

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA CULTURA, POLÍTICA E SIGNIFICAÇÃO

JÉSSICA PATRÍCIA SOARES

**NAS SOMBRAS, ÀS MARGENS: O REPRIMIDO E O OUTRO NO CINEMA
BRASILEIRO DE HORROR CONTEMPORÂNEO**

Porto Alegre, RS

2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
LINHA DE PESQUISA CULTURA, POLÍTICA E SIGNIFICAÇÃO

JÉSSICA PATRÍCIA SOARES

**NAS SOMBRAS, ÀS MARGENS: O REPRIMIDO E O OUTRO NO CINEMA
BRASILEIRO DE HORROR CONTEMPORÂNEO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, linha de pesquisa Cultura, Política e Significação, como requisito para obtenção do título de de Mestre em Comunicação.

Orientação: Prof^a Dr^a Miriam de Souza Rossini.

Porto Alegre, RS

2021

AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi idealizado com muito afeto, por isso, muitas pessoas estiveram envolvidas neste caminho.

Agradeço à minha orientadora, Miriam de Souza Rossini, por ter acreditado em meu projeto desde a seleção, por toda a liberdade criativa que me proporcionou nestes dois anos, pela paciência e por nossas conversas, essenciais para este resultado final.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo fomento ao PPGCOM/UFRGS, e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela bolsa concedida durante o mestrado. Ao PPGCOM, seus professores e técnicos, pela acolhida e ensinamentos. Não há nada mais transformador que a educação, por isso é preciso seguir lutando.

Aos meus colegas do Grupo de Pesquisa em Processos Audiovisuais (PROAv – UFRGS): Daniela Strack, Kelly Demo Christ, Carlos Eduardo Ribeiro, Daniel Feix, Grazielle Ribeiro, Guilherme Almeida, Igor Porto e Lucas Furtado. Que felicidade poder caminhar com vocês neste período. Obrigada por nossos diálogos, por entenderem meus surtos e por todas as contribuições. Muito deste trabalho devo a vocês.

À Dieison Marconi, pelo carinho ainda no início, quando mais precisei.

Aos meus professores da graduação, representados por Ana Acker e Deivison Campos, pela generosidade e pelos aprendizados que me possibilitaram continuar no exercício da pesquisa.

Aos professores Claudio Zanini e Melina Silva, essenciais em minha formação disciplinar neste mestrado.

À professora Laura Cánepa, pela leitura atenciosa e pelas orientações na qualificação, pavimentando o caminho para o trabalho que apresento, agora, finalizado.

Ao professor Rudimar Baldissera, por aceitar participar deste momento tão importante que é a banca de defesa.

Ao Juliano Vieira, pelo olhar cuidadoso com este texto e por toda a ajuda nestes últimos anos.

À Juliana e Carolina, pelas incontáveis noites em companhia assistindo filmes de horror.

À Gabriela Almeida, por ter me abraçado desde o início de minha formação acadêmica, por nossa parceria de escrita, os perrengues em congressos e por todo afeto que seguimos trocando. Por ter confiado naquela estudante inexperiente e ter transformado a vida dela. Obrigada.

Ao Chrystian Ariel, pelo companheirismo e por ser meu braço direito, pelos cafés de madrugada com o Vincent Price e por nossas eternas caminhadas.

Aos meus pais, Gil e Mara, e a minha irmã, Bárbara, por sempre acreditarem em mim, pelo apoio incondicional e pelo amor.

E a todos aqueles que me são queridos e já não estão mais aqui, mas seguem em minha memória.

“Tornei-me insano, com longos intervalos de uma horrível sanidade.”

Edgar Allan Poe

RESUMO

Este estudo propõe analisar como o cinema brasileiro de horror contemporâneo desenvolve a noção de Reprimido e do Outro. Investigando o *corpus* fílmico e sua relação com o contexto sociopolítico do Brasil na atualidade, a discussão será realizada a partir de quatro longas-metragens: *O Animal Cordial* (Gabriela Amaral Almeida, 2017), *As Boas Maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017), *Morto Não Fala* (Dennison Ramalho, 2019) e *Cabrito* (Luciano de Azevedo, 2020). A escolha do objeto de pesquisa acompanha um momento de expansão da filmografia brasileira do gênero horror, compreendida neste trabalho de 2010 a 2020. Por isso, o objetivo geral desta pesquisa é discutir o cinema brasileiro que dialoga com convenções do horror, dentro do movimento contemporâneo deste gênero, e pensando em como estes filmes articulam-se com o contexto sociopolítico brasileiro da atualidade. A investigação sobre as potencialidades do Reprimido e do Outro como o Monstro será articulada à luz dos estudos de Robin Wood, que propõem uma ideia central aos filmes de horror: a normalidade é ameaçada por um Monstro. Nesta direção, os seguintes objetivos específicos foram formulados: 1) Mapear o cenário contemporâneo do cinema brasileiro de horror a fim de compreender suas características; 2) Analisar a constituição da figura do Monstro nas narrativas cinematográficas de horror contemporâneo, em particular nos filmes analisados; 3) Examinar os filmes que compõem o *corpus* com enfoque em como os personagens dialogam com o contexto sociopolítico do Brasil contemporâneo a partir da noção de Reprimido e Outro. Com isso, desenvolve-se uma análise sobre o *corpus* fílmico, buscando entender como seus protagonistas experienciam aspectos que são reprimidos e oprimidos nas condutas inerentes à vida em sociedade, e como as convenções do gênero horror surgem a partir da ameaça que as transgressões sociais tensionam na narrativa. O estudo possibilitou compreender que as noções de Reprimido e do Outro desenvolvem-se nas obras a partir da hibridação do gênero horror com aspectos culturais do Brasil, criando Monstros que expõem problemáticas tipicamente brasileiras. Considera-se que a origem descentralizada dos cineastas dedicados ao horror contemporâneo no País possibilita uma maior diversidade nestas obras e na criação de imagens e experiências comuns ao gênero horror.

Palavras-chave: Horror; Gêneros cinematográficos; Cinema Brasileiro Contemporâneo; O Outro e o O Reprimido.

ABSTRACT

The aim of this work is to analyze and investigate how the Brazilian contemporary horror cinema developed the notions of Repressed and the Other. As from issues raised by film analysis and its relationship with the socio-political context of Brazil these days, the discussion will be held from four films: *Friendly Beast* (O Animal Cordial, Gabriela Amaral Almeida, 2017), *Good Manners* (As Boas Maneiras, Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017), *The Nightshifter* (Morto Não Fala, Dennison Ramalho, 2019) and *Cabrito* (Cabrito, Luciano de Azevedo, 2020). This work is the result of Brazilian's horror genre filmography expansion, perceived in this research from 2010 to 2020. Therefore, the main purpose of this work is to analyze how the Brazilian cinema articulates with horror conventions and within the contemporary movement of this genre, reflecting on the way in which these films communicate with the current Brazilian socio-political context. The examination of the potentialities of the Repressed and the Other as the monster narrative will be articulated based on the essays of Robin Wood (1979; 2003), who proposes a central idea to horror films: normality is threatened by a Monster. On this occasion, specific requirements were formulated: 1) To investigate the development of the contemporary movement of cinematographic horror, analysing possible specificities of its current cycle; 2) To analyse the constitution of the Monster figure in contemporary horror cinematographic narratives, particularly in the films studied; 3) Examine the films that create the inventory focusing on how the characters support Brazilian's contemporary socio-political context from the notions of the Repressed and the Other. Based on this material, an analysis of the films initiated, seeking to understand how the protagonists experienced aspects that are repressed and oppressed in the inherent behaviour of society's life, and how the conventions of the horror genre arise from the threat that social transgressions tension in the narrative. This work made it possible to understand that the notions of the Repressed and the Other developed in the hybridization works of the horror genre, with Brazilian cultural aspects, creating Monsters that expose the country's own problems. It is considered that the decentralized origin of filmmakers dedicated to contemporary horror allows for a greater constructed diversity and experience in the creation of images and experiences common to the horror genre.

Keywords: Horror; Film genres; Contemporary Brazilian Cinema; The Other and the Repressed.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Stênio, em primeiro plano, e o espírito de Odete observando pela janela.....	25
Figura 2 - Cabrito, enlouquecido e ferido, ao final do filme.....	27
Figura 3 - Conversa tensa entre Djair, à direita, e Inácio.....	28
Figura 4 - Ana, sentada, e Clara, protagonistas de As Boas Maneiras.....	30
Figura 5 – O terço se interpõe em momento afetuoso de Christabel e Geraldine.....	52
Figura 6 - Material de divulgação de Christabel (2018).....	56
Figuras 7a a 7d - Zé do Caixão observa a procissão enquanto come carne.....	60
Figura 8 - A terra árida da paisagem goiana em Terra e Luz.....	63
Figura 9 - A região rural de Goiás em Christabel.....	63
Figura 10 - Construções histórias em Terminal Praia Grande.....	64
Figura 11 - As misteriosas águas do litoral de Mar Negro.....	64
Figura 12 - Valentina Herszage em Mate-me Por Favor.....	76
Figura 13 - Helena Ignez em A Família do Barulho.....	76
Figuras 14a a 14j - Reunião dos membros do clube.....	80
Figuras 15a a 15b - Recursos estéticos ressaltam a autoridade de Borges.....	82
Figuras 16a e 16b - A transformação de Inácio.....	89
Figuras 17a a 17d – Cena 1 no espelho: Inácio ensaiando para a entrevista.....	91
Figuras 18a a 18d - Cena 2 no espelho: Inácio observa a ferida em seu rosto.....	91
Figuras 19a a 19d - Cena 3 no espelho: Inácio e o espelho estilhaçado.....	93
Figuras 20a a 20f - Inácio vai à caça de Djair, seu "prato principal".....	95
Figuras 21a a 21c - A transformação de Cabrito.....	102
Figuras 22a a 22f – Após repetidos insultos, Cabrito ameaça o irmão.....	103
Figuras 23a a 23b - O pai de Cabrito surge para lhe ensinar uma lição.....	104
Figuras 24a e 24b - O “batismo” de Cabrito pelo pai.....	106
Figura 25a e 25b - O “batismo” de Cabrito pela mãe.....	106
Figuras 26a e 26b - O interior da casa no primeiro capítulo.....	110
Figuras 27a e 27b - O interior da casa no segundo capítulo.....	110
Figuras 28a e 28b - O interior da casa no terceiro capítulo.....	111
Figuras 29a e 29b - A transformação de Stênio.....	114
Figuras 30a a 30h - Logo pela manhã, Odete discute com Stênio.....	117
Figuras 31a a 31d - Odete recusa o abraço de Stênio.....	118
Figuras 32a e 32b - Desequilíbrio entre Stênio e Odete.....	119
Figuras 33a e 33b - A transformação de Djair.....	129
Figuras 34a a 34h - Inácio tenta incriminar Djair.....	131
Figuras 35a a 35h - Djair recolhe os resquícios de seus cabelos.....	137
Figuras 36a a 36f - Detalhe iconográfico horror em cenas de Djair e Inácio.....	139
Figuras 37a a 37f - Stênio devolve a aliança para Odete.....	142
Figuras 38a a 38h - Odete puxa Ciça para dentro do forno.....	144
Figuras 39a a 39h - A transformação de Odete em Monstro.....	147
Figuras 40a a 40f - Clara entrando no prédio em que Ana vive.....	151
Figuras 41a a 41f - Ana caminha por São Paulo durante a lua cheia.....	158
Figuras 42a a 42m - A transformação de Ana em Monstro.....	161

SUMÁRIO

1. O INÍCIO	9
1.1 Estado da arte e os festivais de cinema fantástico no Brasil	19
1.2 Quem é o Monstro? De uma sociedade caótica a constituição do <i>corpus</i> fílmico	22
2. O PERCURSO	33
2.1 Sobre os ombros de gigantes: definições teórico-metodológicas.....	33
2.2 Medos coletivos e a estrutura do gênero horror	41
2.3 Até onde é horror? Uma análise de <i>Christabel</i> (2018).....	51
3. O HORROR	58
3.1 O horror como outra leitura da sociedade brasileira	58
3.2 Misturas estranhas: a pluralidade do horror no cinema brasileiro contemporâneo	71
3.2.1 Corpos à mesa e a elite brasileira: Um olhar sobre <i>O Clube dos Canibais</i> (2019)	79
4. O REPRIMIDO	85
4.1 Inácio.....	88
4.2 “Cabrito”	100
4.3 Stênio.....	113
5. O OUTRO	126
5.1 Djair.....	128
5.2 Odete	139
5.3 Clara e Ana.....	149
6. O FIM	166
REFERÊNCIAS	177
ANEXOS	186
ANEXO I – Filmografia de pesquisa	186

1. O INÍCIO

Era madrugada de alguma sexta-feira em 2009. As comunidades sobre cinema de horror no *Orkut*¹ estavam em alvoroço por causa de um filme que prometia deixar até o mais calejado fã do gênero de cabelos em pé, apresentando um terror repleto de reviravoltas e com um final que ecoaria na mente até depois do acender das luzes. *Martíres* (Martyrs, 2008), produção franco-canadense escrita e dirigida por Pascal Laugier, estreou no Festival de Cannes em 2008 e chocou o público por seus excessos. Extremamente violento, cruel, pessimista. Uma amostra sangrenta da cruel ambição humana. Foi este filme que eu e uma amiga assistimos naquela sexta-feira, e que mudou toda a minha relação com o gênero horror, até culminar nesta dissertação de mestrado.

O enredo de *Martíres* inicia com a história de Lucie (Mylène Jampanoï), uma mulher que na infância escapou de um cativo onde era vítima de abusos físicos e psicológicos. Após sua fuga, a personagem é internada em um hospital onde conhece Anna (Morjana Alaoui), e ambas desenvolvem uma amizade tão forte que, anos depois, se unem na vingança contra aqueles que torturaram Lucie. O que poderia ser mais um costumeiro *revenge movie* – filmes centrados em uma vingança, estilo bastante comum ao gênero –, mostra-se repleto de camadas narrativas, que navegam de um primeiro ato baseado em cenas de pura violência, para um drama psicológico que desafia o espectador a manter os olhos abertos enquanto expõe os sofrimentos de Anna, que se torna a protagonista da obra após sua principal reviravolta.

Para potencializar o desconforto, as torturas que acometem a personagem são explicáveis e, no interior da mente de seus antagonistas, justificáveis. Para mim, reside neste aspecto o elemento mais assustador no filme de Pascal Laugier: não há um fantasma aguardando o anoitecer para deslizar por um caseiro, sequer um demônio se apodera de um corpo inocente, fazendo-o desferir insinuações obscenas contra símbolos religiosos. A violência extrema em *Martíres* é fruto da perversidade de pessoas aparentemente normais, que carregam consigo distorções amparadas em crenças religiosas e numa posição privilegiada de poder dentro da sociedade. São membros de um grupo religioso que tortura mulheres e crianças, até que as vítimas atinjam o sofrimento com tal intensidade, que permitiria a elas transcender até um estado de pós-morte, mesmo ainda em vida. O labirinto de torturas e abusos psicológicos é comandado por uma senhorinha

¹ O *Orkut* foi uma rede social filiada ao Google criada em 2004 e desativada em 2014. Suas comunidades, fóruns destinados ao diálogo de determinados assuntos, eram extremamente populares.

elegantemente vestida em um sobretudo preto, ostentando um turbante na cabeça e óculos escorregando pelo nariz.

Em seu ensaio “*O horror sobrenatural na literatura*” (2007), o escritor H.P Lovecraft alega que “a emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e a espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido”². Pensando no “desconhecido” em sua amplitude, ele é certamente uma das bases que fundamenta o gênero horror em suas variadas formas de entretenimento. Lovecraft eternizou-se como um dos principais escritores de horror particularmente pela sua abordagem sobre uma das facetas do “desconhecido”, trazendo para as páginas de seus livros criaturas inomináveis e de aspecto repugnante que, em diversas histórias, não são descritas para o leitor. Cabe a quem percorre aquelas páginas imaginar sua fisionomia, seus grunhidos e a face que evoca o pavor nos personagens de Lovecraft.

Esse “medo do desconhecido” desenvolve-se através de elementos distribuídos de forma oculta na narrativa, permitindo que o mistério surja das lacunas de significado, nas quais “os conhecimentos do senso comum não cabem e, portanto, devem-se preenchê-la com elementos da imaginação” (BRAGANÇA, 2008, p. 68). Para Lovecraft (2007), a fim de que esse medo do desconhecido possa aflorar, é necessário que o leitor tenha capacidade de desligamento de questões mundanas, pois poucos são “suficientemente livres das cadeias da rotina do cotidiano para reagir às batidas do lado de fora da porta” (LOVECRAFT, 2007, s.p). De modo similar à literatura, o horror cinematográfico também depende dessa suspensão de descrença que permite ao espectador enveredar-se por um universo fictício, muitas vezes bastante distante de sua realidade.

Para o pesquisador Júlio França (2011), o medo é uma emoção negativa em nosso cotidiano, ligado aos nossos instintos de sobrevivência e, por isso, normalmente é tomado como uma sensação dolorosa. Quando é originado por um produto ficcional, todavia, produz uma emoção estética, pois não representa uma ameaça real a quem o experimenta. Contudo, e quando o medo parece muito próximo ao real? O que acontece quando não há

² A última década retomou o debate acerca do caráter racista e xenófobo explícito nas histórias de H. P. Lovecraft, inclusive em consideração ao que o escritor considera como o “Outro” e o “desconhecido” em suas narrativas. Estudiosos de sua obra, como o escritor francês Michel Houellebecq, argumentam que o ódio contra pessoas negras é tão essencial no desenvolvimento de Lovecraft, que ele toma forma nas mitológicas criaturas monstruosas de seus escritos. A série televisiva *Lovecraft Country* (2020) do canal norte-americano HBO, busca desdobrar e subverter a obra do escritor através de uma abordagem da violência provocada pelo racismo e a segregação racial nos Estados Unidos. Nesta pesquisa, a menção ao “medo do desconhecido” compreende um entendimento generalista, próximo ao significado do termo e referente a algo que está “incógnito” e “oculto”, distante de qualquer entendimento racista e preconceituoso de Lovecraft.

batidas do lado de *fora*, mas quando o mal está *dentro*? Tais questionamentos motivaram o início desta dissertação, surgidos após um estudo anterior, realizado no decorrer do meu período de iniciação científica, no qual pesquisei as tecnologias de registro de imagens diegetizadas nos filmes de horror do subgênero *found footage*³. Originalmente, o termo compreendia um conjunto de produções que uniam uma estética amadora à premissa de que as imagens contidas naqueles materiais seriam “verdadeiras” e teriam sido encontradas após o desaparecimento ou a morte de quem as filmou. Desta forma, utilizavam uma linguagem repleta de imperfeições técnicas na imagem e no som, como ruídos, *glitches* e câmeras trêmulas, a fim de simular uma aparência documental de modo a conferir certa impressão de veracidade ao público.

Naquele momento, analisei como o uso de aparatos de captação diegéticos⁴ impactavam na narrativa das obras estudadas. Uma vez que o *found footage* parte da presença da câmera ou, mais atualmente, de interfaces digitais como telas de computador/celular, na diegese fílmica, é necessário que esta presença seja justificada na narrativa. No percurso da pesquisa foi possível analisar como a tecnologia não somente aparecia como ferramenta de captação das imagens, mas figurava como elemento central nessas produções. Em meio a uma rotina protagonizada por sinais digitais e ondas de radiofrequência, que melhor forma se não através da tecnologia para disseminar os horrores de nossas existências?

Por volta de 1990, minha família comprou uma câmera filmadora. Era um modelo leve, relativamente pequeno para outras câmeras da época, de fácil manuseio e que filmava várias horas ininterruptas até precisar trocar a fita. Uma série de captações caseiras, como teatros que eu e minha irmã realizávamos, natais e aniversários, foram registrados com aquele equipamento, até que surgiram as câmeras fotográficas digitais, com maior espaço de armazenamento e sem a necessidade de trocar a fita. Nós descarregávamos as fotos e vídeos direto no computador, e a compacta câmera estava pronta para captar mais uma série de situações corriqueiras do cotidiano.

³ A referente pesquisa desdobrou-se em três artigos em coautoria com minha orientadora de TCC, Gabriela Machado Ramos de Almeida, em 2017 e 2018, analisando a relação entre o sujeito e a tecnologia no cinema de horror *found footage*, e como a câmera diegetizada impactava nas narrativas. Foram dois artigos publicados nos anais da Intercom (2017; 2018), e um texto de maior fôlego publicado no periódico científico argentino *Imagofagia* - Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (Ver: ALMEIDA, SOARES, 2018).

⁴ Diegese é um conceito que compreende a dimensão ficcional de uma narrativa. No filme, a diegese diz respeito ao universo espaço-temporal no qual se desenvolve a obra (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2002). No *found footage*, a câmera está inserida no universo diegético do filme, ou seja, os personagens sabem da existência do aparato de registro, justificado por argumentos como um personagem que está filmando a ação ou a câmera que simula a operação do aparelho, mas sem o manuseio humano (ACKER, 2017).

O sucesso do *found footage* na primeira década do século XXI não foi impulsionado somente por questões como a facilidade de produção ou baixos orçamentos. O formato, que gerou uma sequência tão prolífica de filmes de horror a ponto de ser alçado a *subgênero*, mostra essa popularização dos equipamentos digitais de captação e a naturalização das imagens de dispositivos de vigilância, como câmeras em bancos e empresas, e até mesmo a *webcam* (ACKER, 2017). As imagens que consumi quando assisti *Atividade Paranormal* (Oren Peli, 2007), eram idênticas às que eu própria captava com nossa câmera caseira, repletas de ruídos e *glitches* que apareciam especialmente quando rodávamos as fitas cassetes no aparelho de VHS. E tal similaridade era apavorante por estar tão próxima de meu cotidiano.

A partir do interesse em *found footage* e nas dimensões narrativas e estéticas do cinema de horror contemporâneo, iniciei um movimento para investigar as produções nacionais. Em meio a isso, um cenário estava se estruturando no cinema de horror, principalmente o norte-americano, que possui maior alcance global e historicamente dita muitas convenções⁵ do gênero. Esse panorama refere-se a um conjunto de filmes que exploram as potencialidades do gênero horror, muitas vezes desapegadas de algumas convenções estabelecidas, criando obras fílmicas extremamente silenciosas, desprovidas de sustos repentinos, cenas violentas ou repulsivas, ou que se passam inteiramente à luz do dia. Em suas temáticas, demonstram uma tendência em explorar problemáticas de caráter social, cultural e político de nosso tempo, apostando em uma abordagem intimista de seus personagens. Tal desenvolvimento, muitas vezes gradual, impulsiona essas obras a dialogarem com outros gêneros narrativos, tornando sua classificação mercadológica enquanto filme de horror, por vezes, até mesmo nebulosa, e possivelmente por isso que conquistam uma circulação maior em festivais e premiações de cinema.

Nada do que descrevi acima é novo no horror cinematográfico. A diferença deste momento, para filmes anteriores com tais características, é que há uma sequência de produções com essas abordagens lançadas em um mesmo período e uma maior aceitação da crítica especializada em relação a estes filmes. Além disso, outro aspecto chama a

⁵ O conceito de horror como gênero cinematográfico será discutido em um próximo capítulo, no qual será melhor articulada a noção de convenções deste gênero fílmico. Todavia, por ser um termo que utilizarei previamente a este capítulo sobre gênero cinematográfico, esclareço que compreendo da ideia de convenção especialmente a partir de Graeme Turner (1997). Para o autor, toda a representação visual é constituída por um conjunto de códigos e convenções que, uma vez estabelecidos a partir de uma série de filmes que o utilizem, possibilita ao espectador codificar as imagens para estabelecer significados. Ou seja, tais convenções ajudam não somente que se compreenda melhor o filme, mas que, até mesmo, se antecipe determinadas cenas e tramas, algo muito comum ao gênero horror.

atenção quando analisamos este panorama contemporâneo: a produção brasileira do gênero horror. Diversificada, com um fôlego renovado e uma pluralidade de produtores de variadas origens, o horror brasileiro tornou a deixar seus dentes afiados à mostra, especialmente a partir de 2008. Contudo, para fins de delimitar cronologicamente o campo de estudo deste trabalho, considerarei o período de 2010 a 2020 quando me referir ao cenário brasileiro do gênero, salvo quando mencionar datas anteriores.

Em entrevista para a publicação colaborativa rock.rec.br, Guto Parente, diretor do filme *O Clube dos Canibais* (2019), observa os “filmes que apontam para umas misturas estranhas” (PARENTE, 2019) como as obras de maior destaque no cenário de horror cinematográfico brasileiro. Sua afirmação compreende as obras que relacionam a questão política e o contexto nacional com o gênero horror. Apesar de aparentemente simples, sua alegação permaneceu em minha mente enquanto realizava o recorte fílmico para a constituição do *corpus* que seria analisado nesta pesquisa. Que *misturas estranhas* são essas? Dentre os inúmeros questionamentos que tive no princípio da pesquisa, este impulsionou a escolha pelo percurso teórico e metodológico que envolve este trabalho.

Ao me aproximar de uma ideia proposta pelo pesquisador inglês Robin Wood (1979) sobre o papel do Monstro no cinema de horror, e como este Monstro origina-se na dualidade entre o conceito de repressão e a representação do Outro, percebi que poderia trabalhar essas *misturas* através do desenvolvimento de duas noções: o Reprimido e o Outro. O ensaio de Wood (1979), que será melhor explorado no capítulo dedicado à metodologia, examina os filmes de horror através de um olhar político e psicanalítico, pensando o gênero enquanto potência para liberar aspectos que mantemos reprimidos e oprimidos devido a condição de civilidade. Entre os anos 1960 a 1970, Robin Wood estabelecia o núcleo temático do gênero horror a partir da seguinte relação: a normalidade, definida pelo capitalismo patriarcal, é ameaçada por um Monstro, que podemos compreender como o que é reprimido na sociedade/o Outro, cuja alteridade provém de aspectos raciais, étnicos, sexuais, ideológicos etc. O Monstro, portanto, é um produto da “normalidade”, o que possibilita articular a construção desta figura através de questões socioculturais.

A partir desse delineamento contextual e teórico, estabeleci o seguinte **problema de pesquisa**: *de que modo os filmes do cinema de horror contemporâneo no Brasil desenvolvem a noção de Reprimido e Outro a partir de sua relação com o contexto sociopolítico brasileiro contemporâneo?*

Ainda que diferentes títulos sejam discutidos nesta dissertação, com objetivo de traçar aspectos específicos ao gênero no Brasil, a problematização sobre o Outro e o Reprimido será tensionada a partir de quatro filmes de horror do cinema brasileiro contemporâneo: *O Animal Cordial* (Gabriela Amaral Almeida, 2017, 98 min); *As Boas Maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017, 135 min), *Morto Não Fala* (Dennison Ramalho, 2019, 110 min) e *Cabrito* (Luciano de Azevedo, 2020, 80 min). Estes títulos, que compõem o *corpus* específico da análise, foram escolhidos por possibilitarem o estudo de condutas reprimidas e oprimidas em nossa cultura, o que será fundamental no desenvolvimento da figura do Reprimido, assim como por expor questões de alteridade na sociedade brasileira, ajudando a delinear a noção de Outro nestas obras.

Partindo dessas questões e recorte, proponho como **objetivo geral** desta pesquisa, discutir a articulação do cinema brasileiro de horror, dentro do movimento contemporâneo deste gênero, e pensando em como estes filmes articulam-se com o contexto sociopolítico brasileiro da atualidade, em especial a partir das noções de Reprimido e Outro, inspiradas por Robin Wood (1979). Em decorrência dessa discussão sobre as potencialidades do Monstro no cinema de horror como forma de examinar o contexto político-social em que os filmes são produzidos, os **objetivos específicos** desdobram-se da seguinte forma:

- 1) Mapear o cenário contemporâneo do cinema brasileiro de horror a fim de compreender suas características;
- 2) Analisar a constituição da figura do Monstro nas narrativas cinematográficas de horror contemporâneo, em particular nos filmes do *corpus*.
- 3) Examinar os filmes que compõem o *corpus* com enfoque em como os personagens dialogam com o contexto sociopolítico do Brasil contemporâneo mediante a noção de Reprimido e Outro.

Discutir essas tendências no cinema de horror contemporâneo justifica-se ao considerarmos a longa tradição do gênero, sua popularidade entre o público e a força de seus números de bilheteria, visualizações em plataformas de *streaming* entre outros fatores mercadológicos. Sua popularidade pode ser explicada por variados aspectos, todavia, um deles, e que considero interessante neste trabalho, refere-se ao caráter experimental do gênero. Em sua busca por produzir sentimentos como medo e estranhamento, assim como provocar estímulos físicos no espectador, o cinema de horror pode ser considerado um campo artístico que frequentemente tende ao experimentalismo.

O falso *found footage* é um exemplo de como o gênero incorpora linguagens ainda não tão disseminadas em outros estilos cinematográficos. O conceito de “falso documentário” não surgiu com os filmes de horror, porém o gênero ajudou a popularizá-lo, expandindo sua forma e conteúdo. Além das imagens que emulam gravações caseiras de câmeras digitais ou fitas VHS, o cinema de horror ampliou este estilo para as capturas de tela de computador, celulares e outros dispositivos eletrônicos⁶, como em *Amizade Desfeita* (Levan Gabriadze, 2014) e *The Den* (Zachary Donohue, 2013). Em 2020, ano marcado pelo início da pandemia causada pelo vírus SARS-CoV-2, filmes de horror realizados no período do isolamento social, como *Host* (Rob Savage, 2020) e o brasileiro *Antologia da Pandemia* (Fabrício Bittar, 2020), aproveitaram-se de tendências comportamentais e tecnologias popularizadas durante o isolamento para desenvolver seus acontecimentos horríficos. *Host*, especialmente, surgiu como o retrato de sua época. Gravado pelo programa de videochamada *Zoom*, o filme se adaptou ao contexto de isolamento social e às tendências do período, como o uso de filtros que colocam diferentes imagens em nossos rostos através de identificação facial, ou o hábito de conectar-se com amigos por vídeo para beber junto. Em meio a ações que se tornaram corriqueiras, o horror surge fragmentando a tela do computador e invocando um espírito que se manifesta através dos aparatos tecnológicos.

Retomando *The Horror Film* (2004), de Peter Hutchings, a pesquisadora Robin R. Means Coleman (2019) destaca que essa qualidade fantástica do horror produziu mais pensamentos imaginativos, inovadores e provocadores, ainda que tortuosos e confusos, do que outras áreas de representação engessadas pelas exigências do realismo. Para David Bordwell (2006), muitas inovações estilísticas que são popularizadas pelos filmes de horror provêm do apelo do gênero perante uma audiência mais jovem –que conseqüentemente seria mais receptiva a essas experimentações –, assim como do preconceito de ser considerado um cinema menos “sério” por parte da indústria cinematográfica. Por um lado, obras como *Midsommar - O mal não espera a noite* (Ari Aster, 2019) e *Nós* (Jordan Peele, 2019), destaques do horror contemporâneo, são esnobadas em premiações e alguns festivais mais tradicionais, ainda que sejam produções de qualidade técnica e que sabem explorar a potência das convenções do gênero. Analisando por outro prisma, essa ausência de amarras tradicionalmente possibilitou ao

⁶ Ainda sem um termo definido, este estilo de narrativa construída através de dispositivos tecnológicos vem sendo denominada de diferentes formas por pesquisadores, especialmente como *screenlife horror* e *desktop horror* (ACKER; MONTEIRO, 2020).

horror ser o berço de cineastas iniciantes, assim como de produções amadoras e de baixo orçamento, o que facilita ao gênero testar diferentes recursos estilísticos, pois seus filmes estão destinados a um público específico, acostumado e entusiasmado a tal experimentalismo.

Além do lado experimental, é interessante pensar o caráter alegórico e político do horror, atento aos sistemas sociais e suas deficiências, cicatrizes e transições. Em *The Wounds of Nations* (2008), Linnie Blake discute como o cinema de horror explora acontecimentos traumáticos da história, como o genocídio de judeus na Segunda Guerra Mundial e a ameaça terrorista após os ataques de 11 de setembro nos Estados Unidos, forçando a audiência a “lidar” com esses horrores, mesmo sendo vistos de longe, tanto em questão territorial quanto temporal. Um dos argumentos de Blake (2008) refere-se à como o cinema de horror está “idealmente posicionado para expor as ramificações psicológicas, sociais e culturais do expediente ideológico de ‘atar as feridas das nações’, promulgada por todos os aspectos da indústria cultural em contextos pós-traumáticos” (ibid., p. 02, tradução minha). Desse modo, a autora compreende que os filmes de horror situam-se de modo a tratar as inseguranças que sustentam as concepções que estruturam uma sociedade.

Movimentos cinematográficos como o Expressionismo são largamente estudados, mesmo um século após seu surgimento – particularmente marcado por *O Gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920) – justamente por explorar experiências sociais marcantes através de uma linguagem própria. O argumento que Blake utiliza para analisar os artifícios utilizados pelo gênero ao abordar grandes traumas nacionais, pode ser utilizado para pensar como o horror cinematográfico relaciona-se com questões históricas. O caos social e o sentimento de insanidade que envolvia a Alemanha após a Primeira Guerra Mundial foram esmiuçados pelo cinema expressionista da década de 1920. Segundo Siegfried Kracauer (2019), essas obras cinematográficas expressavam a vida e os sentimentos do povo alemão, introduzindo herança expressionista de introduzir temas da realidade social dentro da fantástica, lidando com uma “disposição coletiva ou tendência que prevalece em uma nação em determinado período de seu desenvolvimento” (KRACAUER, 2019, p. 16). Assim, percebe-se que, praticamente desde o início, filmes que dialogam com o fantástico e o horror apropriam-se de problemáticas que transpassam diferentes sociedades em determinados períodos para produzir sensações de estranhamento, medo, incômodo etc. O diferencial do horror para outros gêneros

cinematográficos que expõem tais feridas e perturbações sociais, reside em como ele estabelece suas narrativas através de uma representação fantástica do real.

No contexto do movimento contemporâneo do gênero horror, podemos examinar o cenário brasileiro. O pesquisador de cinema fantástico⁷, Carlos Primati (2020), pontua o ano de 2008 como um marco para o crescimento do horror cinematográfico no Brasil. Neste ano, foi lançado a *Encarnação do Demônio* (Dennilson Ramalho), título que encerrava a trilogia do lendário Zé do Caixão, iniciada com *A Meia Noite Levarei sua Alma* (José Mojica Marins, 1964), assim como estreava o primeiro longa-metragem do diretor capixaba, Rodrigo Aragão, *Mangue Negro*, produção independente e de baixíssimo orçamento.

Salvo Zé do Caixão, o personagem criado pelo cineasta José Mojica Marins, pioneiro do cinema de horror no Brasil, e as produções que dialogavam com o gênero realizadas na Boca do Lixo⁸, o gênero encontrou dificuldades para se firmar comercialmente no País, surgindo esporadicamente nas salas de cinema ou, ainda, relacionando-se muito vagamente com o horror, tanto em termos de diálogo com o público aficionado, como na convicção em abraçar suas regras (PRIMATI, 2019). Após o retorno de Zé do Caixão às telas, nos anos 1990⁹, os títulos nacionais de horror vêm conquistando maior aceitação em relação à crítica e a editais públicos de fomento cultural, assim como espaço nas salas de exibição. Tal movimentação proporcionou uma visibilidade que ajudou a mudar o cenário do horror cinematográfico que, até então, era

⁷ O conceito de narrativa fantástica é debatido a partir de diversas perspectivas, sendo uma das principais abordagens os estudos de Tzvetan Todorov (1981). Para o filósofo búlgaro, o fantástico implica na existência de um acontecimento estranho que destoa das leis da natureza. Assim, uma narrativa é fantástica enquanto ocupa o tempo da incerteza, no qual o leitor, e o personagem, devem decidir se o que percebem provém ou não da “realidade”. A partir dessa constatação sobre o fenômeno, a narrativa situa-se dentro de dois gêneros: o maravilhoso e o estranho. O termo cinema fantástico também atua como um conceito “guarda-chuva”, englobando como subgêneros as narrativas de horror, ficção científica e fantasia.

⁸ A região conhecida como Boca do Lixo compreendia o quadrilátero de ruas do bairro da Luz, região central de São Paulo, que abrigava mais de uma dezena de produtoras de filmes durante as décadas de 1960 a 1980, devido a sua proximidade com a estação de trem da cidade (CÁNEPA, 2008) o que facilitava o transporte das películas dos filmes. Especialmente conhecida pelas suas produções de conteúdo erótico, as pornochanchadas, a região da Boca do Lixo produziu uma série de obras que entrelaçavam o erótico com outros gêneros cinematográficos, como o policial, a comédia romântica e o horror. José Mojica Marins foi um dos principais nomes do ciclo da Boca do Lixo, assim como Jean Garret, John Doo e Frauzi Mansur, diretores que flertaram com o horror combinado ao erotismo.

⁹ A década de 1990 é considerada um período de “redescoberta” do personagem Zé do Caixão. Nesta época, alguns de seus filmes foram lançados para o mercado de vídeo nos Estados Unidos, resultando em uma súbita e inesperada popularidade em terras norte-americanas (PRIMATI, 2015). Suas produções tornaram-se clássicos entre colecionadores, figurando em páginas de revistas tradicionais dedicadas ao gênero horror, como a *Fangoria*. O sucesso de seus filmes no mercado estrangeiro fez até com que ele ganhasse um nome próprio em inglês: Coffin Joe. Também neste período, Mojica estrelou o *Cine Trash*, programa televisivo exibido na Rede Bandeirantes entre 1996 e 1997, no qual o cineasta, caracterizado como Zé do Caixão, apresentava filmes de horror, geralmente de baixo orçamento, que eram transmitidos na sequência.

mais rarefeito (CÁNEPA, 2016). Ainda que o filme que encerra a trilogia do personagem Zé do Caixão tenha obtido números abaixo do esperado em bilheteria, a obra recolocou o cinema de horror brasileiro na mídia (ibid.).

Carlos Primati (2019) atribui a mudança neste cenário, a partir de 2010, a um conjunto de fatores, como a popularização e o barateamento dos dispositivos de filmagem e a facilidade de distribuição em plataformas como *YouTube* e *Vimeo*. Aliado a isso, o pesquisador observa que parte do crescimento deve-se a uma geração de jovens realizadores influenciados pela popularização do gênero nos anos 1970 e 1980, que cresceram assistindo títulos de horror na televisão e em fitas VHS alugadas em videolocadoras. Esses jovens cineastas, por sua vez, agora buscam “uma linguagem própria e autoral, resultando em filmes que, embora sejam derivados do horror, para alguns públicos (e parte da crítica) deixam dúvidas [...] sobre sua classificação como gênero” (PRIMATI, 2019).

