamos definir o horror presente em *Os Inquilinos* (Sergio Bianchi, 2009), longa-metragem brasileiro frequentemente mencionado nas discussões deste suposto novo momento do horror no cinema brasileiro? No filme, o patriarca de uma família de classe média baixa (Marat Descartes) entra em uma espiral de paranoia a partir da chegada de seus novos vizinhos, um grupo de rapazes suspeitos de pertencerem a uma facção criminosa. No entanto, não há presenças fantasmagóricas ou monstruosas, nem mesmo há a dúvida quanto à possibilidade da existência delas. O filme também é desprovido de grandes explosões de violência ou de reações de pavor por parte dos personagens, funcionando mais como uma sucessão de eventos que não se consumam.

Para Kim Doria (2016), esta é uma característica do horror que espelha um sentimento compartilhado pelo povo brasileiro:

A sensação de que algo pode acontecer a qualquer momento parece, ao mesmo tempo, um recurso narrativo próprio ao estilo do filme de horror e um sintoma do estado de coisas vivido no Brasil de hoje. É com maestria que o filme narra *o cotidiano como uma tragédia insuportável* à espera desesperada de uma saída, o dia-a-dia na periferia, embalado por uma trilha sonora composta por melodias trágicas de óperas. (...) Assim, a presença dos vizinhos e a sua incômoda proximidade toma a forma de uma ameaça, mesmo que os poucos contatos travados sejam sempre marcados por cordialidade e gentilezas da parte dos jovens. Os atos de violência física estão todos na imaginação do protagonista: são mencionados e aludidos, mas nunca encenados (DORIA, 2016, p.80-81).

O medo é claramente o medo do outro, seja ele representado pelos vizinhos, pelos criminosos dos quais os apresentadores de programas de TV sensacionalistas falam, ou ainda pela favela - literalmente a primeira imagem do filme, mostrada como um amontoado de barracos, vistos a partir da perspectiva do bairro periférico onde os personagens principais vivem, uma ameaça onipresente.

Embora o novo realismo proposto por Elsaesser ou o realismo fantasmagórico elucidado por Mello consigam prover algumas respostas e associações para alguns dos filmes da constelação aqui apresentada, uma obra como *Os inquilinos* nos coloca outras questões, e nos faz pensar novamente no modo a partir do qual compreendemos o horror que se articula aqui. Um modo que talvez esteja tão ligado ao melodrama quanto está ao realismo.

3.2. O modo horror

Conforme foi discutido no Capítulo I desta dissertação, a ideia de gênero enquanto categorizações estanques funciona mais como uma exceção do que como regra, indicando caminhos que levam mais para hibridizações das mais diversas do que para aplicações rígidas de códigos sobre os quais, na maioria dos casos, não há consensos absolutos. Ainda que muitos dos filmes mencionados nas discussões contemporâneas (travadas, sobretudo, na internet), possam sim ser classificados como filmes de horror, explicitando visões preconceituosas ainda vigentes sobre o gênero, outros filmes fazem tal indefinição perdurar.

Da mesma forma que Mello e Elsaesser enfatizam que as propostas para um novo realismo não compõem um gênero, Linda Williams (1998) inicia seu texto *Melodrama Revised* com o alerta de que o melodrama do qual fala não é um gênero como o faroeste ou o horror, tampouco um mero desvio da narrativa realista clássica

ou está restrito aos *weepies*⁸¹ femininos (embora os inclua). Ao invés disso, melodrama seria a base para o cinema americano clássico, uma forma que busca por revelações dramáticas de verdades emocionais e morais, e que estaria presente mesmo quando a narrativa se constrói a partir de um “realismo superficial” (cenas filmadas em locações reais ou maior complexidade emocional na construção de vilões e vítimas).

Se os registros emocionais e morais são ditos, se a obra nos convida a sentir empatia para com as virtudes das vítimas assediadas, se a trajetória da narrativa é enfim mais preocupada com a recuperação e performance da inocência que com as causas psicológicas dos motivos e da ação, então o modo operacional é o melodrama. No cinema, o modo do melodrama define uma ampla categoria de filmes que nos move em direção ao pathos dos protagonistas assediados por forças mais poderosas que eles e que são compreendidos como vítimas (WILLIAMS, 1998, p.42, Tradução livre).

O que Williams propõe, então, é um modo de expressão que não se restringe a alguns poucos gêneros que a ele sempre foram relacionados. Trata-se de uma adaptação para os estudos fílmicos do modo proposto por Peter Brooks em seu livro *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, no qual o autor identifica o surgimento do que chama de melodrama moderno a partir da Revolução Francesa, momento histórico marcado pelo fim do Sagrado e de suas instituições (a igreja e a monarquia), o que representou a dissolução de uma sociedade orgânica e hierarquicamente coesa e de suas formas literárias dependentes (tragédia e comédia de costumes). Para Brooks, o melodrama não seria o fim da tragédia, mas sim uma resposta à perda da visão trágica a partir de novos arranjos sociais, nos quais a promulgação da verdade e da ética foram postas em questão, centralizadas no debate político vigente. O melodrama seria, em última instância, o ponto de partida e também a expressão das ansiedades trazidas por um novo mundo no qual os padrões tradicionais da moralidade já não mais proporcionam a necessária “cola” social. Neste novo momento, as narrativas estariam em busca de um regresso à pureza e à virtude, o que seria representado através das investidas da vilania contra personagens sofredores, cujas identidades virtuosas eventualmente venceriam o mal a elas infligido (BROOKS, 1991, p.64). Logo, o modo melodramático

⁸¹ Em seu célebre texto *Film Bodies: Genre*, Williams classifica estes como filmes que se endereçam à mulheres em seu status mais tradicional sob o patriarcado – mães, esposas, amantes abandonadas ou em seu estado mais tradicional de excesso e histeria.

seria composto por um léxico de atitudes, frases e gestos com tendências à extrema dramatização, ao excesso, o que Williams (1998), por sua vez, reafirma se tratar da base sobre a qual diferentes formas de arte se constituíram na cultura americana e, justamente por conta disso, seria necessário ter em mente que o modo melodramático extrapola os limites de gênero e está empregado em diversas narrativas além daquelas centradas no universo de personagens femininas. Assim, ela sugere que o melodrama seja compreendido como uma importante forma cultural que está constantemente em tensão e em igual medida sendo transformada pelo realismo, bem como pelas técnicas realistas do cinema. Citando a catalogação de gêneros do *AFI Catalog of Features*, Williams chama a atenção para o constante uso de categorias como “mistério melodramático”, “ação melodramática”, “ficção-científica melodramática” e até “comédia melodramática”, termos que persistiram desde a década de 1920 até pelo menos 1970 e que sugerem a percepção do melodrama como uma modalidade narrativa que perpassa todo e qualquer tipo de obra. É interessante como a autora relaciona o melodrama também ao filme de ação, que, segundo ela, foram erroneamente associados de maneira exclusiva com os valores culturais masculinos. Exemplificando, ela cita *Rambo: programado para matar (First blood, Ted Kotcheff, 1982)* e *Rambo II: a missão (Rambo: first blood II, George P. Cosmatos, 1985)* como dois filmes compreendidos como distantes do melodrama, embora sejam essencialmente melodramáticos: o primeiro se encerra com John Rambo (Silvester Stallone), um traumatizado veterano da Guerra do Vietnã, chorando nos braços de seu antigo comandante, lamentando pelas perdas inexoráveis de uma guerra na qual não se pode ganhar. Ele é, portanto, uma vítima injustiçada (sobretudo pelo governo americano). Já a sequência, um típico filme de ação masculino, viril, reforçaria a vitimização do protagonista ao basear sua premissa em sua trajetória de vingança, ou seja, o virtuoso desejo melodramático de restaurar um amor pelo seu país que, demandando que este amor seja retribuído. Em vista disso, todos os elementos típicos do gênero ação, como troca de tiros, explosões, perseguições frenéticas, lutas corporais e o uso desenfreado da violência, estaria a serviço do melodrama; todo este excesso seria, enfim, a manifestação do modo melodramático (WILLIAMS, 1998, p.60).

No texto *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama* (1991), Thomas Elsaesser também dá sua contribuição para o melodrama e suas operações. Em um esforço para explicar o que seria o modo imaginário

melodramático, o autor aponta que, em nossa linguagem informal cotidiana, utilizamos o adjetivo para referenciar o padrão exagerado nas respostas emocionais das ações humanas, um movimento que iria do sublime ao ridículo, de um extremo a outro. Em adaptações cinematográficas de obras literárias de fôlego, a saída para reduzir longuíssimos enredos em longas-metragens de 90 minutos, de forma a manter o aspecto melodramático original, seria pela via das metáforas visuais e pelo gestual / movimento dos atores, estratégias fundamentais para condensar o discurso melodramático, bem como as motivações dos personagens. Desta maneira, esta série de ferramentas visuais dariam conta de ativar a noção compartilhada que o público possui do que é a narrativa melodramática.

Partindo deste princípio, proponho um modelo semelhante, voltado para as experiências de medo e estranhamento a partir dos recursos cinematográficos. Não há aqui a ambição de realizar um estudo tão aprofundado quanto os esforços de Brooks, Elsaesser e Williams, mas ao invés disso buscar em suas elaborações sobre o melodrama paralelos com o horror em seu senso mais amplo, de forma a constituir o que chamarei de “modo horror”. Em *A História do Medo no Ocidente*, Delumeau aponta o medo como o componente mais básico da experiência humana, sendo responsável por nos diferenciar dos animais, estes por sua vez desprovidos da mesma noção plena de sua finitude. Apesar de tentarmos constantemente superar tal sentimento, manteríamos com ele uma relação ambígua, já que sem certa dose de medo, jamais anteciparíamos ameaças e teríamos sobrevivido neste planeta. Sendo assim, o medo conceitualmente seria a mescla entre noções fóbicas individuais, próprias do sujeito, e os medos coletivos compartilhados. Na esteira do pensamento de Delumeau, Lovecraft inicia *O Horror Sobrenatural na Literatura* afirmando que esta antiga e poderosa emoção humana está intimamente ligada com o medo do desconhecido; mesmo que a esfera do desconhecido tenha diminuído consideravelmente a medida que os avanços científicos têm oferecido meios racionais para compreendê-la, há ainda uma miríade de mistérios envolvendo o cosmos, o que contribui para nossas fobias mais básicas enquanto seres vulneráveis. O medo não é o único componente do que compreendemos como horror (conforme argumentado a partir de Noel Carroll no capítulo I), mas decerto é o elemento mais imediatamente associado às suas narrativas. Ao confrontar a imprevisibilidade do mundo que nos circunda e do qual fazemos parte, um mundo no qual a ameaça da extinção está sempre à espreita, confrontaríamos também nossa habilidade de compreender este

universo, e seria justamente na falha em compreendê-lo que o gênero horror teria se constituído. É o que afirma Eugene Thacker (2010), empenhando-se em elaborar um “horror da filosofia” - o oposto, uma “filosofia do horror”, inexoravelmente seguiria a tendência das configurações genéricas em criar modelos rigorosos e limitantes. Ao invés disso, o horror da filosofia seria composto por momentos nos quais a filosofia revela suas próprias limitações, “momentos nos quais pensar enigmaticamente confronta o horizonte de sua própria possibilidade – o pensamento do impensável que a filosofia é incapaz de pronunciar a não ser através de uma linguagem não-filosófica” (THACKER, 2010, p.6).

Thacker sugere uma compreensão do gênero horror como um modo não-filosófico, no qual temos que nos confrontar com a ideia de um mundo que independe de nossa existência, e no qual estes enigmas tomam a forma não de conceitos abstratos, mas através de um completo “bestiário” de formas de vida “impossíveis”. Para Thacker, tributário de Lovecraft e de seu “horror cósmico”, tais formas seriam manchas, névoas, bolhas e nuvens, no entanto, é possível uma aproximação na qual estas representações do temível enigmático assumiriam formas mais terrenas, que escapam igualmente às nossas tentativas de racionalização: nossos monstros, fantasmas, duplos malignos e mais uma série de criaturas que as artes representacionais tornaram familiares no curso dos últimos séculos. No cinema, o horror parece se reinventar e introduzir novos “bestiários” a cada novo ciclo do gênero, a partir dos quais é possível observar os medos vigentes da época, o que nos permite questionar qual seriam os medos de nossa contemporaneidade, um período histórico que acumula e compartilha as narrativas de medo que o precedem como nenhum outro. Esta definitivamente é uma questão que talvez só poderá ser respondida com o distanciamento temporal adequado, embora algumas obras já nos deem alguns indícios. Mas para além dos medos e aflições que estas obras mobilizam, o que nos chama atenção é justamente a forma como os mobilizam, as estratégias formais das quais se valem na elaboração do horror.

Partindo do princípio de que mais do que nunca o horror artístico e seus códigos são conhecidos e compartilhados, a operação que se verifica em filmes contemporâneos é um movimento de centralização do imaginário horrífico em detrimento da filiação a fórmulas – o que não significa a inexistência de iconografia (ou bestiário) clássica. Isto explicaria o estranhamento em torno de obras que se supõe estarem mais pautadas pela estética realista, mas que em algum momento

referenciam o imaginário horrífico, este que sempre foi associado ao horror-gênero, sendo realismo e gênero historicamente colocados em perspectivas opostas. Assim, se daria a segunda volta ontológica proposta por Elsaesser (2015), a partir da qual temos que reavaliar nossa percepção de dada narrativa. Vale ressaltar, contudo, que este fenômeno não está estrito à presença de personagens post-mortem. O surgimento de presenças fantasmagóricas ou mesmo a dúvida a respeito delas é recorrente em muitos filmes contemporâneos nos quais notamos o modo horror, mas não se trata de um fator determinante. Da mesma forma que a imaginação melodramática não está exclusivamente vinculada aos melodramas femininos, a imaginação horrífica deve ser compreendida além dos limites do gênero horror, ainda que o inclua e parta dele.

Se compreendermos o horror como o medo do desconhecido, ou ainda como define Thacker, um sentimento de aflição e desespero ante a situações que não conseguimos racionalizar, então seria possível identifica-lo em um número muito mais vasto de narrativas. Por exemplo, em um primeiro momento, *Os inquilinos* pode ser interpretado como um drama realista, ou um drama social. A noção de que o filme dialoga com o horror não parte de eventos sobrenaturais, de maníacos mascarados perseguindo os personagens ou de elementos iconográficos como castelos medievais, cemitérios e esqueletos. Em vez disso, o filme explora uma série de recursos narrativos que remete a possibilidade do surgimento de algo terrível e que só é possível a partir de nossa experiência como espectadores escolados em narrativas de horror. São pausas nos diálogos, o uso de sons oriundos do extracampo e que nunca se materializam na imagem, planos que se alongam além do habitual, o uso da iluminação mais dramática e contrastante com o tom mais naturalista das outras cenas, etc. – um acesso à sintaxe do horror. O resultado é uma série de deixas, como se antecedessem algum evento horrível, uma sensação que é intensificada pela noção herdada do horror-gênero de que estes são os momentos que precedem o ataque dos monstros ou as passagens repentinas dos vultos fantasmagóricos. Mas nada disso acontece. Por outro lado, sabemos que estes indícios de horror advêm do protagonista e do temor que ele sente ante a ameaça da violência urbana, dos vizinhos, da favela, do desemprego, e até da própria esposa. É, enfim, um medo da perda dos espaços conquistados, seja enquanto homem, enquanto profissional, enquanto cidadão.

O modo horrífico pode também estar presente em obras que se filiam de maneira mais tradicional ao gênero horror, mas acaba configurando momentos que destoam ou mesmo frustram os códigos que sedimentam tal filiação, rompendo com a familiaridade que o público possui. Afinal, se o modo melodramático se compreende como um léxico de excessos que se manifesta através dos recursos próprios da linguagem cinematográfica em uma narrativa marcada pela reposição de virtudes violadas ou perdidas, o modo horrífico seria igualmente um conjunto de ferramentas narrativas e estéticas, mas que dariam conta de expressar temores e incômodos ante o que não é possível racionalizar, ao menos não de imediato. Sendo assim, em um filme de horror no qual as expectativas do público são concretizadas a partir dos códigos do gênero este efeito insólito não mais se verificaria. Contudo, filmes filiados ao horror de maneira mais tradicional ainda podem conter momentos isolados nos quais se verifica a incidência do modo horrífico. É o caso de alguns dos filmes citados por Steve Rose em sua formulação do que seria o pós-horror, o caso de filmes associados ao chamado “horror elevado” (*Corra!*, *Hereditário*) ou ainda daqueles que Cánepa elabora como pertencentes do “horror social”.

Talvez o susto seja a convenção que melhor ilustre a forma com a qual o modo horrífico opera em diferentes narrativas. Quando presente em um horror convencional, trata-se de um elemento antecipado pelo público, cuja incidência muitas vezes é anunciada previamente através de uma série de protocolos genéricos, tais quais sugestões da trilha sonora, enquadramentos que privilegiam o espaço lacunar ao redor do personagem e situações familiares a esses momentos, como personagens sozinhos adentrando cômodos supostamente vazios. O susto é, portanto, a recompensa da tensão e se insere na narrativa como mais um elemento responsável por tornar o filme de horror um espaço familiar, reconfortante. Porém, quando deslocado para uma obra na qual não se espera experiências de pavor e sobressalto, o susto surge como agente enigmático desestabilizador, confrontando o poder do público em racionalizar sua ocorrência. Não se trata de uma repentina filiação ao gênero horror, mas uma referência ao imaginário horrífico. Também não se trata de uma novidade, de forma alguma. As animações Disney apresentam diversos momentos nos quais manifestações horríficas surgem inesperadamente em suas narrativas, como a sinistra conjuração de um exército de mortos em *O caldeirão mágico* (*The black cauldron*, Ted Berman e Richard Rich, 1985), ou diversos momentos de *A bela adormecida* (*Sleeping beauty*, Clyde Geronimi, 1959), mais

notadamente a cena em que a princesa Aurora é hipnotizada por uma luz verde que, apesar dos esforços das três fadas madrinhas para impedi-la, acabam conduzindo a jovem pelos cantos mais sombrios e desertos do castelo até o encontro com a agulha envenenada que a coloca em sono profundo. A percepção de que as animações mais clássicas dos estúdios Disney mobilizam o horror é amplamente identificada e compartilhada, como indica Cherry (2002), em seu estudo etnográfico acerca da recepção feminina dos filmes de horror, intitulado *Refusing to refuse to look – Female viewers of the horror film*.

Para muitos destes espectadores habituais de filmes de horror, o gosto pelo horror começou antes da adolescência – muitos responderam que suas primeiras experiências com o horror envolveram estarem agradavelmente apavorados pelos filmes animados da Disney e por outros filmes sombrios infantis baseados em contos-de-fada – e persistiu por muito tempo depois. Filmes de horror compartilham a frequente representação de distorções de formas naturais – monstros sobrenaturais com rosto humano, por exemplo – com ficção infantil, e essas representações foram frequentemente mencionadas por participantes como uma fonte contínua de fascinação, sugerindo que estas espectadoras continuam sendo simultaneamente atraídas e repelidas por representações que as engajaram na infância (CHERRY, 2002, p.172, Tradução livre).