A mistura do horror com outros gêneros, assim como a tendência em buscar uma linguagem própria, aparece em outros momentos do cinema brasileiro, como nas produções da geração “udigrúdi”¹⁰. Através de cineastas como Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e Ivan Cardoso, regras e clichês do horror foram reimaginados em filmes experimentais, anticomerciais e absurdos (PRIMATI, 2015). Um questionamento que me acompanhou desde o início, e que voltará em diversos momentos do texto, trata-se justamente das particularidades do horror cinematográfico no Brasil. Um dos capítulos desta dissertação buscará discutir quais aspectos o gênero assume na filmografia brasileira, porém, pensando em proporcionar melhor fluidez ao texto, antes irei esclarecer um ponto. Quando se fala sobre gênero horror no cinema brasileiro, é necessário considerar que este não produz – ao menos não produzia regularmente –, filmes como os que constituem o imaginário popular do espectador. Convenções que se tornaram

¹⁰ Surgido no final dos anos 1960 na região da Boca do Lixo, o movimento do Cinema Marginal caminhou na contramão do Cinema Novo, em uma época que o mesmo caminhava em direção a uma maior conquista do mercado através de um “cinema de espetáculo” (RAMOS, 1987, p. 63). O próprio termo “udigrúdi”, abasileiramento satírico de *underground* (referente ao cinema experimental norte-americano), foi associado ao movimento marginal por Glauber Rocha em “Udigrudi: uma velha novidade”, texto em que o cineasta evidencia as diferenças entre os dois grupos. Segundo Fernão Ramos (1987), o denominado Cinema Marginal é constituído por uma antinomia básica que alterna entre a curtição e o horror, no qual o “ruim, o sujo, o lixo, o cafajeste, são todos aspectos de uma mesma faceta” (1987, p. 31). Neste contexto, a narrativa marginal esboça seus alicerces no questionamento da linguagem cinematográfica clássica, no tom de deboche, na degradação de seus personagens e em uma estética grotesca e abjeta. Um dos principais nomes do movimento marginal, Rogério Sganzerla, tinha reconhecidamente no cinema experimental de José Mojica Marins uma de suas principais inspirações.

tradicionais, a exemplo da *final girl*¹¹, apocalipses zumbis e mansões mal-assombradas, não são tão comuns nos filmes nacionais. Conforme Laura Cánepa (2008), várias obras do *corpus* de sua tese de doutorado não eram filmes propriamente “de horror”, mas estabeleciam diálogo com o gênero. Esse destaque é importante, uma vez que se tratando de uma “cinematografia periférica, cujo processo industrial nunca chegou a ser completado de maneira contínua, a própria noção de “gênero” fica comprometida e deve ser relativizada” (CÁNEPA, 2008, p. 04).

Assim, é preciso considerar que há uma diferenciação quando falamos de filmes cânone do horror, como *O Exorcista* (William Friedkin, 1974) e o nacional *À Meia-Noite Levarei sua Alma* (José Mojica Marins, 1964), em comparação a obras como *Trabalhar Cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011) e *Mate-me Por Favor* (Anita Rocha da Silveira, 2015). Estes dois filmes mais contemporâneos são exemplos de produções que utilizam convenções do horror em suas narrativas, todavia o fazem em determinadas cenas, e não no desenvolvimento de toda uma atmosfera horrífica. Mais do que uma atmosfera que objetiva estimular sentimentos de medo ou repulsa, estes filmes atuam em um terreno narrativo pantanoso, criando sensações mais próximas a um incômodo (ACKER, 2019). Portanto, a fim de não tornar o texto cansativo, a partir de agora utilizarei somente a designação “filme de horror” e variáveis para nomear as produções brasileiras de modo geral, e não mais termos como “em diálogo com o gênero”, “utiliza convenções do horror” e afins, salvo quando a discussão demanda tal especificidade. É sobre este movimento do gênero horror no Brasil, extremamente diversificado e descentralizado, que me debruçarei neste texto, e que também tem sido tema de outras pesquisas no País, especialmente na última década.

1.1 Estado da arte e os festivais de cinema fantástico no Brasil

O campo acadêmico nos últimos anos tem redescoberto o horror no cinema brasileiro. A pesquisa para este estado da arte expõe a variedade de abordagens que os pesquisadores estão empregando nos estudos sobre este gênero cinematográfico em

¹¹ Criada por Carol Glover em seu livro *Men, Women and Chainsaws* (1992), *final girl* é um termo cunhado para se referir à garota que sobrevive nos filmes de horror, especialmente os do estilo *slasher*, protagonizado por assassinos mascarados e seus instrumentos afiados, como facas e machados. Geralmente são personagens jovens, muitas vezes de atitude introspectiva, que agem como uma espécie de “consciência” entre o grupo de amigos que se vê ameaçado pela presença de um assassino em série, característico ao subgênero. A *final girl* é figura constante em filmes populares de horror, como nas franquias *Sexta-Feira 13* e *Halloween*, clássicos dos anos 1980.

território nacional, especialmente em trabalhos publicados nos últimos seis anos, acompanhando o bom momento das narrativas de horror no Brasil. Em 2008, na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Laura Cánepa publicava sua tese de doutorado intitulada *Medo de quê?: Uma história do horror nos filmes brasileiros* um dos principais trabalhos sobre o tema. Na pesquisa, faz um extenso mapeamento das produções cinematográficas brasileiras ligadas ao gênero horror de 1937 a 2007, partindo de filmes que a autora classifica como “propriamente de horror” (CÁNEPA, 2008, p. 04), e por um amplo acervo de produções em que o horror é um elemento presente, contudo nem sempre predominante. Defendida alguns anos antes também na Unicamp, Lúcio Reis Piedade dissecou o histórico de filmes de *exploitation* em *A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema* (2002). Ainda que não se concentre unicamente nas produções brasileiras, sua dissertação analisa o histórico desse conjunto de títulos caracterizado pela violência e horror explícitos.

Ao pesquisar no Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) no mesmo período, através das palavras-chave “cinema brasileiro” com variações de “terror” e “horror”, algumas pesquisas próximas à proposta desta foram encontradas. O principal exemplo por proximidade é a dissertação *O horror não está no horror: cinema de gênero, anos Lula e luta de classes no Brasil* (2016), desenvolvida na Universidade de São Paulo (USP) por Kim Wilhelm Doria. A partir de uma análise dos filmes *O invasor* (Beto Brant, 2002) e *Trabalhar Cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2011), o autor reflete sobre os discursos que operam no cinema brasileiro contemporâneo, sua relação com os gêneros cinematográficos e a dinâmica sociopolítica do País.

Também em dissertação realizada na USP, Fernanda Salles Rocha Santos examina *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2013) e *Bem perto de Buenos Aires* (Benjamín Naishtat, 2014), no trabalho intitulado *Atmosferas do medo: filmes brasileiros e argentinos do início do século XXI* (2018). A pesquisa observa a tendência de unir uma estética realista com elementos característicos ao horror nas cinematografias brasileira e argentina no início do século XXI. Outra pesquisa publicada em 2018 é a de Lucas Procópio Caetano, autor da dissertação *Monstros gigantes, jaulas pequenas: o modo horrífico em filmes brasileiros contemporâneos*, desenvolvida na Unicamp, na qual investiga elementos do gênero horror presente em longas-metragens entre 2008 e 2018.

A dissertação de Samia Lorena Morais da Fonseca, realizada na Universidade Federal de Sergipe (UFS), igualmente possui o cinema brasileiro de horror como objeto

de análise, contudo com um enfoque diferente das pesquisas já mencionadas. “*Do cotidiano ao artifício: Estratégias para produção de emoção em filmes da nova geração do cinema de horror nacional*” (2017), investiga a produção de afetos no cinema de horror nacional, considerando como *corpus* de análise um longa-metragem, *Quando eu era vivo* (Marco Dutra, 2014), e três curtas, *Vinil Verde* (Kleber Mendonça Filho, 2004), *O Duplo* (Juliana Rojas, 2012) e *Estátua* (Gabriela Amaral Almeida, 2014). Defendida em 2019 na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos), Rafael Garcez Lima parte dos cineastas Marco Dutra e Rodrigo Aragão para pensar como o terror e determinados medos atuam como construtos contemporâneos na dissertação *O terror no cinema brasileiro contemporâneo: uma abordagem monadológica de Trabalhar Cansa e Manguê Negro*.

De modo similar ao aumento nas pesquisas acadêmicas sobre o horror nos filmes nacionais, iniciativas como festivais e premiações de cinema fantástico ganharam maior popularidade nos últimos anos, assim como eventos dedicados inteiramente a produção genérica no País, como a mostra “Medo e Delírio no Cinema Brasileiro Contemporâneo”, realizada em 2014 e sediada no Cine Humberto Mauro, em Belo Horizonte. Com curadoria de Marcelo Miranda, o festival exibiu curtas e longas-metragens de gênero produzidos no Brasil nos últimos vinte anos. Dois anos depois, a mostra teria sua segunda edição, exibindo 16 filmes no MIS Cine Santa Tereza. Também em 2016, o SESC São Paulo recebeu a mostra “Macabros: O Novo Cinema de Horror Brasileiro”, com a curadoria de Carlos Primati, trazendo ao público dez filmes do gênero produzidos entre 2015 e 2016, assim como oficinas e bate-papos com os realizadores. Em 2020, o Centro Cultural Banco do Brasil promoveu a mostra macaBRo – Horror Brasileiro Contemporâneo. Durante um mês, 44 produções, entre longas e curtas-metragens, foram exibidas na plataforma online *Darkflix*, serviço de *streaming* brasileiro inteiramente dedicado ao gênero horror. Com curadoria de Breno Lira Gomes e Carlos Primati, a mostra homenageou a obra de José Mojica Marins, que faleceu em fevereiro de 2020, assim como o trabalho de novos cineastas que estão excursionando pelo gênero.

Além destes exemplos, espaços já tradicionais dedicados ao cinema fantástico, como o Cinefantasy – Festival Internacional de Cinema Fantástico, a CRASH – Mostra Internacional de Cinema Fantástico e o Festival POE de Cinema Fantástico, tiveram números expressivos em edições *online* nos anos de 2020 e 2021, durante a pandemia da Covid-19. O Fantaspoa - Festival de Cinema Fantástico de Porto Alegre, evento criado em 2005 na capital gaúcha, tornou-se o maior festival de cinema dedicado a filmes de

fantasia, ficção-científica, horror e *thriller* da América Latina, e o segundo maior do mundo, mostrando a adesão do cinema fantástico em território nacional.

No campo acadêmico, o Simpósio Brasileiro de Estudos do Horror e do Insólito (InsólitoCom) – iniciativa do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM) e da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom) – realizou, até o momento, duas edições entre 2018 e 2019, a fim de reunir pesquisadores e realizadores envolvidos com o gênero horror em diferentes mídias. O Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico, registrado junto ao CNPq, organiza desde 2014 o Seminário de Estudos do Gótico, evento dedicado a debater obras de ficção em torno de narrativas insólitas, góticas, fantásticas etc. Observa-se, assim, o aumento da produção acadêmica voltada ao horror ficcional e a ampliação dos espaços dedicados ao cinema deste gênero no Brasil, acompanhando o crescimento de nossa filmografia de horror.

1.2 Quem é o Monstro? De uma sociedade caótica a constituição do *corpus* fílmico

Os filmes que usarei para discutir a construção do Outro e do Reprimido no cinema brasileiro contemporâneo são quatro títulos nacionais, lançados nos últimos cinco anos e escolhidos após um mapeamento de produções brasileiras lançadas de 2010 até 2020. Vou chamá-los de *corpus* da pesquisa, pois sua análise corresponde à discussão teórica sobre o desenvolvimento do Monstro neste gênero, e que está relacionado as duas noções centrais desta pesquisa. Ainda que outros títulos pudessem ser estudados, o espaço temporal também foi um dos fatores considerados no levantamento do *corpus*, buscando produções que fossem de uma época aproximada, a fim de compartilharem o mesmo contexto sociopolítico brasileiro. Portanto, parti inicialmente de um interesse pessoal, e posteriormente analisei as obras a fim de encontrar similaridades e diálogos em suas narrativas, selecionando os seguintes filmes: *O Animal Cordial* (Gabriela Amaral Almeida, 2017, 98 min); *As Boas Maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017, 135 min), *Morto Não Fala* (Dennison Ramalho, 2019, 110 min) e *Cabrito* (Luciano de Azevedo, 2020, 80 min).

O *corpus* delimitado é constituído por obras oriundas de cineastas de diferentes partes do Brasil, que circularam em festivais ou em salas de cinema, e que discutem o contexto brasileiro na contemporaneidade. Estes aspectos foram estipulados devido à dificuldade em determinar o *corpus*, uma vez que o cinema brasileiro de horror tem

originado uma série de títulos interessantes para o objetivo geral desta pesquisa, todavia extremamente diversificados em sua linguagem audiovisual e temáticas, assim como em seu caráter de produção e distribuição.

A escolha por uma demarcação narrativa, em torno da construção da figura do Outro e do Reprimido, é consequência do momento social e político que marca os anos de desenvolvimento deste estudo, ainda que a experiência de radicalização política, de disseminação de discursos extremistas e o preconceito àqueles que destoam do normativo culturalmente construído, não seja intrínseca a este período. Durante a pesquisa, busquei nesses filmes um pouco da realidade que não propriamente é minha, mas que me apavora justamente por reconhecer sua existência. E é esse entrelaçamento entre o ficcional fantástico do gênero, que pretende destrinçar aos temores sociais de nossa época, que conduzem este trabalho.

Uma vez que o horror explora diferentes medos no espectador, é essencial que suas produções encontrem, também, no terreno do mundano as motivações para provocar arrepios, perscrutando feridas, ansiedades e conturbadas transições vivenciadas pela sociedade. Em *Dança Macabra* (2012), Stephen King analisa o gênero horror em diferentes produtos culturais baseado em suas preferências pessoais e memórias de infância e adolescência. Segundo o escritor estadunidense, o entretenimento do gênero lida com o horror em dois níveis: no primeiro plano, há o terror explícito, como quando a jovem Regan, do filme *O Exorcista*, vomita na cara do padre. Esse horror pode ser realizado em vários graus de refinamento artístico, contudo, sempre estará presente com uma estética mais evidente e gráfica. Em outro nível, “mais potente, o trabalho de terror se transforma realmente numa dança – uma busca ritmada, em movimento. E o que ela procura é o lugar onde você, o espectador ou leitor, viva no seu nível mais primário” (KING, 2012, s.p).

Stephen King destaca como muitos temores que afligem as pessoas provém de origens políticas, econômicas e psicológicas, logo, tais medos proporcionam um interessante sentimento alegórico às produções de horror. No emaranhado dos diferentes produtos culturais que analisa, alguns fios condutores destacam-se, entre eles, os modos em que o horror

[...] frequentemente surge de um sentimento penetrante de desestruturação; de que as coisas estão caindo aos pedaços. Se esse sentimento de desfalecimento é repentino e parece pessoal – se ele o atinge na região do coração -, então ele se aloja na memória, tomando-a por completo. (KING, 2012, s.p).

Essa característica tornou-se tradicional nos filmes do gênero, que atuam de modo a testar as regras, a moral e as estruturas ideológicas que operam em nossa cultura, o que, de acordo com Angela Ndaljian (2012), expõe a instabilidade do sistema que informa a ordem social (NDALIANIS, 2012, p. 15, tradução minha). Para a autora, o cinema de horror é sobre “cruzar limites”, o que seria acentuado em um mundo caótico, refletindo no sucesso deste gênero cinematográfico, que pode ser compreendido como reflexo da crise em uma sociedade (ibid.).

Os quatro títulos do *corpus* permitem contextualizar as produções no atual período sociopolítico do País, captando temores diários que podem ser facilmente reconhecíveis pelo público, mesclando, por exemplo, o fantástico de uma história de lobisomem e de um homem que fala com os mortos, com elementos realistas, como a violência urbana e a estratificação social. Estes filmes do gênero horror acompanham uma tendência mais ampla vista no cenário nacional contemporâneo, interessado em produzir argumentos que partem “da micropolítica, do cotidiano e da subjetividade das personagens para mirar as condições históricas e sociais nas quais estes sujeitos se inserem [...]” (MARCONI, 2016, p. 1316). Esses deslocamentos nas narrativas de horror tornaram-se recorrentes a partir do lançamento de *Trabalhar Cansa* em 2011, momento em que o País passava por mudanças políticas e sociais após a Era Lula (2003-2010), e que resultam mais sensíveis desde o início do segundo mandato da presidenta Dilma Rousseff, em 2015.

Ao pensar no contexto brasileiro, uma série de chaves possibilitam ponderar sobre as mudanças vivenciadas na última década, período em que combinamos inclusão cultural com exclusão social, conforme destaca Lilia Schwarcz:

Desde o período da redemocratização introduzimos uma agenda que reconhece e valoriza a diversidade étnico-racial existente no Brasil, e aprovamos um conjunto de medidas que visa a diminuir a desigualdade racial no país. Todavia, na contramão desse movimento ascendente na busca de direitos, vivemos, hoje, momentos em que a crise política, social, cultural e econômica, anunciada pelas agitações que tomaram as ruas no ano de 2013, parece ser capaz de reverter conquistas consolidadas, a partir de agendas reacionárias e não compromissadas com a equidade. Ao contrário, mais engajadas com o retorno de modelos autoritários do exercício da política. (SCHWARCZ, 2019, p. 17).

Neste conturbado panorama social, proponho pensar nas relações de alteridade que criam a figura do Outro no cinema de horror brasileiro, assim como examinar os personagens que individualizam aspectos que são reprimidos e oprimidos na sociedade, e que serão denominados nesta pesquisa como o Reprimido.

No longa-metragem *Morto Não Fala* (Dennison Ramalho, 2019), somos apresentados ao espírito vingativo de Odete (Fabíula Nascimento), falecida esposa de Stênio (Daniel de Oliveira). Um dos enredos mais tradicionais do gênero é revisto pelo cineasta, que leva para a periferia de São Paulo a típica narrativa gótica de um fantasma familiar movido por vingança, porém sem os cenários de lúgubres casarões, com soalhos de madeira que rangem e sombrios corredores labirínticos. Em *Morto Não Fala* (Figura 1), a tinta das paredes na casa de Stênio está descascando e sua garagem sequer possui reboco. Plantonista noturno no Instituto Médico-Legal, o protagonista não somente trabalha lavando, examinando e costurando os cadáveres, em sua maioria, vítimas de uma existência urbana violenta, mas, também, é capaz de falar com eles.

Figura 1 - Stênio, em primeiro plano, e o espírito de Odete observando pela janela



Fonte: Reprodução *YouTube*

São esses assombros da realidade brasileira que os títulos selecionados canalizam em suas narrativas, aproximando-se de convenções tradicionais do gênero para estimular afetos no espectador. A noção de *afeto* aqui mencionada baseia-se na proposta por Noël Carroll em *A filosofia do horror ou Paradoxos do coração* (1999), no qual o filósofo estadunidense esclarece sua compreensão sobre o gênero a partir dos estímulos que ele é capaz de causar. Assim, “os romances são chamados de horror de acordo com sua deliberada capacidade de provocar certo afeto (CARROLL, 1999, p. 30).

À rotina exaustiva Instituto Médico-Legal une-se a relação conturbada dentro de casa. Desde os primeiros minutos de filme é perceptível a infelicidade da esposa, Odete, insatisfeita com a vida humilde familiar e com sua resignação ao papel materno. Procurando escapar da realidade, a personagem envolve-se em um caso extraconjugal

com o vizinho, Jaime, dono de um mercadinho. O romance de ambos torna-se conhecido por Stênio somente após o corpo de Carlão, antigo morador da Vila Gustavo, onde os protagonistas residem, ocupar uma das macas do IML. É o morto que confia para Stênio as traições de Odete, causando a fúria do personagem, que elabora um plano para que Jaime seja assassinado por traficantes da região. O esquema, contudo, não ocorre como o previsto por ele, e a esposa acaba sendo morta junto com Jaime, englobando em sua sangrenta vingança, inclusive, a mãe de seus dois filhos. Após sua morte, Odete retorna do além para assombrar Stênio e forçá-lo a revelar para as crianças que fora ele o mandante, ainda que indireto, de seu assassinato.

Preso em um emprego que paga mal e cujos horários são sacrificantes para sua relação familiar, renegado pela esposa e pelo primogênito, Edson (Cauã Martins), podemos analisar Stênio a partir da ideia de Robin Wood (1979) sobre a repressão no cinema de horror, e atualizando para outras questões do Brasil contemporâneo. Odete, por sua vez, será analisada considerando a ideia de Outro, tensionando sua experiência de ser mulher e mãe em um ambiente periférico e predominantemente masculino, e, posteriormente, sua transformação em uma entidade fantasmagórica que embaralha as conturbadas relações de poder estabelecidas entre ela e Stênio.

Investindo no *gore*¹² para articular sua narrativa, *Cabrito* (Luciano de Azevedo, 2020) utiliza uma série de convenções tradicionais ao gênero horror para pintar um microcosmo odioso de um Brasil esquecido e miserável. Logo nos primeiros minutos de filme, uma trilha sonora desoladora acompanha o cortejo religioso de uma família no interior de Minas Gerais. Embaixo de chuva, o pequeno grupo segue um cavalo puxando uma carroça pequena de madeira, que conduz um caixão para seu destino final. O extremismo religioso e a perversa família são centrais no enredo de Luciano de Azevedo, que acompanha a vida do protagonista (Samir Hauaji), traumatizado pelo pai violento, saudosos da brutalidade da ditadura militar e que instiga o canibalismo na família; e pela mãe, uma figura rancorosa, apoiada em seu fanatismo religioso. Dessa odiosa família surge o protagonista (Figura 2), cujo nome não conhecemos durante toda a longa-metragem, e que atravessa a fase adulta em uma miserável rotina enquanto vendedor de algodão-doce, vivendo em um casebre, restando somente a companhia de sua mãe, das velas e dos crucifixos.

¹² *Gore* ou *splatter* é um subgênero do horror, caracterizado pela violência gráfica e pelos excessos, apostando em cenas explícitas com intuito de chocar o espectador. A franquia *Jogos Mortais* e a trilogia *O Albergue* são exemplos de filmes que investem na violência extrema da estética *gore*.

Figura 2 - Cabrito, enlouquecido e ferido, ao final do filme



Fonte: Reprodução Canal TCM

Idealizado inicialmente em formato de curta-metragem, o sucesso de *Cabrito* em festivais de cinema fantástico possibilitou que a história se transformasse em um longa, ainda que permanecesse dividido em três capítulos. No primeiro, acompanhamos a adolescência do protagonista (interpretado neste segmento por Ramon Brant), vivida com os pais e outros dois irmãos em uma pequena fazenda no interior de Minas Gerais. O contexto de pobreza é destacado pelo canibalismo praticado pela família, motivado especialmente pelo patriarca (aqui, dramatizado pelo ator Samir Hauaji). Neste início, a obra de Luciano de Azevedo expõe o princípio dos traumas do protagonista, odiado pelos irmãos e habituado a violência paterna, que atinge seu ápice quando o pai força o filho a assassinar um jovem que servirá de refeição para os próximos dias. Igualmente atormentada pelo marido, que contradiz suas crenças religiosas, a mãe (Sandra Emília) força o filho a assassinar o próprio pai.

A narrativa avança décadas para mostrar a relação entre a matriarca e o protagonista. Já adulto, o filho segue vivendo com a mãe em uma condição miserável, ainda praticantes de canibalismo, porém, agora é ele o responsável por conseguir a carne que garante as refeições. Além da horripilante herança patriarcal, o filho vivencia os abusos psicológicos por parte da matriarca, que utiliza a religião como forma de oprimir o relacionamento amoroso do personagem com uma prostituta que, para agravar a situação, está grávida. Envolvida por seu fundamentalismo religioso, a mãe pede que o filho lhe traga o “bezerrinho” que a personagem carrega no ventre. A ordem materna é o estopim para a insanidade que se apodera o personagem principal, que assassina não somente a namorada, mas, também, a própria mãe. Para finalizar a história, o protagonista

sequestra uma mulher com intuito de criar o ideal de família que desconhece. Desnudo de qualquer resquício de racionalidade, o personagem acaba por atear fogo na própria casa, selando seu destino. Nesse rincão brasileiro, as violências do fundamentalismo religioso e o autoritarismo parental criam um Monstro que poderemos estudar pensando no desenvolvimento da noção do Reprimido.

Outro filme que abraça a linguagem horrífica em sua narrativa é *O Animal Cordial* (Gabriela Amaral Almeida, 2017). A obra explora o excesso gráfico e uma atmosfera cuja tensão se avoluma gradualmente, acionando problemáticas em vigor no Brasil contemporâneo, como a homofobia e a violência. Dono de um restaurante paulistano, a postura arrogante de Inácio – interpretado por Murilo Benício, vencedor do prêmio de Melhor Ator no Festival de Cinema do Rio, em 2017 – não condiz com a decadência de seu estabelecimento. O único elemento que parece tornar o restaurante ainda relevante é o cozinheiro-chefe, Djair (Irândhir Santos), nordestino, de cabelos compridos, linguajar e gestual próximo ao normatizado como feminino. Para os propósitos desta pesquisa, *O Animal Cordial* (Figura 3) é o filme que melhor demonstra a correlação entre Reprimido e Outro, pois Djair representa o que Inácio busca reprimir, enquanto o cozinheiro personifica uma série de marcadores sociais de diferença que destacam sua alteridade, como o migrante nordestino que vai para São Paulo e o gay de trejeitos “afeminados”.

Figura 3 - Conversa tensa entre Djair, à direita, e Inácio



Fonte: Reprodução *Netflix*

A obra cinematográfica transcorre durante uma única noite no restaurante La Barca, estabelecimento comandado por Inácio, que tem como braço direito a garçonete Sara, visivelmente apaixonada pelo patrão. Na ocasião, dois assaltantes adentram o local, tornando reféns funcionários e clientes. A situação, contudo, inverte-se quando Inácio percebe que a arma dos invasores é de brinquedo e, ele próprio, mune-se e atira em um dos bandidos, ferindo-o gravemente e acuando os demais presentes, prendendo a todos no restaurante perante a suposta alegação de que não deseja manchar a reputação do estabelecimento. Conforme a narrativa transcorre, o espectador acompanha a crescente de violência de Inácio ao passo em que ele decide quem irá viver e morrer, assassinando um por um, até que reste somente Djair, seu principal desagrado.

O longa-metragem é próximo ao *slasher*¹³, subgênero popular nos anos 1970 e 1980, caracterizado por um assassino de identidade misteriosa, que, geralmente, persegue um grupo de pessoas; o grafismo desses filmes aposta em “uma profusão de sangue, machadinhas, facões e corpos dilacerados” (ZANINI, 2020, p. 55). *O Animal Cordial* foi um dos 22 selecionados para a lista de candidatos brasileiros a concorrer ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro de 2018, um ano marcante para o gênero, que igualmente contou com *As Boas Maneiras* em sua listagem.

Muitas das produções nacionais do movimento contemporâneo deste gênero apostam em uma narrativa mais gradual, investindo na criação de tensão entre os personagens, o que, em muitas oportunidades, provoca no espectador sensações mais próximas do incômodo e estranhamento, como acontece em *As Boas Maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017). Vencedor de cinco prêmios no Festival do Rio 2017, incluindo melhor longa-metragem eleito pelo júri oficial, e ganhador do Prêmio Especial do Júri no Festival Internacional de Cinema de Locarno, a obra (Figura 4) destacou-se no circuito nacional e internacional de festivais. Assim como outras obras que se destacam no horror contemporâneo, como *Corra!* (Jordan Peele, 2017), o filme de Juliana Rojas e Marco Dutra desloca-se entre gêneros cinematográficos, pois até cenas musicais mesclam-se nessa fábula de lobisomem situada numa sombria, e sempre noturna, São Paulo.

¹³ *Slasher* é outro subgênero do horror, derivado do termo “*slash*”, que significa “cortar” ou “golpear” em inglês. Segundo James Kendrick (2014), este estilo de filme possui como marca registrada o uso da violência gráfica e do sangue explícito, estética que se tornou possível pelo aperfeiçoamento na maquiagem técnica e nos efeitos especiais. Assim, o *slasher* popularizou-se sem grandes orçamentos de produção ou enredos complexos, mas confiando que corpos humanos mutilados e sangue na tela causaria suficiente choque para atrair o espectador, especialmente jovens (Kendrick, 2014).

Figura 4 - Ana, sentada, e Clara, protagonistas de *As Boas Maneiras*



Fonte: Reprodução *YouTube*

O filme retrata o relacionamento de Ana (Marjorie Estiano), mulher branca e de classe alta que está grávida e, por isso, contrata Clara (Isabél Zuaa), mulher negra e moradora da periferia, para ser babá. A criança, contudo, ainda não nasceu, assim, Clara começa a trabalhar no luxuoso apartamento de Ana como doméstica, cuidando as refeições, da limpeza da casa e, inclusive, montando o futuro quarto do bebê. A aproximação de ambas ocorre gradualmente, motivado pela fragilidade de Ana, abandonada pela família goiana em São Paulo, a fim de esconder uma gravidez indesejada, e pela paixão de Clara, que prontamente percebe estranhezas naquela gestação. Todos acontecimentos destoantes, a personagem percebe, sucedem-se em noites de lua cheia, o que, aliado ao gosto de Ana por carne vermelha e sangue, resultam em uma singela constatação: a mulher está gestando um bebê-lobo.

O relacionamento das duas protagonistas e os planos para o futuro são frustrados quando Ana morre no parto de Joel (Miguel Lobo), que rasga sua barriga de dentro para fora, fazendo com que Clara necessite escolher entre a ameaça de tornar-se mãe de criação de um jovem lobisomem, mesmo em precárias condições sociais e econômicas, ou abandonar o filho da mulher que amava. A personagem assume os riscos e a história avança alguns anos para acompanhar a conturbada juventude de Miguel. A raça e a disparidade entre classe social tornam-se importantes pontos de tensão no qual a narrativa é ancorada. A cor da pele de Clara, a origem humilde e sua orientação sexual, são fatores

que destoam do ambiente em que Ana vive e circula, ressaltando a condição de alteridade da personagem. Aliado a isso, o romance de ambas é pontuado pela trágica morte de Ana, resultando no que uma professora minha destacava como “mais um filme de lésbicas morrendo”. Por estes aspectos que Clara e Ana serão analisadas através da noção de Outro, pensando sua alteridade a partir de categorias como raça, classe social, sexualidade e maternidade.

Os objetos de análise foram escolhidos, portanto, por sua capacidade em construir narrativas que partem das convenções do gênero horror para discorrer sobre problemáticas do contexto brasileiro contemporâneo. Em meio ao radicalismo político vivenciado no Brasil, fundamentalismo religioso, disseminação de discursos de ódio, assim como do crescimento da miséria e desigualdade social, o horror transborda como um gênero capaz de expor as cicatrizes e feridas abertas do País através do véu do fantástico.

Para dar conta dessas discussões, levantadas neste início, e a fim de erguer as estruturas necessárias para analisar os filmes do *corpus*, este trabalho está organizado em cinco capítulos. Este **primeiro**, introdutório, que apresentou as bases desta pesquisa, como o mapeamento do estado da arte, a delimitação do *corpus* fílmico e os objetivos almejados. O **segundo capítulo** compreenderá o percurso metodológico que conduziu a escolha do referencial teórico e dos filmes que serão analisados. A fim de proporcionar o aporte necessário para aprofundar a discussão no âmbito brasileiro, este capítulo, também, discutirá o horror enquanto gênero cinematográfico. Com intuito de contribuir com o debate sobre o que podemos considerar um “filme de horror” brasileiro – discussão constantemente atualizada – proponho analisar o longa-metragem *Christabel* (Alex Levy-Heller, 2018, 112min), que apresenta características interessantes para pensar nas especificidades do horror nacional.

O **terceiro capítulo** será dedicado a discutir o horror cinematográfico no Brasil, partindo de um levantamento de filmes que circularam em festivais, salas comerciais de cinema e serviços de *streaming*. Este movimento é realizado para pensar em possíveis características nas produções nacionais e traçar algumas temáticas na filmografia produzida de 2010 até 2020. Outro enfoque deste capítulo será a obra *O Clube dos Canibais* (Guto Parente, 2019, 81min), examinada como um dos exemplares deste movimento contemporâneo que expressa diferentes temores sociais do Brasil explorando convenções do horror.

Intitulado **O Reprimido**, o **quarto capítulo** começará com o estudo dos filmes

que possuem personagens centrais que podem ser analisados inspirados na dualidade de repressão/o Outro proposta por Robin Wood (1979). Esta discussão contará com os filmes: *Morto Não Fala* (Dennison Ramalho, 2019) com ênfase no personagem Stênio, uma análise de Inácio, antagonista de *O Animal Cordial* (Gabriela Amaral Almeida, 2017) e *Cabrito* (Luciano de Azevedo, 2020), cujo protagonista não é nomeado. Apesar de serem duas figuras indissociáveis, que necessitam uma da outra para existirem, o estudo d’**O Outro** nas obras que compõem o *corpus* será realizado no **quinto capítulo**, através das personagens Ana e Clara de *As Boas Maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017), Odete, esposa de Stênio em *Morto Não Fala* e Djair, a principal vítima de Inácio em *O Animal Cordial*.

Ao final deste percurso, o **Fim** compreenderá as considerações finais sobre alguns questionamentos levantados, não com intuito de atribuir respostas perante um movimento que está se desenvolvendo enquanto esta dissertação é escrita, mas visando costurar os filmes a fim de desenvolver as noções de Reprimido e Outro dentro do contexto sociopolítico brasileiro. Por fim, referências e anexos completam o trabalho. Mas, antes de pensar no final, é necessário retornar ao início.

2. O PERCURSO

Este capítulo será dedicado a esclarecer o percurso metodológico que conduziu minha escolha do *corpus* fílmico, assim como do referencial teórico que aporta as discussões propostas. Compreenderá um resgate histórico sobre o horror ficcional e enquanto gênero cinematográfico, e o caminho teórico e metodológico, traçado especialmente a partir das contribuições do pesquisador inglês Robin Wood (1979; 2003), basilar para pensar nas figuras do Reprimido e do Outro. Para finalizar este percurso, analisarei o longa-metragem *Christabel* (Alex Levy-Heller, 2018), obra que situa uma narrativa tradicional ao horror, de tom gótico, no cenário brasileiro interiorano, permitindo tensionar convenções do gênero que resultando no, constante, questionamento: o que podemos considerar um “filme de horror” brasileiro?

2.1 Sobre os ombros de gigantes: definições teórico-metodológicas

Os princípios teóricos desta pesquisa terão como aporte, especialmente, contribuições de estudos sobre o gênero horror cinematográfico e a articulação entre cinema e contexto sociopolítico. A análise fílmica proposta nesta pesquisa será organizada destacando personagens, cenas ou sequências, que permitam investigar o cinema de gênero e sua abordagem de modo a pensar na figura do Outro e do Reprimido presente no *corpus*. Em uma série de ensaios produzidos nos anos 1970, publicados na antologia *American Nightmare: Essays on the Horror Film* (1979) e relançados junto a outros textos em 1986 no livro *Hollywood from Vietnam to Reagan...and Beyond* (1986; 2003), o crítico e pesquisador de cinema, Robin Wood, trabalha a partir de uma fórmula sucinta para pensar o gênero: a normalidade é ameaçada por um Monstro.

Este modelo, aparentemente simples, pavimenta caminhos que se ramificam em uma série de possíveis análises que o autor faz dos filmes de horror e seus vínculos com os medos coletivos que se transmutam em diferentes épocas e contextos sociais. Desta forma, Wood (1979) discute a potencialidade subversiva do horror cinematográfico, propícia para discutir questões sociais como feminismo, liberdade sexual, moralismo, capitalismo e a Guerra do Vietnã, pautas centrais nos anos 1970 nos Estados Unidos. Em um dos principais ensaios de Robin Wood, intitulado *An introduction to the American horror film*, o autor argumenta que os filmes de horror são nossos "pesadelos coletivos" (1979, p. 13), uma vez que surgem da fusão entre os sonhos pessoais de seus produtores

e os sonhos coletivos da audiência, que compartilham estruturas de uma ideologia em comum. Um sonho que, por sua vez, se tornaria um pesadelo quando o desejo reprimido é, do ponto de vista da consciência, tão terrível que deve ser repudiado, e tão forte/poderoso que isso se transforma em uma ameaça séria.

Para o autor, um dos atrativos deste gênero cinematográfico é atuar como um escape no qual a audiência pode extravasar a *mais repressão* – traduzida de *surplus repression* –, amarras que nos tornariam pessoas capitalistas, monogâmicas, heterossexuais, burguesas e patriarcais. Assim, o autor argumenta que “central para o efeito e o fascínio dos filmes de horror é a realização de nosso pesadelo, o desejo de esmagar as normas que nos oprimem e que nossa condição moral nos ensina a reverenciar” (WOOD, 1979, p. 32, tradução minha). Investigando alguns filmes norte-americanos, o autor propõe a fórmula básica já mencionada, no qual a normalidade, aqui referindo-se a um senso estritamente não-avaliativo, simplesmente conformidade com as normas sociais dominantes, é ameaçada por um Monstro.

A simplicidade da fórmula de Robin Wood apresenta vantagens, como cobrir uma ampla gama de filmes de horror, sendo aplicável quer o Monstro seja um vampiro, um extraterrestre ou uma criança possuída pelo demônio, e apresentar três elementos variáveis nesta fórmula: normalidade, o Monstro e, crucialmente, a relação entre os dois. Segundo o autor, a definição de normalidade nos filmes de horror geralmente reside em uma constante “tediosa”: o casal heterossexual e monogâmico, a família, e as instituições sociais como a Igreja, a polícia e as forças armadas que os protege. O Monstro, é claro, é muito mais multiforme, mudando de período para período, e conforme os medos básicos da sociedade (ibid.). Nesta terceira variável, a relação entre o monstruoso e a normalidade é o que constitui o assunto central dos filmes de horror, como no romance clássico *O Médico e o Monstro*, de Robert Louis Stevenson, publicado pela primeira vez em 1886.