Boa parte das animações com o selo Disney foram baseadas em contos-de-fada, um gênero literário no qual o horror já é bastante privilegiado, sobretudo por conta de figuras monstruosas e dos mundos fantásticos nos quais os enredos são ambientados. Porém, para além disso, o que nos chama atenção nas adaptações cinematográficas do estúdio para estas histórias é o modo horrífico a partir do qual as ameaças aos personagens são potencializadas, gerando momentos realmente desconcertantes em meio a narrativas supostamente pueris. Imagens de abjeção e choque, importantes componentes do horror cinematográfico, também surgem de forma surpreendente em filmes pertencentes a outros gêneros. Em *Caçadores da arca perdida* (*Raiders of the lost ark*, Steven Spielberg, 1981), o destino dos vilões é brutalmente mostrado em detalhes, na medida em que seus rostos literalmente se derretem, tornando todo o tecido que envolve seus crânios parecerem uma mescla de parafina derretida com sangue.



Figura 5 - Cena de A bela adormecida



Figura 6 - Cena de Caçadores da arca perdida

E na já citada obra do cineasta austríaco Michael Haneke, ainda que a associação seja mais discreta do ponto de vista iconográfico, muitos de seus filmes possuem “atmosferas” sombrias, onde os silêncios e a dilatação do tempo exigem que o espectador contemple tanto momentos de sofrimento angustiantes quanto ações asquerosas cometidas pelos personagens. Em *Amor* (*Amour*, 2012), o idoso Georges (Jean-Louis Trintignant) necessita lidar com a doença da esposa, Anne (Emmanuelle Riva), que aos poucos vai perdendo as habilidades motoras e entrando em estado vegetativo. Não há grandes explosões de violência ao longo da narrativa, mas a atmosfera que se instala no gigantesco apartamento do casal, cada vez mais silencioso e sombrio, funciona como um constante lembrete de morte, que espreita os personagens – a mórbida cena de abertura já nos alerta que o protagonista transformará sua residência em um mausoléu. Em determinado momento, Georges caminha pelos corredores desertos do prédio durante a madrugada, procurando por uma voz distante, que somente ele parece ouvir. Ao retornar para o interior do apartamento, a iluminação assume um tom azulado, sombrio, e o personagem nota que o ambiente está inundado. De repente, ele é surpreendido por uma mão que surge por trás de sua cabeça e vai em direção a sua boca, sufocando seu grito. Ele acorda assustado e compreendemos ter se tratado de um pesadelo. Contudo, a cena nos remete imediatamente aos filmes de horror, às convenções que envolvem o susto e aparições sobrenaturais, e acaba funcionando como uma breve catarse em uma

narrativa repleta de horrores velados, sempre sugeridos, porém jamais concretizados. Já nas duas versões de *Violência gratuita* (*Funny games*, 1997, 2007) a catarse não é uma opção. Após a dupla de maníacos matar uma criança com um tiro à queima-roupa e sair da casa onde mantinham a família refém, há um longuíssimo plano no qual o espectador contempla os pais do menino, amarrados e machucados, tentando se aproximar do cadáver, um momento sonorizado não pela trilha sonora, mas pela televisão que exhibe uma corrida automobilística, um elemento aleatório e indiferente ao sofrimento presente naquela sala de estar.

Convencionou-se no horror-gênero que haja algum tipo de alívio emocional após o sofrimento das personagens ter fim, entretanto, conforme aponta Laine (2010), Haneke nega ao público qualquer fonte de catarse e a partir do momento em que a agonia e horror do espectador não encontram vazão, estas sensações perduram, compondo uma traumática realidade de violência. Segundo o próprio cineasta:

A violência se tornou domesticada em sua própria imagem e o agradável calafrio do horror administrado em doses homeopáticas se tornou muito bem-vindo. A invocação controlada do mal deu espaço para a esperança de seu controle na realidade. A relação entre forma e conteúdo na estética clássica parece ter se tornado obsoleta. (Haneke, 2010, p. 578, Tradução livre)

Ainda que siga um moralismo semelhante ao de Bogdanovich em sua oposição ao gênero horror, Haneke igualmente cria momentos aterradores, partindo de tropos consagrados (as narrativas de *home invasion*⁸², as cenas de tortura) para, em seguida, desapropriá-los das convenções narrativas que os tornaram familiares aos olhos do público.

Desta forma, observamos que o modo horrífico independe de estruturas genéricas, estando presente desde os primórdios do cinema, podendo se configurar tanto ao longo de toda a narrativa como em momentos isolados e mobilizando diferentes elementos próprios do horror. O que parece haver no cinema brasileiro contemporâneo é um movimento de centralização do modo horrífico como ilustrador de fobias vigentes em nossa sociedade, algo historicamente recorrente também no gênero horror como um todo. Para Adam Lowestein (2005), o horror da história está intrinsecamente ligado ao horror cinematográfico, concebendo, assim, um momento

⁸² *Home invasion* é o termo inglês associado a filmes, comumente do gênero horror, nos quais os personagens são surpreendidos pela invasão ou tentativa de invasão de um ou mais sujeitos em suas propriedades. *Mensageiro da morte* (*When a stranger calls*, Fred Walton, 1979) e *Noite do terror* (*Black Christmas*, Bob Clark, 1974) são alguns exemplos deste subgênero.

alegórico: a impactante colisão entre filme, espectador e história na qual os registros de espaços físicos e período histórico são interrompidos, confrontados e interligados. Curiosamente, o autor aponta que os filmes nos quais este processo ocorre a partir do horror estão justamente ligados a um território cinematográfico convencionalmente localizado no diâmetro oposto, o chamado “cinema de arte”. Lowestein reconhece que se trata de uma oposição ultrapassada, que começou a ser questionada a partir do cinema de Hitchcock, cujo apelo popular seria incompatível com a “seriedade” do cinema de arte. Embora supostamente superada, com severas críticas que remontam desde os primórdios da *Cahiers du Cinéma*, esta oposição ainda se faz pertinente em um contexto onde o diálogo entre horror e temáticas “sérias” gera controversas envolvendo termos que sugerem um momento posterior a um suposto fim do horror. O que o autor pontua, e o faz de forma bastante exitosa, é se distanciar do questionamento “certo filme pode ser categorizado como horror?”, e se dedicar à seguinte questão: como pode este filme acessar discursos do horror para confrontar a representação de traumas históricos vinculados ao contexto nacional e cultural do filme? (LOWESTEIN, 2005, p.9). Minha hipótese nesta dissertação é que este acesso se faz possível através do modo horror, separando-se de um gênero estruturado e buscando no imaginário compartilhado com o público todo um léxico de horrores adquiridos tanto através do cinema quanto das vivências traumáticas em sociedade.

Afinal, como afirma Paul Wells em seu livro *Horror Genre: From Beelzebub to Blair Witch*, se os contos-de-fada, o folclore e o romance gótico foram os responsáveis por articular os medos do “velho mundo”, o horror no cinema contemporâneo tem definido e ilustrado as fobias deste novo mundo, caracterizado pela lógica de um determinismo industrial, tecnológico e econômico (WELLS, 2000, p.3). Sendo assim, buscaremos a seguir analisar quais os medos e ansiedades articulados pelo modo horror em filmes brasileiros contemporâneos.

CAPÍTULO IV

Medos públicos em lugares privados

Dias após receber um garoto de programa em seu apartamento, Clara não consegue dormir. Mentalmente ela revisita o momento em que o rapaz foi embora, se esforçando para lembrar se ela trancou ou não a porta depois de sua saída. Incomodada, ela imagina que enquanto adormecia no sofá naquela noite, alguém pode ter aberto a porta e invadido sua propriedade sem que ela percebesse. Tal pensamento é aflitivo a ponto de fazê-la sair da cama e checar se sua porta está trancada naquele momento. Confirmando a suspeita de que estava novamente se deitando com a porta da frente aberta, Clara se certifica de trancá-la. No dia seguinte, Clara recebe a visita de familiares, que reveem fotografias antigas no intuito de selecionar algumas para a festa casamento de seus sobrinhos. Enquanto uma das sobrinhas utiliza um aplicativo no aparelho celular para clarear a pele do noivo em um retrato de infância, Clara tenta se lembrar do nome de uma empregada negra que aparece nos cantos de diversas fotografias. Ela pede ajuda ao irmão, lembrando a ele que se tratava de uma cozinheira de mão cheia, de início muito querida, e que acabou surpreendendo a todos quando roubou as joias da família e escafedeu-se para o Ceará. - “Mas é inevitável, né!? A gente explora elas, elas roubam a gente de vez em quando, e assim vai, né!?” – Comenta a cunhada de Clara, que por sua vez acaba concordando, antes de deixar a sala em direção a um dos quartos para buscar mais fotos. Enquanto seu irmão, sua cunhada e seus sobrinhos continuam conversando, a empregada que acabara de ser rememorada pela família cruza o corredor, de um cômodo para o outro, tão rapidamente que sua presença não é notada.

Mais dias se passam e agrava a ansiedade de Clara, cujo apartamento é o único ainda habitado no Aquarius, um antigo edifício de frente para a praia, em Recife, Pernambuco. Sua permanência no imóvel contraria os interesses de uma construtora que comprou todos os demais apartamentos com o intuito de demolir o prédio para construir um moderno e luxuoso edifício. A impaciência dos representantes e engenheiros da empresa resultam em ameaças cada vez menos sutis, ao passo que Clara busca resistir naquele espaço, ainda que sozinha. Certa noite, enquanto Clara dorme e as luzes estão apagadas, a empregada vista nas fotos retorna, desta vez lavando a louça na cozinha. Ao finalizar a atividade, ela vai até o corredor. Seu rosto negro se confunde com as sombras azuladas da noite e seu caminhar é estranho, pois

ao mesmo tempo em que se move para a frente parece mover-se para trás. Ela caminha em direção ao quarto de Clara, onde abre o guarda-roupa e pega uma caixa de joias, da qual retira um colar de pérolas e um anel de brilhantes. Clara a observa imóvel, deitada na cama. O olhar das duas mulheres se cruza. É então que a empregada alerta a antiga patroa: “a senhora está sangrando”. Clara olha para o peito e nota uma grande mancha de sangue. Toma conta da tela a imagem da sala praticamente esvaziada, somente uma cômoda no centro e algumas caixas espalhadas. Uma porta se choca violentamente com o batente. Clara acorda assustada. Era um pesadelo.

A descrição acima se refere a algumas passagens de *Aquarius* (2016), segundo longa-metragem de Kleber Mendonça Filho. Muito comentado em sua época de lançamento (sobretudo pelas diversas polêmicas envolvendo sua estreia no Festival de Cannes seguida de uma suposta perseguição política no Brasil⁸³), o filme impulsionou diversos debates tanto entre espectadores nas redes sociais quanto entre a crítica especializada. Muito foi dito a respeito das discussões propostas pelo diretor a partir da trajetória de resistência de sua heroína, uma mulher pressionada a desocupar o local onde reside e guarda as memórias de toda uma vida – coincidentemente, *Aquarius* foi lançado nos cinemas brasileiros no dia seguinte do impeachment da presidenta Dilma Rousseff. Além dos paralelos com a situação política do país, os textos publicados na época ressaltavam temas como feminismo, a perseverança de uma esquerda enfraquecida e ameaçada e o sentimento de culpa que atormenta certa parcela da classe média. Porém, pouco se relacionou o filme ao

⁸³ Na sessão de gala de *Aquarius* no Festival de Cannes, no qual o filme estava na Seleção Oficial, membros da equipe (Kleber Mendonça Filho e Sonia Braga inclusos) protestaram contra o processo de impeachment da presidente Dilma que se anunciava no Brasil. Segurando folhas de papel nas quais denunciavam um golpe de estado por parte de parlamentares brasileiros, a equipe caminhou pelo tapete vermelho em direção ao local onde o filme seria exibido. A repercussão do protesto foi enorme na mídia brasileira e dividiu opiniões. Meses depois, próximo a estreia de *Aquarius* nos cinemas brasileiros, o Ministério da Justiça determinou que a Classificação Indicativa do filme fosse 18 anos, proibindo que espectadores abaixo desta faixa etária pudessem assistir ao filme, mesmo que acompanhados dos pais ou responsáveis. A medida foi vista pelo diretor como reflexo de uma perseguição política. O Ministério da Justiça apontava cenas de sexo e nudez como justificativa para a decisão. A equipe do filme recorreu, apresentando exemplos de outros longas-metragens com cenas semelhantes que receberam censuras mais brandas. Após alguns dias, *Aquarius* estreou com Classificação Indicativa de 16 anos. O diretor também acusou o governo de persegui-lo politicamente ao escolher pessoas que já haviam manifestado publicamente opiniões negativas sobre o filme quando este concorria para ser a submissão oficial do Brasil para uma vaga na categoria de Melhor Filme Estrangeiro no Oscar. Em solidariedade ao diretor, alguns cineastas e produtores retiraram seus filmes do processo de seleção, tornando *Aquarius* o filme mais relevante e premiado dentre as opções restantes. Finalmente, o representante oficial do Brasil ao Oscar foi *Pequeno Segredo*, de David Schurmann, filme que ainda não havia estreado no país. O Brasil não foi indicado ao Oscar na categoria de Melhor Filme Estrangeiro naquele ano.

horror. Ainda que nas cenas descritas acima possam facilmente ser encontrados correspondentes, este definitivamente não foi um gênero associado pela fortuna crítica que se dispôs a escrever sobre o longa-metragem, ao menos não de imediato. Contudo, passado algum tempo de sua estreia, passou a emergir a percepção de que havia no filme certo diálogo com o léxico do horror. O crítico Luís Mendonça publicou uma breve análise do filme no blog português *À Pala de Walsh*⁸⁴, na qual destaca a possibilidade de que *Aquarius* não só poderia ser compreendido com um drama adulto sobre a resistência de Clara, mas também como um filme de *home invasion*, onde “o terror está sempre, no pano de fundo, uma espécie de ‘ruído branco’ que contamina e adensa o ambiente do filme” (MENDONÇA, 2017).

A ideia do horror como um elemento que se encontra nesta espécie de pano de fundo, retirado do primeiro plano, pode ser ilustrada de forma quase literal na figura da doméstica que interrompe a narrativa por uma fração de segundo para se materializar e cruzar o espaço privilegiado (social e narrativo) dos outros personagens, os que ocupam majoritariamente o primeiro plano. A imagem do vulto que atravessa a tela é uma convenção dos filmes de horror, sobretudo daqueles cujos enredos envolvem elementos sobrenaturais, como fantasmas e demônios, e costuma ser realizada com o intuito de provocar um susto no espectador. Para Robert Baird (2000), a construção típica deste efeito, denominado por ele como *the startle effect* (o efeito do sobressalto, em tradução livre) depende de três elementos básicos:

- 1) a presença de um personagem;
- 2) a sugestão de uma ameaça fora do quadro;
- 3) uma intrusão perturbadora e súbita no espaço onde se encontra o personagem.

Para o autor, esta seria a fórmula básica de um fenômeno indicativo de que algo complicado ou incomum está acontecendo. Mais que isso, Baird acredita que este efeito aponta “as características fundamentais da recepção no cinema, oferecendo uma grande oportunidade de compreensão do velho paradoxo de que ficções e espaços representacionais podem estimular respostas emocionais intensas apesar da consciência da ficcionalidade” (BAIRD, 2000, p.13). Contudo, a breve

⁸⁴ Disponível em: < <http://www.apaladewalsh.com/2017/03/aquarius-2016-de-kleber-mendonca-filho/> > Último acesso em 12/07/2018.

imagem em *Aquarius* parece buscar um outro efeito. Sim, há a presença de personagens na cena, bem como o súbito surgimento de uma figura perturbadora que interrompe o espaço ocupado por estes personagens. Mas não há a mínima sugestão de que isto poderia acontecer – tipicamente os personagens são enquadrados de maneira que pareçam vulneráveis a algum tipo de ataque, a trilha sonora se intensifica, entre outras estratégias que alimentam a expectativa do público.



Figura 7 – O quase susto que ninguém nota

O momento descrito ocorre 96 minutos após o início do filme, rompendo com uma narrativa que até então não havia promovido indícios de que fantasmas ou outros elementos fantásticos / característicos ao horror surgiriam. Nem mesmo os personagens antecipam a passagem da doméstica entre os cômodos, tampouco a notam. E ainda assim há claramente uma ruptura que pode ou não gerar um sobressalto, mas que definitivamente cria um efeito de estranheza ao surpreender o espectador e convidá-lo a reavaliar sua percepção constituída sobre o filme até então. Ainda que o momento frustrate alguns dos princípios do *startle effect*, certamente estabelece um diálogo com o conceito, e dessa indefinição surge uma inquietação. Para compreendermos melhor tal ocorrência, recorreremos ao conceito do “inquietante familiar” (também referenciado como “o estranho”), proposto originalmente por Sigmund Freud. Publicado no ensaio *Das unheimliche*, em 1919, o conceito parte da premissa de que a sensação de estranhamento está enraizada em nossas mentes e é ativada através de processos que desorientam as noções acerca do que nos é familiar, como por exemplo a ideia de objetos supostamente inanimados subitamente ganhando vida. Neste sentido, Freud, que desempenha sua análise a partir do conto

O homem de areia, de E.T.A. Hoffmann, atenta para as mais numerosas possibilidades que a ficção apresenta em comparação com nossas vivências reais.

O inquietante da ficção – da fantasia, da literatura – merece, na verdade, uma discussão à parte. Ele é, sobretudo, bem mais amplo que o inquietante das vivências, ele abrange todo este e ainda outras coisas, que não sucedem nas condições do vivenciar. O contraste entre reprimido e superado não pode ser transposto para o inquietante da literatura sem uma profunda modificação, pois o reino da fantasia tem, como premissa de sua validade, o fato de seu conteúdo não estar sujeito à prova da realidade. O resultado, que soa paradoxal, é que na literatura não é inquietante muita coisa que o seria se ocorresse na vida real, e que nela existem, para obter efeitos inquietantes muitas possibilidades que se acham na vida (FREUD, 1919, 2010, p.371-372).

Ou seja, para que o inquietante exista e atinja suas potências no âmbito da ficção, este deve desafiar os parâmetros de normatividade estabelecidos dentro daquele universo. Uma vez que as ocorrências, seres ou objetos não sejam estranhos aos parâmetros do mundo ficcional em questão, não é possível que o efeito atinja sua potência – por mais que estas ocorrências, seres ou objetos sejam estranhos ao nosso mundo real. Ao assistir um filme de horror que se indexa desde o início como tal, o público cria a expectativa em relação a determinados eventos que não se repetem no “mundo real”. O público está, supostamente, disposto a aceitar a presença de monstros ou fantasmas, bem como determinados comportamentos e reações dos personagens, eventos que nem sempre obedecem à lógica natural e certos maneirismos narrativos e iconográficos, como determinado tipo de trilha sonora, estratégias de montagem, o próprio efeito de sobressalto que possivelmente resultará em sustos, entre outros. Isto não significa que todo filme de horror fará uso deste repertório em sua completude e abrangência, mas a partir do momento que estes elementos são empregados de forma tradicional não haverá estranhamento ou inquietação, e isto se dá por conta da predisposição do público, que cada vez mais acumula em seu imaginário as possibilidades que cada gênero pode proporcionar. Contudo, o oposto ocorre quando o filme nos ilude, aproximando sua lógica narrativa à lógica da realidade cotidiana e, em um segundo momento, subvertendo esta lógica, esta promessa de “normalidade”, ao apresentar elementos estranhos a ela (e vice-versa). Trata-se novamente do rompimento do pacto perceptual descrito por Elsaesser, o que neste caso acaba por formular a inquietação.

A situação é outra quando o escritor, aparentemente, move-se no âmbito da realidade comum. Então ele também aceita as condições todas que valem para a gênese da sensação inquietante nas vivências reais, e tudo o que produz efeitos inquietantes na vida também os produz na obra literária. Mas nesse caso o escritor pode exarcebar e multiplicar o inquietante muito além do que é possível nas vivências, ao fazer sobrevir acontecimentos que jamais – ou muito raramente – encontramos na realidade. E ele como que denuncia a superstição que ainda abrigamos e acreditávamos superada, ele nos engana, ao prometer-nos a realidade comum e depois ultrapassá-la. Nós reagimos a suas ficções tal como reagiríamos a nossas próprias vivências; ao notarmos o engano, é tarde demais, o autor atingiu seu propósito, mas afirmo que não alcançou pleno êxito. Fica-nos um sentimento de insatisfação, uma espécie de desgosto pelo malogro tentado (...) Mas o escritor tem ainda um meio com o qual pode escapar a esse nosso protesto e, ao mesmo tempo, melhorar as condições para atingir seu propósito. Consiste em não nos deixar perceber, durante muito tempo, que premissas escolheu para o mundo por ele suposto, ou em retardar até o fim, com astúcio e engenho, tal esclarecimento decisivo. No geral, porém, cumpre-se aí o que enunciamos: a ficção cria novas possibilidades de sensação inquietante, que não se acham na vida (FREUD, 2010, p.373-374).

Obviamente o modelo proposto por Freud é baseado na literatura e seus recursos, mas assim ocorre em boa parte das teorias iniciais do cinema, sobretudo àquelas que tentam dar conta dos gêneros, e da mesma forma é possível adaptá-lo para o cinema. Em *Aquarius* verifica-se essa estratégia de ludíbrio, na qual o espectador é levado a pensar ao longo de grande parcela do tempo de filme que o mundo diegético possui grandes semelhanças com o mundo real e sua lógica, e então, sem maiores alertas, é surpreendido por uma quebra de expectativas, um aceno para convenções de um outro gênero que jamais se consuma por completo, pelo contrário, dura muito pouco e logo é superado pelos eventos seguintes, os quais não o mencionam ou são afetados por ele – ao menos não de forma concreta. Depois da súbita e inexplicável aparição, Clara finalmente lembra o nome daquela mulher nas fotos. “Juvenita” – exclama ela ao retornar do quarto com mais álbuns de fotos nas mãos; - “era Juvenita o nome da tal empregada”, completa com êxito e alívio. É como se a lembrança daquela mulher relegada aos cantos de retratos raramente revisitados evocasse sua presença de forma a materializá-la. Mas ainda não é uma materialização completa: Juvenita só é visível para nós, espectadores, de forma brevíssima e inaudível, pois a agência ainda não é dela, mas sim daqueles outros personagens que sequer lembravam seu nome (ainda que lembrassem de suas faltas). A razão pela qual eles são incapazes de nota-la se apresenta no momento que sucede sua aparição. De volta ao sofá, sentada entre o irmão e a cunhada, Clara é servida por Ladjane, sua atual empregada doméstica. Enquanto enche a taça de vinho das visitas da patroa, ela aproveita o momento de recordações para pedir que todos

vejam a foto de seu filho, que ela carrega consigo. O pedido de Ladjane é recebido com um desconforto silencioso, ainda que não haja resistência. Compartilhamos com os personagens a informação prévia (mencionada em cena anterior) de que o rapaz havia morrido recentemente, vítima de um atropelamento cujo responsável saiu impune. Ladjane força sua presença, força a memória de seu filho morto, ela ocupa aquele espaço independente do incômodo que causa. Ela não é negra e já não usa mais uniforme como Juvenita trajava. Sua relação com a patroa é muito mais estreita: Clara cruza a linha que separa a parte rica da área pobre de Recife (como ela mesma explica) para comparecer ao churrasco na laje em comemoração ao aniversário de sua funcionária. É, enfim, uma relação baseada em uma cordial conciliação entre as classes.

Para Freud, a ideia do inquietante está intimamente ligada com algo reprimido (muitas vezes advindo da infância) que ressurge, que não mais aceita sua posição relegada no inconsciente. A relação afetuosa de Clara com Ladjane pressupõe que as tensões de classe existentes entre as duas estão apaziguadas ou mesmo superadas, chegando ao ponto de a funcionária defender a patroa quando esta sofre um ataque da empregadeira que visa expulsá-la do Aquarius. Todavia, Juvenita surge como a encarnação destas tensões que ainda estão presentes e enraizadas naquele espaço. E se em sua primeira aparição o efeito causado por ela era o de repentino estranhamento, seu retorno, literalmente um pesadelo, se dá como a liberação desses horrores postergados. A cena na qual Juvenita retorna dialoga ainda mais com elementos típicos do gênero horror, como a paleta de tons escuros, o apartamento tomado por sombras, o caminhar ameaçador da figura fantasmagórica de Juvenita que se direciona frontalmente enquanto um truque de lentes⁸⁵ distorce o fundo da imagem, deixando sua silhueta maior e desorientando o olhar que já não mais consegue distinguir se a personagem está andando de trás para frente ou o oposto. Além disso, há a indefinição quanto à natureza de Juvenita, pois até compreendermos que se trata de um pesadelo de Clara, sua presença pode ser compreendida como uma assombração, uma intrusão sobrenatural. E, finalmente, a cena se conclui justamente com um sobressalto, causado pelo repentino choque de uma porta que

⁸⁵ Referenciado como Dolly Zoom ou Efeito Vertigo, este truque foi originalmente desenvolvido pelo técnico Irmin Roberts durante as filmagens de *Um corpo de cai* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958). Com o intuito de causar o efeito de vertigem a técnica consiste em um movimento da câmera para frente ou para trás sincronizado aos ajustes das lentes que também podem aproximar ou se distanciar do objeto filmado.

acorda Clara e encerra de forma catártica tanto o sonho quanto a aparição desta figura que regressa depois de tanto tempo reprimido.

Este paralelo com o horror pela via do estranhamento não é inédito na filmografia de Kleber Mendonça Filho, que em 2004 realizou o curta-metragem *Vinil verde*, no qual narra através de fotografias a jornada surreal de uma mãe que perde uma parte do corpo toda vez que sua filha escuta o disco do título. A menina havia sido alertada para jamais tocá-lo, e mesmo desconfiando que sua desobediência poderia ter algum tipo de relação com o sumiço dos braços e pernas da mãe, a criança continua ouvindo o disco durante as tardes que passa sozinha em casa. Pode-se argumentar que o uso de fotografias estáticas para narrar a história por si só já ativa a inquietação familiar no espectador, já familiarizado ao tradicional movimento de 24 quadros por segundo. Mas para além desta escolha narrativa o mundo do filme acaba traindo a aparente reprodução da lógica do mundo real, ao introduzir eventos inexplicáveis e imagens desconcertantes, como a mãe desmembrada ou um par de luvas verdes que invadem o quarto da criança e a atacam durante seu sono. Estes eventos são representados por imagens e sons impactantes que mesclam o ambiente cotidiano familiar com a iconografia de contos-de-fada / truques de ilusionismo (objetos inanimados ganhando vida) e do gênero horror (corpos desmembrados, ataques durante o sono, gritos de pavor).

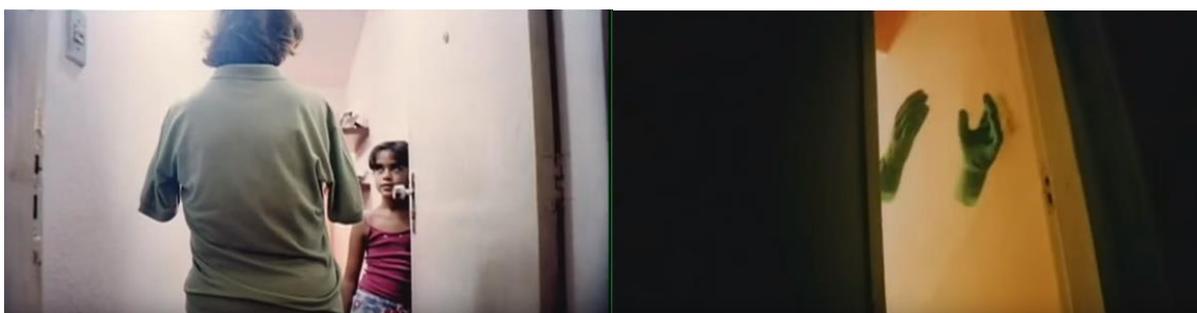


Figura 8 – Momentos inquietantes do cotidiano

No entanto, é em *O som ao redor* (2012) que o diretor se vale de maior variedade de recursos horríficos. Ambientado em um bairro recifense de classe alta, o filme narra o cotidiano, muitas vezes hostil, dos moradores que lá habitam, bem como das pessoas que trabalham em suas residências – assim como Juvenita e Ladjane. Os eventos e personagens do filme obedecem a uma lógica que se assemelha a lógica do mundo real, assim como a primeira hora de duração não

apresenta qualquer tipo de manifestações de elementos do horror. Porém, a partir de dado momento há uma notável mudança no estilo, culminando em cenas nas quais elementos horríficos são bastante proeminentes, conforme observam as autoras Cristiane da Silveira Lima e Milene Migliano:

O som ao redor se aproxima do horror sem, no entanto, se “filiar” ao gênero. Nele, nada de extraordinário irrompe o cotidiano dos personagens. O medo existe no filme como uma presença, uma atmosfera, mas não como um problema concreto diante do qual os personagens são confrontados: o filme instaura o medo, mas não cria condições para o seu apaziguamento (MIGLIANO; LIMA, 2013, p.203).

Esta alteração ocorre novamente durante a insônia de uma das personagens. É Bia (Maeve Jenkins), que não consegue dormir por conta dos latidos do cão de sua vizinha. Irritada, ela levanta da cama e acende um baseado. Enquanto fuma em sua varanda, ela observa um garoto negro, descamisado, trajando apenas uma bermuda branca, que anda sobre o telhado da casa de frente à sua. O menino se move curvado, como um quadrúpede, embora seus movimentos, intensificados pelas sombras da noite, se assemelham a de uma aranha. Neste momento, a trilha sonora irrompe em uma faixa grave, que adensa a tensão. É então que Bia desvia seu olhar e entra novamente para o interior de sua casa. A faixa musical decresce até ser inexistente.

Na cena seguinte, Francisco (W.J. Solha), outro morador do bairro, deixa o edifício onde mora no meio da madrugada e sai caminhando em direção a praia. Os dois vigias noturnos notam sua presença, mas decidem não o incomodar. A câmera segue Francisco, que deixa a camiseta e as sandálias sobre o banco no calçadão e segue para o mar. Um movimento panorâmico chama atenção para uma placa de alerta aos banhistas, pois trata-se de uma área sujeita a ataques de tubarão. Observamos Francisco entrar no mar. Há um corte, e novamente vemos os vigias, que mais uma vez atentam para Francisco que retorna ao longe.

Após o retorno de Francisco, o vigia Clodoaldo (Irandhir Santos) faz uma ligação anônima para Dinho (Yuri Holanda), afim de avisá-lo, em tom de ameaça, que a rua a partir daquele momento possui vigias. Dinho é um jovem rico da vizinhança que possui um histórico de furtos e vandalismos, mais recentemente sendo o principal suspeito pelo roubo do aparelho de som automotivo da namorada de seu primo. Mesmo Clodoaldo não se identificando, Dinho vai até o posto de vigilância para tirar

satisfações. Exaltado, ele lembra os vigias noturnos que aquela é uma vizinhança de “gente com dinheiro”, e que eles deveriam hesitar antes de enfrenta-lo novamente.

Após estas três cenas, ambientadas na mesma noite, há uma ruptura temporal, e a narrativa é transferida para o interior, mais precisamente para as terras de Francisco, onde ele aguarda o neto João (Gustavo Jahn) e Sofia (Irma Brown). Neste ambiente isolado do subúrbio, onde os rastros da escravidão e do coronelismo são ainda mais evidentes, o horror se apresenta de forma ainda mais manifesta.

Em uma sequência bastante emblemática, o casal João e Sofia viaja para a cidade de Bonito, no interior de Pernambuco, local onde Francisco possui suas terras. O casal visita a senzala do grande casarão e as ruínas do velho engenho. Após um longo passeio a pé, eles percorrem os escombros de um cinema, enquanto ouvimos a trilha sonora de um filme de horror, seguidas de gritos apavorados (espécie de comentário irônico que o próprio filme lança, reconhecendo sua possível associação ao cinema de horror). Em determinado momento da viagem, João, Sofia e Francisco se banham em uma cachoeira. A câmera filma os personagens de frente, permitindo-nos ver sua expressão sob o impacto da água. A câmera reenquadra João, em primeiro plano, e subitamente a água cristalina ganha coloração avermelhada. O que antes se configurava como um banho de cachoeira se transforma em um estranhíssimo (e metafórico) banho de sangue. Contudo, esse sangue que jorra é visto apenas por nós espectadores e não corresponde a algo que pudesse alterar o curso das ações dos personagens (Ibid, 2013, p.203-204).

A “estranhíssima” metáfora a qual as autoras se referem pode ser compreendida como o peso das ruínas de um passado coronelista – o que estabelece consonância com o pensamento gótico. Afinal, Francisco continua exercendo um papel próximo ao de um senhor de engenho do século passado, sendo proprietário de diversos imóveis do bairro onde mora, o que lhe garante certa influência sobre as vidas e relações de trabalho daqueles que lá habitam. O deslocamento da ação para o engenho de Francisco funciona como uma espécie de parênteses na narrativa, que assume um teor ainda menos naturalista do que nas cenas anteriores. Esta mudança de estilo se inicia no momento em que o casal adentra as ruínas do cinema e lá fabulam uma outra narrativa, na qual Sofia interpreta uma espectadora que deseja comprar um ingresso e João atua como o funcionário que trabalha na bilheteria: - “uma inteira, por favor”, diz ela enquanto passa o dinheiro para o namorado, por sua vez do outro lado do que resta da fachada do estabelecimento. A partir desta fabulação compartilhada entre os dois, surge a trilha sonora de um filme de horror que não se materializa na imagem. Sofia se direciona para o interior do cinema, mas ao invés das

poltronas e da tela o que encontra é um matagal. A cena é filmada em ângulo holandês (ligeira inclinação diagonal na câmera), contrastando com a horizontalidade das cenas anteriores e intensificando a noção farsesca daquele momento. O banho de sangue conclui a sequência no campo, materializando imagetivamente os horrores que ecoam naquelas terras. É importante ressaltar que a cachoeira sangrenta atinge apenas João, como se as perversidades cometidas pelos seus antepassados recaíssem implacavelmente sobre o jovem e sua geração.



Figura 9 – Reminiscências de um passado

As imagens que sucedem o banho mostram João de volta a área urbana, em seu apartamento, observando a filha caçula de sua empregada doméstica, também negra, que brinca no corredor enquanto sua mãe trabalha e ele descansa com Sofia, ambos deitados na cama. É notável a forma como a menina negra é apresentada a partir do ponto de vista de João. Ela se encontra posicionada no centro do quadro, apequenada por duas paredes brancas que preenchem o restante da imagem. Esta não é a primeira vez que a criança está presente na narrativa, uma vez que acompanhava a avó, Maria, que trabalhara no apartamento há bastante tempo e que mantém uma relação afetuosa, quase maternal com João. Ele próprio reage com naturalidade e afeto a presença dela. Contudo, esta é a primeira vez que ela se apresenta a partir da percepção do patrão de sua avó. Na cena seguinte, o casal se encontra na pequena mesa da cozinha, cômodo vizinho a área de serviço, onde a mãe das meninas, substituindo o cargo da avó, passa as roupas do patrão. João pede para ela, também chamada Maria, colocar suas sandálias, para evitar que tome um choque elétrico. A doméstica, por sua vez, tira as sandálias dos pés da filha mais velha, que se encontra sentada à mesa ao lado de João e Sofia. O gesto é emblemático (e mostrado em planos próximos, que lhe concebem maior relevância) pois permite uma leitura alegórica acerca da profissão que parece ser herdada pelas

mulheres daquela família. Ao retirar as sandálias dos pés da filha, que compartilha a mesa com o patrão em posição de igualdade, ela toma o objeto da ordem do patrão de volta para si. Também é possível traçar um paralelo com *Vinil Verde*, no qual o último pedido da mãe para a filha era que ela jamais usasse luvas verdes, outro objeto representativo de uma possível referência ao emprego na área da faxina. No curta, a ideia da repetição de uma ação (no caso, a filha ouvir o disco do título, contrariando as ordens que recebera), é o que motiva o fim gradual da mãe.

Após a troca de sandálias, João avisa Maria que viajará na semana seguinte, e, portanto, ela não precisará ir trabalhar. Como maneira de compensar a semana sem trabalho da doméstica, Sofia a questiona a respeito do número de casas onde ela trabalha e em seguida promete que divulgará seus serviços para os colegas do trabalho.



Figura 10 – A menina negra e os espaços em branco

O encerramento destas manifestações horríficas se dá, assim como em *Aquarius*, com cenas de invasão, nas quais novamente não é possível precisar de início se os acontecimentos fazem parte da realidade daqueles personagens ou se estamos diante de manifestações sobrenaturais ou delírios dos personagens. A primeira cena é centrada em Clodoaldo, que aproveita um momento de folga da empregada doméstica de Francisco para leva-la para a casa de um morador da rua que lhe confiou as chaves enquanto viajava, de forma que o vigia pudesse regar suas plantas. Já dentro do local, a moça pede a Clodoaldo que a leve para conhecer o quarto principal da casa. A tensão se estabelece a partir do toque do telefone da residência, que os dois personagens optam por ignorar. Após alguma resistência, ele atende o pedido dela e os dois vão para o andar superior, onde Clodoaldo primeiro fotografa o cômodo, e depois passa a trocar carícias com sua convidada, sobre a cama do proprietário ausente. Um lento movimento de *zoom in* desvia a atenção dos corpos deitados e direciona o foco para o corredor visto através da porta logo atrás

deles, onde repentinamente um garoto negro, descamisado e trajando apenas uma bermuda branca, cruza o corredor correndo, movimento sincronizado a um sobressalto na trilha sonora, que por sua vez se confunde com o toque do telefone. E assim como Juvenita em *Aquarius*, há a inserção de um outro plano, com o intuito de garantir a captura da figura fantasmagórica, ainda que apenas de relance.