Para elaborar sua ideia, Wood (1979) resgata o estudo de dois nomes fundamentais no campo das ideias progressistas mais significativas do século XX, Karl Marx e Sigmund Freud, para traçar sua teoria a partir do reconhecimento de uma revolução social e sexual proposta por estes autores, e perante a ideia de que ambas são conectadas e inseparáveis uma da outra. Tecendo sua argumentação a partir de Gad Horowitz e de seu livro *Basic and Surplus Repression in Psychoanalytic Theory: Freud, Reich, Marcuse*, a fim de pensar o papel da repressão e opressão no cinema de horror, Robin Wood pondera que:

A repressão básica (basic repression) é universal, necessária e inescapável. É o que torna possível nosso desenvolvimento de um animal descoordenado, capaz de pouco além de gritar e convulsionar, em um ser humano; está ligada com a habilidade de aceitar o adiamento da gratificação, com o desenvolvimento de nossos processos de pensamento e memória, de nossa capacidade de autocontrole, de nosso reconhecimento e consideração pelas outras pessoas. A mais repressão (surplus repression), por outro lado, é específica de uma cultura em particular e é o processo pelo qual as pessoas são condicionadas desde a primeira infância a assumir papéis predeterminados dentro dessa cultura. Em termos de nossa própria cultura, então: a repressão básica nos faz distintamente humanos, capazes de dirigir nossas próprias vidas e co-existir com os outros; a mais repressão (se funcionar) nos torna capitalistas, patriarcais, burgueses, heterossexuais e monogâmicos. Se isso funcionar” (WOOD, 1979, p. 07, grifos meus).

Se funcionar. O “se” parece a chave para compreender uma outra questão: o Outro. No conceito psicanalítico, Robin Wood ressalta que o Outro seria essa criatura que a ideologia burguesa não pode reconhecer ou aceitar, mas deve aprender a lidar, podendo ser através de dois modos: rejeitando-a e, se possível, aniquilando-a, ou tornando-a uma figura segura e convertendo-a, tanto quanto possível, em uma réplica de si mesmo (WOOD, 1979). Assim, os filmes do gênero que o autor estuda são atravessados pela percepção da volta do que é reprimido, no qual o monstro (o reprimido) tende a retornar sempre (ALPENDRE, 2015). Nesse caso, conforme destaca a leitura de Sérgio Alpendre sobre o texto de Robin Wood, “a vida em sociedade nos leva à repressão, ou seja, à opressão internalizada de algumas coisas que não desejamos que transpareçam nos outros” (ALPENDRE, 2015, p. 08). O que é reprimido retornaria sob diferentes formas, tornando-se o Outro, o monstro do filme de horror, em suas mais variadas vertentes e que, como produto da repressão, não pode ser destruído.

Para Wood (1979), o Outro surge personificando camadas da sociedade como o proletariado, os LGBTs, os negros e indígenas, a mulher sexualmente livre, figuras “monstruosas” que a ideologia burguesa não identifica ou aceita, mas necessita lidar. Portanto, é possível analisar os filmes do *corpus* a partir do ensaio de Robin Wood (1979), pensando a partir das duas figuras que serão desenvolvidas gradualmente nesta pesquisa: o Reprimido e o Outro. Ainda que, para o autor, não haja uma distinção entre essas duas noções, ele refere-se a repressão/o Outro, logo, o Outro é resultante do que é reprimido, esta pesquisa buscará pensar ambas como ideias que interagem naturalmente nas obras de horror, contudo que possuem particularidades próprias.

É preciso destacar que os estudos de Robin Wood (1979; 2003) serão utilizados por mim como um ponto de partida, contudo, meu foco nesta pesquisa é pensar nos quatro filmes do *corpus* dentro do contexto sociopolítico brasileiro, particularmente entre 2017

e 2020, período de lançamento das obras. Não pretendo permanecer atada à percepção do autor por duas motivações principais: 1) seu argumento ampara-se em conceitos psicanalíticos que não pretendo aprofundar nesta pesquisa, considerando meus objetivos e 2) seu período de produção compreende o horror estadunidense de 1960 a 1970 e, ainda que haja semelhanças entre as produções brasileiras e este cinema, proponho construir as noções de Outro e Reprimido sob uma perspectiva adaptada ao nosso cenário sociopolítico.

Estes dois aspectos foram estipulados devido a complexa carga teórica existente nos estudos sobre horror ficcional e psicanálise, potentes para conduzir plenamente este estudo na investigação dos temores da mente humana, todavia, meu enfoque, neste caso, atua no âmbito do contexto brasileiro contemporâneo. Portanto, esta pesquisa irá abordar noções estruturais dos estudos de Robin Wood, como a ambivalência entre normalidade/monstruosidade, e classificações de modos como a repressão e as noções de alteridade operam nas sociedades, mas sempre buscando contextualizar suas ideias para o panorama nacional e no século XXI, partindo de um teor mais social e político.

Ainda que as figuras de Outro e Reprimido neste trabalho sejam uma construção a partir de vários autores e instâncias interpretativas que os filmes possibilitam extrair de suas narrativas, “repressão” é um conceito caro à psicanálise, e seu uso nesta pesquisa provém dos estudos de Robin Wood, que tem como base uma leitura psicanalítica do cinema de horror. Portanto, mesmo que o texto não seja guiado por este aporte teórico, acredito que seja importante esclarecer alguns pontos sobre repressão, de modo extremamente conciso e humilde, especialmente a partir de Sigmund Freud, considerado o fundador da psicanálise, e Herbert Marcuse, filósofo alemão, ambos utilizados por Robin Wood para pensar no “retorno do reprimido” no cinema estadunidense nos anos 1960 e 1970.

Na concepção de Freud, a repressão é o mecanismo de defesa mais antigo e importante para a existência humana, particularmente essencial para a convivência em sociedade. O termo “retorno do reprimido” compreende o processo em que desejos, anseios e traumas reprimidos, preservados em nosso inconsciente, tendem a reaparecer ao nível da consciência, na forma dos denominados “derivados do inconsciente” secundários e mais ou menos irreconhecíveis. Em *Eros e Civilização – Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*, Herbert Marcuse revisita a teoria freudiana, cuja tônica predominante é a contradição entre o princípio de prazer e o princípio de realidade ao qual toda a civilização funda-se sobre a repressão dos instintos.

A teoria de Freud sobre a repressão discorre que, os seres humanos, enquanto seres socializados, são regidos pelo princípio de realidade, o qual, apesar de se contrapor ao princípio de prazer, torna possível a convivência em sociedade. Tal repressão, a nível individual, teria aumentado no decorrer da história da civilização, ainda que, de tempos em tempos, movimentos revoltem-se contra a ordem estabelecida. Para Marcuse (1982), o conceito de homem que emerge da teoria freudiana é a mais irrefutável acusação à civilização ocidental, ao mesmo tempo que é sua mais inabalável defesa, uma vez que a história do homem é a história de sua repressão (MARCUSE, 1982). Desse modo, o autor “distingue a *repressão básica*, correspondente às modificações dos instintos necessários à perpetuação da raça humana em civilização, da *mais repressão*, correspondente às restrições requeridas pela dominação social” (LIMA, 2010, s.p, grifos meus).

Portanto, o recurso fundamental para manter o indivíduo no âmbito da civilidade é o sentimento de culpa que ele internaliza, que logo se torna inconsciente e automático, especialmente os sentimentos de culpa que reivindicam o princípio de prazer, que sobrevivem no inconsciente e se manifestam contra a autoridade estabelecida. Esta manifestação é o “retorno do reprimido”, a rebelião e a tentativa de superação da autoridade estabelecida, caracterizada por uma mudança brusca de comportamento, no qual o indivíduo não mais controla seus impulsos, agindo de forma agressiva e atingindo o meio social.

Há uma distinção que é necessária ser realizada no que tange à diferenciação entre *reprimido* e *oprimido*. Em termos psicanalíticos, o que é reprimido não é acessível a mente consciente (exceto através de análises ou, se a pessoa consegue ultrapassar seus disfarces, em sonhos). Nós podemos também não perceber conscientemente as formas de opressão que nos acometem, contudo, é muito mais fácil se tornar oprimido: nós somos oprimidos por algo “lá de fora” (WOOD, 1979). Como exemplo, Robin Wood argumenta que o sistema social estadunidense, e de modo similar o brasileiro, impõe a repressão da bissexualidade, ainda que a psicanálise mostre que nos é uma herança cultural enquanto seres humanos; por outro lado, demanda a opressão dos homossexuais. Ainda que os dois fenômenos não sejam idênticos, é perceptível sua relação. Nessa direção, o autor esboça determinados aspectos que seriam reprimidos em nossa cultura:

Sexo e seu um potencial energético, até mesmo enquanto fonte de criatividade. Práticas sexuais que escapam ao monogâmico ou a reprodução.

Bissexualidade, que representaria uma forma óbvia e direta de afronta ao princípio da monogamia; à noção romantizada de encontrar um par romântico, uma “pessoa certa”, assim como ao impulso homossexual, tanto de homens quanto de mulheres. A bissexualidade seria, portanto, uma ameaça à norma da sexualidade para a reprodução e à formação de um ideal de família.

Sexualidade e criatividade feminina, pois para as mulheres cabe a atribuição de ser uma figura passiva e subordinada culturalmente. Mulheres que assumem características como agressividade, poder organizacional e criatividade, aspectos normativamente masculinos, destoam do papel feminino imposto socialmente.

Sexualidade infantil e adolescente, um assunto tabu e alvo de intensas discussões, envolvendo as mudanças da fase infantil, da puberdade para a adolescência, e o processo de reprimir para oprimir a sexualidade.

A delimitação pelo caráter sexual das formas de repressão são um reflexo do período em que estes ensaios foram escritos. No prólogo da edição expandida de outro livro de Robin Wood, *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond: A Revised and Expanded Edition of the Classic Text* (2003), publicado inicialmente em 1986, o autor contextualiza os anos 1970, período de seus escritos: uma época da libertação sexual e homossexual, do *black power*, do feminismo, da guinada política para a esquerda... Contudo, como ressalta o autor, os avanços nessas discussões e a ocupação de espaços por essas camadas da sociedade não resultaram em mudanças estruturais no âmbito de poder. “Todo o real poder (riqueza) permanece esmagadoramente nas mãos de homens brancos heterossexuais” (WOOD, 2003, p. 16, tradução minha).

Já o conceito de Outro pode ser teorizado de muitas formas e em diversos níveis, adverte Wood (1979). Seu significado psicanalítico reside no fato que isso funciona não somente como algo externo a nossa cultura ou a nós, mas, também, enquanto o que é reprimido (mas nunca destruído em si mesmo) e projetado para fora, a fim de ser odiado e rejeitado. “É a repressão que, em outras palavras, torna impossível a alternativa saudável: o pleno reconhecimento e aceitação da autonomia do Outro e seu direito de existir” (1979, p. 09). Do mesmo modo que classifica algumas formas de repressão, o autor lista versões nas quais a figura do Outro opera em nossa cultura, aqui trago as que me parecem mais interessantes para pensar o *corpus* desta pesquisa (ibid., p. 10):

Mulher: Em uma cultura predominantemente masculina, em que as leis e instituições sociais foram e são controladas pelo status patriarcal, as mulheres assumem o papel de Outro, tendo, inclusive, suas imagens criadas e controladas por homens.

Proletariado: Esta classe apareceria como Outro na medida em que ainda mantém uma existência autônoma, que escape de sua colonização pela ideologia burguesa e os sentidos que compreendem os mitos em torno do trabalho e a noção de miséria de classe.

Outras culturas: Quando são suficientemente remotas, não há problema, pois elas podem ser privadas de seu verdadeiro caráter ou exotizadas, todavia, se estão inconvenientemente próximas, correm o risco de serem demonizadas e distorcidas para que “provoquem” medo em outras pessoas.

Grupos étnicos dentro da cultura: Pessoas de determinados grupos étnicos dentro de uma cultura que os vê como “diferentes” são aceitáveis somente se permanecerem afastados, em seus guetos, ou se comportarem como “nós” e se tornarem réplicas da boa burguesia, sua alteridade sendo reduzida a uma desafortunada diferença de cor.

Desvios das normas sexuais ideológicas: No caso, bissexualidade e homossexualidade, que divergem da heterossexualidade normativa.

Ainda que tais categorias sejam traçadas por Robin Wood a fim de compreender o cinema de horror norte-americano, elas podem ser pensadas dentro do cenário sociopolítico brasileiro contemporâneo. Na verdade, assim como o autor ressalta, todas as sociedades são reprimidas em diferentes níveis, assim, não é estranho que seus pontos para estudar os filmes de horror dos Estados Unidos possam ser associados e atualizados perante as particularidades do gênero no Brasil. Amparada pela ideia do autor de que o Monstro corporifica aspectos que a sociedade reprime e oprime, criando, assim, o Outro, partirei das seguintes chaves de análise para pensar no caráter de alteridade dos personagens analisados: 1) mulher; 2) maternidade; 3) raça; 4) sexualidade e 5) classe social.

Já o Reprimido será uma figura em construção ao longo deste estudo, ainda que alguns princípios tenham norteado a escolha dos personagens desta categoria. O principal deles vem do significado do termo enquanto processo de reprimir, reprimir algo. Diferente do Outro, noção consolidada no campo do cinema de horror, minha ideia de Reprimido envolve o estopim em um personagem dos seus desejos íntimos, que são coibidos em nossa cultura em ordem de uma manutenção da norma social dominante. Tais desejos, a

partir dos filmes estudados, podem ser percebidos como ímpetos de violência, revanchismo, machismo e canibalismo. Esse movimento de repressão, porém, é o que provoca os horrores que desencadeiam as tramas fílmicas.

Esse caráter de associação entre as obras cinematográficas será pensado embasado por autores como Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2002), cujos critérios de análise traçam percursos possíveis para decompor os fragmentos do objeto fílmico e, logo após, estabelecer elos entre os elementos de modo a construir um todo significativo do filme estudado. Outra obra que será referência na compreensão do *corpus* será *Lendo das imagens do cinema* (2007), de Laurent Jullier e Michel Marie, que envolve o estudo do texto fílmico, unido a seus significados visuais e sonoros, oferecendo as ferramentas necessárias para interpretá-lo. A narrativa fílmica será analisada especialmente identificando elementos verbais, visuais e sonoros que desenvolvam a construção dos personagens a fim de pensar na noção de Outro e Reprimido, e como estas figuras articulam a ideia de Monstro no referido *corpus* fílmico.

Os estudos de alguns pesquisadores serão utilizados de modo recorrente nesta dissertação, como o trabalho de Laura Cánepa (2008; 2014; 2016; 2020), Carlos Primati (2015; 2019; 2020) e Rodrigo Carreiro (2017; 2019). Estes serão importantes particularmente para compreender o histórico dos filmes de horror no País, o que viabiliza pensar no cenário atual, suas particularidades e possíveis características em um diverso conjunto de títulos. A reflexão sobre o horror ficcional e cinematográfico, sua filiação com os períodos históricos e o papel do gênero no diálogo com construções sociopolíticas, serão desenvolvidas à luz de autores como Noël Carroll (1999), Harry M. Benshoff (1997; 2015), Júlio França (2011; 2016; 2017) e Stephen King (2012), além do próprio Robin Wood (1979; 2003).

Como esta dissertação trata especificamente do horror no cinema brasileiro, consultarei estudos de autores que se dedicaram a pensar questões estruturantes do Brasil enquanto sociedade, como Lélia Gonzalez (1984; 1988), Sergio Buarque de Holanda (2016), Darcy Ribeiro (2014) e Lilia Schwarcz (2019). Os autores mencionados serão fundamentais para que o estudo do *corpus* seja possível, não se restringindo a uma análise fílmica, mas buscando movimentar os filmes de modo que conversem entre si, compartilhem seus questionamentos em comum e os afetos que as narrativas visam suscitar no espectador.

Para isto, três personagens serão estudados no capítulo 4, dedicado a esboçar a figura do Reprimido no contexto sociopolítico brasileiro, e quatro serão examinados no

capítulo 5, com enfoque nas particularidades do Outro nestes filmes. Para desenvolver a noção de Reprimido, partirei da noção de Robin Wood (1979; 2003) sobre repressão e o “retorno do reprimido”, pensando na rebelião do indivíduo que não consegue mais controlar seus impulsos e, em um momento de violenta catarse, age de forma agressiva. **Inácio** (*O Animal Cordial*, 2017) será analisado resgatando o conceito de “homem cordial” de Sérgio Buarque de Holanda (2016), com ênfase na homofobia direcionada a Djair e a libertação de sua violência. O drama de “**Cabrito**” (*Cabrito*, 2020) envolve o protagonista em um histórico de opressões familiares e religiosas, por isso, buscarei compreender os aspectos reprimidos no personagem a partir de sua relação com o pai e a mãe. **Stênio** (*Morto Não Fala*, 2019), por sua vez, dramatiza o machismo estrutural em uma sociedade capitalista e patriarcal, portanto, o estudo do personagem terá como problemática central seu casamento com Odete e a problemática de classe social.

O capítulo 5 será direcionado a compreender o que constitui a alteridade em quatro personagens, e se esta percepção enquanto Outro atua, ou não, na construção destes personagens como monstros da narrativa. **Djair**, o contraponto a Inácio em *O Animal Cordial*, terá sua alteridade analisada sobre a perspectiva de sua homossexualidade e origem nordestina. Em *As Boas Maneiras* (2017), a personagem **Clara** personifica marcadores de diferença do Brasil, sendo mulher negra, periférica e lésbica, características que, em sua análise, serão indissociáveis. Já **Ana**, outra personagem central à narrativa, será analisada enquanto mulher, enfatizando sua liberdade sexual que origina o insólito¹⁴ no filme. Por fim, **Odete**, esposa de Stênio em *Morto Não Fala*, torna-se o Monstro por sua transgressão sexual e recusa a manutenção da família nuclear, dois elementos que serão estruturantes em sua investigação. Os dados técnicos destas obras cinematográficas encontram-se no Anexo I.

2.2 Medos coletivos e a estrutura do gênero horror

Questões sobre “pós-horror”, horror do cotidiano, terror social, entre outras nomenclaturas, apareceram no decorrer de todo o processo de construção desta pesquisa.

¹⁴ Entende-se por insólito quando algum elemento na narrativa não condiz de modo coerente com as leis naturais do universo racional do leitor. De acordo com Flavio García (2007), eventos insólitos são aqueles raros, inabituais, incomuns, anormais, que “surpreendem ou decepcionam o senso comum, às expectativas cotidianas correspondentes a dada cultura, a dado momento, a dada e específica experiencição da realidade” (GARCÍA, 2007, p. 19). Com base nestas reflexões, é possível equiparar o insólito ao sobrenatural e ao extraordinário, pois tais eventos fogem do previsto ou usual.

Debates em congressos, em sala de aula e a escrita de alguns textos durante o percurso do mestrado, deixaram visível o crescimento do gênero horror no Brasil, especialmente entre os anos de 2010 e 2020. Todavia, as mesmas discussões demonstram que não há um consenso entre pesquisadores e entusiastas do gênero em relação às obras nacionais que “podem ou não” ser encaixadas dentro do horror. Alguns partem da premissa do gênero, em que o código principal seria gerar medo no espectador através de narrativas que são atravessadas pelo fantástico, o sobrenatural, a morte ou a violência (ACKER, 2017), ou pensando no gênero através de sua capacidade de provocar medo e/ou repulsa no espectador (CARROLL, 1999). Ana Acker (2019) parte da ideia de pensar na experiência do horror para além do medo, identificando no falso *found footage* uma exploração de sensações nem sempre ligadas ao medo ou repulsa, mas sim a uma “preponderância da vertigem, do desconforto, de um incômodo para os quais faltam características delineadas e claras. O público sente um terreno narrativo pantanoso, embora nem sempre seja fácil decodificá-lo ou explicá-lo” (ACKER, 2019, p. 260).

Considerar as experiências sensíveis que os filmes suscitam no espectador e em seus personagens, é uma das chaves de análise utilizadas para investigar este gênero cinematográfico. Tal noção provém desde a gênese da literatura gótica, com histórias que buscavam eriçar os pelos da nuca de seus leitores. Este gênero literário consolidou-se como um modo de figurar os medos e expressar os interditos de uma sociedade (FRANÇA, 2018), característica que, igualmente, se tornaria central ao horror cinematográfico. A literatura gótica surge com *O Castelo de Otranto* (1764), do romancista inglês Horace Walpole, e segue desenvolvendo convenções regidas por uma percepção de mundo desencantada, altamente estetizada, convencionalista e simbólica (FRANÇA, 2018). Entre alguns dos elementos convencionais na estrutura gótica, o pesquisador Júlio França destaca a recorrência da personagem monstruosa, da presença fantasmagórica do passado e do “lugar horrível”, como câmaras secretas, castelos, velhas mansões, entre outros ambientes que se tornaram tradicionais nestas histórias.

Estes três elementos descritos por França (2018) estendem-se até nossos dias nas narrativas cinematográficas de horror, mostrando a presença constante da herança literária no gênero, e como compartilham propósitos similares de estimular o leitor/espectador. Em *A Abadia de Northanger* (1817), romance da inglesa Jane Austen escrito entre 1798 e 1799, o personagem Henry Tilney confia à heroína da história, Catherine, que leu em somente dois dias *Os Mistérios de Udolpho* (1794), seus cabelos

em pé o tempo inteiro. Causar reações físicas, tal como a que o personagem descreve, são intuitos compartilhados entre o romance gótico e o horror cinematográfico.

Em seu ensaio sobre o horror e sua relação com a filosofia e a estética, Noël Carroll (1999) aceita a posição predominante entre historiadores da literatura de que o gênero horror é originário de um produto das histórias góticas inglesas e do romance de calafrios alemão (*schauer-roman*). Tais narrativas surgem no século XVIII em contraste à valorização da razão, característica do Iluminismo, enquanto o romance de horror explorava emoções, particularmente violentas do ponto de vista de seus personagens ficcionais. De acordo com Carroll (1999), a associação do Iluminismo com a objetividade, e do romance de horror com a subjetividade, é um aspecto inicialmente contrastante entre ambos, contudo, é possível especular que o pensamento iluminista criou o pano de fundo ideal para o surgimento do romance de horror:

Ou seja, quando o leitor trabalha com uma cosmologia em que bruxas, demônios, lobisomens e forças espectrais são parte da realidade, ainda que uma parte temível dela, o sentimento de violação natural que acompanha o horror artístico não aparece. A visão científica do mundo do Iluminismo, no entanto, fornece uma norma de natureza que garante o espaço conceitual necessário para o sobrenatural, mesmo se ele também encara esse espaço como o espaço da superstição. (CARROLL, 1999, p. 80).

Para Carroll (1999), o horror artístico designa a emoção que as narrativas e as imagens de horror ficcionais tencionam produzir no público, associado a agitações físicas como contrações musculares, tensão, encolhimento, calafrios, náusea etc. O horror artístico, originário de produtos ficcionais, difere-se do horror natural, aquele causado por acontecimentos reais, como o temor suscitado por atos nazistas ou provocado por desastres ambientais. Centrando o horror artístico na literatura ou no cinema, o autor argumenta que estas narrativas são caracterizadas pela existência de um Monstro, capaz de estimular no espectador medo e repulsa por seu caráter “ameaçador e impuro”. Assim, uma pessoa estaria envolvida pelo horror artístico se estiver em um estado de agitação anormal, sentindo, também fisicamente, as reações dos temores provocados por esse “monstro”. Quanto as obras que não possuem a figura de um ser impuro e ameaçador, Noël Carroll as classifica como *terror*, não mais *horror*. Neste caso, é necessário esmiuçar esta questão de origem terminológica, antes de seguir pensando no horror enquanto gênero cinematográfico.

Há uma distinção clássica entre os termos “horror” e “terror”, desenvolvida ainda nos primórdios da ficção gótica pela escritora Ann Radcliffe em seu ensaio *Do*

sobrenatural na poesia (1826). Ann Radcliffe foi uma das pioneiras da literatura gótica e, após a publicação de *Os Mistérios de Udolpho*, tornou-se a principal autora do gênero na Inglaterra, antes mesmo do nascimento de Edgar Allan Poe. Segundo o pesquisador, Marcos Balieiro (2019), o ensaio de Radcliffe é fortemente influenciado por *Uma investigação filosófica acerca da origem de nossas ideias do sublime e do belo* (1757), obra do filósofo Edmund Burke. Em seu estudo escrito há quase três séculos, o autor irlandês defende que o sublime seria a maior paixão que um ser humano poderia sentir, sendo que somos acometidos por ele na presença de objetos grandiosos, dotados de grande poder e capacidade para causar dano. O sublime, por sua vez, dependeria da imaginação, que é potencializada pelo caráter de obscuridade destas narrativas, pelas lacunas de significação que incitariam sentimentos no leitor.

O argumento de Edward Burke é interessante para pensar nas potencialidades do terror/horror em estimular sentimentos no público, algo fundamental ao gênero. Décadas mais tarde, em *Do sobrenatural na poesia*, Radcliffe estabelece um diálogo entre dois personagens que, ao discutirem *Hamlet* (William Shakespeare, 1609), tecem uma análise sobre os sentimentos que a escrita do dramaturgo provoca, sugerindo uma proposta de diferenciar “horror” e “terror” a partir do que cada um suscitaria no leitor.

Ao analisar uma das cenas do Ato I, em que Hamlet, Horácio e Marcelo aguardam em vigília o fantasma aparecer na esplanada do castelo, Radcliffe salienta os sentimentos “desamparados, melancólicos e solenes” ocasionados pela descrição shakespeariana. Para a escritora, há uma trêmula curiosidade perante o ser horrível – o fantasma do pai em busca de vingança – que se aproxima, assim como uma mistura de sensações como melancolia, solenidade ou expectativa perante a história que se conduz. Tal confusão de sentimentos exerce um efeito de instigar a “imaginação a completar o resto” (RADCLIFFE, 2019, p. 263), antecipando circunstâncias temíveis que são “vislumbres por entre sombras que a obscurecem, apenas os contornos” (ibid.), não sendo algo rapidamente explícito. Logo, a ansiedade provocada por essa antecipação causaria a “união da grandiosidade e da obscuridade” (ibid., p. 262), caracterizando o “terror”:

Terror e horror são tão opostos que o primeiro expande a alma, e desperta as faculdades a um grau elevado de vida. O outro as contrai, congela e quase as aniquila. Apreendo que nem Shakespeare nem Milton¹⁵, por suas ficções, nem

¹⁵ Referência ao escritor e poeta inglês, John Milton. Em seu ensaio, Ann Radcliffe utiliza um trecho de sua obra *Paraíso Perdido* (1667) para ilustrar como o autor deixa à imaginação do leitor aspectos narrativos que não foi capaz de preencher para “apresentar a outros olhos o rosto que o “olho de sua mente” lhe deu” (RADCLIFFE, 2019, p. 264).

o Sr. Burke, por seu raciocínio, consideraram, em qualquer parte, o horror positivo como uma fonte do sublime, ainda que todos concordem que o terror é uma fonte considerável. (RADCLIFFE, 2019, p. 263).

Por sua vez, a escritora classifica o “horror” como o sentimento resultante *após* o acontecimento antecipado pelo “terror”, geralmente da ordem da repulsa, sendo uma experiência que se localizaria abaixo do outro termo, justamente por acontecer efetivamente, e não permanecer dependente da imaginação do leitor.

A definição de Stephen King em *Dança Macabra* (2012) opera de modo similar, todavia procura uma abrangência além da literatura, estendendo-se para outros produtos culturais, como filmes e programas de rádio. Considerado o principal escritor contemporâneo da literatura de horror, King resgata em seu ensaio diferentes formas de entretenimento do gênero entre as décadas de 1950 aos anos 1980. Neste aspecto, sugere que o “gênero existe em três níveis mais ou menos distintos, cada um pouco menos refinado do que aquele que o precede” (KING, 2012, s.p). No primeiro nível estaria o “terror”, pois é neste nível em que a mente atua de modo especulativo dentro das histórias assombrosas, completando livremente as lacunas deixadas pelas narrativas, geralmente com os piores cenários possíveis.

Similar a percepção de Ann Radcliffe, no segundo nível encontra-se o “horror”, um efeito menos refinado que explícita a causa dos temores de maneira mais direta, causando uma reação no público. Diferente da escritora inglesa, King (2012) adiciona um terceiro nível na sua escala de classificação, a “repulsa”, o plano no qual se destacam os seres repugnantes, escancarando a boca arregalada do monstro ou o sangue que jorra de uma serra elétrica, com intuito de causar um mal-estar físico e uma reação específica: repugnância.

Por tratar-se de um gênero que atua na intenção de estimular respostas do público, não somente emocionais, mas, muitas vezes, físicas, ele é intensamente subjetivo e, ao contrário do que muitos críticos do gênero presumem, historicamente flexível e atento às particularidades de cada época. Conforme Mark Jancovich (2002) destaca, dizer que um filme é o produto de uma fórmula é implicar que ele está em conformidade com um padrão rígido estabelecido, em que a substituição de detalhes específicos não seria importante ou relevante para a natureza do produto final. E, ainda que seja possível pensar em filmes de horror que se encaixam em fórmulas pré-estabelecidas, geralmente instituídas pela indústria cinematográfica, atenta aos sucessos de bilheteria, tal modelo de produção

ocorre em filmes e franquias de qualquer outro gênero cinematográfico, não somente nas ficções de horror.

Portanto, considero “terror” e “horror” termos similares, pois operam dentro da mesma intenção de provocar no público tipos específicos de sentimentos, e a partir dessa motivação, cada pessoa responderá de modo particular às origens medonhas e assombrosas. Por fim, o termo “horror” seguirá sendo o utilizado no decorrer deste texto, devido a sua abrangência não somente no cinema, mas também em outros campos, como o literário, ainda que no decorrer das discussões, filmes com abordagens repulsivas ou narrativas calcadas em sutilezas igualmente sejam analisados à luz deste termo.

A questão terminológica entre “horror” e “terror” é bem estabelecida pela literatura do gênero, contudo, no âmbito cinematográfico, de tempos em tempos surgem tentativas de classificação para acompanhar tendências de uma época. Uma das discussões da atualidade relaciona-se à polêmica envolta de outro termo, que explicita o terreno movediço e lamacento que é a classificação genérica de horror. Cunhado pelo jornalista norte-americano, Steve Rose, o termo “pós-horror” apareceu pela primeira vez em um artigo do *The Guardian*¹⁶ intitulado “*How post-horror movies are taking over cinema*”, ocasionando discussões acaloradas entre pesquisadores e entusiastas do gênero. O movimento descrito pelo jornalista refere-se a títulos como *Ao Cair da Noite* (Trey Edward Shults, 2017), narrativa que se desenvolve em um mundo pós-apocalíptico ameaçado por um vírus desconhecido pelo espectador. Descobre-se, no entanto, que o principal perigo é a imprevisibilidade das reações humanas perante situações extremas. Outros exemplares desta cena são obras como *Garota Sombria Caminha Pela Noite* (Ana Lily Amirpour, 2014), *Corrente do Mal* (David Robert Mitchell, 2015), *Hagazussa – A Maldição da Bruxa* (Lukas Feigelfeld, 2017) e *Hereditário* (Ari Asher, 2019), produções que alcançaram repercussão entre a crítica e ajudaram a pavimentar o movimento nomeado como “pós-horror” pelo jornalista.

Em sua proposta por criar um novo subgênero ao cinema de horror, Steve Rose (2017) sugere que a produção contemporânea diferencia-se de outros ciclos cinematográficos por desapegar-se das regras e dos códigos que governam os filmes de horror. Estas regras, por sua vez, seriam uma espécie de lanterna, um guia para o espectador enquanto ele se aventura pelo desconhecido no decorrer do filme. Para iluminar o percurso narrativo, o gênero criou códigos reconhecidos pelo público, como a

¹⁶ Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night>

ausência de reflexo em vampiros e os espíritos que não aparecem em fotografias de câmeras digitais, mas se você apontar uma *polaroid* em sua direção, certamente o vulto inesperado será captado no papel fotográfico. A partir dos anos 2010, Steve Rose defende que os cineastas estariam questionando essas convenções estabelecidas, substituindo os tradicionais pulos de susto por narrativas que exploram o medo existencial.

Apesar de considerar este termo uma tentativa de categorização que ignora o passado e a rica filmografia do gênero, é inegável que se transformou em uma palavra utilizada por alguns em associação ao cinema contemporâneo de horror, e intensamente rebatida por outros. O conjunto de filmes ao qual se refere Steve Rose explora as potencialidades do gênero horror para além de suas convenções, criando obras fílmicas, por exemplo, que se passam inteiramente à luz do dia, silenciosas ou sem a representação sonora de um efeito-surpresa, assim como desprovidos de sustos repentinos e faces monstruosas. Em suas temáticas, demonstram uma tendência em esmiuçar questões sociopolíticas, partindo de uma abordagem intimista dos personagens. Tal desenvolvimento, muitas vezes gradual, impulsiona esses filmes a dialogarem com outros gêneros, tornando suas classificações enquanto cinema de horror até mesmo nebulosas quando debatidas de um ponto de vista mais purista.

Esses recursos narrativos, contudo, não são novidade no cinema de horror, dois clássicos do gênero, *O Bebê de Rosemary* (Roman Polanski, 1968) e *O Iluminado* (Stanley Kubrick, 1980), demonstram a inventividade do horror para além de suas convenções. A proposta de classificação de Steve Rose não é um problema propriamente; o argumento do jornalista acompanha uma tendência que está se desenhando na produção cinematográfica de horror. O questionamento principal envolve o termo cunhado por Rose, cujo prefixo “pós” poderia indicar uma “ideia de superação, subentendendo uma desvalorização” (NASCIMENTO, CÁNEPA, 2018, p. 02) do gênero, até mesmo uma ideia de decadência, ainda que os números de bilheteria manifestem o contrário.

Genio Nascimento e Laura Cánepa alegam que a proposta de Steve Rose possui suas limitações, ainda que objetive dar conta dessa configuração atual do cinema de horror, que envolve uma ampliação de novos filmes que dialogam com o gênero “sem se comprometer integralmente com certos clichês a ele associados (como a extrema violência, os pulos de susto e uma atmosfera fantástica ou extraordinária)” (ibid.). Independente dos equívocos do termo cunhado por Steve Rose, as polêmicas que o envolvem popularizaram a expressão, tornando-a recorrente em conversas entre fãs de horror, ainda que fora do âmbito acadêmico, no qual o “pós-horror” não é visto como

coerente pela maioria dos pesquisadores consultados. Algumas características da configuração contemporânea do cinema de horror serão investigadas mais adiante, ainda assim, é possível adiantar que, em parte, esta dificuldade de nomenclatura deve-se a pluralidade narrativa e estética destes filmes, que dispensam categorizações definidoras. Portanto, da mesma forma que o “pós” mostra-se equivocado por indicar uma superação inexistente, termos como *elevated horror*, terror social ou político, *social thriller* entre outros, não compreendem a diversidade de enredos, personagens, imagens compartilhadas, configurações e temáticas dos títulos contemporâneos.

Para a pesquisadora Robin R. Means Coleman, discutir “o que entra ou sai dos limites de um gênero é um processo complexo, quiçá impossível e, às vezes, infrutífero” (2019, p. 40), especialmente ao considerarmos as dificuldades que a era da multimídia e de novas tecnologias impõem para a definição de limites puristas e genéricos. Partindo desse pressuposto, é possível definir o horror cinematográfico? As tentativas em estruturar uma fórmula básica para classificar o gênero encontram dificuldades, ainda que autores apontem caminhos viáveis. O sociólogo Andrew Tudor (2003) argumenta que uma das problemáticas em relação aos gêneros cinematográficos, é que a crítica especializada tem uma preocupação obsessiva em identificar características centrais e definidoras para delinear esses estilos.

Diferente do *western*, da comédia ou do policial, o gênero horror suscita discussões particularmente por dividir opiniões quanto a simples prerrogativa de “ser ou não um filme de horror”. Para Tudor (2003), os gêneros cinematográficos são mais do que elementos compartilhados a um conjunto de filmes, mas, sim, formados a partir de “consensos culturais comuns”, ou seja, são aquilo que coletivamente acreditamos que eles sejam. Logo, a recepção do público perante as narrativas fílmicas manifesta-se essencial para o reconhecimento dos gêneros cinematográficos. Um dos principais nomes nos estudos de gêneros cinematográficos, Rick Altman, pensa similar, uma vez que:

Para cada filme que participa ativamente da elaboração de uma sintaxe do gênero, existem inúmeros outros conteúdos para implantar sem nenhuma relação particular os elementos tradicionalmente associados ao gênero. Precisamos reconhecer que nem todos os filmes de gênero se relacionam com seu gênero da mesma maneira ou na mesma medida. (ALTMAN, 2000, p. 221, tradução minha).

A proposta de Altman possibilita identificar os gêneros respeitando seus históricos e as inevitáveis misturas entre diferentes propostas fílmicas. Para o pesquisador, é

possível utilizar uma abordagem *semântica*, que identificaria os elementos comuns aos filmes; unida à *sintática*, que observa a estrutura segundo a qual os elementos são organizados; junto à dimensão *pragmática*, que privilegia a recepção do discurso genérico e ressaltaria a pluralidade inerente a um gênero. Nesta direção, Rick Altman (2000, p. 14, tradução minha) propõe uma análise genérica não somente como um termo descritivo, mas pensado como um conceito complexo com múltiplos significados, que podem ser pensados a partir dos seguintes aspectos:

Modelo, uma fórmula que precede, programa e orienta a produção da indústria;

Estrutura, como a moldura formal segundo a qual filmes individuais são estruturados;

Etiqueta, como o nome de uma categoria fundamental para as decisões e comunicações entre os distribuidores e exibidores;

Contrato, como a posição espectral exigida por cada filme de gênero de seu público.

Ainda que o horror tenha suas convenções bem reconhecidas pelo público, assim como todos outros gêneros cinematográficos, ele é fugidio. Por isso, Robin Coleman (2019) defende que o horror não deve ser tratado como uma longa cadeia de códigos imutáveis, onde as mudanças históricas que atravessam este estilo são descartadas como variações insignificantes. Neste aspecto que o movimento contemporâneo parece-me interessante para refletir sobre as noções de gênero e ciclo cinematográfico, pois não há, ao menos não como em outros períodos, elementos recorrentes a uma série de filmes que compartilham de um fenômeno de popularidade justamente por possuírem características similares. Se há algo que marca as produções de horror que têm se destacado, tanto perante à crítica e à circulação em festivais, quanto em números de bilheteria – e aqui podemos incluir a filmografia de horror nacional – é a pluralidade de suas estruturas narrativas. Para Edward Buscombe (2005), essa constante renovação dos gêneros é justamente o que os sustenta através de um processo de repetição de elementos que são familiares ao público, permitindo ao espectador manter-se entretido com aquele produto cultural, ainda que ele já conheça determinados aspectos de sua estrutura.