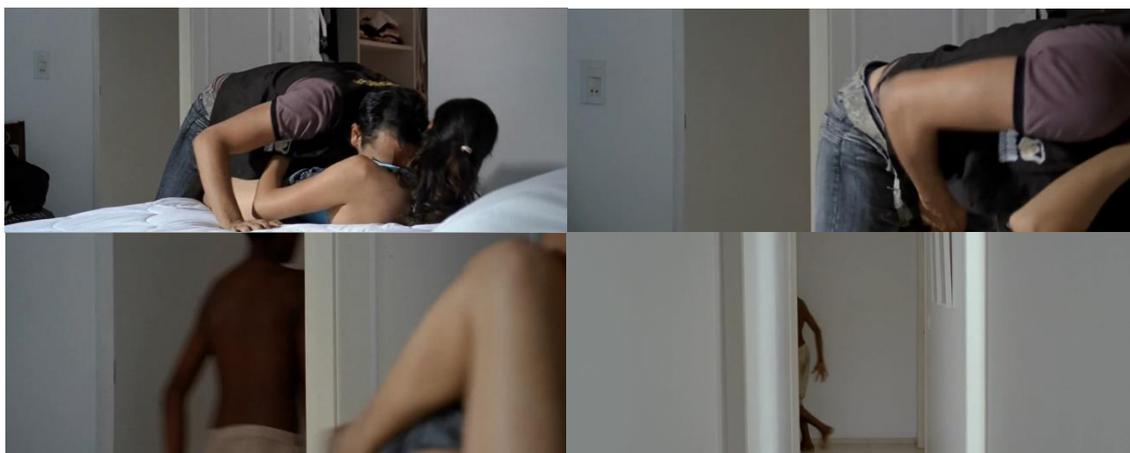


Figura 11 – Relances de uma invasão

É interessante observar que estes vultos negros são enquadrados em ambos os filmes em contraste com cenários predominantemente brancos, uma oposição que não só ressalta suas respectivas corporaturas, como também ilustra a disparidade destes seres em espaços estranhos a eles. São espaços próprios de personagens brancos, de classe média alta e que raramente notam estas presenças. É importante ressaltar, também, que a iluminação destas cenas específicas parece deliberadamente mais clara, de modo a intensificar a brancura dominante na imagem. Porém, além dos supostos espectros, outros personagens negros também são enquadrados desta forma, mais notadamente a neta mais nova de Maria. A diferença é que as aparições surgem como invasores destes espaços embranquecidos, elas de fato invadem o quadro, e estas aparições ocorrem justamente nos momentos em que personagens de classes mais baixas forçam suas presenças e se apropriam dos espaços – Ladjane, que impõe a memória do filho morto para as visitas de sua patroa através de uma fotografia, e Clodoaldo, que invade, utiliza e literalmente captura aquele espaço para si, também através de uma fotografia.

A sensação perturbadora causada por fotografias que retratam pessoas e objetos que já não mais existem no presente do mundo material funciona a partir da repetição, algo replicado em outra mídia, mas que ainda parece distante de sua matriz

e que Freud julgava ser determinante para o efeito do inquietante familiar. O autor Tom Gunning (2007), refletindo sobre as captações fotográficas de espíritos, busca elucidar de que maneira se dá tal fenômeno.

Ao invés de simplesmente estar presente, o fantasma ocupa o status ontologicamente ambíguo da 'assombração'- persistente e perturbador em sua reivindicação inquietante sobre nossa consciência e senso de presença, embora também não familiar e de difícil integração no espaço e tempo cotidiano. Tais fantasmas, com sua mescla assombrosa de presença / ausência, não apenas formam o substrato da Fotografia de Espírito, mas também lançam uma contínua, talvez oclusa, influência sobre nossa experiência de fotografias e imagens visuais mediadas em uma cultura contemporânea cada vez mais dedicada ao virtual (GUNNING, 2007, p.100).

Ainda que uso de fotografias não atinja seu potencial inquietante nos três filmes citados, trata-se um elemento-chave no cinema de Kleber Mendonça Filho. Tanto *O som ao redor* quanto *Aquarius* possuem prólogos compostos por fotografias, ambas em preto-e-branco: no primeiro somos apresentados a imagens dos antigos engenhos nordestinos, seus trabalhadores e proprietários; já no segundo são exibidas imagens de um exuberante passado da área urbana recifense, ao som da saudosista canção *Hoje*, do cantor Taiguara. No primeiro caso as fotografias representam um passado no campo, que em teoria já foi há muito superado e está bastante distante temporal e espacialmente do bairro urbano onde o enredo é centrado, mas que serve justamente como um indício da gênese das tensões de classe vividas pelos personagens.

De saída, o filme nos coloca diante de dois momentos históricos: um passado de diferenças sociais acentuadas pela posição econômica entre coronéis e trabalhadores rurais e a atualidade contemporânea urbana, com seus ruídos e ritmos próprios. Se o corte entre as fotografias do passado e as imagens em movimento do presente sugerem primeiramente um contraste, o filme apostará também nas relações de continuidade e de ressonância entre um e outro, como se algo daquele espaço e tempo ressoasse nos atuais, enunciando que a sociedade contemporânea urbana dá continuidade (MIGLIANO; LIMA, 2013, p.188-189).

Contudo, em *Aquarius* parece haver certo apresso nostálgico contido naquelas imagens, de um passado (ou da ideia de um passado) glorioso, que reflete a maneira com que Clara protege o edifício onde mora, fonte de suas memórias mais queridas. Dessa forma, quando Juvenita surge nos cantos das fotografias da família, Clara se vê forçada a confrontar este passado imaginado, pois a empregada representa mais que alguém que causou danos à família, ela representa as explorações cometidas por

sua família, como lembra sua cunhada. E assim como João, Clara é uma personagem que se certifica de remediar as tensões de classe em suas relações interpessoais, com constantes demonstrações de afeto e tentativas de inclusão – ela se lembra do aniversário de Ladjane e faz questão de comparecer à festa, ele brinca com as netas de Maria e divide com elas a mesa do café. Na impossibilidade de postergar estas tensões, que emergem após muito tempo reprimidas, surgem as aparições fantasmagóricas.

A escolha de fotografias para representar o passado (ou a ideia de passado) está ligada à sua imutabilidade capaz de cristalizar o momento que capturam, e ao inseri-las como prólogo de ambos os longas-metragens, o realizador as contrasta com as imagens em movimento que as sucedem, as ultrapassam, como lembranças frágeis demais para se manterem imutáveis, ou sofridas demais para serem contidas nas fotografias. Quando a ideia afetuosa que Clara faz de seu passado é confrontada com a imagem de Juvenita, o reprimido literalmente extrapola os limites da mídia fotográfica e invade seu mundo, invade a imagem em movimento.

Da mesma forma que em *Aquarius* estes instantes de horror se concluem na narrativa através de um sonho centrado na invasão da propriedade privada, *O som ao redor* ilustra os temores de seus personagens no pesadelo da filha de Bia. Sem conseguir dormir, ela vai até a janela ao lado de sua cama e testemunha dezenas de garotos negros surgirem por detrás de uma árvore, como se brotassem dali. Em silêncio, os meninos correm em direção à casa. A menina, por sua vez, vai até o quarto de seus pais, apenas para encontrar o cômodo vazio, sem colchões nas camas. Ao voltar para seu quarto, ela o encontra na mesma situação. É então que ela vai até a ponta da escada, onde encontra uma multidão de meninos, encobertos pelas sombras, que imóveis, retribuem o olhar. Ela finalmente acorda e percebe, juntamente com nós, espectadores, que aquilo não passou de um sonho. De todo modo, para se certificar de sua segurança, ela puxa um de seus pés, que se encontrava descoberto, para debaixo do cobertor.

A imagem da casa tomada por uma multidão insurrecional de homens negros, indiferentes a nós (uma vez que somos posicionados pela forma fílmica em uma perspectiva identificada com a da garota), mas cuja simples e silenciosa presença torna a experiência um assombroso pesadelo. Formaliza-se, assim, de maneira precisa, o mal-estar na sociedade brasileira contemporânea. Arrepiante, a sequência é a mais assustadora do filme e representa, com a simplicidade do terror juvenil, o medo da alteridade, do outro de classe e, sobretudo, o medo da *proximidade* do outro, que, ao ocupar o espaço do 'eu' arbitrariamente delimitado por muros e grades (elementos arquitetônicos abundantes no filme), torna-se *invasor* e conseqüentemente *meu inimigo*. Além disso, o amplo território da fortaleza murada-do-lar é aproximado ao exíguo, porque abarrotado, ambiente da *prisão*. A violência da desigualdade constituinte de nossa sociedade, aos olhos de uma pré-adolescente de classe média. (DORIA, 2016, p.91)

Este conjunto de cenas encontra-se da metade até o adensamento⁸⁶ da narrativa, que resultará no clímax de *O som ao redor*. Após o sonho da menina, o filme esclarece que o menino visto andando sobre e dentro das casas não é um fantasma⁸⁷, mas sim um jovem adolescente que os vigias da rua agridem depois de encontra-lo trepado em uma árvore. Sem que possamos saber seu nome ou qualquer coisa sobre ele ou o porquê escalava as residências das redondezas, ele é escorraçado daquele bairro – e da narrativa. E assim, não há mais inserções horríficas até o fim do filme.

Deste modo, mesmo que a segunda aparição de Juvenita possa ser explicada como fruto do inconsciente de Clara, o momento em que ela simplesmente cruza o ambiente compartilhado pelos demais personagens jamais é esclarecido, torna-se um incômodo pois se apresenta como menção repentina a um outro gênero ao qual até aquele momento *Aquarius* não indicava estar relacionado (o horror). Em *Vinil Verde*, os enigmas se mantêm até o fim, e em *O som ao redor*, apesar do surgimento de

⁸⁶ A primeira cena analisada encontra-se a partir de uma hora, seis minutos e trinta segundos de duração, e a última se encerra com uma hora quarenta minutos e vinte e oito segundos do filme.

⁸⁷ Há um personagem misterioso em *O Som ao Redor*, sempre às margens da trama, um garoto negro visto em posições que sugerem que ele está pronto para transpassar a propriedade privada alheia, até o momento em que a equipe de segurança finalmente intercede. Como muitos outros elementos do filme, o garoto surgiu direto da história local, um jovem chamado Tiago João da Silva, que se notabilizou na virada dos anos 2000 por assaltar apartamentos do Recife e ganhou o apelido de Menino Aranha. Muito do que *O Som ao Redor* faz pode ser traçado de volta a esta figura a princípio marginal, a começar pelo fato de ele tanto existir na história como ao mesmo tempo ser inserido dentro do filme como uma criatura de mito, um vulto que surge de relance num plano numa casa vazia, como uma espécie de bicho papão em miniatura de um filme de horror à brasileira. [...] Kleber Mendonça Filho encontra imagens que surpreendem justamente porque se revelam carregadas ao mesmo tempo de uma força simbólica muito forte e de uma casualidade que desarma. *O Som ao Redor* procede em normatizar o gosto do cinema brasileiro pela alegoria, daí uma figura como o Menino Aranha ao mesmo tempo trazer com ela o caráter de personagem mitológico, o grande invasor, e poder ser mostrada de forma tão natural como um moleque a levar palmadas de um par de seguranças. É um equilíbrio que se aproxima muito de como este mesmo não-dito domina as relações: tudo em *O Som ao Redor* significa muito e ao mesmo tempo é esvaziado deste mesmo significado. (FURTADO apud DORIA, 2016, p.92)

meninos negros pelos cantos das casas ser desmitificado enquanto aparições fantasmagóricas (como o sonho de uma personagem ou através da captura de um deles pelos vigias), formalmente o filme nos convida a fazer tal associação.

4.1. Dois Brasis: a frágil cordialidade entre classes e seus monstros

A crise consiste precisamente no fato de que o velho more e o novo ainda não pode nascer: neste interregno se verificam os fenômenos mórbidos mais variados” (GRAMSCI, Q.3, § 34, p. 311).



Figura 12 – A garra putrefata do monstro reprimido



Figura 13 – A mãe postiça se reconcilia com o filho monstro

Trabalhar cansa (2011), primeiro longa-metragem da dupla de diretores paulistanos Juliana Rojas e Marco Dutra, é centrado no casal de classe média formado por Helena (Helena Albergaria) e Otávio (Marat Descartes), que passa dificuldades financeiras quando ele é demitido ao mesmo tempo que ela se prepara para abrir seu próprio negócio: um pequeno mercado de bairro. Helena decide continuar com a ideia e segue contratando funcionários, inclusive uma empregada doméstica para cuidar da filha enquanto ela administra seu empreendimento e o marido passa o dia em entrevistas de emprego. Paula (Naloana Lima), uma jovem negra da periferia de São Paulo, aceita o cargo de doméstica e babá motivada pela necessidade, embora as condições sejam muito pouco atraentes. Além de não ter direito a carteira de trabalho assinada, ganhar menos que um salário mínimo e ter que passar as noites no apartamento, ela recebe olhares de desconfiança e tem sua liberdade cerceada até mesmo em seus momentos de folga.

Uma vez estabelecida esta nova rotina na vida dos personagens, eventos estranhos têm início no mercado recém-inaugurado de Helena. Produtos somem das prateleiras, um líquido preto e espesso vaza do piso e exala um cheiro desagradável, marretas e correntes aparecem misteriosamente, uma infiltração cresce em uma das paredes, e os clientes mencionam o antigo proprietário com certo medo. Esta atmosfera de tensão e estranhamento se intensifica na medida em que Helena passa a se incomodar com atitudes de seus empregados, tanto os funcionários do mercado quanto Paula. Há uma evidente cordialidade na maneira como ela dá ordens aos subordinados, como se lhes pedisse favores, mas não demora muito para que ela passe a se ressentir com eles: no comércio Helena desconfia que um dos funcionários esteja furtando os produtos do estoque, e no ambiente familiar ela é ríspida com Paula por sentir que a empregada está competindo com ela pela posição materna. Afinal, é a empregada que prepara a criança para a escola, ela é quem “rouba” a tradição de mãe e filha de montar, juntas, a árvore de natal. Se os funcionários do mercado apresentam uma ameaça contra seus bens materiais e propriedade, Paula a ameaça em outro nível, ocupando seu espaço no lar tanto física quanto afetivamente. E mesmo na ausência da patroa como força controladora, Paula passa a ser inspecionada pela mãe de Helena, hospedada no apartamento durante o período de festas de fim de ano. Elegante, sempre com seu colar de pérolas à mostra, a senhora insiste em fazer o trabalho doméstico, ora alegando que isto a relaxa, ora desempenhando a tarefa como quem “mostra como se faz”. E mesmo que passar as noites no local de trabalho seja uma condição imposta à jovem, sua presença fora do horário de expediente é tratada com evidente desconforto, com Helena e sua mãe interrompendo uma conversa e permanecendo em silêncio durante toda a passagem de Paula pela cozinha, na busca por um copo d’água, um desconforto que os diretores intensificam mantendo o plano aberto e fixo, sem cortes, durante toda a ação. O ridículo desta reação à Paula como uma intrusa no seio familiar é enfatizado quando ela retorna para o minúsculo cômodo onde dorme e encara a parede à sua frente, enquanto bebe água e ouve seu rádio a pilha, pendurado no guarda-roupa. A ela não são permitidas interações ou mesmo um tratamento baseado na naturalidade.

De fato, toda a sequência do natal em família é emblemática. Após a frustração por não ter participado da montagem da árvore com a filha, Helena tenta dar toques pessoais aos enfeites presos aos galhos. Mas logo em seguida é chamada por Otávio

à mesa de jantar, onde ele organiza as próximas contas a pagar, como se o financeiro não cedesse espaço ao que outrora teve a importância de uma tradição familiar, mas que agora soa como capricho. Dias depois, um líquido espesso começa a vazar do rejunte do piso do mercado e logo descobrem ser resultado de um entupimento causado por um grande emaranhado de cabelo repleto de larvas. No fim do expediente, um cachorro, que já havia aparecido latindo em frente ao estabelecimento, ressurgiu e fez Helena retornar para o interior do mercado, que agora assume uma iluminação sinistra ao som da música emitida por um boneco de Papai Noel dançante. Há algo de inquietante naquele boneco em tamanho natural que dança alegremente ao som de uma canção natalina em um corredor escuro do mercado, agora vazio. De repente, o Papai Noel simplesmente fica imóvel e em silêncio, dando vez ao som agudo do rangido de um portão se fechando. Helena vai investigar, mas nada encontra. De volta ao corredor onde estava, presencia novamente o boneco “ganhar vida” e dançar.

Já na véspera de natal, Helena finalmente flagra o funcionário do qual já desconfiava levando para casa uma sacola cheia de itens que estavam em falta. Exaltada, ela o demite. Mais tarde em sua casa, a patroa ajuda Paula a preparar os comes e bebes para a ceia. Ao quebrar o último ovo que havia na geladeira, a jovem empregada nota que este estava fecundado. Helena é ainda mais rude com Paula e manda ela cuidar dos doces, enquanto com uma colher retira o feto da tigela e o joga no lixo, continuando a receita normalmente. Segundos depois, a energia elétrica do apartamento é desligada. Helena descobre que Otávio não havia pagado a conta de eletricidade e o confronta sobre como ele, agora desprovido do papel tradicional de provedor da casa, será visto pela filha. É neste clima de tensão e ressentimento que se dá a celebração de natal da família: todos sentados na sala à luz de velas. Enquanto a criança recebe presentes dos avós, ao lado da enorme árvore decorada, a irmã de Otávio diz que o escuro a fez lembrar de um ocorrido no sítio de uma tia, há muitos anos atrás. De forma bastante expressiva, ela rememora para todos a vez em que um morcego invadiu a sala no momento em que a família abria os presentes. Ela e Otávio conseguiram capturar o animal e o colocaram em um saco, e assim o levaram para o caseiro no dia seguinte. O funcionário do sítio, por sua vez, passou a golpear o saco com pauladas, fazendo o pobre morcego emitir sons desesperados e que a narradora agora tenta imitar para a plateia composta pela família de seu irmão.

Helena parece hipnotizada pela história e só tem sua atenção desviada por sua mãe, que a alerta sobre seu nariz que está sangrando.

Toda esta sequência é marcada por uma dinâmica na qual as relações entre os personagens se intensificam e resultam em explosões de raiva de Helena. Neste processo, há o constante aparecimento de animais: as larvas, o cachorro, o feto no ovo, o morcego. Para Doria, trata-se de uma animalização das personagens, na qual emergem “traços primitivos e animais aos quais somos instados a recorrer para vencer” na chamada selva do mercado, tendo assim a “bestialização como horizonte, uma vez que as trilhas para o futuro parecem levar sempre ao passado”.

O horror passa a se manifestar como resposta a essa tensão indissolúvel provocada pelas relações de trabalho, estas que ainda ecoam um passado escravocrata. Em algumas cenas a questão é tratada de forma bastante direta, como quando Otávio encontra nos fundos do mercado correntes que se assemelham aos grilhões usados para aprisionar escravos e em seguida zomba ao dizer à esposa que vai prender o objeto em seu pescoço para “acalmá-la”. Também é flagrante a cena na qual o casal assiste a uma apresentação teatral na escola da filha, onde crianças brancas de classe média encenam a abolição da escravidão no Brasil. Com os rostos pintados de preto (*blackface*⁸⁸), elas tocam instrumentos de percussão e comemoram dançando a capoeira, enquanto uma plateia formada por pais majoritariamente brancos recria o batuque através de palmas.



Figura 14 – Grilhões e *blackface*

⁸⁸ “Rosto preto” em tradução literal do inglês, se refere à prática teatral de atores que se coloriam com o carvão para representar personagens afro-americanos de forma exagerada, contribuindo para a propagação de estereótipos.

A pesquisadora Mariana Souto também observa e comenta a questão em seu texto *O que teme a classe média? – Trabalhar cansa e o horror no cinema brasileiro contemporâneo*, publicado na revista *Contracampo*. Segundo a autora, os elementos tipicamente relacionados aos filmes de horror são empregados como metáfora social, expondo tanto os medos quanto a culpa da burguesia branca que ocupa os centros urbanos. Estes elementos estariam nos eventos que até podem ser passíveis de explicação racional, “mas da maneira como são filmados pelos diretores soam fantásticos, aterrorizantes, disparadores de um profundo medo”, uma atmosfera que toma conta de toda a narrativa e a faz parecer “se situar num ambiente de instabilidade, ameaça da ordem e tensão”.

Pela duração e relevância destinada aos planos, o filme proporciona destaque a pontos corriqueiros da vida dos personagens, conferindo muita atenção, por exemplo, ao avental do açougueiro manchado de vermelho, à carne perfurada no gancho, ao sangue de um dente de leite. O que passa despercebido por nossos olhos no dia-a-dia é posto em relevo na encenação dos diretores que, com esse artifício, parecem desnaturalizar as agressões e a violência presentes no cotidiano. Elementos banais são ressaltados também através de um uso incômodo do som. Há um ruído grave (como um *freezer* ligado), de fundo, constantemente. A trilha afliativa não acompanha somente os ambientes urbanos; no sítio, barulhos de grilos, sapos, insetos, são acentuados – em nenhum lugar é possível relaxar e sentir-se à vontade. Se, em alguns momentos, nada de significativo acontece na imagem, o uso quase sempre angustiante do som atua como potencializador das tensões, deixando o espectador em estado de alerta. (SOUTO, 2012, p.47)

Falas como a de Souto e Doria, ainda que breves, reafirmam a hipótese de que mais do que a mera inserção de elementos típicos e reconhecíveis do horror, o que *Trabalhar cansa* e os filmes aqui mobilizado fazem é buscar acessar o modo horrífico compartilhado, o que nós, espectadores compreendemos instintivamente como um momento de horror. Os momentos citados possuem claras referências ao gênero, como a presença de animais ameaçadores e que representam mal agouro, barulhos em ambientes vazios que sugerem presenças fantasmagóricas e outros objetos iconográficos típicos. Contudo, tivesse o filme outro tipo de abordagem, estes mesmos elementos poderiam estar presentes sem sequer serem percebidos como horríficos. Eles necessitam que o modo empregado na narrativa os potencialize. O modo, por sua vez, se apresenta através dos mais diversos recursos cinematográficos: está no trânsito lento e cauteloso dos personagens, como se estes estivessem preocupados com alguma ameaça invisível aos olhos do público; está na maneira pausada, em tom grave com que falam; na maneira enrijecida com que gesticulam; nos planos fixos que,

por sua duração prolongada, nos convidam a reavaliar o que mostram, evocando a inquietação familiar de uma máscara de Papai Noel com olhos vazados, por exemplo; nos ruídos que invadem e se opõem ao silêncio dos ambientes controlados pelos personagens, sempre muito sérios; e justamente estes silêncios, que por vezes se tornam demorados além do que seria aceito como normal, tanto na diegese quanto no mundo extra diegético.

Ainda sobre o uso do som na construção do modo horrífico, Carreiro ressalta que o uso de sons fora do quadro ativo, presentes não só aqui, mas também (e principalmente) em *O som ao redor*, é uma das principais ferramentas em construções de horror no cinema, aguçando “a curiosidade de personagens e espectadores, provocando tensão, medo e amplificando a resposta do horror em algumas cenas-chave” (CARREIRO, 2011, p.47). Kim Doria também chama atenção para uma cena em especial, na qual a visível manipulação do som fortifica a ideia da ameaça no extracampo. É na primeira vez que Helena encontra o cachorro em frente ao mercado, logo após se despedir de uma funcionária (Gilda Nomacce), que por sua vez deixa a cena em tom cômico.

A funcionária responde e sai de cena, sorrindo de orelha a orelha. O registro de atuação da atriz Gilda Nomacce é extremamente cômico e cada palavra, gesto, olhar, dão às cenas em que participa um autêntico tom de *comédia*. Assim que Gilda sai do quadro, ouvimos um rosnado que vem do extraplano. Helena levanta a cabeça e desfaz seu sorriso ao olhar, aterrorizada, para algo do outro lado da rua. Algo que não vemos. Ricardo termina de fechar o mercado e se aproxima para entregar as chaves à patroa. De fora do quadro, o rosnado vira latido. Os dois se viram, apreensivos. O quadro permanece fixo tempo suficiente para que se construa uma atmosfera ameaçadora, inóspita. O sobrenatural se faz possível pela decupagem. Corta para o contraplano dos dois: um pequeno cachorro rosna para nós, próximo ao carro de Helena. O cachorro em cena não combina com o som de rosnados e latidos, que seguem, algo exagerado pela edição de som. A sonoridade se dissocia sutilmente da imagem, uma vez que o cachorro que vemos não parece biologicamente capaz de emitir rosnados e latidos tão graves. A forma fílmica leva ao limite o registro realista da narrativa. Exagera-se o efeito sonoro para que cinematograficamente se componha um clima de suspense, remetendo-se, desta forma, ao léxico do *horror*. (DORIA, 2016, p.61)

O filme promove, em um primeiro momento a expectativa de algo horrível, monstruoso, mas em seguida desmistifica a ameaça imageticamente e reinsere os personagens em um contexto realista. Afinal, até a materialização de algo realmente extraordinário imageticamente, todos os eventos da narrativa poderiam ser explicados através da lógica do mundo comum. O que finalmente se revela incompreensível e

possivelmente fantástico, são os restos mortais de uma besta que Helena e Otávio encontram atrás da parede do mercado. Pelo esqueleto é impossível identificar que tipo de animal seria aquele, parecendo mais “uma fusão indefinida de monstros mitológicos e personagens frequentes no cinema de horror”, embora a aparente “múmia de lobisomem” se diferencie muito das criaturas mortíferas do gênero, uma vez que ela está morta e não promove o deslocamento dos personagens em cenas de perseguição. Ao invés disso, trata-se de um monstro entranhado nas estruturas daquela construção (SOUTO, 2012, p.47). A construção do mercado se revela (ainda mais) este espaço metafórico agora que assume a forma de mausoléu frágil, violado, onde tudo que está enterrado acaba vindo à tona, da mesma forma que emergem os ressentimentos de sua proprietária, a pequena burguesa branca cujas relações de cordialidade com seus subalternos não podem mais se sustentar.

O que na filmografia que temos visto nascer soa inusitado – e novo – talvez seja a combinação sutil de elementos do horror com uma produção que retrata o cotidiano, a vida e as relações da classe média brasileira. (...) *Trabalhar cansa* parece ecoar um passado de escravidão. Nesse sentido, o filme parece assombrado pelos fantasmas do Brasil, por aqueles que foram explorados, mortos, dizimados; traumas do passado que retornam ao presente. Traços de uma desigualdade histórica ainda não finalmente superada, que guardam marcas nas relações de classe e pessoais do presente. (...) A cada vez que resquícios despontam, os personagens correm para sufocá-los, reprimi-los, cimentá-los. Desentopem encanamentos, colocam telas para camuflar a parede mofada, produtos em prateleiras para ocultar a infiltração. De nada adianta; os problemas retornam ainda maiores. Contudo, quando o esqueleto do monstro finalmente sai da parede, é para ser queimado e aniquilado. Otávio e Helena o levam para fora da cidade, em terreno rural (seria a natureza seu lugar de origem? A cidade não comporta animais/monstros daquele?), e nele ateam fogo. Retornam em silêncio, do mesmo modo que partiram. Não se fala mais nisso (SOUTO, 2012, p. 54).

Enquanto nos longas-metragens de Kleber Mendonça Filho o retorno do recalado é algo recebido com sentimento de culpa ou com descaso (ou os personagens não os enxergam ou os ignoram), em *Trabalhar cansa* o fenômeno desencadeia uma ânsia desesperada por sufocar esse ressurgimento. Em tom irônico, o filme se encerra com um novo arranjo social: Helena continua tocando o mercadinho, agora com o esqueleto bestial enterrado e o buraco sepulcral na parede selado novamente. Tirando algumas cédulas de real da mão da filha, ela alerta a criança para que não brinque com aquilo, “é sujo”, completa o colocar o dinheiro na gaveta do caixa. A menina agora já não fica mais em casa depois da escola, pois, como é mostrado na cena seguinte, Paula pediu demissão e agora trabalha na área de faxina na praça de

alimentação de um *shopping center*. Após o expediente, seu chefe a chama para entregar a carteira de trabalho que ela tanto desejava e que Helena não podia lhe oferecer. “Primeiro registro, hein!? Agora você existe”, congratula o empregador. Por fim, a última cena de *Trabalhar cansa* é protagonizada por Otávio, que se confunde com uma multidão de homens de meia idade engravatados que assistem a uma palestra motivacional sobre reposicionamento no mercado de trabalho. Em uma patética dinâmica de grupo, o palestrante pede aos homens que afrouxem os paletós e “entrem em contato com seu lado primitivo, seu lado macaco”. Em poucos segundos toda a multidão de homens, que, infere-se, também perderam seus espaços como machos-alfa provedores do lar, está despida de seus trajes sociais, gritando uns com os outros quase como em uma competição de selvageria. A câmera faz um movimento panorâmico e encontra Otávio perdido em meio ao caos ao seu redor. Há um último corte, agora para o plano que encerrará o filme, um close no rosto atônito de Otávio, que a princípio, com os lábios trêmulos, ensaia dizer algo, mas em seguida tira do peito um grito de horror, a única e derradeira catarse de uma classe média em decadência antes do *cut to black*.

Trabalhar cansa se encerra de forma premonitória. O que se viu no Brasil a partir de seu ano de lançamento, 2011, foi a intensificação de um medo compartilhado pela classe média, sentimento que a levou em peso às ruas em protesto contra sua perda de privilégios, o que teria relação com as políticas sociais do Partido dos Trabalhadores, na época representada pela figura da presidenta Dilma Rousseff, bem como os escândalos de corrupção envolvendo nomes importantes do partido. Em meio aos milhares de cartazes que pediam o fim da corrupção e a retirada do PT do poder, era possível encontrar queixas advindas justamente desta parcela da população que viu seus privilégios cerceados tanto pela crise econômica vigente no país quanto por mudanças que beneficiariam as classes baixas - como patrões protestando contra a escassez de empregadas domésticas⁸⁹. Depois de muita pressão popular e um longo processo de impeachment, Rousseff foi deposta e em 31 de agosto de 2016 seu vice interino Michel Temer assumiu a presidência da república. Neste intervalo marcado pela ascensão e queda de Rousseff, Juliana Rojas e Marco Dutra também realizaram outros projetos, eu sua maioria ligados ao horror: ela realizou os curtas-metragens *Pra eu dormir tranquilo* (2011) e *O duplo* (2012) e dirigiu

⁸⁹ Disponível em: < https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2011/07/110708_domesticas_2_jc > Último acesso em 12/07/2018.

o longa-metragem *Sinfonia da necrópole* (2014); Dutra, por sua vez, dirigiu os longas-metragens *Quando eu era vivo* (2014) e *O silêncio do céu* (2016), este último uma coprodução entre Brasil e Argentina. Contudo, os dois cineastas só voltariam a colaborar na direção de um longa-metragem em *As boas maneiras*, lançado nos cinemas do país em 7 de junho de 2018, e no qual parecem retomar a temática social e racial de *Trabalhar cansa* novamente a partir do horror.

A primeira cena de *As boas maneiras* nos apresenta Clara (Izabel Zuáa), uma mulher negra que chega à um prédio de luxo na cidade de São Paulo, onde será entrevistada para uma vaga de babá. Sua presença na frente do imóvel é marcada por uma série de protocolos, nos quais ela é submetida a aprovação de quem a espera para que possa passar do portão de entrada. Jamais vemos a fachada do prédio ou mesmo o porteiro que interage com ela. Ao invés disso somos apresentados a Clara em um plano fixo, frontal, no qual a vemos do ponto de vista de quem está dentro dos limites do prédio, através de uma camada de vidro na qual o reflexo a embranquece. Uma vez que lhe é concedida a permissão para entrar, o porteiro a alerta para que suba pelo elevador de serviço, “à esquerda”. Já no andar onde ocorrerá a entrevista, Clara se depara com um capacho no qual se lê *olim pulchra filia regia*, do latim algo como “era uma vez a filha do rei”. Antes que ela possa decifrar o escrito, a porta se abre e Ana (Marjorie Estiano), a proprietária do apartamento que exibe uma gestação um tanto avançada, a convida para entrar e esperar enquanto ela termina a entrevista com outra candidata ao cargo. Clara parece intimidada com o tamanho da gigantesca sala, cujas paredes exibem crânios de boi e outros acessórios que indicam uma relação com a elite ruralista, ainda que a enorme janela tenha como vista os arranha-céus da capital paulistana.



Figura 15 – Clara em território estrangeiro

Ana se despede da primeira candidata e recebe Clara na cozinha. As condições de serviço não parecem ideais: assim como Paula, Clara teria que dormir no trabalho

e não só cuidar da criança após o parto, mas também desempenhar funções domésticas, como cozinhar e limpar a casa. O rumo da entrevista piora quando a entrevistada informa o número de telefone de sua senhoria como referência de seu trabalho e Ana decide ligar para checar. Constrangida, Clara pede desculpas e se prepara para ir embora. É então que a gestante sofre uma repentina dor no ventre e Clara, por sua vez, a acalma com uma técnica de respiração. Este gesto de cuidado parece ser o fator determinante para que a contratação seja efetivada. As duas vão até o quarto do bebê, onde as primeiras tarefas são delegadas (montar o berço, organizar o restante dos móveis), mas a atenção de Clara é desviada para uma caixinha de música. patroa e empregada permanecem em um breve silêncio, encantadas pela melodia de ninar, que suspende por alguns momentos a relação profissional entre elas. Contudo, assim que a música cessa, Ana propõe que retornem à cozinha “para falar de dinheiro”. Corta para o título do filme, disposto sobre um papel de parede azul e cercado por arabescos, uma imagem que remete imediatamente às cartelas de abertura das animações clássicas dos estúdios Disney.

Novamente as relações de trabalho ocupam um lugar de importância na narrativa, bem como o fator racial, presente desde a primeira imagem do filme, que por sua vez nos coloca, enquanto espectadores, do lado de dentro dos portões do “castelo”. A comparação não é absurda, uma vez que Ana é referenciada como uma princesa (a filha do rei) que parece habitar o topo de uma torre, e o título do filme remete justamente a “filmes de princesa”. Trata-se de uma elite inédita nos filmes de Rojas e Dutra, a qual eles retratam inicialmente como este espaço idealizado a partir de um imaginário de histórias infantis e contos-de-fada. O que se mantém, no entanto, é a relação cordial entre classes, na qual as óbvias (e aqui ainda mais evidentes) discrepâncias de poder aquisitivo entre empregadora e empregada são apaziguadas, não são mostradas. Afinal, o dinheiro seria algo “sujo”, sobre o qual não se discute no imaculado quarto do bebê, mas na cozinha, obedecendo uma etiqueta velada, as boas maneiras.

O oposto acontece com o surgimento na narrativa da classe média, ilustrada por Amélia (Cida Moreira), a senhoria de Clara que toma suas roupas e seu micro-ondas até que a inquilina acerte o aluguel atrasado. A cordialidade já fora abolida desta relação há tempos e, se em *Trabalhar cansa* estas tensões eram (literalmente) enterradas, aqui ressurgem em completo desgaste. Amélia é o perfeito estereótipo de uma classe média religiosa, decadente e delirante, que acredita possuir mais do que

tem. Aposentada, ela parece complementar a renda com aulas de canto e teclado, bem como o aluguel da edícula nos fundos de sua casa na periferia de São Paulo, mas não abre mão do colar de pérolas no pescoço e do tom pomposo em sua fala. Eventualmente ela devolve as roupas de Clara ao saber da notícia de seu novo emprego, mas a animosidade entre as duas persiste já que o eletrodoméstico permanece confiscado até o pagamento do aluguel ser feito.

Neste contexto, Clara inicia o novo emprego e não demora para que ela seja tomada por desconfianças e estranhamentos: a casa sempre está suja de terra e folhas, o apetite de sua patroa se restringe a uma dieta exclusivamente a base de carne e, em noites de lua cheia, Clara nota que Ana tem episódios de sonambulismo. Em um destes episódios a futura babá encontra a patroa farejando a geladeira durante a noite em busca de carne (agora em falta por ordens médicas), e como um lobo que cerca sua presa, Ana ataca Clara com um beijo que se torna uma mordida sanguinolenta. Notamos então que, enquanto saboreia o sangue de Clara, os olhos de Ana assumem a cor amarela. O horror finalmente surge em *As boas maneiras*, porém não a partir dos personagens que compõem a classe média ou a elite – agora é Clara que tem medo. Os portões e protocolos de segurança já não mais tornam aquele ambiente seguro pois o perigo agora “vem de dentro”.

Clara segue Ana durante o episódio seguinte de sonambulismo, um trajeto que atravessa os cantos mais sinistros e desertos de São Paulo e resulta na dilaceração de um gato que a gestante saboreia em transe. Mas Clara não vai embora pois o afeto que sente pela patroa já havia se tornado maior que seu temor ante os assustadores efeitos que aquela gravidez parece causar. Na verdade, a relação entre as duas mulheres evoluiu do âmbito profissional para uma espécie de namoro. Não que o afeto e o sexo tenham tirado Clara da posição de serviçal, pelo contrário, ela agora parece ativamente proteger sua patroa namorada: para que Ana não tenha que se aventurar madrugada afora em mais uma caçada sonâmbula pelo sangue de mamíferos indefesos, Clara passa a temperar as refeições com seu próprio sangue.

Por outro lado, a relação afetiva acaba provendo maior agência à funcionária naquele espaço, pois agora é ela quem dita as ordens do que a patroa pode ou não fazer, e da mesma maneira Ana passa a exibir vulnerabilidade, deixando de lado a rispidez com que “pedia” à Clara para ligar a lareira ou levar o celular ao sair após o expediente. Parte dessa vulnerabilidade está ligada também ao fato de Ana possuir certo grau de exclusão social. Seus cartões de crédito já não são mais aceitos, antigas

amigas de infância fingem não a reconhecer no *shopping*, o síndico avisa que o condomínio está atrasado. Sabemos a partir do estreitamento da relação entre as duas mulheres que a gravidez fora do casamento fez a família de Ana excluí-la do convívio familiar no interior de Goiás, sendo um aborto pago por seu pai a razão de sua residência em São Paulo. Como sabemos, Ana desistiu da ideia e agora enfrenta a rejeição da família e dos amigos, movidos por uma lógica conservadora, e por consequência uma crise financeira. A solução encontrada é vender os brilhantes cravados em uma de suas botas de *cowboy*, cena na qual também conhecemos a origem da gravidez.