Ao explorar como o cinema estadunidense incorpora tensões políticas e ansiedades sociais de uma época em suas produções, Amanda Ann Klein (2011) reflete sobre a noção de ciclos cinematográficos, esta série de filmes que se associam entre si

através do compartilhamento de imagens, personagens, enredos, configurações e temas. O horror, como mencionado anteriormente, é um gênero reconhecido por alguns ciclos cinematográficos que marcaram sua filmografia, em especial os norte-americanos, que são mais delimitados cronologicamente e populares no quesito mercadológico. Ao pensar na relação entre os ciclos e o mercado cinematográfico, Klein utiliza a simbologia de uma serpente que engole a própria cauda, formando um círculo, para discorrer sobre os ciclos cinematográficos. “Ciclos fílmicos, pelo menos na superfície, parecem se consumir. O processo de sistematização que gera um ciclo de filmes de sucesso é o mesmo processo que acaba por destruí-lo” (KLEIN, 2011, p. 60, tradução minha). Diferente de um gênero cinematográfico, caracterizado pela repetição de elementos-chave em suas imagens e temáticas, os ciclos que compreendem uma sequência de filmes são definidos pela forma como usam esses elementos essenciais.

Partindo desta ideia da autora, com algumas ressalvas em relação ao processo de “destruição” mencionado por ela, é possível analisar o horror cinematográfico como um gênero conhecido por ciclos de filmes associados entre si, estruturados tanto por uma questão mercadológica – a aceitação do público e os números de bilheteria ajudam a manter tais sequências –, quanto pelo contexto histórico e temporal em que estão inseridos. Dentro destes ciclos, algumas tendências expressam como o gênero apodera-se com sensibilidade dos temores que assombram determinados períodos históricos, a exemplo dos monstros clássicos dos estúdios Universal¹⁷ nos anos 1930 e o *torture porn*¹⁸ após o 11 de setembro. Assim, percorre desde temas tabus – como o estupro em *A Vingança de Jennifer* (Meir Zarchi, 1978) e desejos incestuosos em *A Bruxa* (Robert Eggers, 2015) – a questões sociais, como o racismo em *O Diabo Mora Aqui* (Rodrigo Gasparini e Dante Vescio, 2015), e a desigualdade social em *O Clube dos Canibais*.

¹⁷ Em uma época marcada pela fragilidade econômica e social do pós-guerra e da Grande Depressão nos Estados Unidos, a era dos monstros clássicos da Universal expõe indícios da aversão norte-americana contra estrangeiros. Apesar de sua aparência pretensamente humana, o conde Drácula (*Drácula*, Tod Browning, 1931) é uma criatura morta e hematófoga, e, ainda que suas vestimentas transpassem elegância, seu sotaque ao falar o inglês denuncia que ele não é *dali*. Provém das longuínguas terras romenas, país provavelmente pouco conhecido pelo público da época. Igualmente, *A Múmia* (Karl Freund, 1932) expõe uma localidade “exótica” remetendo ao Egito Antigo, um lugar cercado por lendas e com um forte apelo de mistério para o espectador.

¹⁸ O *torture porn* compreende um ciclo de filme ultraviolentos que dominaram o gênero entre 2004 e 2008, concentrando suas narrativas na captura e tortura de personagens (PINEDO, 2014). Planos médios e *close-ups* tornaram-se uma das características estéticas do *torture porn*, que buscava evidenciar o sofrimento de seus personagens de modo quase pornográfico. Este polêmico conjunto de filmes, como a franquia *Jogos Mortais* e *Martíres*, surge “durante um período intensificado de autoquestionamento nacional e debate sobre a política de “interrogatório aprimorado” do governo Bush” (PINEDO, 2014, p. 345), assim como acompanha a ascensão dos registros caseiros produzidos por câmeras digitais.

Buscando desvencilhar-se de uma perspectiva universalista ao definir os gêneros cinematográficos no contexto brasileiro, Rafael Freire propõe analisar em sua tese de doutorado – intitulada *Carnaval, mistério e gângsteres: O filme policial no Brasil (1915-1951)* – a questão do gênero policial na cinematografia nacional. Na pesquisa, argumenta que as discussões genéricas no panorama brasileiro costumemente recaem em uma matriz quase sempre *hollywoodiana*, sendo assim, o autor investiga formas de entender os gêneros no País a partir da perspectiva de produtores, críticos e espectadores. Desprendendo-se de perspectivas rígidas sobre a classificação dos gêneros cinematográficos, sua pesquisa avança para além de definições que se encaixem em características temáticas, estéticas e ideológicas do que seria o gênero-matriz. Freire (2011) propõe valorizar o contexto de recepção, além da estrutura narrativa, a fim de traçar uma proposta para compreender o que seria o gênero policial no cinema brasileiro. Ao deslocarmos esta problemática de definição de gênero para o horror, nos deparamos com uma dificuldade similar de categorização dos filmes nacionais, especialmente quando pensados em relação às convenções tradicionais do horror.

Como veremos com mais detalhamento ao longo desta pesquisa, o movimento que está se desenvolvendo une marcas discursivas do cinema nacional, como o tom de denúncia social e uma estética que pretende desestabilizar o espectador (ROSSINI, 2007), com marcas do gênero horror, como histórias sobrenaturais – *A Sombra do Pai* (Gabriela Amaral Almeida, 2018) –, assassinos mascarados – *Skull: A Máscara de Anhangá* (Kapel Furman e Armando Fonseca, 2020) –, e vampirismo – *Christabel* (Alex Levy-Heller, 2018). Este último, por sua vez, será o objeto de análise da próxima seção, que visa discutir quais caminhos podem ser traçados para considerar, ou não, uma obra como exemplar de horror, através do modelo proposto por Rick Altman (2000) para pensar os gêneros cinematográficos.

2.3 Até onde é horror? Uma análise de *Christabel* (2018)

Dirigido e roteirizado por Alex Levy-Heller, *Christabel* (2018) é inspirado em um poema inacabado do inglês Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), uma de suas obras mais controversas devido ao caráter transgressor para a época. Publicado pela primeira vez em 1816¹⁹, as primeiras duas partes do poema apresentam Christabel, a tradicional

¹⁹ Informação disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Christabel>. Acesso em 15 de jan. 2021.

jovem em apuros dos romances góticos, cuja pureza é ameaçada quando ela conhece a misteriosa Geraldine. O filme brasileiro segue o mesmo argumento, no qual acompanhamos Christabel (Mila Fernandez), uma moça que vive com o pai em uma cidade interiorana do cerrado goiano, onde ambos cuidam de uma pequena fazenda. A pacata estrutura familiar, baseada em conservadorismos religiosos e patriarcais, é rompida com o aparecimento de Geraldine (Lorena Castanheira), personagem que surge na escuridão da noite, alegando ter sido atacada por homens e clamando que Christabel (Mila Fernandez) a ajude. A protagonista acolhe Geraldine em sua casa, e o longa desenvolve-se em torno da amizade de ambas e das rupturas que tal convivência provoca.

Christabel (2018) substitui o tradicional castelo, protagonista da literatura gótica, para uma humilde casa de alvenaria, cercada por varais de roupas e caminhos de terra batida. A devoção religiosa é outro elemento marcante em ambas as narrativas. Com o aparecimento dessa misteriosa mulher, Christabel, que até então vivia à espera do retorno de seu noivo e sobre a tutela do pai, experimenta uma nova perspectiva de liberdade e sexualidade ao lado de Geraldine. Nos escritos do poeta inglês, a personagem-título constantemente reza para se libertar da tentação e da vergonha que esta relação ocasiona perante suas crenças religiosas. No filme, símbolos do cristianismo, como a cruz e o terço católico, destacam-se em cenas sugestivamente sexuais entre as mulheres, como na sequência em que estão correndo pelo campo e Geraldine toma o terço de Christabel. A cena termina com as mulheres deitadas uma sobre a outra no gramado, um rosto próximo ao outro, a cruz do terço balançando entre elas (Figura 5), como se simbolizasse um aviso frente ao “pecado” que representa aquele desejo íntimo.

Figura 5 – O terço se interpõe em momento afetuoso de Christabel e Geraldine.



Fonte: Mostra macaBRo 2020

Perante esta sinopse, o que difere *Christabel* (2018) de outras narrativas sobre amadurecimento juvenil ou centradas em uma história de amor entre duas mulheres? O elemento horrífico está em Geraldine, uma vampira, ainda que não apresente características vampirescas que se popularizaram a partir de determinados filmes, como as produções do estúdio britânico Hammer a partir dos anos 1950, que consagrou nomes como os atores Peter Cushing e Christopher Lee. A personagem não possui sensibilidade a luz solar ou aversão a símbolos religiosos, e somente no final do longa-metragem podemos ver seus dentes afiados, e justamente na cena de sexo entre ela e Christabel.

A obra não explora recursos visuais ou sonoros próximos ao gênero horror para articular composições que provoquem medo ou sustos no espectador. Uma das sensações predominantes em *Christabel* é de uma ameaça contínua, um estranhamento provocado pelo mistério em torno de Geraldine, e por acontecimentos que destoam da normalidade, como a excessiva sonolência da vampira durante o dia ou os morcegos que surgem aos poucos pelas frestas da casa. O mal representado pela amizade entre ambas reside no embaralhamento das estruturas que comandavam a vida de Christabel, assim como pela representação da mulher livre personificada por Geraldine, cuja personalidade recusa imposições sociais sobre o papel feminino, particularmente a dependência masculina.

Assim, ao passo em que Alex Levy-Heller recupera aspectos do poema original de S. T. Coleridge, sua adaptação ocorre de modo a acionar paisagens e temáticas brasileiras, permitindo que a narrativa adquira uma forma própria. Neste contexto, a figura vampiresca de Geraldine reforça sua proximidade com a realidade através de discussões que ela personifica, como sua atração por mulheres, a recusa ao matrimônio e seu desejo por liberdade sexual. Tal associação entre vampirismo e homossexualidade remonta às origens dessas criaturas. Fernando Barros (2020) recorda que ambos surgem enquanto categorias discursivas no cenário ocidental a partir do Iluminismo. Os vampiros, no caso, surgem inicialmente na imprensa e se consolidam como arquétipo na prosa ficcional do Romantismo Inglês no século XVIII, ao passo em que o termo homossexual ganha espaço no vocabulário cientificista a partir do século XIX:

Por encarnarem uma prática sexual transgressora ao padrão moral burguês, desviante do âmbito da genitalidade perpetuadora da espécie, vampiros e praticantes do “amor que não ousa dizer seu nome” – verso retirado de um poema de Oscar Wilde que virou eufemismo para homoafetividade – frequentemente têm sido representados com características afins, quando não se fundem em um mesmo personagem”. (BARROS, 2020, p. 10).

A personalidade de Geraldine condiz com o que Fernando Barros (2020) destaca ser uma das características emblemáticas dos vampiros, que se sobressaem como poderosa metáfora erótica marcada pela ambivalência e pela transgressão. Naquela paisagem interiorana, órfã de mãe e prometida a um homem com quem sequer conviveu intimamente, Christabel abraça o desvio atizado pela presença da outra mulher. Tal transgressão fica explícita na sequência final, quando, em meio ao sexo, finalmente Geraldine expõe suas presas, os dentes afiados perfurando a região íntima da amante. O filme associa as presas da vampira a consumação dos laços criados entre as personagens, assim como a uma corporificação da liberdade que a jovem mulher pode experimentar.

Todavia, mesmo que Geraldine não represente uma ameaça à integridade de Christabel, ela ainda pode ser considerada o monstro da narrativa, embora não no sentido clássico. Ao discorrer sobre a figura do Monstro e sua relação com a noção do Outro no cinema de horror, Margarita Barona (2008) pensa no conceito de fronteira, seus limites e como ele funciona como uma metáfora em muitos filmes de horror. Para a pesquisadora, a fronteira alude a uma ideia de “rasgos”, como separar a vida e a morte, a loucura da sanidade, o normal da aberração, e o monstro é a figura que representa tudo que está mais aquém do socialmente aceitável. Assim, a função do monstro é alterar a ordem simbólica, mote recorrente desde o princípio do cinema de horror, em que o principal objetivo da narrativa era matar o monstro para restaurar a ordem (BARONA, 2008).

Os filmes contemporâneos do gênero atuam a partir de perspectivas mais ambíguas, no limiar entre o aceitável e o inaceitável, questionando constantemente o que a sociedade considera como a “normalidade” que é atacada nestes filmes (WOOD, 1979). A vampira da narrativa, Geraldine, não se apresenta como um “monstro” que oferece perigo físico para a “protagonista virginal”, contudo, culturalmente ela é uma ameaça às dinâmicas interpessoais e aos costumes conservadores, especialmente personificados na figura paterna. Neste sentido, Geraldine é o Outro que atormenta a normalidade do âmbito familiar, provocando o despertar sexual, lésbico e fora do casamento, de Christabel, uma relação direta com a ideia cristã de pecado. Ao mesmo tempo, Geraldine é uma criatura considerada abominável, pois carece de alma, uma morta-viva. Em relação a esses seres populares no cinema de horror, como o vampiro e o lobisomem, Barona (2008) argumenta que os dogmas cristãos foram importantes na compreensão de impureza destas criaturas:

Tais figuras, em sua maioria criaturas da noite, não somente jogam contra a ideia de uma “vida melhor depois da morte”, central ao pensamento cristão, como desafiam a ideia do corpo flagelado como recurso para purificar a alma e as pretensões de divindade que asseguram que apenas o moral e o puro tenham a capacidade de vida eterna e de regressar dos mortos. (BARONA, 2008, p. 236, tradução minha).

Examinando especialmente sob a perspectiva genérica, é possível classificar *Christabel* como um filme de horror? Se pensarmos a partir de elementos que se tornaram tradicionais ao horror, próximo ao que Rick Altman (2000) propõe como *modelo* de um gênero cinematográfico, *Christabel* abraça diversas convenções do gênero, enquanto distancia-se de outras. A construção de uma atmosfera insólita é perceptível através de sutilezas narrativas, conduzindo o público perante um *terreno pantanoso*, mas que não necessariamente visa produzir medo e repulsa, ou momentos de susto no espectador. Assim, um público que busque uma obra similar a títulos canônicos do gênero, pode ter uma posição dúbia quanto a narrativa, “quebrando” a ideia de *contrato* (ALTMAN, 2000) previamente estabelecido entre espectador e filme/gênero.

Em relação à distribuição, a produtora de *Christabel* aposta em uma comunicação que evoca o gênero horror. Um dos *trailers*²⁰ divulgados inicia com ruídos noturnos, como o som de cigarras ou grilos, até que um *fade in* apresenta Geraldine, encolhida no chão em meio a galhos e folhas, uma lamparina carregada por Christabel sendo o único ponto de luz na escuridão. Escutamos a voz da personagem-título perguntando “Quem é você?”, e a imagem desaparece gradualmente, sendo substituída por uma montagem de trechos do filme embalados por uma trilha instrumental entrecortada por uma canção, próxima a uma melodia de ninar, que alude à inocência de Christabel e suas origens na roça. Ao final do *trailer*, o plano enquadra um morcego pendurado de cabeça para baixo, e justamente neste trecho, ao lado aparece o título da obra, sinalizando o que o espectador pode esperar. Assim como neste vídeo de divulgação, os pôsteres do filme (Figura 6) capturam momentos de estética mais sombria ou que remetem a uma atmosfera de sonho/delírio.

²⁰ *Trailer* de *Christabel*, divulgado pela Alelo Filmes e disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NMOGWxOYQck>. Acesso em 15 de jan. 2021.

Figura 6 - Material de divulgação de *Christabel* (2018)



Fonte: Reprodução

A classificação de *Christabel* em festivais de cinema, contudo, é movediça, flutuando entre o rótulo de “drama”, ou sobre o guarda-chuva genérico de “fantasia”. Em entrevistas, o diretor e roteirista, Alex Levy-Heller, descreve seu filme como uma história de amor entre duas mulheres, todavia, acena para seu gosto pelo cinema fantástico. Considerando estes aspectos, *Christabel* mostra-se um exemplo da problemática de classificação dos filmes brasileiros que dialogam com o gênero horror, e possivelmente a resposta para a pergunta anterior sobre sua categorização genérica seja um “talvez”. Similar a outros títulos que aparecerão neste trabalho, *Christabel* é atravessado pelo desenvolvimento de uma atmosfera insólita e amparado por uma das criaturas de horror mais clássicas; por outro lado, estes acenos ao gênero, quando postos ao lado de outros títulos que abraçam as convenções do horror, parecem diluídos em meio a narrativa.

Ao refletir sobre o caráter de culto que o gênero horror movimenta, Margarita Barona (2008) destaca que o diretor que envereda por este gênero sabe, e antecipa, que sua audiência conhece os códigos, o que isso possibilita jogar com seu conteúdo. Sobre

esse caráter ambíguo, Tiago Monteiro (2020) argumenta que produções com estas características ocasionam

debates acerca da pertinência da classificação de tais obras como sendo “de horror”, sobretudo pelas tramas carregarem um forte componente de análise/crítica social, ou deliberadamente alternarem momentos mais gráficos com longas sequências contemplativas nas quais muito pouco ou quase nada acontece” (MONTEIRO, 2020, p. 42).

A discussão genérica aqui proposta não busca encontrar uma fórmula para definir os filmes enquanto películas de horror, mas considera as tendências à hibridação e, especialmente, as experiências sensíveis que marcam este conjunto de produções. Portanto, nesta pesquisa, pensarei no gênero horror não tanto pelas suas convenções, mas pelas experiências e sentimentos em comum que os filmes aqui debatidos objetivam suscitar no espectador ao aproximar-se de problemáticas contemporâneas, e que se tornam potencialmente aterrorizantes quando situadas no contexto brasileiro da atualidade.

3. O HORROR

No princípio desta pesquisa de mestrado, iniciei os estudos partindo de um conhecimento, ainda bastante prévio, sobre o cinema de horror contemporâneo que estava sendo produzido no Brasil nos últimos anos. A pesquisa, portanto, desenvolveu-se concentrada em compreender as problemáticas sociais articuladas nos filmes do *corpus*, e quais as possibilidades de entrelaçá-los com a dualidade do conceito de repressão/o Outro proposto por Robin Wood (1979; 2003). O percurso de pesquisa, contudo, expôs outros círculos infernais do cinema brasileiro contemporâneo que se mostraram interessantes para serem discutidos, e que possibilitam aprofundar um pouco mais o panorama do gênero no Brasil. Por isso, este capítulo será uma reflexão sobre o horror no cinema brasileiro, recorrências temáticas e questões mercadológicas deste cenário.

3.1 O horror como outra leitura da sociedade brasileira

Existia horror no Brasil antes de José Mojica Marins? Em sua tese de doutorado, Laura Cánepa (2008) resgata a história do gênero no cinema brasileiro, demonstrando a existência de realizações anteriores ao primeiro filme de Zé do Caixão. Como despertar do fantástico em narrativas fílmicas, a pesquisadora mapeia a comédia musical *O Jovem Tataravô*, dirigido por Luiz de Barros em 1936. Baseado na peça teatral *O Tataravô*, de Gilberto de Andrade, o filme traz, pela primeira vez, o insólito no cinema brasileiro sonoro em uma história que mescla retorno dos mortos à vida com espiritismo. Criaturas do folclore brasileiro também protagonizaram obras que beiram o terror (PRIMATI, 2015), como *O Saci* (Rodolfo Nanni, 1953) e *O Caipora* (Oscar Santana, 1964). Nos anos 1950, Cánepa (2008) destaca a popularidade dos melodramas góticos, em que o horror se insinuava em narrativas como *Ravina* (Rubem Biáfora, 1959). Na narrativa, uma jovem de família rica acredita estar amaldiçoada após perder o noivo em um acidente, e decide aproveitar-se da maldição para se vingar dos credores de sua família (CÁNEPA, 2008).

Foi José Mojica Marins, entretanto, que abraçou o horror em toda sua sanguinolência, transgressão e deboche. Quando o personagem Zé do Caixão surgiu nas telas do cinema na década de 1960 com o filme *À Meia-Noite Levarei sua Alma*, dificilmente o adjetivo que o público, ou a crítica especializada, atribuiria àquela figura sinistra seria algo próximo a “intelectual” (SILVA, 2017). Sádico, grotesco, amaldiçoado, todos estes foram rótulos que acompanharam o personagem criado pelo cineasta José

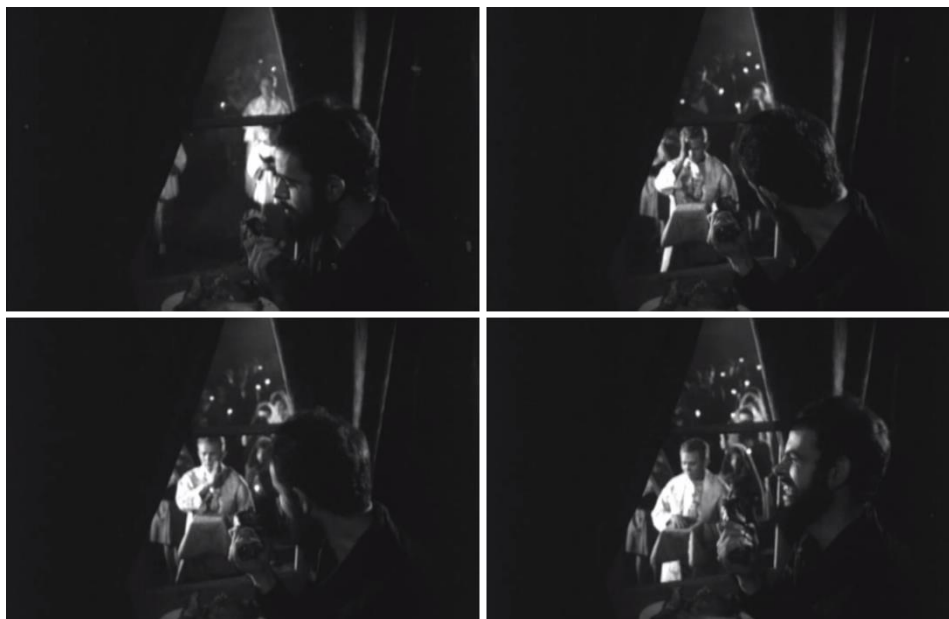
Mojica Marins (1936 – 2020) nos anos 1960, todavia, o coveiro de sobrelhas espessas, unhas compridas, cartola e longa capa preta, propunha muito mais do que simplesmente criar um monstro clássico. Sua trajetória no gênero impossibilita pensar na ficção de horror brasileira sem refletir sobre o legado deste artista.

Tal profundidade aparece especialmente quando analisamos *Zé do Caixão* inserido no contexto político e cultural do Brasil durante a ditadura militar (1964 – 1985). Em artigo publicado em 14 de novembro de 1964, o crítico de cinema do jornal *Última Hora*, de São Paulo, Ignácio de Loyola Brandão, despreza sem pudor o diretor paulistano e sua obra (SENADOR, 2008). O texto intitulado “*Diabos estão na Terra lançando terror*” refere-se ao filme *À Meia-Noite Levarei sua Alma*, contudo intencionalmente dialoga com os temores que rondavam o País após o golpe de Estado, que em 1º de abril daquele ano destituiu do poder o presidente eleito, João Goulart. Afirmando que “o povo é sempre seduzido pelo diabo” (LOYOLA *apud* SENADOR, 2008), o crítico de cinema expande seu texto para além do espaço fílmico:

Sem saída, encurralado nos campos do medo, o povo olha o céu, a ver onde está a causa de seu assassinato. E nascem os exércitos de diabos, de espíritos maus e outras lendas. Formas de esquecer esta vida tão chata. Transfere-se ao além a culpa pela existência sem humanidade. É uma pena que o povo não olhe para a terra. Porque é aqui que os diabos vivem, em mil formas, em mil disfarces. Eles estão há muito tempo na terra tornando impossível as nossas vidas. (LOYOLA *apud* SENADOR, 2008).

Avesso aos costumes da época e com uma repulsa febril a símbolos religiosos e crendices, *Zé do Caixão* subverte as ideologias dominantes no Brasil daqueles anos. Uma das cenas (Figuras 7a a 7d) mais emblemáticas deste primeiro filme explícita justamente a renúncia do protagonista às bases cristãs. O enquadramento evidencia *Zé do Caixão* sentado de frente para uma janela de cortinas abertas, mordendo ferozmente um pedaço de carne de carneiro. É Sexta-Feira Santa, dia em que, de acordo com a tradição católica, se pratica abstinência de carne vermelha ou de frango. A profundidade de campo permite enxergar o cortejo religioso que reunia o povo do vilarejo a entoar cânticos, as chamas de suas velas tremeluzindo no plano ao fundo. O padre que conduz a procissão vê o ato pecaminoso do personagem através da janela, traçando uma cruz no ar perante aquela blasfêmia. *Zé do Caixão*, por outro lado, debocha do gesto, sua risada misturando-se ao cântico que vem da rua.

Figuras 7a a 7d - Zé do Caixão observa a procissão enquanto come carne



Fonte: Reprodução *Looke*

Considerado o maior país católico do mundo²¹, importantes discussões da sociedade brasileira, como a descriminalização do aborto e a liberação para homens homossexuais doarem sangue, foram pautadas por dogmas religiosos, ainda que o País, desde o Decreto 119-A, de 1890, seja considerado um Estado laico. Todavia, se em pleno século XXI, questões basilares de nossa estrutura social ainda são debatidas à luz do catolicismo, nos anos 1960, no início da opressão do regime militar, cenas como a zombaria de Zé do Caixão configuram um ato subversivo por parte do diretor que, inclusive, era assumidamente católico.

Ao pensar no personagem encarnado por Mojica, André Renato Silva (2017), argumenta que o sucesso de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* ocorreu majoritariamente pelos talentos do diretor paulista. O cineasta soube contornar as imposições orçamentárias e produzir um filme de fácil comunicação com o público popular, aliado aos clichês do cinema de horror estadunidense, como a longa capa preta, similar a vestimenta do Drácula de 1931, protagonizado por Bela Lugosi. Portanto, o gênero horror surgiu efetivamente no cinema nacional destinado às camadas mais humildes, e retratando justamente essas pessoas em tela, mesclando-as com elementos do folclore brasileiro e credices populares.

²¹ Informação retirada do portal jornalístico *El País*. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/02/19/actualidad/1550616736_505701.html. Acesso em 20 set. 2020.

A experimentação visual que marcou os filmes de Mojica, suas narrativas violentas, as temáticas confrontando o moralismo, as crenças religiosas e os horrores de nossa realidade, tudo está presente em obras do gênero que vieram após a intensa filmografia do artista. Neste sentido, pode-se refletir não somente sobre aspectos referentes à linguagem cinematográfica em suas películas, mas, igualmente importante, sobre o impacto que o personagem Zé do Caixão teria no contexto histórico brasileiro à época de seu surgimento, em plena ditadura militar.

As obras protagonizadas por Zé do Caixão apresentavam uma abordagem clara de extremismos e ideologias da época. Através de elementos narrativos como o estupro e assassinato de mulheres, Mojica tensionava os padrões burgueses e violentos de uma sociedade desestruturada. O cineasta personifica em Zé do Caixão o desejo por conceber um filho “perfeito”, que perpetuaria sua superioridade genética, algo que – devido ao período em que a obra se situa –, é impossível não relacionar ao princípio de eugenia predominante na política social da Alemanha Nazista, e que ainda assombrava o mundo nos anos 1960. Dramatiza, também, um desrespeito perante a Igreja Católica e seus fiéis, caracterizado pelo desprezo do personagem frente a qualquer crença. Em outra sequência deste filme de estreia, podemos refletir sobre como o passado brasileiro, especificamente o período escravocrata, deixou marcas que acionam nosso imaginário em relação a determinadas imagens e costumes, como exemplifica Daniel Serravalle de Sá (2017):

A violência do personagem é direcionada a qualquer um que se interponha entre ele e seus objetivos [...] Durante uma briga de bar, ele enfia uma coroa de espinhos no rosto de um homem e chicoteia impiedosamente outro adversário. As pessoas no bar assistem a tudo paralisadas, em estado de choque e horror. O homem que Zé do Caixão chicoteia no corpo e rosto, até ele cair de joelhos, é um homem negro (Genésio de Carvalho). A escolha do ator e do instrumento de tortura para esta cena é particularmente simbólica, pois aborda o passado histórico do Brasil, remetendo à questão da escravidão e das tensões raciais existentes no País. (SÁ, 2017, p. 115).

Neste sentido, o autor argumenta que as representações de violência em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, também, evocam a uma correlação entre cinema e o contexto histórico do período, sendo possível relacionar as torturas, o deboche e a “força desmedida” de Zé do Caixão com as formas de violência sancionadas pelo Estado. Nessa leitura, o poder devastador do agente funerário pode ser lido como um sinal do clima político que se instaurou no Brasil com o golpe de Estado.

Se a violência mostrada em seu primeiro filme da trilogia chocou o público, *Esta Noite Encarnarei no seu Cadáver* (1968) surgiu com métodos de tortura ainda mais

sádicos, em particular quando analisados à luz das atrocidades que eram praticadas por policiais militares durante a ditadura (SÁ, 2017). Na produção, cenas em que personagens possuem partes dos corpos queimados com produtos químicos, ou momentos em que são acucados por cobras e aranhas, ecoam os cenários abomináveis que aconteciam nos porões do regime militar. O forte apelo visual neste filme fez com que o Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) realizasse uma série de cortes na obra, assim como “recomendasse” a mudança no desfecho final, inclusive modificando uma declaração de Zé do Caixão, em que ele assume a existência de Deus antes de se afundar em um lago repleto da ossada de suas vítimas.

A inventividade e ousadia de José Mojica influenciaram vários outros realizadores no País, em especial nas últimas duas décadas, após seu trabalho ter sido revisitado e rerepresentado a um novo público, seja pela sua participação em programas televisivos, seja pela publicação do livro que contava sua trajetória, *Maldito – o estranho mundo do Zé do Caixão*, de André Barcinski e Ivan Finotti, transformado em documentário com o mesmo nome, em 2001.

Ao recapitular a filmografia do gênero a partir do último filme protagonizado pelo personagem Zé do Caixão, *Encarnação do Demônio* (José Mojica Marins, 2008), Carlos Primati (2020) aponta que a produção de horror no Brasil acelerou após a morte do mitológico coveiro, protagonizado por Mojica. Praticamente ao mesmo tempo, era lançado *Mangue Negro* (Rodrigo Aragão, 2008):

Realizado com poucos recursos e gravado com câmeras de vídeo de qualidade apenas razoável, *Mangue Negro* fascinou pela direção e montagem frenéticas, personagens carismáticos e inventivos efeitos especiais e de maquiagem. A qualidade puramente cinematográfica da obra propiciou, na historiografia do horror brasileiro, uma transição imediata das produções em película para a realização em vídeo. O processo de registro em vídeo digital, mais prático, barato e acessível, democratizou a produção audiovisual e causou uma demolição nas convenções entre cinema profissional e amador. (PRIMATI, 2020, p. 14).

Esta transição para o registro em vídeo digital é interessante para analisar o panorama contemporâneo no País por alguns motivos. Tradicionalmente, o horror é um gênero marcado pelo experimentalismo, por produções de baixo orçamento, de diretores estreantes e que, até mesmo, abraça um certo nível de amadorismo. Filmes estrangeiros que se tornariam referência como *Uma Noite Alucinante: A Morte do Demônio* (Sam Raimi, 1981) e *A Noite dos Mortos-Vivos* (George Romero, 1968), foram obras de

diretores iniciantes com orçamentos considerados modestos para seu sucesso de bilheteria, ainda mais considerando o prestígio que conquistaram posteriormente.

Uma das características que marca essa retomada do horror no cinema brasileiro é justamente o baixíssimo orçamento de muitas produções, como *Terra e Luz* (Renné França, 2017) produzido com somente seis mil reais. Dentro da facilidade de captação proveniente da popularização das câmeras digitais, residem aspectos como maior pluralidade na origem dos cineastas, possibilitando que vejamos em tela regiões como o cerrado goiano de *Terra e Luz* (Figura 8) e *Christabel* (Figura 9), as ruas circundadas por construções históricas (Figura 10) de São Luís, no Maranhão, em *Terminal Praia Grande* (Mavi Simão, 2019), e o litoral de Guarapari, no Espírito Santo (Figura 11) em *Mar Negro* (Rodrigo Aragão, 2013).

Figura 8 - A terra árida da paisagem goiana em *Terra e Luz*



Fonte: Mostra macaBRo 2020

Figura 9 - A região rural de Goiás em *Christabel*



Fonte: Mostra macaBRo 2020

Figura 10 - Construções históricas em *Terminal Praia Grande*



Fonte: Mostra macaBRo 2020

Figura 11 - As misteriosas águas do litoral de *Mar Negro*



Fonte: Reprodução Looke

Em seu ensaio *Por um cinema pós-industrial*, Cezar Migliorin (2011) desenvolve a ideia de um campo cinematográfico no Brasil que opera impulsionado por diferentes tipos de trabalho, divergente do modelo industrial de produção. De acordo com o autor, no cinema industrial, em que poucos detêm os meios de produção, há uma hierarquia organizada no *set* e o produto finalizado é consumido pelo público. No contexto pós-industrial, os rearranjos dentro das equipes, e a maior facilidade de acesso a equipamentos de captação e disseminação de produtos audiovisuais, torna o cenário mais propenso a diversidade e a múltiplas potências criativas.

O modelo que Migliorin vislumbrava, ainda em 2011, é interessante para pensarmos o crescimento do cinema de gênero no país, resultado de anos anteriores em que os cineastas, que agora despontam na direção de longas-metragens, dedicaram-se à

produção audiovisual independente, com pouco investimento ou através de curtas. O diretor e roteirista Rodrigo Aragão, consagrou-se com filmes de baixo orçamento e longe dos grandes centros de produção cinematográfica, gravando seus primeiros filmes no Espírito Santo. Gabriela Amaral Almeida e Dennison Ramalho desenvolveram uma série de curtas-metragens de horror antes de dirigirem seus primeiros longas. A produtora de cinema e audiovisual Vermelho Profundo, localizada em Campina Grande, na Paraíba, e idealizada por Ramon Porto Mota, Ian Abé, Jhésus Tribuzi e Fabiano Raposo, desde 2013 dedica-se à produção de curtas de gênero. Somente anos depois de sua criação, a produtora conseguiu lançar títulos como *O Nó do Diabo* (2018) e *A Noite Amarela* (2019), expandindo a produção cinematográfica em um estado sem muita tradição na realização de filmes de horror. Segundo Carlos Primati (2015), esse conjunto de realizadores, não apenas exhibe capacidade na realização de filmes com acabamento profissional, como esbanjam amplo repertório no gênero. Tal união resulta em produções que conseguem traçar seu caminho no circuito nacional e internacional de festivais, assim como obtém a atenção da mídia, do público e de produtoras.

Devido a este panorama descrito acima, parece-me que uma palavra é recorrente entre estudiosos do cinema brasileiro de horror, em particular quando se fala na produção contemporânea: pluralidade. O pesquisador Tiago Monteiro (2020) comenta que a consolidação de gêneros cinematográficos pode estar relacionada a uma lógica industrial adotada pelos estúdios de Hollywood nos anos 1920. Desta maneira, a construção de determinados códigos genéricos se originaria na produção sistemática dos estúdios, e de como eles associavam suas obras entre si. Essa constância na produção de filmes de horror que compartilham uma estética e temáticas similares, como ocorreu com os estúdios Universal nos anos 1930 e 1940, não é algo que conseguiu se estabelecer no Brasil. Logo, refletir sobre a constância nas produções nacionais da última década – ainda que não seja pertinente pensar através de uma noção de ciclo, com a associação de imagens, configurações e temas –, mostra-se interessante para analisar as possibilidades do horror no País, após um histórico de intensas dificuldades, particularmente representado pela carreira de José Mojica Marins.

De acordo com Ella Shohat e Robert Stam (2014), os meios de comunicação contemporâneos, como o cinema, estão muito próximos da produção das identidades, portanto, a circulação global de imagens e sons têm enorme impacto no sentido de comunidade e identidade de um povo. Medidas protetivas ao mercado nacional, como a

que limitava em 30% o número de salas de cinema que poderiam exibir um mesmo filme²² – porcentagem que geralmente é ocupada por *blockbusters* e produções hollywoodianas – estão sendo esvaziadas ou até mesmo suspensas. Pensando brevemente em uma questão mercadológica, essa ocupação predatória nas salas comerciais de cinema diminui a chance de filmes nacionais circularem. Dialogando com Shohat e Stam (2014), isso reforça a propagação de estereótipos constituídos por modelos cinematográficos que importamos para tornar os filmes nacionais mais comerciais e, conseqüentemente, conseguir disputar, ainda que em desigualdade, a ocupação das salas de cinema.

A importância de buscar correntes de discussão transversais sobre cinema é essencial considerando sua dimensão e importância como documento histórico. Produtos audiovisuais são formadores de imaginário. Por isso que um filme veicula, “além do imaginário de uma sociedade, as crenças, os desejos, os medos daquele que o fez, bem como da sociedade em que ele está inserido” (ROSSINI, 2007, p. 22). Este movimento é resultante das experiências do próprio cineasta e de sua equipe, salienta Rossini, pois as ações e decisões que são realizadas na produção da narrativa fílmica são um recorte/seleção que nunca é passivo ou isento de intencionalidade.

Em relação a isso, Shohat e Stam destacam que

Todo filme é produto de uma indústria nacional, é falado em uma língua nacional, retrata situações nacionais e recicla intertextos nacionais. Todo filme projeta um imaginário nacional. Se os cineastas do primeiro Mundo parecem flutuar “acima” dessas preocupações mesquinhas, isso ocorre porque eles podem contar com a projeção de um poder nacional que possibilita a produção e distribuição de seus filmes. O mesmo não acontece com os cineastas do Terceiro Mundo. Uma escassez relativa gera uma luta constante para criar uma “autenticidade” frágil que deve ser reconstruída a cada nova geração”. (SHOHAT, STAM, 2014, p. 399).

Para os autores, o intuito dos países terceiro-mundistas em forjar ideias de sociedade próximas ao modelo europeu, é inviável considerando o caráter de subalternidade que formou nações que permaneceram, do ponto de vista da raça, classe, gênero e sexualidade, “etnocêntricas, patriarcais, burguesas e homofóbicas” (SHOAT,

²² Em 2018, o Tribunal Regional Federal da 3ª Região (TRF-3), suspendeu a cota que limitava em 30% a ocupação de salas de cinema que poderiam exibir um mesmo filme, uma das medidas criadas para proteger as produções nacionais, a pluralidade da programação e evitar o chamado “lançamento predatório”, que acontece quando um único filme monopoliza a ocupação das salas comerciais. A cota suspensa estava vigente desde 2015, resultante de um acordo entre a Agência Nacional do Cinema (Ancine) e agentes do mercado. Uma das principais polêmicas em relação a consequência da suspensão da cota dos 30%, aconteceu em 2019 com o lançamento de “*Vingadores: Ultimato*” (Joe Russo e Anthony Russo), obra que, calcula-se, ocupou até 80% das salas de cinema comerciais no Brasil.

STAM, 2014, p. 402). Neste contexto, os meios de comunicação perpetuam estereótipos que não condizem com a realidade dos países de Terceiro Mundo, assim como cria códigos que “identificam” quando as produções estão se referindo ao Outro, como a homogeneização do continente africano ou a marginalidade dos povos da América Latina.

Assim, pensar a força das produções nacionais não permanece restrito à questão mercadológica, de fomentar um mercado que ampare os profissionais da área no país, mas, também, envolve a importância de engendrar ideias de representatividade e identidade que sejam mais próximas à nossa cultura. Neste caso, a pluralidade do cinema de horror brasileiro revela a potência do gênero enquanto ferramenta de formação de imaginários. Protagonizado por cineastas de origens descentralizadas, como Bahia, Espírito Santo e Paraíba, que trazem para suas obras uma diversidade no elenco – que escapa a uma estética “classe média” facilmente identificável no cinema comercial –, este movimento contemporâneo mostra-se como um caminho para discutir as problemáticas sociopolíticas do Brasil através de diferentes origens e perspectivas.

Segundo Melina Marson (2006), o cinema brasileiro de ficção pode ser compreendido através da ideia de ciclos que pontuaram sua história: a Bela Época (primeira década do século XX), o período da Cinédia (década de 1920), a época da Atlântida Cinematográfica (1940-50), a Vera Cruz (1950), o Cinema Novo (1960), o Cinema Marginal (1960-70), o período da Embrafilme (1969-90), o cinema da Boca do Lixo (décadas de 1970-80), e o Cinema da Retomada em meados dos anos 1990. Aqui, é possível acrescentar a pós-retomada, a partir de 2002, que tem *Cidade de Deus* (Kátia Lundt e Fernando Meirelles, 2002), como um marco dessa nova fase do cinema nacional.

Nestes ciclos nacionais, Laura Cánepa (2008) esclarece que o gênero figura de modo inconstante, ainda que sempre tenha estado presente, seja em produções assumidamente de horror, ou disperso em películas de outros gêneros. Relativo a essa inconsistência, a pesquisadora observa que há diferenças notáveis entre obras de horror realizadas em um mesmo período, assim como similaridades entre títulos separados por décadas. Segundo Cánepa, muitos dos filmes brasileiros de horror realizados em diferentes épocas, ofereceram soluções estéticas e operacionais para os desafios que enfrentaram, ocasionando uma diversidade de linguagens e temáticas. Assim, a autora destaca que há um certo grau de repetição de características em determinados grupos de filmes – como nas produções da Boca do Lixo que misturavam horror e erotismo –, entretanto, nem sempre tais obras estão ligadas cronologicamente.

Tal inconstância pode ser explicada por uma série de fatores. Ao investigar o histórico do cinema brasileiro, Klaus'berg Bragança alega que a escolha do Cinema Novo em refutar qualquer relação com os gêneros pré-fabricados pela indústria hollywoodiana” (BRAGANÇA, 2008), lançou tendências que repercutiram além da década de 1960. Entre as inclinações dos cinemanovistas estavam narrativas sociológicas e mais próximas à realidade, o que pode ter sido uma motivação para a baixa adesão do público ao cinema de gênero, em particular se pensarmos na geração “udigrúdi” e em suas produções experimentais, anticomerciais e absurdas, conforme denominou Carlos Primati (2015).

Outra possibilidade pode ser de cunho mais historiográfico do que histórico, acredita Cánepa (2008). Muitos filmes de horror ou não estão registrados em catálogos de cinema brasileiro, ou sofrem de uma precariedade de conservação. Para Primati (2015), o período que compreende a produção da Boca do Lixo entre os anos 1970 e 1980, pode ser considerado o único em que o gênero horror realmente existiu como tal no Brasil. Unindo o erotismo, característico do período das pornochanchadas, com assombrações e possessões demoníacas, cineastas como Jean Garrett (*Excitação*, 1977), John Doo (*Ninfas Diabólicas*, 1978) e Carlos Hugo Christensen (*Enigma Para Demônios*, 1975) idealizaram títulos que dialogam com o gênero, permitindo uma consistência na produção de horror somente vista anteriormente com José Mojica Marins nos anos 1960 e 1970, antes de sua carreira amargar em consequência da censura do período ditatorial.

Segundo o professor Ismail Xavier, o Ato Institucional nº 5 foi um dos estímulos para a produção de filmes do que ele denomina Cinema do Lixo no período de 1969 a 1973, e compreendido, também, como Cinema Marginal. Um dos instrumentos de maior repressão do período ditatorial, o AI-5 refletiu em todo o contexto cultural do País, devido a sua relação com a perseguição de artistas e intelectuais. O Cinema Marginal, assim, floresceu justamente neste cenário, sendo, em geral, assumido como

resposta à repressão na linha agressiva do desencanto radical; sua rebeldia elimina qualquer dimensão utópica e se desdobra na encenação escatológica, feita de vômitos, gritos e sangue, na exacerbação do *kitsch* no culto ao gênero horror subdesenvolvido, esse produto da imaginação, misto de gibi e circo-teatro, cuja figura símbolo é o *Zé do Caixão* e cujo horizonte estético é *À Meia-Noite Levarei sua Alma* (1964) e *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1966), filmes de José Mojica Marins. (XAVIER, 2001, p.76, grifo do autor).

O sucesso de José Mojica Marins nos anos 1960 e 1970, influenciou cineastas como Rogério Sganzerla e Ivan Cardoso, porém, a saga maldita de Zé do Caixão não desenvolveu uma tradição dentro do gênero horror que pudesse se tornar própria da

filmografia brasileira (PRIMATI, 2015). Muito disso também está relacionado às dificuldades históricas que o gênero enfrentou em relação à produção e distribuição, com as fitas de Mojica sendo censuradas ao longo da ditadura militar no Brasil. Do citado período, restaram a agressividade e a ironia presentes na estética do Cinema Marginal e constantes em obras de Sganzerla e Bressane, dois cineastas que buscavam provocar uma ruptura com os valores de produção dominantes no mercado (XAVIER, 2001).

Outro nome que se destacou, entre os anos 1970 e 1980, foi Ivan Cardoso, cineasta que desenvolveu o “terrir”, estilo definido pelo próprio como a junção de terror com humor. O “terrir” converteu-se em uma marca registrada de produções como *Nosferato no Brasil*, curta-metragem de 1970, estrelado pelo poeta Torquato Neto caminhando pelas praias do Rio de Janeiro de sunga. Outra característica nas obras de Ivan Cardoso era o apelo erótico, resultando em filmes próximos a uma “chanchada tropicalista temperada com erotismo e monstros clássicos” (PRIMATI, 2015, s.p). A mistura proposta pelo cineasta resultou em filmes como *As Sete Vampiras* (1986) e *O Segredo da Múmia* (1982), ambos sucessos de bilheteria no Brasil.

Todavia, a partir dos anos 2000, misturas estranhas começaram a acontecer. Avançando algumas décadas até o movimento contemporâneo do gênero no País, em especial após 2008, encontramos uma série de produções que dialogam com o contexto sociopolítico nacional, como os filmes de Rodrigo Aragão. O cinema do diretor capixaba atua explorando as convenções do gênero dentro de narrativas que misturam folclore brasileiro, criaturas horrendas e pitadas de críticas à degradação ambiental. Rodrigo Aragão é um exemplar do grupo de profissionais que iniciou a carreira em produções de horror independente, junto a nomes como Paulo Biscaia Filho, Kapel Furman, Joel Caetano e Peter Baiestorf. *Mangue Negro* (2008), primeiro longa-metragem de Rodrigo Aragão, foi produzido com um orçamento estimado em somente R\$ 50 mil reais.

A experiência anterior do cineasta como maquiador e desenvolvedor de efeitos especiais, deu vida a sua horda de zumbis em *Mangue Negro*, criaturas provindas do lamaçal onde uma pequena comunidade de pescadores tenta extrair seu sustento. No filme, uma misteriosa contaminação do mangue faz emergir seres deformados que invertem a lógica extrativista entre o homem e a natureza, revoltando-se em busca de carne humana. Desde este longa-metragem de estreia, Rodrigo Aragão mostra sua intimidade com elementos brasileiros, filmando no terreno inospitaleiro de um manguezal, região de suas origens, tendo ele próprio crescido em uma comunidade de pescadores na cidade de Guapari, no Espírito Santo. Suas outras obras fílmicas seguem

temáticas próximas a *Mangue Negro*, promovendo jorros de sangue e vísceras em cenários que ressaltam a natureza e elementos do folclore nacional.

Ainda que o enredo aborde questões sociais, o filme o faz de modo menos explícito em relação a outros títulos que vieram posteriormente, atuando dentro de uma perspectiva situada no contexto de sua época; sem explorar o medo originário de problemas sociopolíticos, mas dentro de uma fonte sensorial. A maquiagem que compõe a pele enrugada dos personagens contaminados, as feridas pútridas, os cortes bruscos de câmera, tudo é idealizado com o intuito de provocar reações físicas no espectador, próximos à repulsa e ao susto. A origem dos males na narrativa, contudo, ainda é consequência da exploração da natureza pelos homens, como fica explícito nas falas dos personagens que aludem, com saudosismo, épocas anteriores em que o mangue era saudável e próspero. “É estranho como as coisas mudam, né? Hoje em dia não tem quase mais nada vivo aqui nesse mangue”, conta o personagem Agenor (Markus Konká), enquanto ele e outro pescador navegam pela água escura da região. Sua fala alude tanto à ausência de animais, quanto à criação de mortos-vivos em meio ao lamaçal. Não somente a possível contaminação da região originou os zumbis do manguezal, como a ausência de crustáceos e peixes acarreta em um empobrecimento da pequena comunidade de pescadores, que sobrevive da venda e do consumo da pesca obtida na região.

A proposta de trazer zumbis para o mangue é um movimento significativo de Rodrigo Aragão, uma vez que, na cultura do Brasil, estas criaturas nunca marcaram presença significativa, e entre todos os outros seres da iconografia clássica do horror internacional, os zumbis demoraram muito mais tempo para serem admitidos na mitologia brasileira (CARREIRO, 2014). Este aspecto também é importante ao consideramos que a série televisiva, *The Walking Dead*, que reacendeu a popularidade dos zumbis no imaginário cultural, estreou somente em 2010, antes do lançamento de *Mangue Negro*. No mesmo período do lançamento de *Mangue Negro*, outra produção de zumbis surgiu no circuito independente do horror brasileiro: *A capital dos mortos* (Tiago Belotti, 2008). Novamente, uma produção de baixíssimo orçamento, filmada com um elenco composto por amigos e equipamentos simples, mas que ajudou a fomentar o crescimento do gênero horror que seria visto nos anos seguintes.

A realização de películas de horror, particularmente curtas-metragens devido às características do formato, são constantes no Brasil. Ao analisar a programação de festivais dedicados ao cinema fantástico, é possível encontrar uma série de produções do gênero horror extremamente diferenciadas entre si, que possibilitam traçar alguns

aspectos sensíveis a este movimento em construção. Enveredar por essa diversidade horrífica será o enfoque das linhas a seguir.

3.2 Misturas estranhas: a pluralidade do horror no cinema brasileiro contemporâneo

Os filmes que compõem o *corpus* neste estudo atuam a partir de uma lógica em que o Monstro que desequilibra o cenário natural não pertence, necessariamente, a ordem do sobrenatural. São narrativas centradas no ser humano, cujo comportamento anormal o torna mais próximo de uma criatura ficcional, como lobisomem ou o vampiro, do que aquilo que se espera de uma pessoa que vive segundo as regras da sociedade civilizada (PRIMATI, 2015). *Condado Macabro* (André de Campos Mello e Marcos DeBrito, 2015) é um dos exemplares deste conjunto de filmes nacionais com ênfase em humanos monstruosos. Inspirado em filmes clássicos do horror *slasher*, o título explora a violência gráfica, com enfoque em antagonistas antropofágicos que canibalizam suas vítimas impulsionados pela miséria, mas, também, pelo prazer em caçá-las e abatê-las, como se fossem porcos, estilo que presta homenagem à *O Massacre da Serra Elétrica* (Tobe Hooper, 1974). Segundo Carlos Primati (2015), esses assassinos, que ameaçam os personagens com seus facões e serras elétricas, seriam o mais próximo que conseguimos conceber de um “monstro humano” e do fascínio que a investigação do lado sombrio da personalidade humana proporciona, em uma fluida fronteira que separa ficção e realidade.

No longa-metragem, a principal particularidade em relação a uma abordagem sociocultural brasileira é representada na figura de Antônio (Francisco Gaspar), o palhaço Cangaço, e seu companheiro de espetáculos na rua, o Bola 8 (Fernando de Paula). Assim como denota seu apelido, o primeiro palhaço utiliza um chapéu meia-lua de couro, adornado com uma estrela no meio, tal qual a figura mitológica dos cangaceiros do sertão nordestino. A narrativa contempla a estrutura narrativa que se tornou basilar no *slasher* norte-americano: um grupo de jovens decide viajar para uma casa de campo no interior do Mato Grosso do Sul, procurando um final de semana de embriaguez e sexo. Todavia, não somente uma, mas duas ameaças surgem para interromper a curtição dos amigos, transformando aquele final de semana em um massacre sangrento.

Em um enredo que abrange uma variedade de clichês do gênero – por exemplo, o grupo de jovens formado por estereótipos, como a garota sobrevivente, o rapaz tímido e o amigo bobo que só pensa em sexo –, o palhaço Cangaço traz uma linguagem brasileira

ao longa. Não somente pelo chapéu de cangaceiro, que inclusive poderia soar caricato dependendo da abordagem, sim pela figura mambembe que personifica: um palhaço que roda entre cidades do interior fazendo shows de rua, espetáculos que servem somente para mascarar pequenos furtos e golpes. O personagem fica enraivecido por sua condição de pobreza, pois não tem dinheiro sequer para encher o tanque de um velho carro, contudo, não perde a oportunidade de debochar da situação. Há ainda elementos regionais que proporcionam um tom brasileiro ao filme, como a trilha sonora – que mergulha em músicas de brega romântico, como as do cantor Reginaldo Rossi –, e as paisagens – como o típico centro de cidade do interior, pontuado por uma Igreja, uma pracinha e pequenos comércios em torno.

A proximidade estética e temática deste título com outras produções do gênero horror, em especial do cinema estadunidense, pode ser examinada à luz da discussão de Jean-Claude Bernardet em *Mimetismo, cachoeiras, paródias*, texto compilado na antologia *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, publicado originalmente em 1979. No ensaio, Bernardet (2009) propõe examinar o cinema brasileiro através de duas tendências principais ou modelos que nunca se realizaram plenamente, mas que constituem forças de polarização de grande parte dos filmes do País: o mimetismo e a diferenciação nacionalista. Ainda, propõe um terceiro modelo, que seria um esforço de síntese entre os dois. A discussão iniciada pelo autor demonstra como a dificuldade do público em engajar-se com as produções brasileiras remonta desde o princípio de nossa produção cinematográfica, não sendo um problema unicamente contemporâneo. Sobre o mimetismo, o autor explica que consistiria mais ou menos no seguinte:

(...) já que o público está vinculado ao espetáculo estrangeiro, a ideia é produzir filmes brasileiros que satisfaçam o espectador com os gostos e as expectativas criadas pelo cinema estrangeiro. Trata-se de produzir no Brasil o produto importado. A oposição que cineastas brasileiros possam fazer aos filmes importados, nesse caso, não é tanto quanto aos valores estéticos, morais, políticos que eles possam inculcar no público. Os produtores brasileiros dessa tendência estão de acordo com os filmes em si. Só não estão de acordo na medida em que sua comercialização no Brasil prejudica o desenvolvimento da produção local. (BERNARDET, 2009, p. 101).

Ainda que a questão temporal seja fundamental para compreender o cinema sob uma perspectiva mercadológica, a referência de Bernardet sobre a influência da cultura estrangeira em nosso cinema, é atualizada em produções como *O Caseiro* (Julio Santi, 2016) e *Isolados* (Tomás Portella, 2014). Nestas obras, há uma abordagem de convenções e enredos tradicionais ao cinema de horror, mas sem a intenção de situar tais escolhas

narrativas para o contexto do Brasil. A justaposição entre estrangeiro e nacional, constantemente debatida em nosso cinema, é ainda mais sensível quando analisamos o gênero horror.

A essa dependência estética dos cinemas industrializados, resultando em imitações dos cinemas europeus ou norte-americano em suas formas dramáticas e plásticas, é o que Jean-Claude Bernardet (2009) chama de universalismo ou padrão técnico (e podemos acrescentar estético) internacional. Uma escolha por uma linguagem mais neutra, que seja facilmente comercializável. Todavia, dois gêneros originários no Brasil, e extremamente lucrativos, derrubam por terra essa questão financeira: a chanchada e a pornochanchada. Assim, o padrão técnico internacional não seria nada além de um verniz para tentar superar a precariedade da realidade social brasileira, assim como a insuficiência cinematográfica que tínhamos em tempos passados.

Contrariando a tendência mimética, Bernardet fala de outra polarização do cinema brasileiro, antagônica ao mimetismo, a diferenciação nacionalista:

[...] consiste em elaborar filmes que apresentem ao público justamente aquilo que o filme estrangeiro não pode apresentar: o Brasil. Algo especificamente brasileiro. [...] A partir dos anos 1950 [...] mais radicalmente com o Cinema Novo, voltar-se para o Brasil não significa mais descrever costumes locais, mas sim ter da sociedade brasileira uma visão crítica, analisar suas contradições numa perspectiva sociológica. (BERNARDET, 2009, p. 102).

Este segundo modelo, assim, não mais registraria o cotidiano do “nosso sertanejo, nosso caboclo” (BERNARDET, 2009, p. 108), mas abordaria em suas temáticas uma análise globalizante da sociedade brasileira. Ainda que os filmes ao qual se refere Bernardet – de diretores como Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Alex Viany – abordem assuntos considerados regionalistas, não o são por chegarem (ou tentarem chegar) a uma compreensão da totalidade da sociedade, mas por abordarem questões que encerram em si as contradições gerais da sociedade. Estes cineastas teriam desenvolvido um modelo que supera o dilema regionalismo *versus* cosmopolitismo ou universalismo. E, ao superar o regionalismo, sem considerar mostrar os costumes típicos brasileiros, e dando as costas ao universalismo artificial, este cinema explora, através de temas particulares, os aspectos da sociedade em que trabalham os cineastas. Para o autor, mais do que mostrar regiões “tipicamente” brasileiras ou os desníveis sociais, o que importaria é como a temática fílmica – seja rural ou urbana, nordestina ou paulista – é tratada: “A alta burguesia paulista europeizada é tão brasileira e faz tão parte do processo histórico

brasileiro quanto o camponês do Nordeste. O que é decisivo é o tratamento ideológico-estético que a temática receberá” (BERNARDET, 2009, p. 109).

Esta abordagem de Bernardet parece-me apropriada para discutir o horror no Brasil, principalmente pela sua constatação no final do texto. Enquanto lia sua crítica, percebi como os filmes deste *corpus* estavam no limiar entre os dois modelos, ora abraçando as convenções do gênero horror tal como reconhecemos de produções internacionais, ora brincando com essas regras, modificando-as para o contexto nacional e a realidade da filmografia do País. Para o crítico, o modelo industrial do cinema brasileiro dificulta que cineastas nacionais consigam “copiar” de modo artesanal um sistema industrial consolidado, como o de Hollywood:

Há também um fenômeno de aculturação. As formas que o cineasta brasileiro tenta imitar têm algum vínculo com a sociedade do país de origem; por mais que sejam neutralizadas pela indústria cultural, essas formas não deixam de expressar ou de refletir de alguma maneira traços da sociedade onde foram desenvolvidas.” (BERNARDET, 2009, p. 113).

Com essa transposição de um modelo para outro, as formas originais dos gêneros cinematográficos se diluem. Tiago Monteiro (2020) acredita que a ausência de uma lógica de produção industrial no cinema brasileiro dificulta a categorização de gêneros cinematográficos como propriamente brasileiros, a exemplo do horror. Sobre isso, Laura Cánepa (2016) argumenta que o horror no Brasil acabou por se hibridizar com os códigos de outros gêneros cinematográficos, visando maior aceitação por parte do público – algo bastante perceptível nas obras que eram produzidas na Boca do Lixo, que mesclavam as pornochanchadas, gênero extremamente popular e rentável, com a comédia e o horror. O resultado dessa hibridação, segundo Monteiro, é a presença de produtos audiovisuais que possuem elementos característicos genéricos, contudo, nem sempre isto se dá em um nível semântico, ou seja, “nas condições de reconhecimento a partir das quais determinada obra é promovida e consumida consoante as expectativas geradas por sua vinculação a um dado gênero” (MONTEIRO, 2020, p. 33).

Neste aspecto, podemos retornar a discussão anterior de *Christabel* (2018), assim como refletir sobre títulos como *Mate-me Por Favor* (Anita Rocha da Silveira, 2015) e *Canto dos Ossos* (Jorge Polo e Petrus de Bairros, 2020), produções do gênero que jogam com as convenções do horror em narrativas pautadas por particularidades brasileiras. Além dessa característica híbrida, os três títulos possuem em comum o protagonismo adolescente, a importância que as paisagens regionais adquirem na narrativa, e a

construção de uma atmosfera de estranhamento, decorrente de acontecimentos insólitos situados em uma ambientação próxima à realidade.

Ao discorrer sobre a produção de sentidos próximos ao medo em produtos literários, Júlio França (2011) argumenta que este sentimento não é somente uma emoção neutra, um mecanismo de defesa do ser humano relacionado a seu instinto de autopreservação, mas que a força do medo reside justamente por ser uma emoção carregada de afetos. Assim, o pesquisador reflete sobre o medo enquanto uma emoção associada a um sofrimento singular, pois sofre-se por algo que poderá vir a ocorrer. Em filmes contemporâneos do gênero no Brasil, como *Mate-me Por Favor*, o medo dos personagens aproxima-se desta ideia de um duplo sofrimento, uma vez que se sofre na antecipação da dor, e na dor propriamente dita. No longa de estreia de Anita Rocha da Silveira, uma série de assassinatos de jovens na Barra da Tijuca, Rio de Janeiro, despertam uma curiosidade mórbida em um grupo de adolescentes da escola local. Uma das estudantes, Bia (Valentina Herszage), após encontrar uma das vítimas do assassino ainda com vida, começa a desafiar sua própria existência e a racionalidade de suas ações.

Em *Mate-me Por Favor* não há uma composição amparada na iluminação sombria e em tons frios, assim como a trilha sonora aposta em músicas de funk Melody e carioca, que destoam das texturas dissonantes marcantes em obras canônicas do gênero. Amparado na sensação de que a qualquer momento pode acontecer uma tragédia com as personagens centrais, a narrativa prolonga essa antecipação da dor, contudo sem proporcionar ao espectador o vislumbre do sofrimento propriamente dito. Em sua abordagem por explorar um cinema sem as amarras de uma estrutura narrativa clássica, a cineasta acena para outro diretor que explorava temas como o caos e a loucura, que inevitavelmente levam à violência e à morte: o diretor Júlio Bressane (PRIMATI, 2019). O paralelo mais visível ocorre na cena em que Bia vomita sangue (Figura 12), seu olhar vidrado encarando o espectador, referenciando a imagem icônica de Helena Ignez (Figura 13) em *A Família do Barulho* (1970), de Júlio Bressane.

Figura 12 - Valentina Herszage em *Mate-me Por Favor*



Fonte: Reprodução

Figura 13 - Helena Ignez em *A Família do Barulho*



Fonte: Reprodução

A relação entre o cinema de horror e a consciência de nossa finitude, uma das motivações das experiências de medo do ser humano (FRANÇA, 2011), está igualmente presente na atmosfera fantasmagórica e coberta de névoa de *Canto dos Ossos* (2020). Premiado como Melhor Filme da Mostra Aurora na 23ª Mostra de Cinema de Tiradentes, em 2020, o título costura diferentes tramas em um enredo que desenvolve figuras vampírescas com nuances típicas da situação social brasileira. Desprovidos da aura suntuosa que envolve a mitologia dos vampiros – especialmente consolidada por estúdios cinematográficos com ampla produção genérica, como o estadunidense Universal Pictures e o britânico Hammer Film Productions –, os vampiros de *Canto dos Ossos* são pessoas simples, jovens LGBTs, periféricos, que dividem a moradia e a bebida. Ainda

que imortais, precisam se submeter a um mercado de trabalho cada vez mais escasso e encarar a repulsa de uma sociedade que os vê como o Outro devido a seus desejos e escolhas, empurrando-os, a todo o momento, para às margens sombrias onde se escondem.

Neste caldeirão de obras brasileiras que dialogam, em diferentes intensidades, com o gênero horror, é possível traçar algumas temáticas recorrentes na filmografia produzida de 2010 até 2020, e que circulou por festivais, salas comerciais de cinema ou serviços de *streaming*:

Assassinos humanos: *Condado Macabro* (2015); *O Animal Cordial* (2017); *O Segredo de Davi* (2018); *Skull – A Máscara do Anhangá* (2020); *Cabrito* (2020).

Criaturas: *A Noite do Chupacabras* (2011); *Nervo Craniano Zero* (2012); *Mar Negro* (2013); *As Fábulas Negras* (2014); *A Capital dos Mortos 2: Mundo Morto* (2015); *Christabel* (2018); *As Núpcias de Drácula* (2018); *Terra e Luz* (2018); *Sem Seu Sangue* (2020); *O Canto dos Ossos* (2020).

Sobrenatural: *Quando Eu Era Vivo* (2014); *Através da Sombra* (2015); *A Sombra do Pai* (2018); *Morto Não Fala* (2019).

Terror Psicológico: *Volume Morto* (2019); *A Misteriosa Morte de Pérola* (2014); *Quando o Galo Cantar Pela Terceira Vez Renegarás Tua Mãe* (2017); *Terminal Praia Grande* (2019); *Disforia* (2019); *A Noite Amarela* (2019).

Filmes de mote religioso e/ou com possessões demoníacas: *Diário De Um Exorcista – Zero* (2016); *Mal Nosso* (2017); *O Cemitério das Almas Perdidas*; *A Mata Negra*; *A Gruta* (2020).

Filmes com enfoque sociopolítico: *Trabalhar Cansa* (2011); *Mate-me Por Favor* (2015); *A Percepção do Medo* (2017); *Mormaço* (2018); *O Clube dos Canibais* (2019).

Filmes que abordam raça e período escravocrata: *O Diabo Mora Aqui* (2015); *O Nó do Diabo* (2017); *As Boas Maneiras* (2017); *Atrás da Sombra* (2020); *Todos os Mortos* (2020).

Filmes de suspense e/ou policial: *O Lobo Atrás da Porta* (2013); *Isolados* (2014); *O Caseiro* (2016); *O Rastro* (2017); *Macabro* (2020).

Filmes com câmera diegética e/ou estilo *found footage*: *Desaparecidos* (2011); *O Amuleto* (2015); *#ninfabebê* (2016); *Os Jovens Baumann* (2018); *A Antologia da Pandemia* (2020).

O apanhado acima é uma tentativa de estabelecer um panorama mais amplo sobre o cenário contemporâneo no Brasil, ainda que eu acredite que categorizações possam resvalar em um certo caráter arbitrário e subjetivo por parte de quem as elabore. Na listagem acima, por exemplo, todos os títulos compartilham mais de uma temática, mas busquei distribuí-los de acordo com a percepção de tive em relação aos elementos mais identificáveis em seu enredo, assim como tendências que se mostram interessantes considerando nossa época. Algumas obras classificadas como filmes sobre o racismo e a escravidão facilmente poderiam estar na categoria “sobrenatural”, entretanto, esta sequência de produções que compartilham, especificamente, este tema, parece-me sintomática do contexto sociopolítico brasileiro nos últimos anos. As produções do diretor capixaba Rodrigo Aragão poderiam ganhar uma categoria à parte, particularmente seus primeiros três longas-metragens²³, pelas narrativas que produzem monstros e situações aterrorizantes derivadas do desequilíbrio ambiental.

O Animal Cordial é um dos títulos que compõe o *corpus* desta pesquisa justamente por associar-se a discussões contemporâneas que possibilitam pensar a noção de Outro e Reprimido, todavia, inseri esta obra na categoria de “assassinos humanos”, pois não há uma garantia que o espectador perceba sua crítica social. Todavia, a figura de Inácio assassinando todos os clientes de seu restaurante é algo impossível de escapar às vistas do público. Neste caso, as intenções do diretor, do roteirista ou de qualquer outro membro da equipe envolvido na produção de um filme, dependerão do entendimento do espectador frente à obra cinematográfica.

Apesar do movimento contemporâneo do horror no Brasil ter entre suas características o apelo de crítica social, a última instância dessas narrativas, ainda, é o espectador. Na percepção do teórico Douglas Kellner, o consumidor cultural vai além de uma suposta passividade, mas é alguém capaz de criar significados e usos, assim como estabelecer uma relação ativa no que diz respeito às representações presentes nos produtos culturais (KELLNER, 2001). Esse poder de associar e dissociar que possui o espectador, agora pensando especialmente no horror cinematográfico, é que torna o gênero uma experiência especialmente subjetiva, e que se converte na dificuldade de classificação discutida anteriormente.

Por isso, a listagem acima é um esforço de pensar algumas tendências que têm surgido nos filmes brasileiros que dialogam com o horror, a fim de encontrar recorrências

²³ A trilogia de Rodrigo Aragão iniciou de modo independente em 2008 com a estreia de *Mangue Negro*, seguido por *A Noite do Chupacabras*, lançado em 2011, e finalizado com *Mar Negro* em 2013.

estilísticas na filmografia do gênero contemporâneo, todavia, sem a pretensão de realizar um extenso mapeamento de títulos ou uma rigorosa classificação. A intenção é exemplificar a pluralidade criativa que permeia o cinema de horror nacional, e como é possível encontrar uma série de diferentes abordagens dentro do gênero, como nos mostra o diretor Guto Parente, que, literalmente, coloca a elite cearense para se alimentar dos mais pobres. Em *O Clube dos Canibais*, o teor de crítica social está imbricado na narrativa horrífica, sendo o longa-metragem um dos filmes nacionais que mais abertamente explora a associação entre as convenções do horror e o contexto sociopolítico de nossa época.

3.2.1 *Corpos à mesa e a elite brasileira: Um olhar sobre O Clube dos Canibais (2019)*

Um grupo de homens brancos e ricos compõe o seletivo agregado de consumidores de carne humana que nomeia o filme *O Clube dos Canibais* (Guto Parente, 2019). A obra utiliza de sangue em profusão para expor as relações trabalhistas e a estratificação social que, no Brasil, escancara a profunda diferença entre uma camada privilegiada, estreitíssima nas palavras de Darcy Ribeiro (2014), do grosso da população, a base da pirâmide trabalhista. Braços, torso, barriga, tudo é comestível para os integrantes do Clube, que realizam suas reuniões vestidos de terno e gravata, enquanto bebericam vinho e esbravejam maldizeres contra os empregados e pobres que estão jantando. Na narrativa temos o ápice da desigualdade nacional, no qual o antagonismo classista (RIBEIRO, 2014) transforma em vítimas de canibalismo os personagens necessitados de emprego que procuram Otávio (Tavinho Teixeira), dono de uma empresa de segurança e parte do seletivo clube. Os corpos que são devorados por Otávio e sua esposa, Gilda (Ana Luíza Rios), são pobres, estão distantes de suas famílias e de seu local de origem. São empregados que vivem para zelar a fazenda dos patrões – que se abre para o mar de uma belíssima praia privada –, enquanto dormem em um quarto minúsculo, sem janelas e que também serve como depósito para os produtos de limpeza.

O clube que Otávio integra é composto por membros de uma engessada elite cearense, composto por homens brancos e heterossexuais, ao menos supostamente, acostumados a “ignorar a miséria numa espécie de miopia social, que perpetua a alternidade” (RIBEIRO, 2014, p. 24). Situação distante da maioria dos brasileiros, a posição privilegiada dos membros do grupo proporciona os meios para satisfazer seus desejos obscuros, entre eles alimentar-se de carne humana e assistir assassinatos.

Adeptos do voyeurismo, uma das sequências do filme retrata um encontro entre os membros, chamado por eles de *randevu* – versão abrigada da palavra francesa *rendez-vous*, que se refere a uma casa ou lugar onde se pratica a prostituição. Na cena (35min54seg), vemos os homens sentados em um mezanino, observando um galpão de piso de concreto que se abre abaixo. O enquadramento em *contra-plongée* ressalta a autoridade dos membros do clube (Figura 14a), ao mesmo tempo que lança sombras em seus rostos desprovidos de expressão (Figura 14c). No térreo fracamente iluminado, adentram um homem e uma mulher, ambos negros, presos na cintura por longas correntes de metal (Figura 14d e 14e). Uma câmera em cima de um tripé registra todo o acontecimento. De pé, no concreto, iniciam o ato sexual programado para entreter os homens de *smoking*, cujos olhares frios (Figuras 14f e 14g) não desgrudam dos corpos nus. Enquanto a câmera percorre os rostos no mezanino, escutamos os gemidos e os sons dos corpos em movimento logo abaixo, até que a câmera permite que o espectador veja um sujeito mascarado escondido no escuro (Figuras 14i e 14j). O peito está desnudo e suas mãos carregam um bastão guarnecido com pregos na ponta. Uma luz vermelha dá o sinal para o sujeito mascarado agir, ao passo que a trilha sonora antecipa o que está por vir. O espectador não presencia a violência, a câmera permanece no rosto dos membros do clube, entretidos com a emboscada. Ao espectador, resta uma pancada seca e o grito curto da mulher.

Figuras 14a a 14j - Reunião dos membros do clube





Fonte: Reprodução *Looke*

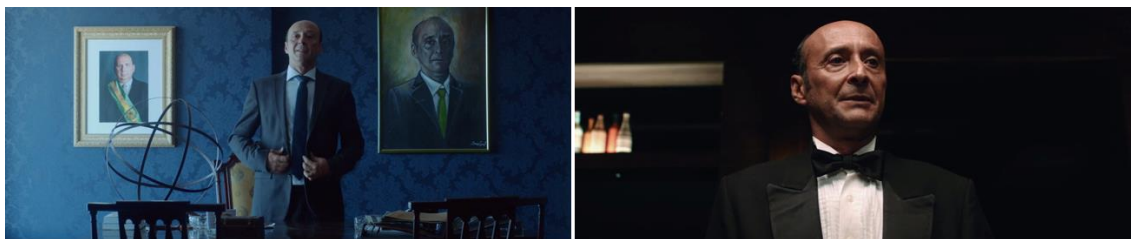
Não vemos nenhuma gota de sangue sendo derramada nesta cena. O horror da sequência está na passividade dos homens brancos, um ao lado do outro, observando silenciosos, não somente cientes do que está por acontecer, mas registrando tudo em vídeo. O imaginário que o casal de negros evoca – nus, os corpos expostos ao fetichismo de homens brancos, as correntes de metal em torno de suas cinturas – é constantemente alimentado no imaginário brasileiro. Em *Para onde foi a senzala* (2015), texto publicado na revista *Zum*, Mauricio Lissovsky analisa a capa da edição comemorativa de 80 anos da obra de Gilberto Freyre, *Casa-grande & senzala*, e, no caso, o mais importante, a ausência da senzala na fotografia de capa. Essa falta, entretanto, é somente diluída, uma vez que adquiriu novas conotações na atualidade e “a reencontramos em circunstâncias outrora inimagináveis” (LISSOVSKY, 2015, s.p), como na fachada de motéis e restaurantes. Apesar da insistência de apagarmos a senzala e a casa-grande de nossas memórias, visando atribuir diferentes significados para suas mazelas, o historiador ressalta que a fantasma do negro da senzala sempre retorna, de diferentes formas e em outros rearranjos. Em *O Clube dos Canibais*, estão personificados no casal que será o jantar de membros da elite cearense.

Ainda que o filme aposte na violência gráfica – machadadas e tiros fazem o sangue jorrar constantemente no filme –, toda a narrativa é desenvolvida de modo que o

espectador identifique de sua realidade muitas das situações e diálogos que compõem a obra. Em entrevista para o portal *Correio Braziliense*, Guto Parente comenta que não acredita que seu filme escandalize, “até porque diante de uma realidade tão absurda e chocante como a que estamos vivendo nesses tempos, para que um filme choque é preciso que ele seja mais realista que o real” (PARENTE, 2018).

Após o assassinato do casal, Borges (Pedro Domingues), o líder do grupo, discursa perante seus colegas (Figura 15b) enquanto jantam uma refeição cujo prato principal são pedaços sangrentos de carne vermelha. O personagem é um influente deputado, que ostenta em seu gabinete um retrato de rosto pintado à mão (Figura 15a), disposto ao lado de uma fotografia emoldurada (em menor tamanho) do Presidente da República. Os dois momentos retratados nas imagens abaixo reforçam a posição de poder do personagem, constantemente destacada na película através de seu vestuário, frases autoritárias e angulação de câmera.