Clara, que dias atrás havia encontra um revólver no apartamento, pergunta se a arma já havia sido disparada alguma vez. Ana, por sua vez, conta a história da última vez que a usou, e através de uma série de ilustrações o filme apresenta um *flashback* no qual a personagem adormece no carro após ter relações sexuais com um estranho. Ela acorda com um rosnado e sem hesitar atira no bicho, que se assemelha a um lobo e que sai em direção ao matagal ao redor. Neste momento a narração de Ana entra em contradição com as ilustrações, já que ela diz à Clara que nunca mais viu o homem que havia a deixado sozinha no carro, embora o que vemos é uma imagem na qual a jovem descobre que o rapaz é um padre e que está com um ferimento no braço. A incidência do modo horrífico é flagrante, em um movimento de recriação de um costume brasileiro bastante popular, a narração de histórias folclóricas assustadoras. Esta recriação obviamente parte de adaptações: a fogueira, que nos costumes rurais é o centro dos círculos nos quais estes contos são narrados, agora é digital, e as ilustrações, típicas de livros infantis, revelam-se mais adultas, inclusive mostrando o ato sexual. Contudo, o momento torna-se aterrorizante pois a informação que é omitida de Clara nos é mostrada através desta iconografia reconhecível das lendas e costumes nacionais, o que, a partir dos eventos enigmáticos que a precedem, nos faz chegar à conclusão de que a criança que Ana carrega em seu ventre é o filho de um lobisomem.



Figura 16 – A reinvenção do costume de contar histórias de terror

Os diretores utilizam uma estratégia semelhante em *Trabalhar cansa*, na cena em que a irmã de Otávio relembra o incidente envolvendo o morcego. As velas (cuja presença se deve pelo não pagamento da conta de luz) causa efeito parecido, remetendo a histórias contadas frente à fogueira, e ainda que não haja nada de fantástico ou sobrenatural na invasão do animal, a forma expressiva com a qual a personagem narra os eventos e imita os gritos de desespero da criatura ao ser golpeada, bem como a reação daqueles que a ouvem, sobretudo Helena, modulam o momento horrificamente.

Com o nascimento da criança cada vez mais próximo, Ana parece pressentir que algo está errado. “Ele é normal?”, pergunta ela ao médico durante o ultrassom, trêmula e com os olhos marejados. Clara a acompanha, agora na posição de namorada, acariciando seus cabelos e segurando sua mão, diferente do primeiro ultrassom onde permaneceu distante ao longo de todo o exame. E embora a resposta do médico ser sim, a criança supostamente seria normal, a mãe não consegue se acalmar. Sua reação de pavor é potencializada a partir do movimento de *zoom in* em seu rosto e da inserção de uma trilha sonora grave - o horror está, enfim, instaurado e atingirá o ápice no parto.

Após dores fortíssimas, Ana é surpreendida pelo bebê literalmente estourando o ventre com suas pequenas e afiadas garras. Quando Clara finalmente chega, já é tarde demais: Ana está em seus últimos momentos de vida com a barriga dilacerada de dentro para fora, e a criança, uma mescla de filhote de lobo com bebê humano, se arrasta no chão em direção a lua cheia que brilha pela janela. Ao se aproximar dele, Clara nota que o cordão umbilical está impedindo que respire. Ainda em choque, ela salva a criança e em seguida a coloca nos braços rumo a um lugar ermo à beira do rio, onde pretende deixá-lo à própria sorte. Até este momento, toda a sequência se desenvolve pela via do modo horrífico, seja pelo temor premonitório de Ana e sua

confirmação sanguinolenta, rendendo um instante de gore intenso, até o horror estampado no rosto de Clara ao se deparar com o resultado do violento e monstruoso parto. Contudo, assim que a personagem deixa a área nobre da cidade, o modo horrífico cede espaço para outro registro, no qual uma mendiga entoa uma canção que rapidamente é incorporada pela trilha sonora, alertando Clara para ter cuidado com a noite escura e para “não olhar para trás”. Ignorando os avisos musicais, ela não consegue deixar o recém-nascido sozinho e decide voltar para a edícula de Dona Amélia. Além do inesperado momento musical, a fotografia do filme assume um azulado extremamente artificial, fazendo a periferia paulistana se assemelhar à uma ilustração. Até mesmo o corpo de Ana, cuja violência sofrida na cena anterior havia sido mostrada em detalhes, agora repousa como se dormisse em paz, uma princesa adormecida.



Figura 17 – Momentos de uma maternidade sangrenta

Os paralelos com *A bela adormecida* (1959), animação que também explora seus potenciais horríficos, vão além das rimas visuais, já que assim como fazem as três fadas madrinhas de Aurora ao leva-la na calada da noite para a floresta, onde a criarão como uma modesta camponesa com o intuito de fugir de uma maldição, Clara desloca a criança da área nobre da cidade para o outro lado da ponte, a periferia. E assim como fazia com a mãe, agora ela amamenta o filho com seu próprio sangue.

A partir das interpretações de filmes que referenciaram a questão racial a partir do horror no contexto contemporâneo do cinema brasileiro, a imagem da mulher negra que cede seu sangue para apaziguar os instintos animais da patroa e que repete

o ato com o filho dela, se relaciona diretamente com a tradição das amas de leite na época da escravidão – e que ao longo das décadas deixaram de desempenhar a amamentação mas seguiram, na posição de empregadas domésticas, performando um papel semi-materno, marcado pela relação de afeto que mantêm com a prole dos patrões. Tal relação é o centro de *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015), no qual Val (Regina Casé) deixa a filha biológica no interior nordestino para trabalhar como doméstica na residência de um casal paulistano de classe média alta, onde acaba desenvolvendo laços de afeto com a criança da família. Uma dinâmica parecida também está presente entre Paula e a filha de Helena em *Trabalhar cansa* e em *O som ao redor* na relação afetuosa entre João e Maria, que deduzimos estar trabalhando para a família “desde sempre”. Contudo, a protagonista de *As boas maneiras* apresenta diferenças primordiais que devem ser levadas em consideração, sobretudo por se tratar de uma mulher homossexual que só desenvolve o afeto pela patroa a partir do momento que se estabelece entre as duas a relação homoafetiva. Ao repetir o ato através da amamentação ela transfere este afeto para a criança, que agora é tudo o que resta de Ana, além de uma fotografia e da caixinha de música. Isto também nos permite uma outra leitura a partir da concepção contemporânea do licantropo no cinema.

De acordo com Chantal Bourgault du Coudray (2006), as narrativas envolvendo a figura do lobisomem sempre estiveram relacionadas ao gênero do monstro e sua sexualidade, sendo a licantropia masculina expressada primariamente como uma incontrolável fome mortal, enquanto a licantropia nas fêmeas, ou seja, aquelas cujas formas humanas são femininas, desde histórias do século XIX e início do século XX tem sido associada aos desejos sexuais hedonistas. Mesmo quando a licantropia nestas mulheres é fruto de algum tipo de maldição ou outra força externa, ela ainda é vista como sendo ‘culpa’ da mulher que a carrega. Porém, a autora chama a atenção para uma mudança neste contexto a partir da década de 1980, época na qual a masculinidade teria entrado em crise⁹⁰. Rosalind Sibielski (2013) complementa essa

⁹⁰ O Movimento de Liberação das Mulheres levou à percepção de que os homens sofriam tanto sobre o patriarcado quanto as mulheres, e, portanto, seria necessário rejeitar ‘papéis tradicionais masculinos’, se tornando ‘mais sensível e expressivo emocionalmente’. Um movimento dos homens passou a emergir para celebrar esta ideia, mas tal desenvolvimento rapidamente levou a uma percepção de que a masculinidade agora estaria em crise. Como resultado, a reconsideração da masculinidade começou a mudar de direção durante os anos 1980. Era argumentado que o conhecimento e as experiências da masculinidade tinha sido enfraquecida e empobrecida por uma variedade de forças, incluindo industrialização, urbanização e o feminismo. Uma reivindicação da ‘profunda masculinidade’ foi então proposta, como meio de regenerar e revigorar a habilidade dos homens em contribuir positivamente

ideia argumentando que o cinema contemporâneo tem rompido com este padrão binário seguindo a tendência de uma infiltração do discurso *queer* e feminista na grande mídia, resultando em uma disputa na qual as narrativas envolvendo lobisomens funcionam como espaços nos quais discursivos nos quais construções hegemônicas acerca da diferença sexual tem sido reconfiguradas – afinal, as ordens convencionais de diferença sexual estariam tão enraizadas em nossa cultura, que até mesmo os monstros sofreriam com ela.

Contudo, o licantropo em *As boas maneiras* é um bebê (e posteriormente uma criança de sete anos), e mesmo que saibamos se tratar de um menino, sua sexualidade ou gênero jamais ocupa uma posição central no desenvolvimento da narrativa. Logo, parece mais adequado e produtivo compreender sua monstrosidade a partir dos preceitos mais básicos propostos por Wood (2002), de que o monstro, tenha ele a forma que tiver, é a representação de algo que ameaça a normalidade, sendo esta frequentemente incorporada por casais heteronormativos, a hegemonia branca dos personagens, a moral religiosa da igreja, a ordem imposta pela polícia, etc. O monstro seria, enfim, o reprimido que as personagens e instituições representantes da normalidade fariam de tudo para reprimir. Nesse sentido, a criança não seria tão diferente do esqueleto encontrado no mercadinho de Helena, nem dos vultos negros vistos nas residências recifenses retratadas por Kleber Mendonça Filho. Afinal, Joel é fruto de uma série de contravenções: gerado fora do matrimônio por uma mulher comprometida e um padre, ele carrega consigo toda a decadência daquela elite rural que já não mais consegue sustentar os valores sobre os quais supostamente se ergueu. Sua gestação acabou por representar a recusa de sua mãe em seguir esta moral conservadora, resultando no rebaixamento econômico e na exclusão do seio familiar. Joel desafia ser reprimido tanto durante a gestação (o aborto não realizado) quanto no parto, no qual nem mesmo o corpo de sua mãe pode contê-lo mais – é necessário sair a força, mesmo que isto signifique a aniquilação daquela que o gerou. E neste contexto é natural que a maternidade seja assumida por Clara, em um ritual de amamentação no qual ela faz dele “sangue do seu sangue”. Ambos dividem a

com sua sociedade e cultura, e em particular com seus relacionamentos com mulheres e crianças. Seguindo o exemplo de um segmento do feminismo que procurou reivindicar a imagem mítica da deusa como fonte de força e inspiração para as mulheres, a ‘poética mítica do movimento dos homens’ voltou-se para os mitos e lenda como fontes da ‘profunda masculinidade’ que estava ausente nas vidas dos homens. Notoriamente este projeto foi facilitado por uma série de workshops e retiros, durante os quais grupos de homens iriam para florestas com o intuito de uma conexão mais completa com sua masculinidade. (DU COUDRAY, 2006, p.104, Tradução livre)

inerente característica da exclusão, da marginalidade, enfim, da anormalidade, como nos mostra a primeira imagem de Clara no filme, na qual ela surge como figura contrastante em um quadro branco. O movimento de embranquecimento dos personagens negros através da imagem é recorrente nos filmes analisados, e é tanto um retrato de repressão quanto o ato de enterrar e ignorar os monstros que os personagens fazem quase que compulsoriamente. A partir desta recusa em ser reprimida, a dupla prospera e a trama dá um salto temporal do ano de 2010 para 2017, período marcado também pela ascensão e queda de uma presidenta e das políticas que ela representava.



Figura 18 – A mudança temporal de um país representada na edícula de Clara

Na segunda parte do filme, Clara prosperou moderadamente. Ela finalmente conseguiu se formar em enfermagem (algo que já havia expressado querer muito), e agora é a farmacêutica responsável por uma pequena farmácia do bairro. Sua relação com Dona Amélia parece mais saudável, e o cômodo no qual morava, construído com tábuas de madeira, agora possui estrutura de alvenaria. Joel (agora interpretado por Miguel Lobo), por sua vez, nos é apresentado como um menino comum, sem as garras e os pelos que tinha quando nasceu. Ele trata Clara como sua mãe e os dois parecem manter uma relação bastante amorosa. Contudo, as tensões entre os dois não tardam a surgir. Joel está constantemente se queixando do protecionismo exacerbado de sua mãe, que o proíbe de comer carne e brincar com seus amigos sem que ela esteja presente. Clara, por sua vez, justifica que tudo o que faz é pelo seu bem, um discurso que repete para os vizinhos sob o pretexto de uma suposta doença do filho. Obviamente, trata-se da licantropia que tira Joel do convívio social toda noite de lua cheia, quando ele vai dormir “no quatinho”, um cômodo secreto atrás do guarda-roupa, onde ele passa as noites acorrentado.

Joel se mostra compreensivo de início e esconde sua condição dos amigos na escola e dos outros adultos. É um pacto que ele tem com sua mãe e que ambos tratam

como mais um detalhe da rotina. Tudo muda, porém, quando o menino nota que Clara esconde segredos sobre sua origem (ela diz que o encontrou na beira do rio), e ele, por sua vez, descobre as memórias que ela guarda de Ana. “Ela é igual a mim”, grita ele demarcando as diferenças raciais entre os dois enquanto exige saber a verdade. Insatisfeito com a versão que recebe da história, decide partir em busca de sua família “de verdade”, ao lado de seu melhor amigo, Maurício (Felipe Kenji), um garoto de sua idade que possui descendência andina. A busca acontece no shopping center do outro lado da ponte, seguindo sua única pista, uma caixa de sapatos, comprada no complexo de lojas.

É inevitável relacionar o momento de prosperidade e tranquilidade que teria marcado a infância de Joel com o período no qual o Partido dos Trabalhadores estava no poder do país – o período de 2010 a 2017 é referenciado mais de uma vez ao longo da narrativa. A oportunidade de profissionalização e a recém-chegada de uma parcela da população à classe média foram marcas da campanha presidencial de Rousseff, que estaria dando continuidade no projeto político de seu predecessor, Lula. Esta visão destoa do pessimismo marcante em *Trabalhar cansa*, no qual a aparente cordialidade entre a classe média e a classe baixa acabava mascarando micro agressões que, acumuladas, pareciam prestes a causar algo horrível a qualquer momento. O regresso de Clara para a periferia parece representar uma visão positiva sobre aquele período, que na vida da personagem teria representado a conquista de uma profissão e de uma moderada ascensão social. Doria (2016) comenta a questão apontando que nestes filmes o pessimismo se deve ao fato de que estes filmes partem da visão de uma classe média que não ascendeu a partir das políticas sociais do PT, mas que já estava estabelecida quando Lula chegou ao poder em 2002.

Durante o auge do lulismo paz e amor, do pacto social do ganhaganha e do slogan político “sou brasileiro e não desisto nunca”, esses filmes parecem representar o avesso das globochanchadas e de obras que contavam histórias de vida vitoriosas, como o sucesso de bilheteria *Dois filhos de Francisco*, de Breno Silveira (2005). (...) Talvez a chave para compreendermos essas ilhas de pessimismo esteja na natureza de classe do medo representado: os elementos paranoicos giram claramente em torno das ansiedades de personagens de classe média, seja de baixo (*Os inquilinos*), médio (*Trabalhar cansa*) ou alto (*O som ao redor*) escalão. (DORIA, 2016, p.76-77)

A diferença primordial em *As boas maneiras* é que sua protagonista é justamente parte desta população outrora marginalizada e que se viu beneficiada

durante o período governado por Lula e Dilma. O que nos leva para o conflito que surge a partir do momento em que Joel questiona as circunstâncias nas quais vive. Afinal, como ele mesmo enfatiza, ele é “diferente” de Clara, e agora exige regressar para seu lugar de origem, um lugar que, ainda que ele não saiba, é a classe alta, o reino do outro lado da ponte.

É curioso que o destino de sua busca seja justamente um shopping center de luxo, uma das maiores representações do consumo capitalista na contemporaneidade. E é justamente neste ambiente de consumismo selvagem que seus instintos afloram da forma mais violenta e trágica. Após o encerramento das atividades comerciais, os dois amigos caminham pelos corredores escuros, explorando as possibilidades que aquele ambiente agora oferece a eles. Com o surgimento da lua cheia, Joel experimenta sua transformação pela primeira vez fora das correntes, uma liberdade sobre a qual ele não possui o menor controle e que ocasiona na morte brutal de Maurício - ou ainda como apontou Inácio Araújo em sua crítica ao filme, Joel consome o amigo.

A amizade dos dois meninos da periferia, pobres, é superada pelo inferno que Joel traz dentro de si, em sua natureza dupla, de humano e monstro. Entramos nas tripas da sociedade contemporânea, onde o pobre e o pobre são chamados a se odiar, a se consumir (num centro de consumo, aliás). (ARAÚJO, 2018, s.p.)

A partir de então não é mais Clara que tentará conter seu filho, mas sim a sociedade. Os vizinhos buscam alvoroçados pelo lobisomem devorador de crianças, enquanto Dona Amélia sugere chamar o padre para performar um exorcismo. Não são mais os indivíduos (Helena e Otávio) que queimam e enterram o monstro que ressurgem por entre as rachaduras e de forma tímida, ainda que aterrorizante. Agora o movimento de exterminar o outro, o reprimido, é uma ação coletiva, institucionalizada. Seria o mesmo movimento que se viu quando uma parcela enfurecida da classe média tomou as ruas para suprimir aqueles que ressurgiram e passaram a compartilhar dos mesmos espaços (os locais de consumo, as universidades públicas). Em seu livro *Raízes do Brasil*, o autor Sérgio Buarque de Holanda descreve o brasileiro como o “homem cordial”, pautado pela gentileza e hospitalidade, mas a seguir ressalta que não se tratam de qualidades necessariamente positivas. O homem cordial seria o típico brasileiro que, impulsionado pela lógica patriarcal e familiar, tentaria de toda maneira restaurar a ordem através de seus valores, sendo esta ordem desestabilizada

por sujeitos “externos”. No entanto, como apontam as autoras Silva e Ziviani (2014), como poderia o brasileiro ser ao mesmo tempo cordial e violento, tendo como exemplo justamente as manifestações que tomaram o país desde junho de 2013? As autoras se referem mais especificamente ao grupo autointitulado *Black Blocks* que tanto em protestos políticos quanto em eventos de grande porte como a Copa do Mundo em 2014, protestam de forma violenta e impetuosa, mais notadamente destruindo fachadas de bancos. Tais manifestações frustrariam o clássico discurso publicitário de união do povo em megaeventos esportivos, nos quais haveria um apagamento das tensões sociais / raciais / regionais / sexuais em prol do objetivo da torcida unificada. Assim, o “homem cordial” passa a enxergar movimentos destoantes à sua cordialidade, (como os *Black Blocks*, por exemplo) como algo estrangeiro, antinacionalista. Mas logo seriam confrontados com o fato de que os protestantes que expressam suas reivindicações de forma mais agressiva são tão locais como eles, que orgulham de sua cordialidade, traço tão tipicamente brasileiro. Não à toa, aqueles que se opuseram às manifestações anárquicas se diferenciaram com o uso da camiseta oficial da seleção brasileira de futebol, bem como de outros acessórios diretamente ligados à imagem da bandeira do país. Em pouco tempo, as manifestações dos chamados “homens cordiais” foram organizadas a partir de uma performance da ordem, no qual os manifestantes, uniformizados, performavam sincronicamente coreografias ao mesmo passo que bradavam suas queixas em uníssono, sempre assessorados pela polícia. No entanto, o que se viu a partir de então foi o gradativo rompimento desta cordialidade, ou em uma interpretação mais pessimista, a queda da fachada cordial que acabou expondo uma série de preconceitos e comportamentos violentos inerentes neste homem cordial – que em um contexto mais contemporâneo passa a se autoproclamar com um termo equivalente, o cidadão de bem. Perry Anderson explica que o suposto pacifismo e amabilidade da classe média cedeu lugar a reações mais violentas como resposta a camada social híbrida que teria surgido a partir da lógica de conciliação do governo Lula (com o empresariado, com partidos políticos ideologicamente divergentes do PT), cuja base eleitoral seria os pobres não organizados da economia informal, o que resultou em um mecanismo deformado e obscuro, uma hegemonia às avessas.