Figuras 15a a 15b - Recursos estéticos ressaltam a autoridade de Borges



Fonte: Reprodução *Looke*

Em seu monólogo no *randevu*, Borges ergue-se de sua cadeira, posicionando-se mais elevado que os outros membros do clube, ainda sentados. Fazendo da cabeceira da mesa seu pâncreo, o deputado discursa, a câmera enquadrando-o em um *contra-plongée*, ressaltando a importância de suas palavras para os membros do clube. Borges ressalta que ali estão “homens distintos e devotos dos mais nobres e elevados valores universais”, ao passo em que o plano vai se aproximando de seu rosto mais para o final de sua fala. Agora, um plano fechado expõe os olhos saltados em um esgar de repulsa, a face cada vez mais vermelha conforme aproxima-se do final de seu discurso inflado:

— Posição esta que nos demanda cada vez mais atenção e responsabilidade, pois os nossos inimigos, aqueles que lutam pela degradação dos valores da família, da fé e do trabalho, aqueles que querem transformar nosso país em um país de miseráveis, de delinquentes, de pederastas e de toda uma escoria social que

deveria se encontrar esmagada sob nossos pés. (O CLUBE dos Canibais, 2019, 41min17seg).

Quando revirmos o repertório de discursos extremados que envolvem o Brasil na atualidade, a fala de Borges aproxima-se desta realidade atroz. Pronunciamentos similares ao do personagem surgem por todas as vias. Sua fala ecoa na opinião de sujeitos como Ana Paula Valadão, cantora e pastora evangélica, que afirmou durante entrevista que a Aids “tá aí para mostrar que a união sexual entre dois homens causa uma enfermidade que leva a morte”²⁴. Ao propor que uma doença é resposta a comportamentos homossexuais “promíscuos”, Ana Paula Valadão nega a possibilidade de inserção social de pessoas que seriam contrárias a seus “valores da família, da fé e do trabalho”. Discurso similar é revigorado pelo pastor José Olímpio da Silva Filho, da Igreja Assembleia de Deus, de Alagoas, que publicou uma foto do comediante Paulo Gustavo, na época internado devido a complicações da Covid-19, afirmando que iria orar para que o “dono” do ator o levasse para junto de si²⁵. Entretanto, nas palavras do pastor, o mencionado “dono” seria o diabo, pois Paulo Gustavo era assumidamente gay, casado, e pai de dois meninos, ambos adotados. O pastor, por sua vez, alegava estar “tentando defender a honra de Deus” ao rezar pela morte de um outro ser humano.

O Clube dos Canibais é um filme que, a todo o momento, aciona situações próximas ao imaginário consolidado no Brasil acerca da estratificação social e dos desmandos da elite. Terminado o monólogo do político, a próxima cena apresenta um homem sentado em um escritório, realizando uma entrevista de emprego para atuar na firma de segurança de Otávio. O personagem Jonas (José Maria Alves) garante para a entrevistadora que aceita qualquer tipo de trabalho, pois “não tá fácil para ninguém”. Vindo do interior e sem amigos ou familiares na cidade, vira um alvo fácil para os futuros patrões. A oportunidade disponível, não surpreende, é a de caseiro na mansão de Gilda e Otávio. A construção de valores presente no discurso de Borges refere-se somente à esfera classista em que se encontram; não há qualquer *atenção* ou *responsabilidade* de Gilda e Otávio para com Jonas. Essas relações de classes são “tão infranqueáveis que obliteram toda comunicação propriamente humana entre a massa do povo e a minoria privilegiada, que a vê e a ignora, a trata e a maltrata, a explora e a deplora, como se esta fosse uma

²⁴ Disponível em: <https://vejasp.abril.com.br/blog/pop/pastora-ana-paula-valadao-culpa-homens-gays-por-aids>. Acesso em 30 mar. 2021.

²⁵ Notícia divulgada em <https://f5.folha.uol.com.br/celebridades/2021/04/pastor-pede-perdao-ao-desejar-a-morte-de-paulo-gustavo-tentei-defender-a-honra-de-deus.shtml>. Acesso em 22 abr. 2021.

conduta natural” (RIBEIRO, 2014, p. 24). Aqui, o horror perante os mais pobres ou humildes vai além da rígida disposição de espaços que calca as relações trabalhistas, mas desumaniza a figura do Outro – no caso de Otávio, seus empregados –, a ponto de o personagem não enxergar como assassinato os crimes que comete em sua mansão.

Em *O Clube dos Canibais*, os corpos canibalizados pela elite possuem identificações sociais bem definidas, provenientes de uma camada precarizada e segregada debatida por Lilia Schwarcz. Além do uso do poder privado, utilizado especialmente por Otávio através da empregabilidade em sua firma, no âmbito coletivo a utilização dos mecanismos públicos para interesses pessoais, destituídos de ética ou moral (SCHWARCZ, 2019), conhecido como patrimonialismo, é personificado por Borges. Não somente o deputado aproveita-se do poder que seu cargo proporciona para facilitar a organização do clube que lidera, como recebe amigos e resolve problemas pessoais no interior de seu gabinete, ambiente público e político, lugar onde engendra um plano junto a Otávio a fim de se livrar de um de seus colegas, pois “andou com quem não deve, falou com quem não pode”.

Ainda que a partir de uma análise breve, é possível constatar como o filme explora uma temática tradicional ao gênero horror, o canibalismo, situando-a em uma abordagem própria ao panorama brasileiro. Ao analisar filmes estadunidenses relacionados ao canibalismo nos anos 1970 e 1980, Robin Wood (2003) aponta que a prática pode ser interpretada como uma crítica ao capitalismo. Neste caso, o autor exemplifica seu ponto com o enredo de *O Massacre da Serra Elétrica*, título protagonizado por uma família abominável que, em sua miséria, decidem torturar e matar outras para comer. No filme dirigido por Guto Parente, o apetite por carne humana dos membros do clube não provém de qualquer necessidade física ou financeira, mas funciona como uma metáfora para os abusos daqueles que detém o poder contra as camadas desfavorecidas.

4. O REPRIMIDO

O que é reprimido na sociedade brasileira? Os personagens que serão analisados neste capítulo dramatizam aspectos que nossa civilização reprime e oprime, e que ressurge como uma matéria originária de horror (WOOD, 2003). Ao investigar a ficção de horror estadunidense nos anos 1970, Douglas Kellner (1988) discorre como o gênero manifesta algumas das ansiedades, tensões e medos gerados pelas mudanças sociais, particularmente no que diz respeito à família, lideranças políticas e sexualidade. Na época, os Estados Unidos vivenciavam um clima de instabilidade com o assassinato de figuras importantes, como Robert F. Kennedy e Martin Luther King, ambos em 1968, e o caso *Watergate*²⁶, que colocou em questionamento a credibilidade do sistema político norte-americano.

Cerca de 50 anos depois, o horror artístico segue enfatizando a relação entre os monstros com medos coletivos referentes à família e à sexualidade, duas temáticas que são centrais aos filmes do *corpus* desta pesquisa. Examinando os ciclos iniciais do gênero em comparação às obras contemporâneas, é perceptível a transformação da noção de monstruosidade e da figura do monstro nas narrativas de horror ficcionais. Na percepção de Noël Carroll (1999), o monstro no horror artístico são criaturas não sustentadas pela ciência contemporânea, o que os torna ameaçadores e impuros. O ensaio do teórico, contudo, atenta-se a uma discussão que se direciona na concepção clássica. São exemplos de monstros para Carroll (1999), seres sobrenaturais e que desafiam as leis da ciência, como a múmia, do filme homônimo de 1932 dos estúdios Universal, e Conde Orlok, o vampiro de aparência cadavérica de *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922). Apesar de possuírem corpos similares ao humano, subvertem o que é natural. Tal característica proporciona um distanciamento ao espectador, uma espécie de zona segura que possibilita ao público assistir aos horrores causados pelos monstros, todavia sem associá-los ao espectro cotidiano.

Personagens como Norman Bates de *Psicose* (Alfred Hitchcock, 1960), não seriam considerados por Noël Carroll como monstros, pois não contemplam a ruptura com as normas estabelecidas pelas leis da natureza. O filósofo, todavia, acrescenta que

²⁶ *Watergate* foi escândalo político que culminou na renúncia do presidente republicano Richard Nixon em 1974. O caso começou dois anos antes, com a invasão do conjunto de edifícios *Watergate*, escritório dos democratas. A investigação da invasão por dois repórteres do jornal *Post* revelou um esquema de espionagem política para favorecer Richard Nixon nas eleições, expondo a corrupção de seu governo.

deve-se considerar que o horror artístico pode não ser suscetível a esse tipo de definição rigorosa como ele propõe, “pelo contrário, é um conceito com limites vagos e talvez em desenvolvimento” (CARROLL, 1999, p. 58). Tal flexibilização, e atualização, relativa a compreensão do Monstro no cinema de horror é fundamental para pensar o Reprimido nesta pesquisa, pois nenhum dos três personagens são criaturas híbridas ou sobrenaturais: são simplesmente homens cisgênero, brancos e heterossexuais.

Repensando na fórmula básica que define o monstro como o mal, e o herói o representante do bem que está destinado a derrotar o que há de maligno, Margarita Barona (2008) estipula que foi justamente *Psicose* o responsável por produzir mudanças na noção de monstro, devido à proximidade de Norman Bates com o contexto cotidiano. Assim, essa noção de familiaridade entre espectador e personagem será uma das chaves de análise que conduzirá a investigação deste capítulo. Conforme analisa Robin Wood (1979), poucos filmes de horror possuem monstros totalmente desprovidos de simpatia. Em muitos, o Monstro é claramente o centro emocional das obras, e muito mais humano que os representantes da normalidade nessas narrativas. Possivelmente um dos melhores exemplos disso é *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818), pioneiro da literatura de horror e ficção científica. O romance da escritora britânica demonstra a frágil fronteira entre o sentimento de empatia e a monstruosidade, pois a Criatura – que devido ao seu sucesso *roubou* o nome de seu criador, o Dr. Victor Frankenstein –, sofre, responde emocionalmente a músicas, aprende a se expressar e relaciona-se com outras pessoas. Seu criador, por outro lado, permanece inerte na narrativa, contentando-se em sobreviver perante a ameaça do Monstro, contudo sem necessariamente evoluir na narrativa.

Ainda mais próximo dos personagens que serão analisados neste capítulo está a relação entre os protagonistas do romance *O Médico e o Monstro*, de Robert Louis Stevenson: Dr. Jekyll e Sr. Hyde, duas identidades, completamente diferentes, que ocupam um mesmo corpo. Em sua leitura sobre a narrativa, Connie Zweig e Jeremiah Abrams (1994), no prólogo da coletânea *Ao Encontro da Sombra*, discorrem sobre o lado sóbrio da personalidade humana, a parte da mente que contém os instintos primitivos, aquilo que reprimimos. Ou seja,

Cada um de nós contém um Dr. Jekyll e um Sr. Hyde: uma persona agradável para o uso cotidiano e um eu oculto e noturno, que permanece amordaçado a maior parte do tempo. Emoções e comportamentos negativos — raiva, inveja, vergonha, falsidade, ressentimento, lascívia, cobiça, tendências suicidas e homicidas — ficam escondidos logo abaixo da superfície, mascarados pelo nosso eu mais apropriado às conveniências. (ABRAMS, ZWEIG, 1994, p. 15).

Ou seja, a dualidade do personagem de Robert Louis Stevenson representa a separação do que é socialmente aceitável na vivência em comum, daquilo que necessita ser reprimido em prol da manutenção das aparências, pois contradiz os valores morais inerentes à vida em sociedade. A liberação do que é reprimido é simbolizado pelo exilir que Dr. Jekyll consome para se transformar em Sr. Hyde, uma forma de extravasar esse potencial reprimido, mas sem permitir que sua identidade “real”, a que compactua com as normas hegemônicas, seja afetada.

Em sua leitura freudiana, Robin Wood (2003) argumenta que em uma sociedade construída com base na família, na heterossexualidade e na monogamia, existirá um enorme excedente de energia sexual reprimida e, assim como alerta o autor, o que é reprimido sempre se esforça para retornar. Os três personagens que serão analisados neste capítulo, Inácio (*O Animal Cordial*, 2017), Cabrito (*Cabrito*, 2020) e Stênio (*Morto Não Fala*, 2019), serão estudados articulando esta questão sobre o retorno do que é reprimido, considerando os aspectos específicos de cada narrativa. Retomando o conceito de “retorno do reprimido” explorado por Wood (1979; 2003), e associando-o aos três filmes aqui em análise, podemos pensar os momentos catárticos dos personagens dentro desta perspectiva, pois é a partir do descontrole dos mesmos que se origina o horror nestas narrativas.

O “retorno do reprimido” é a volta da liberdade reprimida, uma manifestação oposta aos limites da consciência e da realidade estabelecida. Sobre esta revolta, Wood (2003) destaca que a mesma pode ser “válida ou inválida, um protesto legítimo contra opressões específicas ou um protesto inútil contra as condições necessárias para a existência da sociedade, os dois não sendo fácil ou claramente distinguíveis” (WOOD, 2003, p. 42, tradução minha). A percepção do autor condiz com o ideal de civilização proposto por Herbert Marcuse (1982), que repousa na perfeita comunhão entre liberdade e ordem, uma harmonia entre o princípio de prazer e o princípio de realidade teorizados por Freud. O Reprimido, essa figura que tentarei caracterizar neste capítulo a partir do *corpus* fílmico, situa-se nesse âmbito.

O cerne da minha ideia de Reprimido compreende um indivíduo que vive em sociedade, reprimindo aspectos não acessíveis a mente consciente e que são necessários para a condição de civilidade, mas que, em momentos de rebelião, não controla mais seus impulsos, agindo agressivamente e atingindo o meio social. Nesta análise, o meio social pode ser compreendido, também, pela relação entre a figura do Reprimido com o Outro, uma vez que ambos integram o mesmo convívio em sociedade. Ainda que a noção de

Reprimido e Outro seja analisada separadamente nesta pesquisa, a existência de ambos é indissociável. Assim, a dualidade do conceito de reprimido/Outro é o que origina o Monstro em suas variáveis formas (WOOD, 1979), do monstro clássico da ficção de horror ao “monstro humano”, cujo comportamento anormal o distancia do que se espera de uma pessoa civilizada (PRIMATI, 2015).

Em determinados momentos deste capítulo, a noção de Reprimido tomará, até mesmo, um caráter mais literal em relação ao termo, pensando em definições do dicionário como “contido” e “moderado”, uma vez que são características presentes aos personagens analisados nesta seção. **Inácio** (*O Animal Cordial*, 2017) será analisado à luz do conceito de “homem cordial” de Sérgio Buarque de Holanda (2016), pensando nas ações extremadas do personagem e na homofobia direcionada a Djair, personagem que será discutido no capítulo 5. O drama de “**Cabrito**” (*Cabrito*, 2020) envolve o protagonista em uma história de repressões familiares e religiosas, por isso, este tópico concentra-se na relação do personagem com o pai e a mãe, cuja violência e fanatismo religioso originam os aspectos oprimidos no filho. Por fim, **Stênio** (*Morto Não Fala*, 2019) dramatiza a figura machista em uma sociedade patriarcal, por isso o estudo do personagem terá como problemática central sua relação familiar, especialmente com a esposa, Odete, igualmente abordada no capítulo 5 dedicado ao Outro.

4.1 Inácio

Anoitece em um apático restaurante em São Paulo. Toalhas brancas cobrem as mesas de madeira, sobrepostas por garrafinhas de vidro adornadas com poucas flores. As paredes são pintadas em um tom verde-escuro, repletas de quadros contendo pinturas de paisagens bucólicas. Pretensamente elegante, o ambiente transpassa a sensação deslocamento no tempo. O local está praticamente vazio, salvo um cliente, Amadeu (Ernani Moraes), sentando em uma mesa próxima à cozinha. O homem bebe enquanto aguarda seu pedido, até que um homem e uma mulher adentram o restaurante, um esnobe casal que impõe aos funcionários do restaurante sua incômoda presença. Assim inicia a trama de *O Animal Cordial*, escrito e roteirizado por Gabriela Amaral Almeida.

O filme transcorre durante uma única noite no restaurante La Barca, comandado por Inácio (Murilo Benício), amparado por uma pequena equipe de funcionários, sendo os principais a garçonete Sara (Luciana Paes) e Djair (Irândhir Santos), cozinheiro-chefe do estabelecimento. Faltando pouco para encerrar o expediente, surge Bruno (Jiddu

Pinheiro) e sua esposa, Verônica (Camila Morgado), a personificação da inconveniência com suas demonstrações de intimidade e arrogância contra as indicações de cardápio dadas por Sara e Inácio. O incômodo entre funcionários, patrão, e clientes, cresce gradualmente até que a porta de entrada se abre com um estrondo, cedendo passagem para Magno (Humberto Carrão) e Nuno (Ariclenes Barroso), dois homens mascarados que, aos gritos, anunciam um assalto. O que surpreende a todos, contudo, é que Inácio esconde uma arma no balcão, próximo à caixa registradora, e reage ao perceber que a pistola dos assaltantes é de brinquedo. Munido da ferramenta para subjugar a todos, Inácio inicia um banho de sangue no restaurante, resultando em uma mudança drástica no personagem.

No início do filme (Figura 16a), o personagem mantém uma forçosa simpatia, tentando parecer amistoso perante os funcionários e clientes do restaurante. Constantemente ele tenta sorrir, ainda que o gesto pareça falso na maioria das vezes. Ele veste-se com formalidade, os cabelos bem penteados para trás, o tom de voz contido, mesmo quando visivelmente está irritado. Já nos momentos finais (Figura 16b), Inácio tem um olhar maníaco no rosto, tomado por um gestual violento e, principalmente, um maneirismo que adquire nos lábios, constante após sua catarse de violência. Sem camisa e com o corpo coberto de sangue, ele abraça, de vez, o despir da monstruosidade que se escondia naquele meio sorriso.

Figuras 16a e 16b - A transformação de Inácio



Fonte: Reprodução *Netflix*

Para desconstruir a narrativa de Inácio a fim de encontrar vestígios que podemos analisar à luz da noção de Reprimido, examinarei trechos que considero mostrar a dualidade do personagem. Algumas cenas, inclusive, se repetem ao longo do filme, todavia com uma abordagem diferente, explicitando o esvanecer da suposta “normalidade” de Inácio. O primeiro trecho analisado inicia aos 07min47seg, compreendendo a sequência em que o dono do La Barca conversa com a esposa ao

telefone em frente a um espelho. Na ligação, entreouvimos a voz da mulher relatando uma intempérie que aconteceu com o carro do casal, provavelmente uma multa de estacionamento na região em que a personagem – que não aparece em nenhum momento do filme, somente ao telefone – precisava visitar.

A breve conversa já dá indícios ao espectador sobre o temperamento de Inácio. Após esbravejar em reclamação contra a falta de estacionamentos nessa “cidade do caralho!”, a esposa pede que ele não fique bravo com ela, pois não é sua culpa. Ainda que a resposta de Inácio seja que não está irritado, e neste momento o personagem tenta encontrar palavras para tranquilizar a esposa, o que a imagem e o som demonstram é o contrário. Enquadrando um grande espelho oval, vemos o dono do restaurante posicionado de lado, a iluminação sombreando seu corpo, o que faz o rosto refletido no espelho à frente se destacar ainda mais. O espaço parece claustrofóbico devido à parede verde-escura e a baixa iluminação, o que comprimi ainda mais o ambiente.

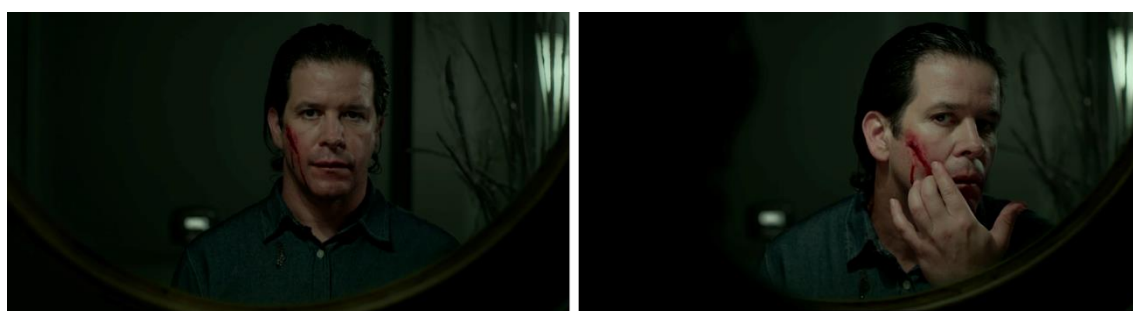
Enquanto a esposa questiona o que está acontecendo, Inácio abre a torneira da pia abaixo do espelho, para logo depois fechá-la, impaciente. Vemos o personagem comprimir os lábios, os olhos semicerrados no esforço para não dizer o que pensa. Para a esposa, mantém a voz calma, tenta sorrir quando pede que ela não se preocupe, que chame um táxi se precisar sair novamente. Sua irritação finalmente transborda quando Inácio desliga o telefone, suspira e arranca raivosamente o *dispenser* para sabonete da parede.

A câmera segue estática, o personagem, todavia, agora se posiciona de frente para o espelho, no qual começa a ensaiar possíveis respostas para dar ao crítico gastronômico que visitará o restaurante nos próximos dias. Sua entonação é suave, porém, ao começar a falar, uma trilha sonora distorcida acompanha seu discurso, uma atmosfera de tensão sendo gradualmente construída até que a câmera lentamente fecha em seu rosto. A música se intensifica e, assim, percebe-se mais claramente que há uma ausência de naturalidade na simpatia de Inácio: suas feições parecem estranhamente deformadas, e igualmente seu olhar não acompanha o forçoso mostrar de dentes (Figuras 17a a 17d).

Figuras 17a a 17d – Cena 1 no espelho: Inácio ensaiando para a entrevista

Fonte: Reprodução *Netflix*

A expressão de Inácio muda completamente quando ele retorna a se olhar neste mesmo espelho, mais para o meio do filme, aos 40min12seg. Gotas de sangue mancham a brancura da pia. Uma mescla de sintetizadores e o som de um órgão prenunciam a aparição de Inácio, que novamente posta-se de frente para a superfície refletora, mas, desta vez, completamente transformado. Não há mais uma tentativa de conter suas emoções e crueldade, o personagem, literalmente, está pingando sangue, um corte em sua bochecha sujando seu rosto (Figuras 18a a 18d). A cena desenvolve-se após a tentativa de fuga de Verônica, que consegue armar-se com uma pequena navalha e avança contra Sara e Inácio, em uma corrida trôpega até a porta. A saída, contudo, há muito havia sido trancada, e seu destino é selado com um tiro certo na altura do coração.

Figuras 18a a 18d - Cena 2 no espelho: Inácio observa a ferida em seu rosto



Fonte: Reprodução *Netflix*

Nesta segunda vez que vemos Inácio de frente para o espelho, ele está com a expressão endurecida, a mandíbula contraída e com uma espécie de maneirismo nos lábios (Figura 18a), que agora acompanha o personagem no decorrer da narrativa. O tom vermelho do corte produzido por Verônica destaca-se entre os tons frios da composição (Figura 18b). De forma caricata, típico de um vilão de filmes de horror, Inácio passa os dedos pela ferida aberta, tocando no sangue que escorre e levado os dedos até a boca, provando-o (Figuras 18c e 18d). Gabriela Amaral Almeida observa que essa encenação farsesca em seus personagens é proposital, e que o que interessava a ela para *O Animal Cordial*, era um sangue menos realista e mais alegórico, algo no sentido de fugir do naturalismo (AMARAL, 2018b). Esse direcionamento estético também é visto no *giallo*, estilo cinematográfico italiano particularmente popular nos anos 1970 e 1980, unindo suspense/histórias policiais com convenções do horror. Alguns de seus exemplares, como *Prelúdio Para Matar* (Dario Argento, 1975), trabalham o sangue de uma forma tão expressiva, através da saturação de suas cores e da profusão no qual ele se espalha pelas cenas, que o líquido viscoso foge do realismo, objetivo similar no título analisado.

Em um terceiro momento, no segundo ato do filme, Inácio põe-se de frente ao espelho oval novamente (1h05min14seg). Após transar com Sara, em uma cena que mistura o prazer do ato com feições, gestuais e urros próximos a algo que remete a dor, Inácio volta ao banheiro para atender uma ligação da esposa. O início da conversa o espectador desconhece, contudo, podemos supor que a discussão se deve pelo atraso do personagem em retornar para casa. Inácio está sentado sobre a tampa do vaso sanitário, as paredes verdes do banheiro novamente contrastam com o vermelho do sangue dos braços desnudos e da bochecha ferida. A seguinte conversa transcorre entre ele e a esposa ao telefone, o som de um trovejar ao fundo:

- Cala a boca! Cala a sua boca... é o meu trabalho que você tá chamando de merda. Sua inútil. (O ANIMAL Cordial, 2017, 1h05min17seg)
- Tá nervosinho, é?
- Eu não tô nervoso, não [...] Eu tô até sorrindo. Sempre sorrindo pra você e pros clientes.
- Grandes merda!
- O sorriso de uns é a tristeza de outros.
- Inácio, quer saber? Vai se foder!

Em resposta ao insulto da esposa, o personagem levanta-se abruptamente e atira o celular contra o espelho, rachando-o em várias partes. O intuito desta cena na construção narrativa do personagem parece-me claro: não há mais volta para Inácio. A relação com a esposa, que desconhecia a carnificina que se passava no interior do restaurante, resultando no elo que ainda o conectava aos parâmetros aceitáveis na sociedade, não oferece mais a segurança de outrora. Após atirar o celular contra a superfície espelhada, o plano enquadra o personagem dos joelhos até um pouco abaixo dos ombros, atraindo o foco da cena para a arma presa no cinto da calça, instrumento que lhe deu munição para libertar sua pulsão violenta.

Inácio caminha em direção ao espelho partido. Entre os sons da chuva e de relâmpagos que aumentam gradualmente, é possível escutar os pés do personagem pisando nos cacos de vidro, a mistura de barulhos tornando a sequência ainda mais sufocante. A superfície estilhaçada deforma o reflexo do rosto endurecido (Figuras 19a e 19b), até que o personagem para de frente para o espelho e se observa (Figuras 19c e 19d), gotas de sangue percorrendo o peitoral desnudo. As sobrancelhas baixas e o olhar frio miram o reflexo, mas é como se, igualmente, encarasse o espectador.

Figuras 19a a 19d - Cena 3 no espelho: Inácio e o espelho estilhaçado





Fonte: Reprodução *Netflix*

No momento em que Inácio se municia e percebe o poder que possui perante o restante do grupo no restaurante, sua mira volta-se particularmente para um dos corpos ali presentes: Djair. No decorrer da narrativa, o espectador percebe que o conflito no estabelecimento resulta da relação tempestuosa entre Inácio e o cozinheiro-chefe. De um lado, o dono do restaurante necessita aceitar que a reputação de seu estabelecimento está nas mãos de um nordestino, homossexual, de cabelos longos e que, por vezes, refere-se a si próprio com pronomes femininos, como quando reclama que trabalha “feito uma jumenta”. A dificuldade de Inácio em aceitar uma existência como a de Djair fortalece seu caráter de alteridade, que será analisado no próximo capítulo. “É a repressão que, em outras palavras, torna impossível a alternativa saudável: o pleno reconhecimento e aceitação da autonomia do Outro e seu direito de existir” (WOOD, 1979, p. 09).

A relação entre Inácio e Djair será aprofundada no próximo capítulo, todavia, uma cena do filme, justamente o embate final entre ambos, será analisada nesta seção, pois considero o arremate da transformação do dono do La Barca, e sobre a qual busquei refletir através das sequências em frente ao espelho. O trecho em questão é um dos momentos finais do longa, com início em 1h24min34seg. Após Sara finalmente despertar para a carnificina que ocorreu no restaurante, ela volta-se contra Inácio, apavorada com o desenrolar daquela noite sangrenta. A garçonete tenta atirar no patrão, contudo, a arma estava descarregada, fazendo com que ambos enrosquem-se em uma luta corporal, que termina com Inácio perfurando a mulher com um estilete na altura do estômago.

Um som metálico compõe o design de som junto à trilha ameaçadora, o ruído provindo do deslizar de um facão de cozinha sendo afiado em uma chaira (Figura 20a). O metal reluz enquanto a câmera movimenta-se para cima, mostrando as mãos empapadas de sangue, o torso despido (Figura 20b), até chegar no rosto de Inácio. A cabeça está inclinada para baixo, os lábios e a mandíbula tingidos do batom vermelho de Sara. Seus olhos parecem ainda maiores devido ao ângulo da câmera levemente acima, um olhar

vidrado em puro ódio. Continuamos escutando o ruído da faca sendo afiada, contudo a câmera agora passeia livremente, de um lado a outro, do corredor de paredes vermelhas, posicionada em um ângulo baixo, quase como se acompanhássemos os passos de Inácio (Figuras 20c e 20d). A ausência de um ponto de luz lança sombras no corredor, todavia, é possível ver o rastro de sangue no piso de madeira, por onde o corpo de Verônica e Nuno foi arrastado. A composição de trilha sonora e o ruído metálico segue durante toda a trajetória, até Inácio chegar na porta de ferro da cozinha, onde tomamos o ponto de vista do personagem ao encontrar-se com Djair (Figura 20e). O cozinheiro está sentado no chão, os pés visivelmente amarrados, contudo não é possível ver seus pulsos, supostamente presos nas costas (Figura 20f). A composição sonora torna-se mais alta, ouvimos uma batida e a tela escurece. Mais adiante, descobrimos que Djair havia conseguido se soltar, em parte devido ao auxílio de Sara, mas, naquele instante, o público ainda desconhece tal fato e o vê vulnerável.

Figuras 20a a 20f - Inácio vai à caça de Djair, seu "prato principal"



Fonte: Reprodução *Netflix*

O título do longa não se assemelha ao conceito de “homem cordial” por acaso; Inácio aproxima-se dos escritos de Sérgio Buarque de Holanda em seu livro *Raízes do Brasil*, publicado pela primeira vez em 1936. Ao investigar a experiência brasileira a partir da mudança do modelo oligárquico e patriarcal que estruturou o país desde a colonização, o autor examina o sistema social personalista que existe no Brasil. O texto tensiona as relações entre os sujeitos e a política, as sequelas do período escravocrata e propõe um conceito para discutir a formação do brasileiro, a ideia de “homem cordial”. Conforme destaca o cientista político, Paulo Peres (2014), a cordialidade no dicionário é um adjetivo que remete à demonstração de afabilidade, de boa vontade para com os outros, de sinceridade e facilidade para a convergência com pontos de vista alheios. Refere-se a uma pessoa que é “movida por explícitos sentimentos bons e de conagração [...] a amabilidade orienta suas ações e, justamente por isso, o antônimo de cordial é malvado” (PERES, 2014, p. 22).

O termo “homem cordial”, todavia, surgiu anteriormente, nas mãos de Ribeiro Couto, poeta nascido em Santos, que utilizou pela primeira vez a expressão em uma correspondência com o escritor e diplomata mexicano, Alfonso Reyes, no início dos anos 1930 (BEZERRA, 2005). Elvia Bezerra, pesquisadora e responsável pela organização de livros dedicados a Ribeiro Couto, relata que o poeta surge com a ideia do “homem cordial” como a fusão do homem ibérico – os espanhóis e portugueses que colonizaram a América do Sul e Central – com a terra nova e as raças vistas como primitivas pelos europeus, no caso os colonizados. Para Ribeiro Couto, a contribuição da América Latina para o mundo seria o “homem cordial”, um sujeito de espírito hospitaleiro e tendência à credulidade, características opostas aos colonizadores europeus (ibid.). Na opinião do poeta santista, os brasileiros seriam mais amistosos, generosos e calorosos, seres guiados prioritariamente pelo coração e essencialmente sociáveis (PERES, 2014).

Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, propõe outra perspectiva para o “homem cordial”, partindo de uma análise inteiramente brasileira:

Já se disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade – daremos ao mundo o “homem cordial”. A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. Seria engano supor que essas virtudes possam significar “boas maneiras”, civilidade. São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante. (HOLANDA, 2016, p. 103).

Esse fundo emotivo é o que sustentaria o convívio social dos brasileiros. A expressão “cordial” tomada pelo historiador, neste caso, não indica “boas maneiras” (curiosamente, o título de outra produção deste *corpus*), mas deriva do radical latino “*cordis*”, cujo significado é relativo a “coração”. Logo, a cordialidade do brasileiro está somente na superfície, equivalente a um disfarce que permite a cada um preservar inatas suas sensibilidades e emoções (HOLANDA, 2016, p. 103). O caráter intimista no qual os brasileiros são reconhecidos em suas relações deriva desse fundo emocional, que afeta nossas estruturas culturais, políticas e econômicas. Para o autor, o resultado dessa cordialidade seria a permanência de sistemas na sociedade que provém desde a época da colonização, como o patrimonialismo e o patriarcalismo.

Paulo Peres (2014) alega que, precisamente por ser movido pelo “coração”, que o “homem cordial” está sujeito às emoções mais extremadas e impulsivas, pois do coração do ser humano não brotam somente sentimentos nobres e afetivos, consequentemente

[...] tais emoções podem ser tanto o doce gesto do afago como a amarga manifestação de fúria e rancor. A cordialidade manifestar-se-ia igualmente na hospitalidade demasiada calorosa em relação àquele que, por alguma razão, agrada-me e no ato de cruel violência contra quem, por qualquer motivo, desagrada-me. Não há aqui meio termo, ponderações racionais, respeito a regras formais de convivência, mas apenas uma emotividade bruta e irrefreável. Tudo depende das circunstâncias, da proximidade e do “estado de ânimo” do sujeito cordial. (PERES, 2014, p. 24).

Nas palavras da diretora, Gabriela Amaral Almeida, em entrevista para o portal *Vice*, “o humano é a primeira camada que você acessa ao assistir ao filme. E o humano nada mais é do que contraditório. Tudo que *tá* ali são contradições que a gente tem. Aqui, a diferença de classe gera atrito. A diferença de cor, de regionalidade” (AMARAL, 2018a). Contradição é uma das palavras que compreende a ambiguidade do “homem cordial”, assim como de outra figura que tem sido delineada no Brasil contemporâneo: o “cidadão de bem”. Enquanto lia Sérgio Buarque de Holanda, foi inevitável não traçar associações entre o “homem cordial” e algumas características deste outro personagem, que representa um conjunto de sujeitos que compartilham valores e discursos extremistas.

A popularidade da expressão “cidadão de bem”, amplamente difundida nos últimos anos, especialmente em consequência do conservadorismo e do radicalismo político, tem sido analisada no âmbito acadêmico. Uma das pesquisas de mais fôlego é a dissertação de Artur Julio de Albuquerque Junior, intitulada *O discurso do cidadão de bem e a lógica do supereu* (2018), voltada ao campo da Psicologia. Ao analisar os

aspectos que fundamentam o discurso social do denominado “cidadão de bem”, o pesquisador estabelece determinadas características para compreender esta figura em formação no contexto brasileiro. Em duas palavras, o “cidadão de bem” pode ser expresso como alguém de “posição combativa que reivindica a defesa da moral, da família e dos bons costumes, enuncia, em suas violentas relutâncias, uma relação justamente com o oposto de seus pretensos ideais” (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2018, p. 55).

O “cidadão é bem” tem assumido um papel de destaque nas narrativas extremadas que reivindicam a defesa da família, da moral e dos bons costumes no País (ibid.), todavia, ao clamar por uma “defesa” do modelo de família sacramentado por essa entidade discursiva, confunde as instâncias de público e privado, de modo similar ao “homem cordial”. O sujeito cordial de Sérgio Buarque de Holanda não somente caminha neste limiar, como é avesso às leis de aplicação geral, similar ao “cidadão de bem”, que em nome do conjunto de certos ideais, resulta em imposições violentas de cerceamento do outro. O discurso em torno da moralidade deste “cidadão de bem” constrói uma dicotomia imaginária na sociedade, no qual

cria-se, de um lado, o “cidadão de bem”, trabalhador (ou proprietário) e ordeiro e, de outro, o vagabundo, vândalo, drogado, arruaceiro, o indivíduo fora das bordas que delimitam o possível autorizado pela ordem. Por meio da combinação do medo com a percepção de uma força acima das leis, legitima-se a violência. (TELES, 2018, s.p).

O discurso pacificador deste sujeito, contudo, tem como alvo subjetividades bem específicas. O “cidadão de bem” que se prolifera em nossa sociedade revela-se no aumento do número de feminicídios no Brasil no primeiro semestre de 2019; no fato do País ser o que mais mata transexuais no mundo, ambos crimes em que prevalece o discurso da norma hegemônica de sexualidade e patriarcalismo. Segundo a Comissão de Direitos Humanos e Legislação Participativa (CDH), em 76% dos casos de feminicídio, o agressor é o atual ou o ex-companheiro da vítima, motivado pelo término do relacionamento ou discussões. Apesar de liderar o *ranking* internacional de assassinatos de transexuais por 12 anos consecutivos²⁷, o Brasil igualmente lidera outra categoria, a

²⁷ Disponível em: <https://exame.com/brasil/pelo-12o-ano-consecutivo-brasil-e-pais-que-mais-mata-transexuais-no-mundo/>. Acesso em 26 fev. 2021.

de maior consumo de conteúdo pornô com pessoas trans²⁸ em sites como *RedTube*, *PornHub* e *Xvídeos*.

Tal paradoxo entre desejo e curiosidade – representado pelo nível de consumo pornográfico, em contraposição à abjeção e o ódio que os números de homicídio demonstram –, só ressalta como o “*queer*”²⁹ é o quebrador de tabus, o monstruoso, o estranho” (BENSHOFF, 1997, p. 05). Ao pensar na relação entre os conceitos de “monstro” e “homossexual”, Harry Benshoff pondera que ambos despertam medos similares sobre o sexo e a morte. Robin Wood (2003) pensa sobre a dificuldade de identificação com pessoas transexuais, uma vez que o repúdio da homossexualidade masculina e feminina é paralela à percepção das mulheres como incorrigíveis e inalcançáveis, tornando-as a Outra e, nessa “intersecção” entre masculino e feminino, surgiria a impossibilidade de compreensão de pessoas transexuais.

Desejos, não somente de cunho sexual, não faltam aos personagens desta obra cinematográfica, sendo as principais motivações para o desenrolar das ações interiorizadas no *La Barca*: Sara é apaixonada por Inácio, que é obcecado pelo poder, enquanto Djair ama a vida, e quando a vê ameaçada, confessa que só gostaria de poder dançar coladinho com alguém, não importava quem, “homem, mulher, frango...”. Os conflitos do longa-metragem escancaram as consequências de quando os anseios íntimos ultrapassam o caráter da subjetividade sem esbarrar em limites que são inerentes ao convívio em sociedade. Essa abordagem inicia no próprio título do longa, no qual vislumbramos em Inácio aspectos da dualidade fúria/benevolência próprias do “homem cordial”, assim como ecos do “cidadão de bem” no ódio do personagem a um corpo dissidente de gênero, como o representado por Djair. Neste sentido, a narrativa de *O Animal Cordial* expõe o contexto sociopolítico nacional, não somente contemporâneo, mas cujas raízes perdem-se nas origens do País.