Se para Gramsci a hegemonia em uma ordem social capitalista era a ascendência moral dos proprietários sobre as classes trabalhadoras, garantindo o consentimento dos dominados a sua própria dominação, no lulismo, os dominados haviam invertido a fórmula, obtendo o consentimento dos dominadores para sua liderança da sociedade, apenas para ratificarem as estruturas de sua própria exploração. A analogia mais apropriada não seria os Estados Unidos do New Deal, mas a África do Sul de Mandela e Mbeki, onde as iniquidades do apartheid foram derrubadas, e os donos da sociedade eram negros, mas o domínio do capital e suas misérias continuaram tão implacáveis como sempre. O destino dos pobres no Brasil fora uma espécie de apartheid, e Lula deu um fim a isso. Mas o progresso equitativo ou inclusivo continuaria fora de alcance. (ANDERSON, 2011, p.41-42)

Citando André Singer (2012), cientista político que foi o porta-voz de Lula durante o primeiro mandato do presidente, Anderson explica que os eleitores do presidente acabam seguindo a lógica desta classe média cordial, pois, com ela compartilha o medo de que os movimentos sociais poderiam gerar a desordem. Seria uma população que, apesar de compor uma espécie de subproletariado que deseja que o Estado possa moderar a desigualdade e não pode se defender da inflação, temem agitações sociais como greves mais que os ricos, pois, além de representarem ameaças a vida cotidiana, o “radicalismo” os colocariam em posição complicada, já que são trabalhadores informais, não vinculados a sindicatos e as garantias que estes as proporcionariam. Singer também usa o vocabulário do horror para definir esta instabilidade, que ele chama de “um fantasma para os pobres, seja lá qual for a forma que ela assume”⁹¹. Quando a multidão de vizinhos se reúne para perseguir o lobisomem, seria justamente esta massa conservadora de pobres, operada pela moral cristã e pelo senso de ordem, fatores que falam mais alto que qualquer alteridade que os faça se enxergarem como iguais. Qualquer distúrbio à normalidade deve ser contido, mesmo que para isto, eles mesmos tenham que apelar para meios violentos.

A cena do ataque a Maurício se constrói inteira através do modo horrífico (a clássica transformação do monstro, o horror da vítima que tenta fugir sem sucesso e o ataque fatal). O shopping não mais é retratado como um ambiente bem iluminado e seguro, mas seus espaços são tomados por sombras, sendo a luz do luar a única iluminação disponível, o que impede Maurício de compreender exatamente o que se passa com o amigo que aos poucos assume sua forma híbrida de menino lobo. E isto se dá porque o modo horrífico está diretamente relacionado a todas as manifestações

⁹¹ O horror também surge no vocabulário de Marx e Engels (1999), que logo na primeira frase do *Manifesto do Partido Comunista*, alertam para o espectro do comunismo que estaria rondando a Europa.

da monstruosidade de Joel, seja durante a gestação ou agora na infância. O horror de sua transformação só não é retratado a partir de seus potenciais horríficos quando Clara está presente. Afinal, não só é ela que consegue impor a ele “as boas maneiras”, mas é ela a única capaz de enxerga-lo através de sua monstruosidade, seja por conta do amor materno, seja porque ela também é o *outro*.

Esta comunhão entre os dois se perpetua na cena final do filme, onde a mãe enxerga nos olhos do filho a injustiça que é privá-lo de seus instintos em benefício de uma sociedade que se mostra muito mais selvagem e violenta que ele. “Eu não quero que você fique com fome”, diz ela ao tirá-lo de suas correntes no quatinho escondido atrás do guarda-roupa. Enquanto isso, uma multidão raivosa de aglutina do outro lado da porta, pronta para linchar o menino monstro – e é impossível não relacionar a presença de enfeites neon em meio a porretes e facões com os adereços carnavalescos das multidões que protestavam contra o governo antes do *impeachment*. No entanto, assim como ocorre em *Aquarius* (curiosamente também protagonizado por uma Clara), no qual a protagonista decide reagir às tentativas de repressão (no caso, da elite contra a classe média), *As boas maneiras* se encerra como uma reação do reprimido. Não é mais o lamento gutural pela perda de privilégios como em *Trabalhar cansa*, mas sim o uivo animalesco de um monstro que não mais aceita ser acorrentado. Isto ocorre em grande parte porque Clara entende que a cordialidade, as boas maneiras, enfim, a preservação da ordem, não podem proteger ela e Joel, nem mesmo da fome. Os dois são e sempre serão monstros que ameaçam a normalidade, cada um à sua maneira – ele por ser um lobisomem, e ela por ser mulher, mãe solteira, negra, lésbica e pobre. E é dessa forma, portando suas características monstruosas, que eles se reerguem em posição de embate na última imagem do filme.



Figura 19 – A multidão se encaminha para linchar mãe e filho, que, por sua vez, se preparam para agir

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em texto publicado em 12 de julho de 2018 na revista Piauí, o crítico e cineasta Eduardo Scorel resolveu fazer um alerta aos seus leitores: que passassem longe das salas de cinema nas quais *As boas maneiras* estivesse sendo exibido. O motivo, segundo ele, seria o mal à saúde que o filme de Juliana Rojas e Marco Dutra teria o poder de provocar. Este mal estaria ligado ao “verdadeiro tema” do longa-metragem, cujo despiste inicial só serviria para acentuar a decepção que se segue no momento em que o filme passa a ser “explícito e sanguinolento”⁹². Para Scorel, o filme seria muito melhor sucedido caso seguisse os passos de um dos 25 melhores filmes de horror de todos os tempos⁹³, *Os inocentes* (Jack Clayton, 1961). Isto porque, segundo ele, o clássico estrelado por Debra Kerr mais insinua do que afirma. Ao fazer o contrário, *As boas maneiras* estaria apelando para os sentidos mais baixos de seus espectadores, conforme as próprias palavras do autor:

Há algo muito inquietante na opção de *As Boas Maneiras* por fazer um espetáculo de terror – parece resultar da intenção de apelar aos instintos mais baixos do espectador, homens e mulheres que o filme pressupõe que sejam apreciadores do sobrenatural e para os quais entretenimento e racionalidade seriam incompatíveis. Se essa hipótese for comprovada, confirmará a distorção de valores que se tornou cada vez mais comum no cinema brasileiro, dito comercial, nos últimos quinze anos. (SCOREL, 2018, s.p.)

Intitulado *As boas maneiras – sinal de alerta*, o texto se apresenta como um interessante epítome sobre o cenário discutido nesta dissertação. O horror no cinema brasileiro, talvez mais do que qualquer outro gênero, parece desde sua gênese um território das mais variadas disputas. De forma alguma trata-se de uma exclusividade brasileira – como atestam discussões internacionais tais quais as que envolvem o famigerado pós-horror. Mas, do mesmo modo, os argumentos de Scorel remetem imediatamente às queixas de alguns críticos à época do lançamento de *À meia noite levarei sua alma*. São mais de 50 anos que separam temporalmente o suposto primeiro exemplar do horror no cinema brasileiro e o filme sobre o menino lobisomem,

⁹² Em comparação com alguns dos filmes discutidos nesta dissertação, pode-se dizer que o teor de sanguinolência em *As boas maneiras* é bastante baixo.

⁹³ Para tal afirmação, Scorel se baseia em uma lista publicada pelo jornal inglês The Guardian.

no entanto, a ideia de que o gênero que os une apela para os instintos mais primitivos de quem os assiste permanece vívida na percepção dos mais conservadores.

Apesar da carga pejorativa de discursos como o de Escorel, compreender o horror no cinema brasileiro como um gênero “animal” talvez possua suas vantagens - se, por animal, compreendermos a imprevisibilidade, por vezes agressiva e selvagem, que provém dos instintos mais básicos de sobrevivência.

Se por um lado a selvageria do menino Joel quando se transforma em lobisomem fornece uma metáfora sobre certa parcela marginalizada da população brasileira, por outro, a figura de um monstro em fase de crescimento que não mais aceita ser domado e escondido relaciona-se como um análogo desta nova fase do horror em nosso cinema. Quando falo de monstros gigantes em jaulas pequenas no título do primeiro capítulo, me refiro aos filmes de horror que desafiam as definições com as quais críticos e teóricos tentaram compreendê-los. Relacionar tais teorias com *À meia noite levarei sua alma* foi menos um movimento de análise do filme (o qual já inspirou uma porção satisfatória de excelentes estudos) e mais um empenho para evidenciar que desde seu surgimento no cinema brasileiro o horror se apresentou de maneira muito própria e indomável.

Tal insubordinação do horror se faz presente tanto no surgimento autoproclamado nos anos 1960, quanto nos auge destes filmes na década seguinte, na fase minguante dos anos 1980 / 1990 e no tímido renascimento do horror no início dos anos 2000. Mas parece somente agora encontrar em uma nova geração de cineastas, de estudiosos e de adoradores os meios adequados para florescer novamente. É natural que em um contexto tão enriquecido de possibilidades surjam conflitos (e até alguma militância), mas estas tensões parecem estar finalmente encontrando pontos comuns.

Quando esta pesquisa teve início, a intenção era a elaboração de um panorama que desse conta de toda a produção de horror no cinema brasileiro justamente através de eixos restritos, os quais ainda serviram como ponto de partida. Era uma ideia que em um primeiro momento fazia sentido, mas, por se tratar de um corpus mutável, que se alterava (e continua se alterando) em paralelo com o desenvolvimento da pesquisa, acabou se revelando anacrônica. A própria crítica de Escorel demonstra que um filme como *As boas maneiras*, associado aqui a uma ideia de “horror social”, pôde ser compreendido tanto como um espetáculo de terror violento (característica

supostamente marcante nos chamados filmes de horror militante) quanto pertencente a um cinema “dito comercial”. Da mesma forma, um filme como *O monstro do esgoto*, no qual Rodrigo Aragão literalmente explode um prefeito corrupto, pode refletir as ansiedades características do “horror social” – o mesmo pode ser dito de *O rastro* e seu retrato da negligência do governo para com a saúde pública. E o que dizer de cineastas de bordas finalmente conseguindo⁹⁴ financiamento através dos editais de fomento ao audiovisual concedidos pelo governo? Definitivamente forma-se um cenário inédito que, mais uma vez, apresenta desafios para quem deseja categorizar as obras com demarcações bem definidas – o que foi por algum tempo o norte desta pesquisa.

Concluo este trabalho pouco tempo após as estreias de dois outros filmes de horror no circuito comercial, *O nó do diabo* (Ramon Porto Mota, Gabriel Martins, Ian Abé, Jhesus Tribuzi, 2018) e *O animal cordial* (Gabriela Amaral Almeida, 2018), dois longas-metragens que teriam enriquecido ainda mais a análise e possivelmente teriam propostos novos desafios. O primeiro narra de forma aterradora através de cinco segmentos a escravidão e seus efeitos no Brasil; já o segundo mostra o quão frágil é a cordialidade que impede que os famigerados cidadãos de bem destruam um ao outro. Um assalto a um restaurante pode, afinal, revelar o que há de mais selvagem naqueles que se vangloriam por sua polidez da mesma forma que os fantasmas presos nas paredes do mercado revelou a completa letargia de uma parcela de nosso povo em *Trabalhar Cansa*. São tempos de horror, afinal.

Curiosamente, tanto *O nó do diabo* quanto *O animal cordial* são dois filmes cujos discursos discutem frontalmente questões efervescentes da contemporaneidade brasileira, e que privilegiam a extrema e sanguinolenta violência. Talvez sejam aspectos sintomáticos, mas o fato é (aproveitando a analogia presente no título desta dissertação) o horror no cinema brasileiro tornou-se uma fera solta, imprevisível e emancipada, e certamente continuará apresentando desafios instigantes que deverão ser acompanhados futuramente.

Ademais, o que este trabalho de pesquisa propõe, além do panorama do período e dos filmes selecionados, é a elaboração de um modo flexível, capaz de identificar com maior elasticidade o horror em seus mais diversos matizes e nas mais

⁹⁴ Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/diretor-de-terrores-de-baixo-orcamento-rodriigo-aragao-filma-epico-de-2-milhoes-22739637>> Último acesso em 31/07/2018.

variadas obras. A aplicação deste modo, obviamente, não se restringe a produção brasileira contemporânea, mas surgiu motivado justamente por conta da dificuldade de categorizar suas pluralidades. Trata-se, obviamente, de um esforço inicial que pretendo seguir com estudos de maior fôlego e abrangência acerca do que é e de como opera o modo horrífico.

Finalmente, deve ser dito que estes dez anos entre o ponto inicial do corpus desta dissertação até o momento de conclusão desta análise são marcados por um movimento de celebração do horror muito intenso e diversificado, o qual floresceu em um ritmo bastante rápido e através de recursos inéditos (mais notadamente a internet e os equipamentos digitais). Embora o curso que o horror trilhará no cinema brasileiro continua sendo incerto, o que é possível notar ao fim deste trabalho é que, assim como seus monstros e fantasmas indômitos, o grupo que se mobiliza em seu entorno parece comprometido a evitar que seja reprimido novamente.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ABBOTT, S. High Concept Thrills and Chills: The Horror Blockbuster. In: CONRICH, I. (org.). *Horror Zone - The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema*. Nova York e Londres: IB Tauris, 2010. p.27-44.

ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.

ANDERSON, P. *O Brasil de Lula*. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza e Bruno Costa. In: *Novos Estudos*, ed.91. Disponível em < <http://novosestudos.uol.com.br/produto/edicao-91/> > Último acesso em 12/07/2018.

BADLEY, L. Bringing It All Back Home: Horror Cinema and Video Culture. In: CONRICH, I. (org.). *Horror Zone - The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema*. Nova York e Londres: IB Tauris, 2010. p.45-66.

BAIESTORF, P. Manifesto Canibal. 06/2002. Disponível em < <https://canibuk.wordpress.com/2012/02/21/manifesto-canibal/> > Acesso em 12/07/2018.

BAIRD, Stuart. *The Startle Effect: Implications for Spectator Cognition and Media Theory*. In *Film Quarterly* [revista], Los Angeles, nº 53, volume 3, 2000. p. 12-24.

BARBER, N. *Is horror the most disrespected genre*. In: BBC. 06/2018. Disponível em < <http://www.bbc.com/culture/story/20180614-is-horror-the-most-disrespected-genre> > Acesso em 12/07/2018.

BARCINSKI, A.; FINOTTI, I. *Maldito: a biografia*. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2015.

BOURGET, Jean Loup. *Social implications in the Hollywood genres*. In: GRANT, Barry Keith (Org.). *The genre reader II*. Austin: University of Texas, 1999.

BROOKE-ROSE, C. *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge University Press, 1983.

BROOKS, P. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1976.

BROWNE, Nick. *Refiguring american film genres – theory and history*. Berkeley: University of California Press, 1998.

BUSCOMBE, Edward; *The Idea of Genre in the American Cinema* In: GRANT, Barry Keith (Org.). *The genre reader III*. Austin: University of Texas, 2003.

CÁNEPA, Laura Loguercio. *Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros*. Tese de doutorado (Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2008>

_____. *Horrores do Brasil*. In: *Revista Filme Cultura*, n. 61, 2013, p.33-37.

_____. *Visões terríveis do Brasil*. In: MIRANDA, Marcelo (Org). *Catálogo da Mostra de Filmes Medo e Delírio no Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Belo Horizonte: 2014, p. 28-35.

_____, *Configurações do horror cinematográfico brasileiro nos anos 2000: continuidades e inovações*. In: CARDOSO, João Batista Freitas (org.); SANTOS, Roberto Elísio dos (org.). *Miradas sobre o cinema ibero latino-americano contemporâneo*. São Caetano do Sul: USCS, 2016. p.121-144.

CARREIRO, R. O problema do estilo na obra de José Mojica Marins. *Galaxia* n. 26, dez. 2013, p. 98-109. Disponível em < <https://revistas.pucsp.br/galaxia> > Acesso em 12/07/2018.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papyrus, 1999.

CHERRY, B. *Refusing to Refuse to Look: Female Viewers of the Horror Film* In: JANKOVICH, Mark (Org.). *Horror, the film reader*. Londres: Routledge, 2002. p.169-178.

_____. *Stalking the Web: horror film celebration, chat and marketing on the Internet*. In: CONRICH, Ian, (ed.) *Horror Zone: The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema*. I.B. Tauris, Londres, 2009. p.67-86.

CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980, 184 p.

CLOVER, C. J.. *Her body, himself: gender in the slasher film*, In: *Representations*, 20: 187–228. 1989.

DARGIS, M. *The Violence (and the Seafood) Is More Than Raw*. New York Times. 03/2005. Disponível em < <https://www.nytimes.com/2005/03/25/movies/the-violence-and-the-seafood-is-more-than-raw.html> > Acesso em 12/07/2018.

DELUMEAU, J. *A história do medo no ocidente*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

DORIA, K. W. *O horror não está no horror: cinema de gênero, anos Lula e luta de classes no Brasil*. Dissertação de Mestrado (Meios e Processos Audiovisuais). Escola de Comunicação e Artes, Universidade Estadual de São Paulo. São Paulo. 2016.

DU COUDRAY, C.B., *The Curse of the Werewolf: Fantasy, Horror and the Beast Within*. Londres: I. B. Tauris, 2006

EFFRON, S. 'Independent Horror Film Makers', *CBC Radio, Definitely Not at the Opera*, transcript, 30 October 2002, <<http://www.urbanlegend.ca/horror.htm>>. In: CONRICH, I. (org.). *Horror Zone - The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema*. Nova York e Londres: IB Tauris, 2010. p.45-66.

ELSAESSER, T. *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*. In: LANDY, M. (org.). *Imitations of Life*. Detroit: Wayne State University Press, 1991, p.68-92.

_____. *Cinema mundial: Realismo, Evidência, Presença*. In: MELLO, C. (org). *Realismo fantasmagórico*. São Paulo: USP, 2015, p. 37-59.

ESCOREL, E. As boas maneiras – sinal de alerta. *Revista Piauí*. 07/2018. Disponível em < <https://piaui.folha.uol.com.br/as-boas-maneiras-sinal-de-alerta/> > Acesso em 12/07/2018

FERRARAZ, R. Minha esposa é um zumbi e a mistura de gêneros no cinema de Joel Caetano. In: LYRA, B; SANTANA, G. *Cinema de bordas 2*. São Paulo: Editora Lápis, 2009. p.160-179.

FREUD, S. *O Inquietante*. Tradução de Paulo César de Souza In: Sigmund Freud Obras Completes Volume 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GENESTRETI, G. *Crítica vê surgir filmes sem susto fácil, 'o pós-terror'; cineastas reagem*. In. Folha de S. Paulo. 07/2017. Disponível em < <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/07/1902643-critica-ve-surgir-filmes-sem-susto-facil-o-pos-terror-cineastas-reagem.shtml> > Acesso em 12/07/2018.

GUERRA, F. Crítica do filme Manguê negro. Boca do Inferno. 2013. Disponível em: < <https://bocadoinferno.com.br/criticas/2013/11/manguê-negro-2008/> > Acesso em 12/07/2018.

GUNNING, T. *To Scan a Ghost: The Ontology of Mediated Vision*. In: Grey Room, nº 26. Massachussets: The MIT Press. 2007. p.94-127.

HANEKE, M. *Violence and the Media*. In: GRUNDMANN, R. (org.), *A Companion to Michael Haneke*. Chicester: Wiley-Blackwell. 2010. p.575-579.

HARDY, P. *Encyclopedia of horror movies*. Nova Iorque: Harper & Row, 1986. 480 p.

HAWKINS, J. *Sleaze mania, eurotrash and high art*. In: JANKOVICH, Mark (Org.). *Horror, the film reader*. Londres: Routledge, 2002. 280 p.

_____. *Culture Wars: Some New Trends in Art Horror*. In: CONRICH, I. (org.). *Horror Zone - The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema*. Nova York e Londres: IB Tauris, 2010. p.125-138.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

JANKOVICH, M. (Org.). *Horror, the film reader*. Londres: Routledge, 2002.

LAINE, T, *Haneke's "Funny" Games with the audience (revisited)*, In: PRICE, B. (Org.), RHODES, JD. (Org.), *On Michael Haneke*, Detroit: Wayne State University Press, 2010, p. 51-60.

LANGFORD, B. *Film Genre: Hollywood and Beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

LOVECRAFT, Howard. P. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987. 160 p.

LOWESTEIN, A. *Shocking Representation: Historical trauma, national cinema and the modern horror film*. Columbia University Press: 2005.

LUNA FREIRE, Rafael de. *Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*. Tese de Doutorado – Universidade Federal Fluminense. Niterói: IACS-UFF, 2011.

LYRA, B; SANTANA, G. *Cinema de bordas*. São Paulo: Editora Lápis, 2006.

LYRA, B. *Cinema periférico de bordas*. In: Comunicação, Mídia e Consumo v.6, n.15. ESPM, 2009. Disponível em < <http://revistacmc.espm.br/index.php/revistacmc/article/view/145> > Acesso em 12/07/2018.

MARX, K.; ENGELS, F. *Manifesto do Partido Comunista*. 9. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

MASSAROLO, João Carlos; ALVARENGA, Marcus Vinícius Tavares de. *A Indústria Audiovisual e Os Novos Arranjos da Economia Digital*. PPGIS – Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos – UFSCar – São Paulo, 2009.

MATHIJS, E. They're Here! Special Effects in Horror Cinema of the 1970s and 1980s. In: CONRICH, I. (org.). *Horror Zone - The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema*. Nova York e Londres: IB Tauris, 2010. p.153-172.

MELLO, C. *O cinema contemporâneo do leste asiático: Da ontologia e seus fantasmas*. In: MELLO, C. (org). *Realismo fantasmagórico*. São Paulo: USP, 2015, p. 15-36.

MENDLESOHN, F. *Rhetoric of Fantasy*. Wesleyan, 2008.

MENDONÇA, L. *Aquarius, de Kleber Mendonça Filho*. In: A Pala de Walsh. Disponível em < <http://www.apaladewalsh.com/2017/03/aquarius-2016-de-kleber-mendonca-filho/> > Acesso em 12/07/2018.

MIGLIANO, M. ; LIMA, C.S. . *Medo e experiência urbana: breve análise do filme O som ao redor*. REBECA. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual , v. 2, p. 185-209, 2013.

MOINE, Raphaële. *Cinema Genre*. Malden: Blackwell Publishing, 2008.

McGEE, Adam Michael. *Imagined Voodoo: Terror, Sex, and Racism in American Popular Culture*. Tese de doutorado, Universidade de Harvard. 2014.

NEALE, S. *Genre and Hollywood*. Londres: Routledge, 2000. 344 p.

_____. *Questions of Genre*. In: GRANT, B.K. (org). *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003, p.160-184.

NOGUEIRA, Luís. *Manuais de cinema II: Gêneros Cinematográficos*. Covilhã, LabCom. 2010.

PIEIDADE, Lucio F. Reis. *O pasteleiro: um exercício de sexo e horror no cinema brasileiro*. In: LYRA, Bernadette; SANTANA, Gelson. *Cinema de bordas*. São Paulo: Editora a Lápis, 2006, p. 122-139. 442

_____. *A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema*. 2002. 150 p. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2002.

_____., *Eles comem sua carne: o filme escatológico canibal de Petter Baiestorf*. In: LYRA, B; SANTANA, G. *Cinema de bordas 2*. São Paulo: Editora Lápis, 2009. p.100-119.

ROSE, S. *How post-horror movies are taking over cinema*. In: The Guardian. 07/2017. Disponível em < <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night> > Acesso em 12/07/2018.

RUSSEL, David J. *Monster roundup: reintegrating the horror genre*. In: BROWNE, Nick. *Refiguring american film genres – theory and history*. Berkeley: University of California Press, 1998, p. 233-248.

SCHATZ, T. *Hollywood genres: formulas, filmmaking, and the studio system*. Nova York: Random House, 1981.

SCONCE, J. *'Trashing' the Academy: Taste, Excess and an Emerging Politics of Cinematic Style*. In: CONRICH, I. (org.). *Horror Zone - The Cultural Experience of Contemporary Horror Cinema*. Nova York e Londres: IB Tauris, 2010. p.103-124.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SIBIELKI, R. *Gendering the monster within: Biological essentialism, sexual difference, and changing symbolic functions of the monster in popular werewolf texts*. In: LEVINA, M. (org.); BUI, D.T. (org.). *Monster Culture in the 21st Century, A Reader*. Nova York e Londres: Bloomsbury. 2013. p.115-130.

SILVA NETO, Antonio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros – longa metragem*. São Paulo: [s.n.], 2002.

SINGER, A. *Os sentidos do lulismo: reforma gradual e pacto conservador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SOUTO, Mariana. *O que teme a classe média brasileira? Trabalhar Cansa e o horror no cinema brasileiro contemporâneo*. In: Revista Contracampo, nº25, 2012. Niterói: Contracampo, 2012. p. 43-60.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.

STANCKI, R. *Rodrigo Aragão: Um filme de terror sem sustos é como uma música de rock sem bateria*. In: A Escotilha. 11/2017. Disponível em < <http://www.aescotilha.com.br/cinema-tv/espanto/entrevista-rodrigo-aragao/> > Acesso em 12/07/2018.

SUPPIA, A. *Realismo(s) de ficção científica: uma introdução ao debate*. In: SUPPIA, A. (org.). *Gêneros cinematográficos e audiovisuais: perspectivas contemporâneas*. Bragança Paulista: Margem da Palavra, 2016. p.165-169.

TASKER, Y. *Silence of the Lambs*, Londres: British Film Institute, 2002.

THACKER, E. *In the Dust of this planet* (Horror of Philosophy – Vol.1). Winchester e Washington: Zero Books. 2011.

TODOROV, T. *As estruturas narrativas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004, 130-147.

TUDOR, Andrew. *Why horror?*. In: JANKOVICH, Mark (Org.). *Horror, the film reader*. Londres: Routledge, 2002, p. 50-64.

_____. *Genre*. In: GRANT, Barry Keith (Org.). *The genre reader II*. Austin: University of Texas, 1999, p. 07 a 18.

WILLIAMS, L. *Melodrama Revised*. In: BROWNE, N. (org.), *Refiguring American Film Genres: History and Theory*, University of California Pr, 1998: 42-88.

_____. *Film bodies: gender, genre, and excess*. In: R. STAM; T. MILLER (Orgs.). *Film and theory: an anthology*. Oxford: Blackwell, 2000.

WELLS, P. *The Horror Genre: From Beelzebu to Blair Witch*, London: Wallflower, 2000

WOOD, Robin. *The American nightmare: Horror in the 70s*. In: JANCOVICH, M. (org.). *Horror, the Film Reader*. London: Routledge, 2002, p. 25-32.

ZINOMAN, J. *Shock Value: How a Few Eccentric Outsiders Gave Us Nightmares, Conquered Hollywood, and Invented Modern Horror*. Nova York. The Penguin Press. 2011.

FILMOGRAFIA GERAL

13 histórias estranhas (Fernando Mantelli, Ricardo Ghiorzi, Cláudia Borba, Petter Baiestorf, Marcio Toson, Cesar Coffin Souza, Rafael Duarte, Taísa Ennes Marques, Gustavo Fogaça, Renato Souza, Leo Dias de los Muertos, Paulo Biscaia Filho, Felipe M. Guerra, Filipe Ferreira e Cristian Verardi, 2015)

13 histórias estranhas 2 (Fernando Mantelli, Ricardo Ghiorzi, Cláudia Borba, Petter Baiestorf, Marcio Toson, Cesar Coffin Souza, Rafael Duarte, Taísa Ennes Marques, Gustavo Fogaça, Renato Souza, Leo Dias de los Muertos, Paulo Biscaia Filho, Felipe M. Guerra, Filipe Ferreira e Cristian Verardi, 2017)

A bela adormecida (*Sleeping beauty*, Clyde Geronimi, 1959)

A bruxa (*The Witch*, Robert Eggers, 2016)

A bruxa do cemitério (Semi Salomão Neto, 2005)

A casa amaldiçoada (*The haunting*, Jan de Bont, 1999)

Acredite, um espírito baixou em mim (Jorge Moreno, 2007)

A estrela nua (Icaro Martins e José Antônio Garcia, 1984)

A força dos sentidos (Jean Garret, 1979)

Alameda da Saudade 113 (Carlos Ortiz, 1951)

Amadas e violentadas (Jean Garret, 1976)

À meia-noite levarei sua alma (José Mojica Marins, 1964)

Amnésia (Christopher Nolan, 2000)

Amor (*Amour*, Michael Haneke, 2012)

A morte convida para dançar (*Prom night*, Paul Lynch, 1980)

A morte do demônio (*Evil dead*, Raimi, 1981)

A mulher do desejo – a casa das sombras (Carlos Hugo Christensen, 1975)

A múmia (*The mummy*, Stephen Sommers, 1999)

A noite do Chupacabras (Rodrigo Aragão, 2012)

A noite dos mortos vivos (*Night of the living dead*, George A. Romero, 1968)

Ao cair da noite (*It comes at night*, Trey Edward-Schultz, 2017)

A origem (Christopher Nolan, 2010)

A ostra e o vento (Walter Lima Jr., 1997)

À prova de morte (*Death proof*, Quentin Tarantino, 2007)

Aquarius (Kleber Mendonça Filho, 2016)

Aqui tarados! (John Doo, Davi Cardoso e Ody Fraga, 1980)

As boas maneiras (Juliana Rojas; Marco Dutra, 2018)

As fábulas negras (Petter Baiestorf, Rodrigo Aragão, Joel Caetano, José Mojica Marins, 2014)

As filhas do fogo (Walter Hugo Khouri, 1978)

As setes vampiras (Ivan Cardoso, 1986)

Atração Satânica (Fauzi Mansur, 1989)

Através da sombra (Walter Lima Jr., 2016)

Brasil anos 2000 (Walter Lima Jr., 1969)

Caçadores da arca perdida (*Raiders of the lost ark*, Steven Spielberg, 1981)

Caché (Michael Haneke, 2005)

Caiçara (Adolfo Celi, 1950)

Chamas no cafezal (José Carlos Burle, 1954)

Corra! (*Get Out*, Jordan Peele, 2017)

Curuçú, o terror do Amazonas (*Curucu – the beast of the Amazon*, Curt Siodmak, 1955)

Dia dos namorados macabros (*My bloody valentine*, George Mihalka, 1981)

Deus e o diabo na terra do sol (Glauber Rocha, 1964)

Demônios Negros (*Black Demons*, 1991)

Do fundo do mar (*Deep blue sea*, Renny Harlin, 1999)

Drácula de Bram Stoker (*Dracula*, Francis Ford Coppola, 1992)

Encarnação do demônio (José Mojica Marins, 2008)

Enigma para demônios (Carlos Hugo Christensen, 1975)

Entrei em pânico quando soube do que vocês fizeram na sexta-feira 13 do verão passado (Felipe Guerra, 2001)

Entrevista com o vampiro (*Interview with the vampire: the vampire chronicles*, Neil Jordan, 1994)

Estranho Encontro (Walter Hugo Khouri, 1958)

Excitação (Jean Garret, 1976)

Fantasma por acaso (Moacyr Fenelon, 1946)

Fica comigo esta noite (João Falcão, 2006)

Fome animal (*Braindead*, Jackson, 1992)

Frankenstein de Mary Shelley (*Mary Shelley's Frankenstein*, Kenneth Branagh, 1994)

Gata Velha Ainda Mia (Rafael Primot, 2014)

Gêmeas (*Andrucha Wadington*, 1999)

Grindhouse (idem, Quentin Tarantino e Robert Rodriguez, 2007)

Halloween (Idem., John Carpenter, 1978)

Hereditário (*Hereditary*, Ari Aster, 2018)

História de uma alma (Pedro Vergueiro, 1925)

Horror no cinema brasileiro (Israel Lima, 2016)

Inverno de sangue em Veneza (*Don't look now*, Nicolas Roeg, 1973)

Isolados (Tomás Portela, 2014)

Leonora dos sete mares (Carlos Hugo Christensen, 1955)

Lobo (*Wolf*, Mike Nichols, 1994)

Mangue negro (Rodrigo Aragão, 2008)

Mate-me por favor (Anita Rocha da Silveira, 2016)

Minha esposa é um zumbi (Joel Caetano, 2006)

Minha mãe é uma peça 2 (César Rodrigues, 2016)

Mistério da Ilha de Vênus (*Macumba Love*, Douglas Fowley, 1960)

Mondo cane (Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara e Franco Prospero, 1962)

Motorrad (Vicente Amorim, 2018)

Na mira da morte (*Targets*, Peter Bogdanovich, 1968)

Noivas do Mal (George Dusek, 1952)

O anjo da noite (Walter Hugo Khouri, 1974)

O animal cordial (Gabriela Amaral Almeida, 2018)

O banquete das taras (Carlos Alberto de Almeida, 1982)

O bebê de Rosemary (*Rosemary's baby*, Roman Polanski, 1968)

O caldeirão mágico (*The black cauldron*, Ted Berman e Richard Rich, 1985)

O caseiro (Julio Santi, 2016)

O castelo das taras (Julius Belverdere, 1982)

O coronel e o lobisomem (Maurício Farias, 2005)

O descrente / História de Nossa Senhora Aparecida (Francisco Madrigano, 1927)

O duplo (Juliana Rojas, 2012)

O estripador da Rua Augusta (Felipe Guerra; Geisla Fernandes, 2014)

O fim da picada (Christian Saghaard, 2008)

O jovem tataravô (Luis "Lulu" de Barros, 1937)

O iluminado (*The shining*, Stanley Kubrick, 1980)

Oldboy (*Oldeuboi*, Park Chan-wook, 2005)

O mariachi (*El mariachi*, Robert Rodriguez, 1992)

O nó do diabo (Ramon Porto Mota, Gabriel Martins, Ian Abé, Jhesus Tribuzi, 2018)

O pagador de promessas (Anselmo Duarte, 1962)

O sarcófago macabro (Ivan Cardoso, 2006)

O segredo da múmia (Ivan Cardoso, 1982)

O segredo de Mary Reilly (*Mary Reilly*, Stephen Frears, 1996)

O sexto sentido, (*The Sixth Sense*, M. Night Shyamalan, 1999)

O signo de escorpião (Carlos Coimbra, 1974)

O silêncio dos inocentes (*The silence of the lambs*, Jonathan Demme, 1991)

O silêncio do céu (Marco Dutra, 2016)

Os inquilinos (Sergio Bianchi, 2009)

Os milagres de Nossa Senhora da Penha (Arturo Carrari, 1923, SP)

O som ao redor (Kleber Mendonça Filho, 2012)

Os outros (Alejandro Amenábar, 2001)

O rastro (J.C. Feyer, 2017)

Os Três Vagabundos (José Carlos Burle, 1952)

O xangô de Baker Street (Miguel Faria Jr., 2001)

Pânico (*Scream*, Wes Craven, 1996)

Pequeno Segredo (David Schurmann, 2016)

Pistoleiros do entardecer (*Ride the high country*, Sam Peckinpah, 1962)

Planeta terror (*Planet terror*, Robert Rodriguez, 2007)

Porto dos mortos (David Pinheiro, 2010)

Psicose (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960)

Pra eu dormir tranquilo (Juliana Rojas, 2011)

Pulp fiction – tempos de violência (*Pulp fiction*, Quentin Tarantino, 1994)

Quando eu era vivo (Marco Dutra, 2014)

Que horas ela volta? (Anna Muylaert, 2015)

Rambo: programado para matar (*First blood*, Ted Kotcheff, 1982)

Rambo II: a missão (*Rambo: first blood II*, George P. Cosmatos, 1985)

Rebeca (*Rebeca*, Alfred Hitchcock, 1940)

Ritual Macabro (Fauzi Mansur, 1990)

Seduzidas pelo Demônio (Rafaelle Rossi, 1977)

Se eu fosse você (Daniel Filho, 2006)

Se eu fosse você 2 (Daniel Filho 2009)

Sexta-Feira 13 (Friday the 13th, Sean S. Cunningham, 1980)

Shock! (Jair Correia, 1984)

Sinfonia da necrópole (Juliana Rojas, 2014)

Sombras do terror (*The terror*, Roger Corman, 1963)

Trabalhar cansa (Juliana Rojas; Marco Dutra, 2011)

Traição (Andrucha Wadington, 1999)

Trilogia do terror (Luis Sérgio Person, Ozualdo Candeias e José Mojica Marins, 1968)

Tropa de Elite 2 (José Padilha, 2010)

Turistas (Idem, John Stockwell, 2006)

Um lobisomem na Amazônia (Ivan Cardoso, 2005)

Veneno (Giani Pons, 1952)

Vidas secas (Nelson Pereira dos Santos, 1963)

Violência gratuita (*Funny games*, Michael Haneke, 1997)

Violência gratuita (*Funny games*, Michael Haneke, 2007)

Vinil verde (Kleber Mendonça Filho, 2004)

Zombio (Petter Baiestorf, 2003)

Zombio 2: chimarrão zombies (Petter Baiestorf, 2013)