Ao pensar em como os monstros nas ficções de horror são criados, Noël Carroll argumenta que, muitas vezes, o assombroso nas criaturas horrendas não é algo que aparece na descrição de sua aparência. Exemplificando sua discussão a partir do

²⁸ Dados disponíveis em: <https://revistahibrida.com.br/2020/05/11/o-paradoxo-do-brasil-no-consumo-de-pornografia-e-assassinatos-trans/>. Acesso em 26 fev. 2021.

²⁹ Devido à complexidade histórica do termo *queer* e sua difícil tradução para o português, compreenderei seu significado a partir de Harry M. Benshoff (1997), pelos seus estudos sobre questões de gênero e sexualidade serem voltados para a ficção de horror. O autor situa o termo *queer* no campo sociológico como uma comunidade oximorônica da diferença, que inclui pessoas que se identificam como gays e/ou lésbicas, bissexuais, transexuais, *drag queens*, assexuais e assim por diante, ou seja, “qualquer pessoa que não se defina explicitamente em termos heterossexuais tradicionais” (BENSHOFF, 1997, p. 05).

personagem Drácula (1897) no livro de Bram Stoker, o autor reflete que o vampiro não é descrito como *perceptivelmente* repugnante (grifo do autor), todavia, ainda assim, o leitor o concebe como uma criatura nojenta e impura por associação a outros elementos que o cercam:

Drácula impressiona Harker por ser repugnante, embora sua aparência não seja literalmente monstruosa. Em casos como esse, a associação dessas criaturas impuras com *sangue* coagulado visualmente muito nítido ou outras coisas nojentas é uma maneira de ressaltar a natureza repulsiva do ser. (CARROLL, 1999, p. 74, grifo meu).

Sangue, considerado nojento ou abjeto por muitos, não falta em *O Animal Cordial*, que é tingido de vermelho desde os créditos. E o volume de líquido viscoso aumenta de acordo com a ruptura de Inácio, não somente espalhado nos corpos que o personagem vitima, mas igualmente em sua própria pele, ressaltando o homem fragmentado que ele se tornou através dessa associação com o sangue. Conforme o protagonista se dissocia da máscara de “boas maneiras” que mantém sua forçosa civilidade, inicia a “contagem de corpos” (*body count*) das vítimas de Inácio, elemento tradicional ao *slasher* e introduzido no primeiro filme da franquia *Halloween* (ZANINI, 2020).

A partir de Robin Wood (1979), podemos analisar Djair como um exemplo clássico da projeção no Outro do que está reprimido em Si, em ordem daquilo que deve ser contido, rejeitado e, se possível, aniquilado. E é isto que Inácio tenta fazer com Djair, e que será analisado no capítulo 4, na seção dedicada a analisar o personagem através da visão hegemônica que o torna um Outro.

4.2 “Cabrito”

“Hoje eu só queria saber se o Senhor está vendo tudo isso. E se Ele estiver, quero que saiba que Ele é um grande filho da puta mentiroso”. A frase que finaliza *Cabrito* (2020) é uma síntese do longa-metragem dirigido por Luciano de Azevedo. Não há momentos para o espectador respirar; desde os primeiros minutos, a narrativa é uma descida para um abismo situado na casa de uma pequena família no interior de Minas Gerais. Na época do lançamento de *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847), clássico da literatura inglesa vitoriana, o poeta Dante Gabriel Rossetti definiu a história escrita por Emily Brontë como “um monstro horrível [...] A ação se passa no inferno – apenas parece que lá as pessoas e os lugares têm nomes ingleses”. Publicado sob o pseudônimo Ellis Bell, em uma época em que escritoras mulheres ainda eram vistas com descrédito, *O*

Morro dos Ventos Uivantes é uma história sobre obsessões e violências que culminam em um contínuo sofrimento no pequeno núcleo familiar que protagoniza a narrativa. Em *Cabrito* (2020) acontece algo similar, a ação igualmente se passa em um inferno na Terra, os personagens, contudo, são brasileiros e sequer possuem nomes próprios.

Cabrito divide-se em três capítulos para explorar diferentes momentos da vida de seu protagonista, interpretado pelo ator Samir Hauaji, em uma narrativa centrada nas consequências do fanatismo religioso e da violência parental. O primeiro capítulo, intitulado “nem o pai morre, nem a gente almoça”, mostra a perversidade paterna no contexto familiar. Este momento inicial mostra a família nuclear, composta por pai, mãe, dois filhos homens e uma filha mulher, em algum período da ditadura militar brasileira. A família vive em uma pequena fazenda no interior de Minas Gerais, em uma casa humilde de paredes descascando e desprovida de energia elétrica, mas repleta de figuras religiosas. Ainda que alegue pobreza, mas visivelmente por sadismo, o pai alimenta os filhos e a esposa com a carne de outros seres humanos, como de um jovem que ele captura tentando roubar em sua fazenda.

Além do canibalismo, a violência é outra constante no âmbito familiar, especialmente do pai (dramatizado por Samir Hauaji) contra um de seus filhos, interpretado no primeiro capítulo pelo ator Ramon Brant. É este filho sem nome, extremamente reprimido pela família, que será analisado nesta seção. Devido à ausência de nome, irei me referir a ele no texto por protagonista ou Cabrito, pelo significado bíblico de o animal estar relacionado ao pecado, algo que condiz com o personagem, assim como pelo pai chamá-lo de “cabritinho” perante a mãe.

A relação conflituosa entre o patriarca e Cabrito é central para contextualizar os traumas do filho na fase adulta, assim como para compreender quando o adolescente assassina o próprio pai, cena que encerra o primeiro capítulo. Já o segundo segmento, desenvolve a história com os personagens mais velhos; o protagonista ainda vive com a mãe (Sandra Emília) em condições miseráveis. A matriarca, contudo, ocupa o lugar da figura paterna em relação à repressão, desta vez de cunho religioso, cerceando até a liberdade sexual do filho. A herança do canibalismo segue um hábito motivado pela mãe, que cobra de Cabrito a “carne” das refeições, instruindo-o a assassinar pessoas para alimentar ambos. Este capítulo termina de modo extremamente gráfico, com Cabrito assassinando sua namorada, grávida, e a própria mãe, que se opunha ao relacionamento.

Por fim, o terceiro capítulo é intitulado “a sagrada família”, finalizando o longa-metragem quando o personagem sequestra seu primeiro amor, com intuito de criar o ideal

de família que nunca teve. A crueldade do pai e os abusos psicológicos da mãe seguem assombrando o personagem, que reproduz este tratamento desumano na mulher, entregue a seu passado de canibalismo e violência. Diferente de Inácio, cuja transformação física em *O Animal Cordial* destaca a catarse de seu interior, a mudança em Cabrito é atenuada. Desde a adolescência (Figura 21a), vê-se o protagonista com uma expressão tensionada no rosto, o cenho franzido e os ombros baixos. No segundo capítulo, (Figura 21b) sua aparência melhora ligeiramente, possivelmente devido a sua namorada, uma prostituta que parece ser a única personagem na narrativa que nutre sentimentos de afeto por Cabrito. Por fim, no último segmento (Figura 21c), o personagem está marcado por uma expressão de conformidade, sem camisa e coberto por manchas de sujeira na pele exposta.

Figuras 21a a 21c - A transformação de Cabrito



Fonte: Reprodução canal TCM

A fim de investigar sua construção sob a perspectiva do Reprimido, algumas cenas serão analisadas, começando por uma sequência do primeiro capítulo, que inicia aos 13min11seg. No trecho (Figuras 22a a 22d), Cabrito e seu irmão estão sentados à mesa,

o protagonista aparando uma vara de madeira com uma faca, lascas se acumulando em cima do tampo do móvel. A escuridão envolve a composição, quebrada somente pelo tom quente do fogo de duas velas que iluminam os dois personagens. O irmão começa a insultar o outro personagem, chamando-o por “doente”; o roçar da lâmina na madeira soa alto, junto com os ruídos da noite, como o som de grilos. O movimento de afinar a vara de madeira se intensifica. A montagem intercala o rosto do irmão (Figura 22a), novamente o chamando de doente, para Cabrito, que ergue a cabeça, a boca ainda muda, mas o olhar irado (Figura 22b). Sem respostas do outro, o irmão começa a lhe atirar as lascas de madeira, enquanto o volume do choro da criança aumenta. A câmera novamente foca no movimento repetitivo de Cabrito com a faca e a madeira (Figura 22c), criando uma atmosfera de apreensão resultante do conjunto de elementos paralelos na sequência: o choro, as ofensas, a faca... Até que o último berro de “ôh, doente!” o faz explodir de raiva e apontar a faca em direção ao irmão (Figura 22d) sua respiração raivosa, quase como de um animal, misturando-se ao choro do bebê ao fundo. O pai surge perante os dois, forçando que Cabrito abaixe o braço e interrompendo a ameaça sem dizer palavra.

Figuras 22a a 22f – Após repetidos insultos, Cabrito ameaça o irmão



Fonte: Reprodução canal TCM

Esta cena resume a convivência conturbada do protagonista com os irmãos e o pai, do qual o personagem experimenta constantes ataques, mas não os responde,

contendo-se em silêncio na maior parte do tempo. “Nem o pai morre, nem a gente almoça” é uma expressão portuguesa que se refere a uma situação de difícil resolução. No caso de *Cabrito*, a difícil resolução é personificada na figura paterna, com exemplifica a próxima sequência analisada, que inicia aos 17min16seg. Neste trecho, o protagonista está sentado, amarrado a uma cadeira no interior de uma construção de tijolos aparentes e chão de terra, repleta de tábuas de madeira e ganchos pendendo no teto. Vemos a composição pelo ponto de vista de Cabrito, a imagem ligeiramente enevoada por um tecido que venda os olhos do protagonista. Calmamente, o pai se aproxima do filho, a face escondida por uma máscara infantil de porco (Figura 23a), até que se abaixa e retira o tecido, posicionando-se em frente a Cabrito, e, conseqüentemente, olhando para o espectador.

O plano fechado detalha os vincos das cicatrizes que cobrem quase todo o rosto do pai (Figura 23b). A escolha por desconcertante proximidade, impondo ao espectador uma intimidade com o personagem, ressalta a vilania paterna, afoita por debochar do filho perante uma situação que será abominável. A composição nesta cena situa o patriarca naquele lugar miserável, pois é desta pobreza que deriva seu monólogo, ambientado por uma trilha sonora repleta de distorções.

Figuras 23a a 23b - O pai de Cabrito surge para lhe ensinar uma lição



Fonte: Reprodução canal TCM

“A mamãezinha nunca contou para vocês que a comida que vocês comem... a carne...?”, inicia, em tom de deboche. A luz fraca que ilumina o ambiente treme constantemente, lançando sombras na fisionomia maníaca do pai. “Tá vendo tudo isso daqui, garoto? Isso aqui me sai muito caro, (...) e eu não vou alimentar você e a merda da sua mãe com isso aqui não. Lição de hoje: como se tornar um homem”, acrescenta o personagem com animação, erguendo-se e desaparecendo nas sombras de outro espaço da casa. O protagonista ofega alto, a boca coberta por um pedaço de pano. O pai retorna em meio a uma cantoria distorcida do hino nacional brasileiro, arrastando uma cadeira, ocupada por outra pessoa, amarrada ao móvel.

A fala do pai torna a centrar-se nas dificuldades em conseguir comida, seu monólogo adquirindo cada vez mais um tom psicótico. O personagem conta que o jovem foi apreendido tentando roubar suas terras, e que por isso ele “merece virar picadinho, que nem os milicos estão fazendo com os vagabundos na cidade grande”. A câmera não mais ocupa o ponto de vista de Cabrito, ela move-se entre diferentes pontos do plano. A “lição” que o pai deseja ensinar ao filho reside em uma tarefa: Cabrito deve matar o rapaz que servirá de alimento para a família.

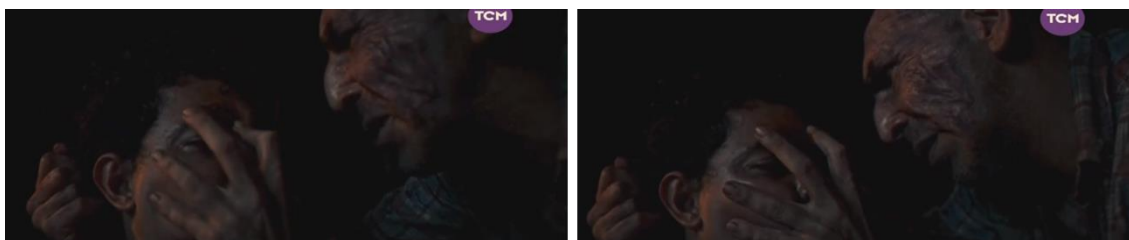
A associação direta entre a violência paterna e o discurso referente ao papel de provedor do pai/filho, duas figuras masculinas, compreende o que Cynthia Sarti (1994) discorre em relação ao padrão de desempenho esperado pelo homem no interior de uma família pobre no contexto urbano brasileiro. Ainda que a pesquisa de doutoramento da antropóloga esteja situada em um espaço temporal de quase 30 anos – tornando necessárias algumas atualizações, especialmente perante a força do papel feminino no núcleo familiar após programas sociais, como o *Bolsa Família* –, em rincões do País, como onde situa-se a narrativa de *Cabrito*, seguem atados a modelos engendrados de família. Dedicado a explorar os extremos das relações familiares, o longa-metragem discute os perigos da manutenção de determinadas estruturas sociais, em particular a família, e, ainda que não contextualize nenhum ano específico, o aceno da obra à época da ditadura militar dialoga com o avanço do conservadorismo e de seus modelos “tradicionais”, cada vez mais defendidos no momento em que esta dissertação foi escrita.

Neste sentido, o personagem paterno e, mais adiante, Cabrito, dramatizam como a dimensão da pobreza no contexto familiar recaí mais explicitamente no discurso masculino, já que “é o homem quem *falta com sua obrigação quando o dinheiro não dá*” (SARTI, 1994, p. 73, grifos da autora). De acordo com a antropóloga, para as camadas mais vulneráveis de nossa sociedade, a importância da família também está relacionada a ineficiência das instituições públicas, incapazes de substituir as incumbências privadas por parte da família. A fragilidade de políticas públicas destinadas a amparar esta população, direciona a mediação da existência entre o meio urbano e o cotidiano dos mais pobres para o âmbito familiar. No texto fílmico, a centralidade da família na vida de Cabrito, em contraponto a visível inexistência de outras instituições sociais, torna o personagem vulnerável a violência paterna, como nesta cena.

A fim de mostrar ao filho como se deve alimentar uma família, o pai empurra a cadeira de Cabrito para próximo da vítima, forçando uma faca em sua mão, e conduzindo-a para a jugular da presa. O pai solta um urro de satisfação com o sangue que jorra, e

abraça Cabrito, molhando seus dedos no líquido viscoso e traçando um sinal da cruz na testa do filho paralisado de pavor (Figuras 24a e 24b). “Eu te batizo, em nome do pai”, finaliza ele, sem complementar a santíssima trindade do cristianismo, pois não há Deus naquela terra esquecida, sendo ele próprio a autoridade máxima naquela casa.

Figuras 24a e 24b - O “batismo” de Cabrito pelo pai



Fonte: Reprodução canal TCM

O mesmo gesto de traçar um sinal da cruz no filho é repetido pela mãe (Figuras 25a e 25b). A sequência acontece logo após a matriarca descobrir que o pai havia forçado Cabrito a participar de um assassinato.

Figura 25a e 25b - O “batismo” de Cabrito pela mãe



Fonte: Reprodução canal TCM

Apesar da similaridade do gestual, as intenções são bastante diferentes. A atitude do pai é um deboche perante a fé da matriarca e ao conceito de divino, tanto que se refere somente até “em nome do pai”, assim como demonstra sua influência no assassinato cometido pelo filho, ressaltado pela sua inclusão dentro de campo. A mãe, porém, o faz em sentido de proteção – ainda que distorcida, é fundamental ressaltar –, o que é salientado pelo plano detalhe no rosto de Cabrito durante o sinal da cruz, retirando a mãe do plano para focar na fisionomia atormentada do filho. A metáfora deste gesto, contudo, é a mesma nos dois casos, servindo como um rito de iniciação da opressão parental que marcará profundamente a vida do protagonista.

Pensar nos delírios religiosos da mãe é essencial para compreender sua influência nas atitudes do filho. Ciente de que Cabrito, mesmo que à força, manchara suas mãos de sangue, a mãe agora o vê como alguém marcado pela mão do demônio; assim, aos olhos de seu Deus, o filho deveria se desculpar matando Satanás, no caso, seu marido. Cabrito tenta recusar a ação, contudo, munida de um terço e de seu discurso religioso sobre Paraíso e pecados, a mãe ordena que ele a obedeça. E assim se sucede. Antes do jantar, o pai senta-se à mesa e é esfaqueado pelo filho uma vez, de surpresa, no estômago. Cabrito, todavia, ao ver o pai caído e vulnerável no chão se atira em cima dela, apunhalando-o violentamente repetidas vezes. Ofegante, ele fala, sua voz finalmente articulada de modo a fazer-se entender: “Você que me ensinou”. Perante a cena, a mãe observa calada, com o terço em mãos; após o ato, o filho olha para as mãos cobertas de sangue e chora.

A banda sonora deste primeiro capítulo é composta por uma mistura de ruídos do ambiente, como o barulho da chuva, o guincho de porcos, programas de rádio e o choro do bebê, mas, a voz do protagonista pode ser escutada somente em um momento, justamente quando ele afirma que o pai lhe ensinara a matar para aprender a ser um provedor. Assim, Cabrito retorna as relações familiares descritas por Cynthia Sarti, estruturadas no status central do homem como trabalhador/provedor e mediador com o mundo externo, e da mulher como dona de casa e gestora da unidade doméstica. Neste contexto, o filho “assume” as obrigações do pai, sendo o responsável por prover o essencial para a família, reproduzindo esta estrutura hierárquica básica que contém em si a norma e os valores sociais deste modelo nuclear de família pobre (SARTI, 1994).

O segundo capítulo, “Ninguém come antes da mamãe rezar”, foca-se na relação entre mãe e filho, ambos vivendo em uma casinha escura e repleta de símbolos religiosos por todos os cantos, ressaltando que os anos passaram, mas nada mudou naquela família. Cabrito tornou-se um vendedor de algodão-doce, porém a humildade de sua profissão enraivece a mãe, que insulta o filho por não trazer comida *de verdade* para a casa. Agora adulto, o protagonista tem pesadelos recorrentes, protagonizados por personagens de seu passado, assim como por uma criatura que veste uma máscara produzida com retalhos do rosto de porcos, uma possível alusão ao pai na cena investigada anteriormente. Ao intercalar os trechos dramáticos com os delírios do personagem, o filme constrói uma atmosfera de insanidade, convidando o espectador a encarar o abismo que há muito vive Cabrito, embora não o faça seguindo uma narrativa linear.

A próxima sequência examinada inicia aos 37min25seg, quando o protagonista chega na cozinha, a mãe já sentada à mesa almoçando. Recém o filho chega no cômodo

e ela já começa os insultos e lamúrias, reclamando que não aguenta mais a pouca carne que garante a sopa rala da refeição. Quando o filho puxa um prato para se servir, ela prontamente grita para ele largar a louça, afirmando que “não tem comida para você, não!”. Sem retrucar, Cabrito volta-se para sua máquina de fazer algodão-doce, o barulho do equipamento misturando-se à trilha instrumental ruidosa. A cenografia deste enquadramento une a simplicidade da vida rural com o excesso de figuras religiosas, deixando explícito o bastião que rege aquela família. Um quadro de Jesus Cristo ocupa parte significativa da composição, posicionado acima da bancada, como se seu olhar sereno acompanhasse Cabrito.

A mãe surge ao seu lado, pousando o prato em cima do balcão da pia; como nos revela o plano em *close*, ainda há um pedacinho de carne em meio a sopa insossa, ao qual Cabrito ligeiramente pega, faminto. O plano fechado preenche a tela com a mandíbula do personagem enquanto mastiga, porém a mãe logo aparece por trás de seu ombro. Perante aquele ato simples de roubar um resto de comida, seu discurso é de pura repressão:

- O Senhor está vendo você desrespeitar o Evangelho. Honrar pai e mãe, você lembra disso? Você sabe para onde vão os meninos maus? Os meninos pecadores? Você sabe, não sabe? Imprestável! (CABRITO, 2020, 38min40seg).

Novamente, como sempre, em silêncio, o personagem cospe o pedaço de carne e respira fundo. Dos quatro filmes do *corpus*, *Cabrito* é o mais niilista, uma característica bastante comum ao gênero horror, e tal esvaziamento de convicções converte-se no canibalismo da família, no fundamentalismo religioso e pela violência legitimada pelas práticas de um regime ditatorial. Para representar isso, tudo é excessivo em *Cabrito*: o vilão é coberto por cicatrizes, a la Freddy Krueger, seus gestos soam exagerados e, por vezes, até caricatos; a escuridão é uma constante que comprime a casa com seus personagens dentro; o ambiente parece se deteriorar junto com o psicológico de Cabrito de tal maneira que, no terceiro capítulo, é impossível separar a imundice do que outrora fora azulejos e móveis.

Os exageros no longa-metragem buscam retratar a distorção da realidade vivenciada pelo personagem, consequências da herança de canibalismo proveniente do pai, e do fanatismo religioso que move a mãe. Considerando os males que vemos o protagonista sofrer, como o espectador encara sua figura monstruosa? Pois, como uma música final narra, ele “matou pai, matou mãe, matou filha...”, e devido ao canibalismo perpetuado em sua fase adulta, assim como sua obsessão por encontrar conforto no afeto

de outras mulheres, Cabrito certamente fez muitas vítimas fora do núcleo familiar e da prostituta com quem se relacionou, morta ao final do segundo capítulo junto à matriarca.

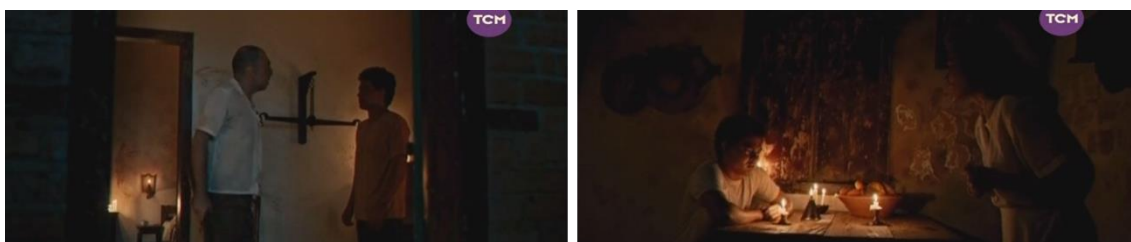
O protagonista desta obra pode ser lido como alguém reprimido com tanta violência, que sua escapatória foi alcançar esse nível de monstruosidade, mas que não o torna simplesmente uma personificação do mal, uma criatura abjeta que o espectador se encolhe ao ver na tela. Desafiar e inverter a lógica da figura do Monstro e do “mal” encarnado é um dos campos em que o horror se mostra progressivo, pois, ainda que estas criaturas sejam, por definição, destrutivas, esse senso de destruição é capaz de ser, por vezes, explicado, desculpado e até justificado (WOOD, 1979).

Ao investigar o que constitui um monstro no horror ficcional, Noël Carroll o pensa como um ser que produz uma reação afetiva de medo e repugnância, tanto nos personagens, quanto no público. “O monstro na ficção de horror não só é letal como também – e isso é de maior importância – repugnante” (CARROLL, 1999, p. 39), assim, o horror artístico seria caracterizado por respostas emocionais que misturam o medo, o ficar aterrorizado por algo que ameaça ser perigoso, e a repugnância. O filósofo considera a repugnância um fator essencial às histórias de horror, pensando em contraste com outros gêneros que igualmente exploram situações ameaçadoras, como nos filmes de ação ou suspense.

Para Carroll, o papel do monstro é outra variável importante nas ficções de horror, e seria ele a causar as respostas emocionais de medo e repugnância. A aparição do monstro seria acompanhada por um estágio de agitação anormal, causado pelo pensamento de que o monstro é um ser possível, com a propriedade de ser impuro, assim como fisicamente (e talvez moral e socialmente) ameaçador. Por impureza, Noël Carroll (1999) compreende a definição através de Mary Douglas em seu clássico antropológico *Pureza e Perigo: ensaio sobre a noção de poluição e tabu* (1966). Ainda que a questão da impureza não me pareça tão fundamental em *O Animal Cordial* ou *Morto Não Fala*, em *Cabrito* toda a construção imagética do filme é centrada em aspectos impuros elencados por Mary Douglas e pensados por Carroll no âmbito cinematográfico. Desta forma, o filósofo especula que um *objeto* ou *ser* é impuro se for categoricamente intersticial, contraditório, incompleto ou informe. Em *Cabrito*, ainda que o protagonista não caracterize em si aspectos como a incompletude, outras relações do filme possibilitam pensar essas observações de Noël Carroll, particularmente ao analisarmos o interior das casas que vivem a família, e que se mostram como uma extensão do personagem.

Na moradia do capítulo 1, o ambiente é sempre escuro, tomado por tons quentes provindos das velas acesas, que parecem “queimar” o interior da residência (Figura 26b), criando uma atmosfera infernal que reflete o âmago das relações familiares. Há o pai que odeia a esposa e considera um dos filhos um “saco de merda”, como afirma logo nos primeiros minutos de filme. Os irmãos igualmente odeiam Cabrito, que odeia a todos, salvo a mãe, que, por sua vez, deseja matar o marido. O interior da residência é humilde, e a presença paterna mostra-se influente pelos instrumentos metálicos pendurados nas paredes (Figura 26a).

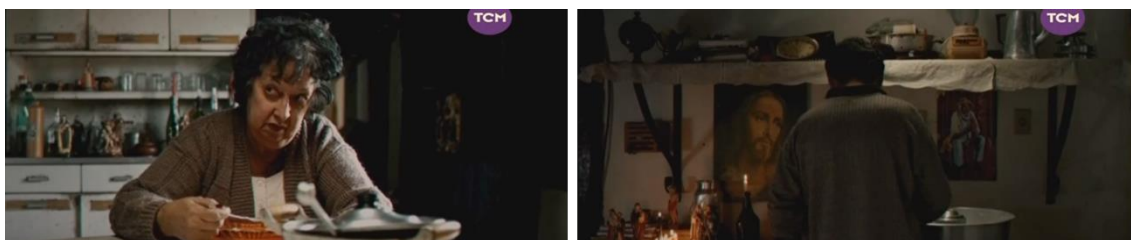
Figuras 26a e 26b - O interior da casa no primeiro capítulo



Fonte: Reprodução canal TCM

Nos próximos dois capítulos, a residência acompanha diferentes passagens da vida do protagonista. No segundo segmento, há uma profusão de símbolos religiosos (Figura 27b) evidenciando que é Deus, por intermédio da matriarca, que manda ali. Com intuito similar, objetos como utensílios de cozinha e potes (Figura 27a), ficam em evidência nos planos, abarrotando os móveis. A direção de arte reforça a sensação de domesticidade que este capítulo deseja transmitir na conturbada relação entre a mãe possessiva e o filho, um cabritinho, que não conseguiu soltar-se das amarras maternas.

Figuras 27a e 27b - O interior da casa no segundo capítulo



Fonte: Reprodução canal TCM

Por fim, após a morte da matriarca, o interior da casa aparece em completo estado de putrefação, como se fosse carne viva e estivesse apodrecendo (Figura 28b). Não há

mais elementos visuais que aproximem esta casa de outras que obedecem uma ideia de ordem através da higiene (DOUGLAS, 1966), transparecendo uma impureza que provoca repugnância no espectador e, certamente, desespero para a mulher sequestrada pelo protagonista (Figura 28a).

Figuras 28a e 28b - O interior da casa no terceiro capítulo



Fonte: Reprodução canal TCM

Ainda que nos dois primeiros capítulos a representação das casas também transmitisse uma sensação de sujeira e desordem – resultante da fotografia sombria e do excesso de objetos dispostos em cena –, no último segmento, o “lar” parece situar-se em um lugar ignorado por humanos, marginalizado, que pertence a um arrabalde fora e desconhecido do comércio comum (CARROLL, 1999), ou seja, o recanto de um Monstro. A imundice nas paredes, os vermes por cima dos potes de comida, o colchão puído em que Cabrito dorme, tudo nos atesta a insanidade do personagem, sua transgressão à ordem, e como ele perdeu qualquer resquício de humanidade ao matar a mãe.

A relação entre a deterioração dos ambientes e o próprio personagem, reflete sua construção antagônica, ainda que a ambivalência de sentimentos valha-se neste caso. Retomando Noël Carroll, o autor destaca que personagens que não são fisicamente repugnantes, ainda o podem ser quando rodeados de objetos que estimulem repulsa e/ou fobia no espectador. A extrema sujeira que engole a residência de Cabrito, a sopa insossa que a mãe cozinha, o chiqueiro que abriga os porcos criados pelo pai no início do longa-metragem, especificamente mostrado à noite, reforçando a dificuldade em discernir o que são os animais e o que é lama... Tudo o que cerca o protagonista pode ser associado à podridão e impurezas, estimulando no público reações como repugnância.

Justamente por este destaque que o interior das casas em *Cabrito* adquire ares de personagem na narrativa. É possível associá-las ao *locus horribilis* que, em ficções de horror, é um elemento fundamental na ambientação dos “espaços narrativos opressivos, que afetam, quando não determinam, o caráter e as ações das personagens que lá vivem”

(FRANÇA, 2017, p. 117). Neste aspecto, as três residências que pontuam momentos diferentes na vida do protagonista são essenciais para compreender a construção da monstrosidade de Cabrito, destacando em sua cenografia elementos que representam a opressão familiar vivenciada pelo personagem. O *locus horribilis*, originário da narrativa gótica, expressa “a sensação de desconforto e estranhamento que as personagens – e, por extensão, o homem moderno – experimentam ante o espaço físico e social em que habitam” (ibid.). Nesta obra cinematográfica, a deturpada noção de “lar familiar” transforma-se no espaço de aprisionamento do personagem, atado a presença fantasmagórica de seu passado e aos embates familiares que ocorriam debaixo daqueles tetos.

Em seu ensaio *A cultura dos monstros: sete teses*, publicado originalmente em 1996, Jeffrey Cohen salienta que os monstros devem ser analisados no “interior da intrincada matriz de relações (sociais, culturais e lítero-históricas) que os geram” (COHEN, 2000, p. 28). Ao examinar o texto fílmico de *Cabrito* em plena crise econômica e social que atravessa o Brasil nos anos desta pesquisa – com números alarmantes que retratam a insegurança alimentar grave vivenciada por milhões de brasileiros –, o canibalismo do personagem adquire um viés ainda mais crítico. O canibalismo no cinema de horror, frequentemente, representa o “fim” das relações humanas sob o capitalismo (WOOD, 2003). Em *Cabrito*, é o meio que o pai encontra para alimentar a família, contudo, também é um instrumento de opressão ao tornar os filhos e a esposa “cúmplices” de seu canibalismo. A residência humilde, a pequena criação de porcos e a fazenda isolada corroboram com a percepção de escassez da família.

Neste cenário de pobreza, a família torna-se um núcleo de sobrevivência material e espiritual, não somente o instrumento através do qual o protagonista viabiliza seu modo de vida, mas o próprio substrato de sua identidade social e seu parâmetro moral para compreender o mundo (SARTI, 1994). Acerca especificamente do canibalismo, Robin Wood (2003) elabora que a recorrente associação desta prática como herança familiar, atua, também, em uma lógica de repressão sexual. A libertação da sexualidade nos filmes de horror é frequentemente apresentada por um viés pervertido, monstruoso e excessivo; neste caso, a perversão e o excesso são resultados lógicos da repressão (WOOD, 2003). Em obras cinematográficas focadas no canibalismo, a temática sexual é constantemente abordada, mas, claro, totalmente imbricada em funções sádicas e distorcidas.

Cabrito persegue mulheres em um ferro-velho para canibalizá-las, sequestrou uma mulher que “amava” para não ficar mais sozinho, matou o pai, a mãe, uma namorada que

estava grávida... O protagonista do filme de Luciano de Azevedo reúne todas características essenciais para que o espectador sinta medo e repugnância por sua figura, contudo, quando a cena final mostra o personagem atirado nos braços da criatura com máscara de porco que atormentava seus delírios, há uma provocação à empatia do público. “Hoje eu só queria saber se o Senhor está vendo tudo isso. E se Ele estiver, quero que saiba que Ele é um grande filho da puta mentiroso”, soa a narração em *off*, acompanhando o plano que emoldura Cabrito e o ser ensanguentado com máscara de porco. Ambas criaturas estão às margens de uma estrada de terra batida à frente de colinas verdes; localização ressalta o isolamento e a solidão do protagonista.

Junto a Djair, Cabrito foi o personagem que mais me suscitou compaixão. “A grande questão é que para alcançar popularidade e interesse, o antagonista precisa causar algum grau de ressonância psicossocial em seus espectadores”, destaca Gabriela Larocca (2016). Antes de Cabrito tornar-se essa fusão de abominações, ele foi um jovem reprimido pela brutalidade paterna e pelas distorções religiosas da mãe. Tal ambivalência que situa o gênero horror entre o fascínio e o sentir medo (CARROLL, 1999), envolve a figura de um personagem como Cabrito, tornado monstruoso pelas repressões sofridas no núcleo familiar, mas que ainda possui o potencial de causar empatia no espectador.

4.3 Stênio

Tradicionalmente, o cinema de horror dá à luz a seres híbridos, corpos de origens desconhecidas, alienígenas, demoníacas, ou constituídos por retalhos humanos, como a criatura de Victor Frankenstein na obra literária de Mary Shelley. Desprovido de um nome próprio e abandonado no mundo após o cientista ver as feições da criatura que havia concebido, o “monstro” de Frankenstein torna-se um Outro, um ser abjeto temido pela sociedade. Apesar de suas características humanas, sua postura bípede e sua capacidade de fala, a criatura de Frankenstein navega na fronteira de sua origem, e por falta de uma classificação apropriada, é destituído de qualquer empatia por aqueles que o cercam. Às margens da loucura por ter sido destinado a viver em solidão, vinga-se daqueles que lhe forçam a exclusão sem qualquer possibilidade de defesa.

O clássico de Mary Shelley foi uma das primeiras obras literárias de horror que tive contato, ainda no Ensino Médio, e desde aquela época, em torno de 2007, lembro de sofrer junto com a criação de Victor Frankenstein. “Eu era benevolente e bom; a miséria me fez um demônio. Faça-me feliz e serei virtuoso novamente”, declara a criatura,

enquanto pede que o cientista crie uma parceria, que lhe seja semelhante e o compreenda, a fim de não viver mais sozinho. Desde suas origens literárias no gótico, personagens ambíguos e constituídos por diferentes camadas são atrativos do gênero horror. Um dos vilões mais consagrados no cinema, Freddy Krueger – antagonista da franquia que iniciou em 1984, *A Hora do Pesadelo*, e contabilizou oito filmes e um *reboot*, em 2010 – provoca a simpatia dos espectadores devido a seu passado trágico e humor debochado. Contudo, um dos questionamentos que podem ser analisados é como o público sente-se atraído por um *serial killer* pedófilo e assassino de crianças e adolescentes?

De modo similar a Krueger, Stênio (Daniel Oliveira) é um personagem de camadas, que navega entre ser um canalha machista, para um cidadão oprimido por sua rotina de pobreza, cadáveres e rejeição. Ao longo de *Morto Não Fala* (Dennison Ramalho, 2019), o espectador é levado a considerá-lo um homem sofrido, que trabalha demasiadamente, tenta cuidar dos filhos em precárias condições e ainda é traído pela esposa com um vizinho, dono da padaria que frequenta diariamente para beber algumas doses, fiado. Sua versão inicial fica explícita na primeira imagem (Figura 29a), em que vemos sua expressão magoada, mas contida, após uma discussão com Odete, sua esposa. Na segunda imagem (Figura 29b), o personagem expressa seu enlouquecimento no rosto tomado pela culpa, as mãos cobertas de sangue inocente que, inclusive, é a origem do horrífico no filme.

Figuras 29a e 29b - A transformação de Stênio



Fonte: Reprodução *YouTube*

A narrativa de *Morto Não Fala* ambienta uma das mais consagradas histórias de horror para o contexto brasileiro. Stênio é um homem que trabalha como plantonista noturno no Instituto Médico-Legal (IML) do subúrbio paulistano, atendendo especialmente vítimas de violência e da vulnerabilidade urbana, como mortos por brigas entre facções e desmoronamentos de terra. Logo nos minutos iniciais da obra, o espectador descobre que o protagonista tem um dom especial: Stênio é capaz de falar com

os mortos. Enquanto limpa, abre e costura os cadáveres, o personagem conversa sobre a vida e os últimos momentos daqueles que abarrotam as macas do IML, e é justamente por causa desta estranha habilidade, que se desenvolve o drama do longa-metragem. Em uma noite de trabalho ele conhece Sujo, vítima de uma rixa entre traficantes após ser delatado para a quadrilha rival por um aliado de sua própria facção. Com esta informação em mãos e enraivecido pelas traições de Odete, Stênio elabora um plano para que o irmão de Sujo, Jonas, acredite que Jaime é o delator, o que certamente ocasionaria sua morte em vingança. O que o protagonista não esperava, é que durante a emboscada à Jaime, Odete estaria junto ao amante no carro, ocasionando, também, seu assassinato. Responsável pela morte da mãe de seus dois filhos, Stênio começa a ser assombrado pelo espírito da esposa, em uma série de sequências que apostam em convenções tradicionais ao gênero com intuito de apavorar o protagonista a tal ponto, que ele finalmente confesse aos filhos que é o responsável pelo assassinato de Odete.

A fim de analisar a construção de Stênio a partir da ideia de Reprimido que proponho nesta pesquisa, algumas cenas serão investigadas, assim como outros trechos da narrativa que serão abordados a fim de complementar o pensamento. A primeira sequência ocorre no início do filme aos 05min20seg, após o protagonista atender uma vítima de briga entre torcidas de futebol. A claridade da manhã contrasta com a escuridão do IML, e Stênio passa na padaria de Jaime para tomar uma dose de cachaça, fiado, como o dono do estabelecimento ressalta para o personagem. Enquanto bebe, sentado no balcão, escutamos um programa de rádio, de cunho religioso, desenrolar-se ao fundo da cena. O guia espiritual realiza uma prece para mandar embora a doença de algum ouvinte, clamando que Jesus Cristo expulse o mal daquele corpo. Logo surge no estabelecimento Lara (Bianca Comparato), filha de Jaime e que trabalha na padaria com o pai. A câmera movimenta-se para focar em um diálogo entre os dois, referente aos atrasos de Lara, que passa as noites no hospital fazendo companhia para a mãe que está em coma. Após a breve divergência entre pai e filha, o áudio do rádio eleva-se, permitindo distinguir o discurso religioso, esbravejando que “o demônio faz a pessoa escutar passos, [...] escutar vozes. Óh, imundice infernal, óh entidade diabólica! Vai saindo agora, em nome de Jesus!”. Neste momento, a câmera enquadra Lara em um primeiro plano, e Stênio mais ao fundo.

Pregações religiosas como esta aparecem no decorrer de todo o filme, especialmente como pano de fundo, auxiliando a ambientar a narrativa no contexto urbano brasileiro, assim como para ressaltar as potências malignas que rondam os

personagens. Neste momento específico, ainda que o enredo esteja em seu início, a pregação religiosa no rádio eleva-se justamente na interação entre Lara e Stênio; a primeira personagem encarnará o mal fisicamente, enquanto o protagonista representará o embate entre um pai de família que se transformará em um assassino.

Após sua dose de bebida, Stênio retorna para casa (06min51seg). Já é manhã, e seu cansaço contrasta com a rotina diurna dos membros da família: sua filha, Ciça (Annalara Prates), assiste à televisão sentada no sofá, posição que ele se junta, deitando-se com a cabeça em seu colo. O som da programação televisiva une-se aos ruídos de um aspirador de pó, contudo, a barulheira não parece incomodar Stênio, que, exausto, sorri quando a menina começa a fazer carinho em seus cabelos (Figura 30a). Apesar de já ser dia, a pintura verde das paredes internas escurece o interior da casa, combinando com a ausência de móveis ou objetos de tons quentes na composição, criando uma atmosfera de frieza antes mesmo da chegada de Odete. O pai pergunta onde está o restante da família; aos sussurros, a filha começa a explicar que o irmão aprontou. O ruído do aspirador cessa. Odete surge no cômodo, seus passos pesados antecipando sua raiva. Uma mão segura um carretel de cerol, com a outra ela bate nos pés do marido (Figuras 30b e 30c), mandando que levante, pois já falou para ele não “deitar com a roupa suja do trabalho no sofá, fica todo *empesteado*”.

Sem deixar Stênio responder, Odete inicia uma enxurrada de reclamações ao marido sonolento, pedindo que ele resolva o problema com o filho, Edson (Cauã Martins), que está vendendo linha de cerol para que as crianças da rua cortem a pipa uns dos outros (Figura 30e). Para piorar a situação, o adolescente passa por trás de Odete, se dirigindo para outro cômodo. O plano aberto mostra Stênio ainda sentado no sofá, entre Odete e Edson (Figura 30g), ressaltando a apatia do pai e a posição que o coloca em desequilíbrio em relação a esposa. Stênio está com os ombros caídos, seu silêncio interrompido somente quando o filho pronuncia um palavrão e ele o repreende, baixinho. Odete cobra que o marido vá falar com o filho, o que ele garante que fará, logo após tomar um banho. Esta cena é a primeira aparição de Odete no filme, e desde o princípio o espectador é motivado a considerá-la uma “mulher raivosa” (Figura 30h). Stênio recém saiu da sala e a esposa começa a desdenhar do marido, reclamando com ódio que o cheiro proveniente de seu trabalho fica por toda a casa, até mesmo nas mãos da filha, que produziu o único gesto capaz de provocar um sorriso no protagonista.

Esta primeira sequência de interação entre a família dá o tom das relações que acontecem entre quatro paredes, e para além, na vizinhança. A casa simples expõe as

dificuldades financeiras, agravada pelas ambições de Odete, claramente insatisfeita com seu casamento, o que a faz procurar carinho, e melhores aspirações de vida, com o vizinho, Jaime.

Figuras 30a a 30h - Logo pela manhã, Odete discute com Stênio



Fonte: Reprodução *YouTube*

A próxima cena analisada (08min35seg) expõe a repulsa que a esposa sente perante o toque do marido. Neste trecho, um plano fechado enquadra o rosto de Odete enquanto cantarola uma música romântica que toca no rádio, o barulho de água e pratos ao fundo estabelecendo que ela está lavando a louça. O casal está na cozinha, e a câmera movimenta-se para um ângulo mais abaixo, centrando em Stênio sentado à mesa, comendo enquanto observa desejosamente a esposa. O enquadramento, agora, contempla os dois personagens, novamente com o homem “abaixo” da altura da esposa (Figura 31a). Stênio levanta-se assobiando e aproxima-se para abraçá-la. O plano aberto escolhido para essa interação deixa visível como o corpo de Odete repele o gesto carinhoso ao encolher-

se (Figura 31b), o que é destacado pelo *close* no rosto de ambos (Figura 31c). A mulher adverte Stênio que não está “boa hoje”, e que por isso ele deveria se afastar, o que o marido o faz, cabisbaixo e sem pronunciar palavra (Figura 31d).

Figuras 31a a 31d - Odete recusa o abraço de Stênio



Fonte: Reprodução *YouTube*

Esta interação mais próxima entre os personagens é o único momento, em todo o filme, em que ambos estão na mesma altura, justamente em um trecho que salienta a rejeição de Odete. Em outras cenas compartilhadas pelo casal ainda em vida, Stênio está sentado no chão e a esposa no sofá, ou ela encontra-se de pé e ele sentado, variações que refletem a desarmonia entre o casal, assim como as emoções reprimidas pelo homem. Mesmo nas cenas em que está visivelmente consternado ou enraivecido, Stênio não se expressa, seu silêncio é uma constante, particularmente em relação a Odete. Até mesmo o gestual do personagem é retraído, sempre com os ombros baixos, encolhido e, como fica perceptível nestas imagens, constantemente retratado em um nível inferior à esposa.

O longa-metragem estrutura a narrativa de forma a estabelecer as problemáticas do filme em torno do trabalho de Stênio, destacando a problemática da classe social como entrave na vida do protagonista. O personagem atua em um ambiente inóspito, cercado por cadáveres que conversam com ele depois de mortos, relatando suas trágicas vidas impactadas pela violência da estratificação social do País. A profissão implica em sua ausência no âmbito familiar, uma vez que dorme enquanto todos estão acordados, e seu filho mais velho não o identifica como uma autoridade. Sua esposa o acha uma figura repugnante, e seu salário é baixo demais para suprir os anseios e manter a família em uma

situação confortável. Stênio, assim, torna-se um personagem facilmente relatável ao espectador, erguendo esta primeira camada de sua personalidade. Mas há outras.

No próximo trecho investigado (12min45seg), vemos Stênio voltando do trabalho quando, ao chegar no quintal de casa, se depara com dois homens entregando um sofá novo na residência, a compra mais recente de Odete. Enraivecido com a situação, o protagonista dispara contra a esposa: “Me lasco todo pagando o aluguel dessa casa e você comprando sofá na surdina!”, reclama, mandando que os entregadores devolvam o móvel (Figura 32b). Por sua vez, Odete rebate que comprou o sofá com os ganhos de seu trabalho ajudando uma vizinha. O embate do casal foca, novamente, no desequilíbrio entre ambos, enquadrando os dois no mesmo plano médio, contudo, a posição de Odete a coloca mais alta que Stênio, reforçando as relações de poder entre os personagens na composição (Figura 32a).

Figuras 32a e 32b - Desequilíbrio entre Stênio e Odete



Fonte: Reprodução *YouTube*

Ao fundo, uma parede de tijolos com uma rachadura em uma das partes, corrobora com a preocupação do homem em relação a dificuldade financeira da família. Stênio confronta Odete, afirmando que ele vai “acabar tendo que pagar essa porra!”, e seu gestual perante a resposta da esposa reforça o que o desequilíbrio entre os corpos expunha: o marido recua quando ela avança para se aproximar dele, irritada, exclamando em tom elevado:

- Tô por aqui com você, viu? (...) de você que não melhora de vida, não me trata direito... E ainda tem este teu cheiro, este teu cheiro que entra e empesteia a minha casa... Você é nojento, eu tenho nojo de você, eu tenho nojo de você. (MORTO Não Fala, 2019, 13min40seg).

Stênio olha para os lados, envergonhado com a chance dos vizinhos escutarem aqueles impropérios. Ao final do desabafo de Odete, uma trilha composta por ruídos de instrumentos metálicos e um barulho que se aproxima ao zumbido de moscas,

complementa o desconforto da cena. Ofendido pela esposa perante dois estranhos, ainda mais em sua própria casa, Stênio não responde. A câmera fecha em seu rosto, o cenho franzido, um misto de tristeza e irritação transpassa sua fisionomia. A questão do cheiro do personagem é um problema recorrente entre o casal, algo que reforça a repulsa que Odete sente não somente pelo trabalho do marido no Instituto Médico-Legal, mas de seu próprio corpo.

O silêncio de Stênio diante dos constantes ataques de Odete contrasta com sua facilidade em conversar com os mortos e de fazê-los confidenciar histórias. Dois diálogos do personagem com aqueles do além-túmulo são importantes para o desenvolvimento desta análise. O primeiro é a sequência em que o personagem conversa com Carlão, um conhecido de Stênio, morto por relacionar-se com uma mulher comprometido. O adultério volta-se como um tema de conversa para além da morte de Carlão, pois é o cadáver que revela ao protagonista as traições de Odete com Jaime. O segundo é seu encontro com Sujo, que mudará o rumo da vida de Stênio, assim como o desenrolar da narrativa a partir das convenções do gênero horror, pois, ainda que o protagonista tenha a capacidade de comunicar-se com os mortos, até o ponto de virada da narrativa, *Morto Não Fala* lida com este dom/maldição de Stênio com naturalidade.

Comandante de uma boca de tráfico de drogas, Sujo foi delatado para a polícia por Dentinho, membro da quadrilha chefiada por seu irmão, Jonas. Seu corpo termina em uma das macas do IML para ser costurado por Stênio, repleto de sangue que desce pela pele negra, o peitoral todo cortado dos exames da autópsia. O protagonista, por sua vez, costura a pele morta de volta ao lugar. É neste contexto que inicia a conversa de ambos, ainda que, inicialmente, Sujo demonstre desconfiança com o diálogo, o morto confessa que ele e o irmão, Jonas, mataram o pai para proteger a mãe da violência doméstica. “Deus não perdoa quem mata família”, declara o morto para Stênio, acrescentando que provavelmente ele deve ser a última voz que ouvir antes de se encontrar com Satanás. Deste modo, confidencia ao personagem seu relato antes de silenciar de vez.

Munido das confidências de Sujo, o personagem faz com que Jonas acredite que seu irmão contou, antes de morrer, quem foi o informante que o delatou. O nome de Dentinho, o verdadeiro traidor, não vêm à tona, mas o de um “sujeito lá da Vila Gustavo, que tinha uma treta com o Sujo... se chama Jaime”, conta Stênio. Não somente o personagem mente para incriminar Jaime, mas reforça que Jonas deveria matar esse “rato da padaria” como o falecido pai deles, com “três facas no peito e jogado da ponte”. E,

assim, Jonas e seus capangas o fazem, contudo Odete estava junto de Jaime no momento, e é assassinada também.

Os “modelos” do que é e deve ser a família, segundo Cynthia Sarti (2004), têm como referência definições cristalizadas de família socialmente instituídas pelos dispositivos disciplinares existentes em nossa sociedade. Tais referências estão ancoradas numa visão de família como uma unidade biológica constituída segundo as leis da “natureza”, o que, em sociedades conservadoras que não rompem com esses modelos internalizados, resulta em tensões amparadas pela ineficácia em compreender os discursos das próprias famílias sobre si e as singularidades de cada uma. O “apagamento” de Jaime pode ser lido não somente como uma vingança de Stênio, mas igualmente pelo ponto de vista da manutenção dessa estrutura que referencia a família nuclear, tanto que após a morte de Odete, cabe a Lara, uma outra mulher, mais jovem, ajudar a cuidar dos filhos de Stênio.

O violento esquema elaborado por Stênio possibilita analisar aspectos que exploram a noção de Reprimido, assim como a inversão do personagem em um Monstro. O primeiro deles refere-se ao casamento de ambos, conturbado antes mesmo do protagonista descobrir a traição da esposa. Odete visivelmente não está mais satisfeita com o matrimônio, e o simples cheiro do marido lhe provoca asco. Mesmo percebendo estas recusas, Stênio não reage, não procura uma resolução para os problemas matrimoniais, mantém silêncio até perante ofensas cruéis, como quando Odete afirma que tem *nojo* dele. Esta apatia do personagem pode ser pensada por diversas perspectivas: o personagem verdadeiramente ama a esposa, por isso sua recusa em aceitar a dissolução do relacionamento; o ambiente em que vivem, humilde e situado em uma região periférica, privilegia o ideal de família tradicional e o patriarcalismo; de modo similar, religiões evangélicas, como a retratada em momentos do filme, pregam a unidade familiar e a eternidade dos laços matrimoniais.

Stênio revolta-se com Odete somente após sua morte, na cena em que recoloca a aliança de casamento para seu dedo, forçando que ela seja enterrada com o símbolo da união com seu algoz. Antes disso, o personagem nunca contestou seriamente a esposa, podendo ter resolvido a situação de outro modo que não provocando o assassinato de dois inocentes, mas, se assim o fosse, não seria um filme de horror. Neste caso, podemos retomar uma pergunta crucial a este trabalho: quem é o Monstro em *Morto Não Fala*? Odete retorna dos mortos para assombrar o marido e, inclusive, os filhos, tornando-se um ser maquiavélico com direito a voz gutural, cabelos desganhados e aparições por debaixo

de lençóis. Todavia, o culpado pela vingança é Stênio, que não somente esquematizou a morte de Jaime, como a delegou a terceiros que desconheciam a inocência do casal assassinado, e achavam estar descontando a morte de um dos seus.

Dentre os personagens analisados neste *corpus*, Stênio parece-me o mais ambíguo, mostrando-se um exemplo ideal para discutir a configuração do Monstro no cinema de horror contemporâneo. Dependendo do espectador – e, neste quesito, o gênero horror é um terreno escorregadio – enxergar Stênio como um monstro é tarefa ambígua. O protagonista do longa-metragem é um miserável, resignado a um trabalho que paga mal e ainda provoca toda a desestruturação familiar que vivencia. Ainda que seja possível simpatizar com ele, Stênio é o Monstro da narrativa. O personagem é o encarregado de manter a ordem (BARONA, 2008) e restaurar a normalidade do ideal de família, ainda que o faça baseado em decisões individualistas e machistas.

Neste aspecto aparece uma das principais dualidades do cinema de horror, mas que se associa plenamente à realidade: a criação de monstros capazes de atrocidades, porém cuja simpatia é (quase) inevitável, dependendo da subjetividade do espectador. O protagonista não suja suas mãos de sangue, mas é o responsável pela morte de Jaime e, ainda que não fosse o intento inicial, também da mãe de seus dois filhos. O desejo que se transforma em ações neste filme evoca situações que são internalizadas por muitos. Sobre isso, Stephen King destaca que:

O terror nos atrai porque ele diz, de uma forma simbólica, coisas que teríamos medo de falar abertamente aos quatro ventos; ele nos dá a chance de exercitar (veja bem: exercitar, não exorcizar) emoções que a sociedade nos exige manter sob controle. (KING, 2012, p. 24).

Segundo a pesquisadora Juliana Bertin, a figura do monstro moral, este ser que se insere “em um contexto ordinário, mais próximo do humano que do sobrenatural” (BERTIN, 2016, p. 45), altera as noções mais clássicas de monstruosidade. Entre os aspectos que modificam tal concepção estão características como a impureza que, não sendo mais visível fisicamente, se manifesta de maneira metafórica, fazendo-se presente no monstro moral como uma violação de categorias, ponto central do caráter de impureza. A monstruosidade não mais reside no intersticial ou anormal do ponto de vista biológico, mas o antinatural no monstro pode, também, estar “relacionado às nossas expectativas com relação ao comportamento humano” (ibid., p. 46).

Sem a visibilidade física da impureza do monstro, Bertin (2016) destaca que sua ameaça é intensificada, pois

agora a monstruosidade é invisível. Enquanto havia um senso de segurança na monstruosidade que podia ser apontada no corpo do outro, a falta de sinais aparentes que permitam uma identificação à primeira vista é atemorizante porque, posicionando o monstro moral muito mais próximo do humano, aumenta o sentimento de imprevisibilidade. (BERTIN, 2016, p. 47).

Esta noção de imprevisibilidade do monstro moral ecoa cenários próximos ao cotidiano, especialmente ao resgatarmos casos de violência doméstica e feminicídio. Em um país regido por um sistema sociopolítico patriarcal, como o Brasil, o gênero ainda é um elemento constitutivo de relações sociais, assim como uma forma primária de dar significado às relações de poder (SCOTT, 1995). Não é coincidência que os dois capítulos de análise desta dissertação possuam uma significativa diferenciação em relação ao gênero de seus personagens. Os filmes somente dialogam com o contexto em que estão inseridos, mas a tônica, ainda mais nestas obras calcadas em discussões próximas ao cotidiano, reside na realidade. Tanto *Stênio*, quanto *Inácio*, associam-se por seu desejo em manter a “ordem”, todavia, em seu intuito transformam-se em uma ameaça, um monstro que se comporta, nas palavras de Margarita Barona (2008), em castigador e vingador, uma figura ambivalente na medida em que defende a ordem e, ao mesmo tempo, a ataca.

Analisando *Stênio* com ênfase nas duas características que Carroll (1999) considera cruciais no monstro do horror artístico, a impureza e a ameaça, o personagem adquire contornos próximo ao monstro clássico do gênero. É inegável o caráter perigoso do protagonista, capaz de planejar a morte do vizinho em vingança à traição da esposa. Ainda que o assassinato de esposas por seus maridos fosse moralmente, e legalmente, aceito no Brasil até poucas décadas, acatado pela tese de legítima defesa da honra, no século XXI o feminicídio é crime e, portanto, deve ser reprimido em prol da vivência em sociedade. Inclusive, a possibilidade de absolvição de réus baseada na tese da legítima defesa da honra em casos de feminicídio foi proibida pelo Supremo Tribunal Federal (STF) somente em 2021³⁰. Ainda que o recurso utilizado por defesas de acusados de feminicídio e agressões contra a mulher já fosse contestado e invalidado há décadas, a extinção tardia da tese demonstra a naturalização da violência e do poder masculino na sociedade brasileira. As respostas dúbias que *Stênio* é capaz de provocar no espectador atuam, também, dentro neste panorama misógino reconhecido pelo espectador.

³⁰ Dados retirados da notícia: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2021/03/13/stf-proibe-por-unanimidade-uso-do-argumento-da-legitima-defesa-da-honra-por-reus-de-femicidio.ghtml>. Acesso em 17 de abril. 2021.

A condição de falar com os recém-mortos pode ser considerada uma anormalidade, porque situa Stênio entre o mundo dos vivos e dos mortos, associando-o a seres impuros como os zumbis e vampiros, considerados por Noël Carroll (1999) como centrais ao conceito de horror artístico. Contudo, em minha percepção sobre o filme, a impureza de Stênio deve-se mais à psicologia do que à biologia. Ainda que sua capacidade de falar com os mortos tenha lhe proporcionado as ferramentas para tramar a vingança contra Jaime, a decisão foi inteiramente sua. Sem a interferência sobrenatural na narrativa, a diferença seria que, talvez, Stênio teria que, ele próprio, sujar as mãos de sangue. Como sintetiza Juliana Bertin,

Os monstros são nossos filhos. Eles podem ser expulsos para as mais distantes margens da geografia e do discurso, escondidos nas margens do mundo e dos proibidos recantos de nossa mente, mas eles sempre retornam. E quando eles regressam, eles trazem não apenas um conhecimento mais pleno de nosso lugar na história e na história do conhecimento de nosso lugar, mas eles carregam um autoconhecimento, um conhecimento *humano* - e um discurso ainda mais sagrado na medida em que ele surge de Fora. Esses monstros nos perguntam como percebemos o mundo e nos interpelam sobre como temos representado mal aquilo que tentamos situar. (BERTIN, 2016, p. 54).

A brasilidade no argumento da obra de Dennison Ramalho, que assina o roteiro junto a Cláudia Jouvin, reflete mal-estares urbanos e imagens que acompanham o cotidiano dos noticiários. A morte de Sujo é somente mais um corpo noticiado como vítima da eterna briga entre facções que intentam comandar o tráfico de drogas. Os cadáveres que Stênio remenda carregam a evidência da violência nas peles cobertas de hematomas e marcas de tiros, horrores constantes no ambiente em que vivem. Em uma das sequências que escancara a estratificação social no longa-metragem, vemos as consequências do deslizamento de terra em uma comunidade localizada no morro. A sala de autópsias do IML enche-se das macas contendo os corpos soterrados pela lama. A câmera frenética passeia do rosto de Stênio para seus colegas de trabalho, todos requisitando seu auxílio. O plano aberto mostra o caos que impera no ambiente, a lama pingando dos corpos lavados pelo barro, alguns com pedaços de lona preta os cobrindo, seus rostos escondidos por aquela marca da pobreza. Mais baixo, escutamos os murmúrios dos mortos, que gradualmente vão aumentando, juntando-se aos chamados dos colegas de Stênio, formando uma miscelânea de ruídos. Neste instante, o plano foca na expressão do protagonista, a boca está trêmula e os olhos semicerrados, quase como se fosse gritar. Ele leva as mãos aos ouvidos, as luvas amarelas tentando abafar os gritos

que surgem, mais altos e incômodos, por todos os lados, mas Stênio não grita, não chora, não faz nada. Reprime suas emoções e permanece em silêncio.

A cidade que consome os personagens é quase uma entidade que se agiganta na ladeira claustrofóbica da favela, nas confissões dos corpos deitados nas frias macas do IML, que compartilham suas origens nas comunidades carentes. Vítimas de uma violência naturalizada, *Morto Não Fala* crítica o apagamento do Estado que permite que sua população viva à beira dos morros, alvos de um eterno fogo cruzado. “No Brasil, país com acentuado desequilíbrio de renda, em que favelas se incrustam no seio de regiões valorizadas nas cidades, em que há divisões culturais entre centro e periferia [...] os conflitos de classe constituem um litígio potente, constrangedor de diversas relações” (SOUTO, 2016, p. 08).

Aqui, temos uma típica história de um fantasma vingativo, que retorna do além para sanar uma dívida. Na clássica estrutura de uma história de fantasma, a casa de Stênio transfigura-se para uma versão brasileira dos casarões mal-assombrados dos romances góticos, e elementos típicos do cenário urbano nacional, como a linha de cerol, tornam-se parte das armadilhas que o espírito de Odete elabora para atormentar o ex-marido. Sirenes de polícia e ambulância entrecortam o espaço a todo o instante, e constantemente entreouvimos o sádico sensacionalismo dos programas policiais da televisão, assim como os discursos religiosos que soam através do rádio e nos canais televisivos, expulsando demônios e evocando o moralismo da fé.

Odete, por sua vez, personifica o Outro do cinema de horror estudado por Robin Wood nas décadas de 1960 e 1970, um sujeito monstruoso por seus desvios, resultante do que a sociedade reprime e que volta para nos assombrar. Sua análise, portanto, continuará no próximo capítulo, dedicado a pensar a figura do Outro no contexto brasileiro.

5. O OUTRO

No decorrer do período em que esta pesquisa foi desenvolvida, a noção de Outro apareceu constantemente, surgindo através de diferentes caminhos e variações. Em *Pode o subalterno falar?* (2010), a escritora indiana Gayatri Spivak questiona os espaços que possibilitam ao subalterno não somente a permissão de falar, mas de, efetivamente, ser escutado e compreendido. Para a autora, o sujeito subalterno é aquele que pertence “às camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante” (SPIVAK, 2010, p. 12). Por sua vez, o sujeito subalterno feminino, devido ao sistema masculino dominante e a construção ideológica de gênero, está ainda mais profundamente na obscuridade. Em seu ensaio, Gayatri Spivak (2010) discorre sobre as instâncias em que a violência epistêmica imperialista é imposta aos sujeitos subalternos, resultando na construção da imagem inferiorizada do Outro, eficaz para manter a relação de dominação do ocidente colonizador. A construção do sujeito colonial como o Outro, portanto, é um projeto orquestrado, vasto e heterogêneo (SPIVAK, 2010).

Não somente no campo específico do horror, ainda que soe como tal, palavras como “monstro”, “aberração”, “abominação” e “outro” são termos usados para nomear e classificar por meio de diferenças os corpos entendidos como abjetos (SOUSA, 2020). A distribuição desses corpos é perpassada por distintas marcações sociais que variam histórica, social e politicamente, e algumas podem ser atribuídas “especificamente a identificações corpóreas relacionadas à raça, gênero, classe social e sexualidade” (ibid., p. 82). Examinando o estudo da representação cinematográfica do Outro, Ella Shohat e Robert Stam (2014) destacam que muitas imagens de produtos culturais validam a “evidência” da existência de um Outro e de sua alteridade, um imaginário mantido e revigorado desde a época colonial, que efetuou uma leitura animalizante do colonizado.

A questão do Outro também é recorrente no trabalho da socióloga indiana Avtar Brah. Em *Diferença, diversidade, diferenciação*, ensaio originalmente publicado em 1996, a autora reflete sobre a produção da diferença, a partir de experiências no cotidiano, que interseccionam marcadores sociais como gênero, raça e classe. A autora pensa o conceito de diferença através da variedade de maneiras em que discursos específicos são constituídos, contestados, reproduzidos e ressignificados (BRAH, 2006). Deste modo, questiona-se

[...] como devemos compreender a “diferença”? No esquema analítico que estou tentando formular aqui, a questão não é privilegiar o nível macro ou micro de análise, mas como articular discursos e práticas inscreve relações sociais, posições de sujeito e subjetividades. O problema interessante então é como os níveis micro e macro são inerentes às inscrições acima. Como a diferença designa o “outro”? Quem define a diferença? Quais são as normas presumidas a partir das quais um grupo é marcado como diferente? (BRAH, 2006, p. 359)

Quem define a diferença? Para a jornalista e escritora Fabiana Moraes tais diferenças constituem a maioria da população mundial, “formada por uma identidade tão una quanto fragmentada. O nome dela é O Outro” (MORAES, 2019, p. 13). Esses Outros, argumenta a autora, tornam-se facilmente reconhecíveis devido aos aparatos técnicos que temos em mãos, e que permitem viajar distâncias e conhecer modos de existência tão variados quanto estereotipados. Do cinema, da televisão, da publicidade etc., difundem-se figuras como

as pessoas pretas às vezes “lutadoras”, às vezes raivosas, às vezes muito bonitas (“que negra linda”) [...] os nordestinos e nordestinas, aferrados às tradições, alegres e espirituosos, gente que mora em lugares paradisíacos (“nordeste? Que delícia”). (MORAES, 2019, p. 13).

Da mesma forma que ocorre essa difusão massificada e estereotipada dos Outros, em contrapartida surgem os modelos “normais” de vida: o médico de sucesso, o empresário eficiente, a administradora criativa, figuras que, para Moraes (2019) geralmente são pessoas “neutras”, de sotaques universais, cor de pele clara, que habitam espaços sem marcadores lidos como exóticos ou estranhos. Seria esta pequena parte da população que representa a camada que realmente importa: “ocidentalizada, branca, cisgênera, quase sempre heterossexual, quase sempre proprietária, quase sempre habitando os centros urbanos” (MORAES, 2019, p. 15).

Como a diferença designa o Outro? Esta pergunta de Avtar Brah será um dos fios condutores para pensar as análises dos filmes desta seção através dos personagens **Djair** (*O Animal Cordial*), **Clara/Ana** (*As Boas Maneiras*) e **Odete** (*Morto Não Fala*). Para fins de análise, parece-me pertinente examinar estes quatro personagens a partir dos seguintes aspectos: sexualidade – aqui referente às práticas sexuais e ao desejo sexual, de modo geral -, homossexualidade e a mulher que assume o papel de Outro em uma cultura predominantemente masculina, assim como raça e maternidade. Tais categorias serão entrelaçadas na investigação dos personagens quando for plausível dentro do campo da

narrativa fílmica, buscando compreender como os títulos articulam estes marcadores sociais e constituem a alteridade no contexto sociopolítico brasileiro.

Ainda que estas categorias pareçam individualizadas quando alinhadas deste modo, essas diferenças são interligadas em sua construção social, pois a alteridade não é uma noção natural do ser humano. Homossexual, nordestino e negro, ou, como ele próprio ironiza em *O Animal Cordial*, “preto, paraíba e viadinho”, a análise de Djair irá articular estas três categorias, especialmente a identificação sexual, aspecto que me parece o principal motivo do ódio de Inácio. Odete, de *Morto Não Fala*, será estudada com enfoque em sua sexualidade e em seu papel de mulher e mãe, e como ambos estão imbricados em seu desenvolvimento como Monstro. Clara, de *As Boas Maneiras*, personifica o Outro na sociedade brasileira: mulher, negra, pobre e lésbica, tornando indissociável sua investigação a partir de todos estes marcadores sociais. A outra protagonista do filme, Ana, será examinada com ênfase em sua sexualidade, especialmente pela escolha por usufruí-la livremente, o que origina sua maternidade monstruosa.

Kim Wilhelm Doria (2016) argumenta que vemos consolidar em nossa cinematografia uma tendência de filmes de tom realista em mediação com elementos do gênero horror, dispostos a retratar problemáticas nunca resolvidas da sociedade brasileira. “Da escravidão de indígenas e negros à ditadura civil-militar, passando pela reiterada exploração do ‘Outro’, os horrores recalcados e tornados invisíveis pela nossa cultura emergem em um senso generalizado de que algo terrível pode acontecer a qualquer momento” (DORIA, 2016, p. 20). Sobre essa relação entre o cinema e a história, Miriam Rossini (2008) argumenta que um filme jamais perde os laços com o momento da sua realização, pois é nele que “revivemos o passado, percebemos novas nuances do presente [...] capturados que estamos pelo efeito de realidade, ou seja, pela sensação de estarmos diante da concretude do real” (ROSSINI, 2008, p. 128).

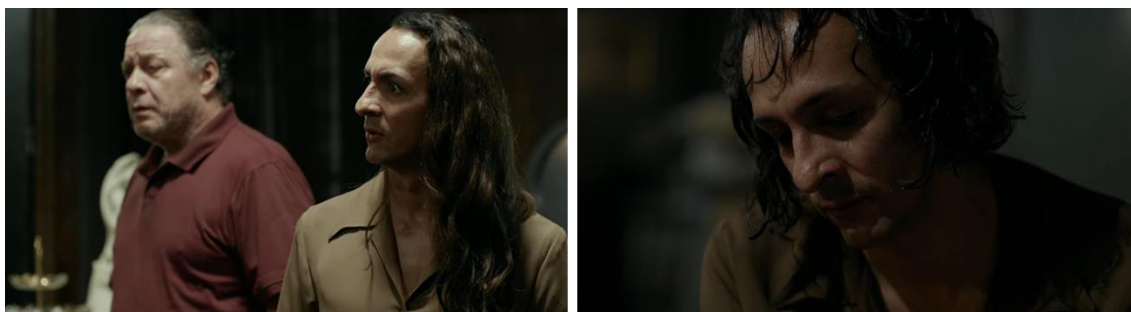
É pensando nessa ideia dos laços entre um filme e o momento de sua realização que escolhi as cenas que serão investigadas, propondo estabelecer as relações sobre o Outro a partir de problemáticas próximas ao contexto brasileiro contemporâneo que esta pesquisa se insere.

5.1 Djair

Desde a primeira vez que assisti *O Animal Cordial*, nenhuma cena me impactou mais que o momento em que Djair (Irândhir Santos) recolhe do chão os resquícios de seus

longos cabelos (Figura 33b). Ao contrário do que muitas vezes esperamos que nos marque em um filme de horror, este trecho de Djair não evoca qualquer convenção do gênero, não há nenhum susto aterrorizante ou alguma revelação monstruosa. Vemos somente um personagem que, após passar por um inferno durante aquela madrugada, encontra forças para juntar o que sobrou de si, representado pelas longas madeixas de outrora (Figura 33a), e isso diz muito sobre os motivos que trazem Djair para esta categoria de Outro.

Figuras 33a e 33b - A transformação de Djair



Fonte: Reprodução *Netflix*

“Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual.” (COHEN, 2000, p. 32). As diferenças que escapam às normas hegemônicas constituem a monstruosidade de Djair perante Inácio, operando os marcadores de diferença que empurram o personagem para às margens. Sua percepção como o Outro será estudada a partir de características como sua sexualidade, origem e raça, ou, como o personagem mesmo diz na primeira cena que será investigada, enquanto um corpo *preto, paraíba e viadinho*.

Nesta sequência (46min47seg), Inácio já assassinou Verônica e Nuno, este último baleado logo no princípio do filme e deixado para morrer, estirado no chão, sangrando. Na cozinha, Djair, Magno (o outro assaltante), Bruno (marido de Verônica) e Amadeu (o cliente solitário), estão sentados no piso, tentando soltar-se da fita que amarra seus pulsos. A câmera alterna de um personagem a outro, novamente um primeiríssimo plano destacando suas feições, partes de ferro dos móveis da cozinha compondo a cenografia, comprimindo ainda mais o ambiente já claustrofóbico. Mesmo após entre ouvir os tiros provocados pelo dono do restaurante, e perante a dureza de sua situação, completamente imobilizado, Amadeu volta-se para Djair e fala:

- Se você tiver mesmo alguma coisa a ver com esse assalto, pode falar. A gente ajuda a resolver. (O ANIMAL Cordial, 2017, 46min55seg)
- Como é, menino? A gente quem?
- Eu, todo mundo aqui.
- É foda mesmo. A culpa é sempre do preto, né? Do preto, do paraíba, do viadinho.

Ao tornar central na narrativa, não somente a repulsa mútua de Inácio e Djair, mas destacar este diálogo de tom desconfiado com outro personagem, no caso Amadeu, a obra explícita a relação histórica e, muitas vezes, conflituosa, entre nordestinos, cariocas e paulistas, largamente retratada no cinema brasileiro, especialmente a partir de um viés sociológico. A diretora e roteirista Gabriela Amaral Almeida, nascida na Bahia, traz à tona a origem de Djair em momentos como este, através de seu pronunciado sotaque ou pelas expressões linguísticas que utiliza. Ao ressaltar o termo “paraíba” na fala de Djair, resposta a uma insinuação acusatória, a narrativa acena para um histórico de preconceitos que os nordestinos vivenciam, em especial quando migram para o Sudeste. Isto porque este termo é conhecido por seu uso de forma pejorativa para se referir a nordestinos que foram para as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, fluxo migratório que se intensificou nos anos 1960. De acordo com Dante Lucchesi (2019), o termo “paraíba” seria uma designação genérica resultante da tensão entre a população local e os nordestinos que migravam, um grupo majoritariamente pobre e marginalizado. Nesse sentido, a crítica da obra parece-me clara, em particular quando lembramos que “o cineasta, no momento de operar o seu recorte sobre o real, a fim de produzir a sua narrativa fílmica, já está se posicionando sobre esse real, pois tal recorte/seleção nunca é passivo ou isento de intencionalidade” (ROSSINI, 2008, p. 134).

O diálogo que se sucede na cozinha proporciona outras respostas ao público, pois Djair confidencia que pediu demissão do restaurante há um mês. Anteriormente, o filme já havia dado indícios da dependência do estabelecimento com o cozinheiro-chefe, e de como Inácio não aceitava que Djair leva-se os créditos pela autoria dos pratos que criava. “Esse lugar aqui sem minha comida não é nada. Entendeu por que aquele filho da puta não vai deixar barato pro meu lado?”, rebate o personagem para Amadeu. Em seguida, Djair emudece, atento ao barulho de passos se aproximando. O som prenuncia a chegada de Inácio e Sara, que vieram buscar o cozinheiro e Magno, levando-os de volta para o saguão do restaurante, agora repleto de sangue.

Na próxima sequência que será analisada (51min13seg), o patrão tenta forçar o cozinheiro a confessar o assalto e o assassinato de Verônica e Nuno. A cena (Figuras 34a

a 34h) inicia com a câmera enquadrando os pés de Inácio, seus sapatos de couro preto pisando em um rastro de sangue. O silêncio é interrompido somente pelo ruído eletrônico do celular de Inácio, e pela respiração ofegante de Magno, amordaçado, os cabelos na testa pingando suor, os olhos apavorados com as poças vermelhas no chão. Ao fundo, Inácio tenta bajular Djair, alegando que sabe que o cozinheiro não é burro, e que ele, Inácio, até já falou bem do empregado em entrevistas. A câmera corta para Djair, igualmente amordaçado com um guardanapo, os longos cabelos soltos em evidência (Figura 34a), enquanto o patrão está de pé, mexendo no celular. Inácio, então, propõe a Djair (Figuras 34c e 34d) que irá gravá-lo assumindo a culpa pelos dois assassinatos e pelo assalto ao restaurante La Barca, isentando-o de qualquer crime.

Em resposta, Djair chama Inácio de covarde (Figura 34f), recebendo um tapa na cara pela audácia (Figura 34g e 34h). “Não fala assim comigo, eu sou seu chefe”, retruca o patrão, o tom de voz ainda manso, contudo, o enquadramento revela a posição de poder do personagem perante Djair. O plano fechado ressalta a proximidade dos corpos em conflito, ambos os rostos de perfil, todavia, Inácio está de pé, observando o cozinheiro ligeiramente de cima, enquanto Djair segue amarrado à cadeira, não tendo escapatória da situação a não ser olhar para baixo (Figura 34h).

Figuras 34a a 34h - Inácio tenta incriminar Djair





Fonte: Reprodução *Netflix*

A frase do personagem de Murilo Benício é outra, mas os resquícios de fundo da expressão popular “Sabe com quem está falando?” são facilmente perceptíveis. A partir desta expressão, o antropólogo brasileiro Roberto DaMatta investiga em seu livro *Carnavais, malandros e heróis*, de 1979, como o brasileiro absorve e repercute escalas hierárquicas que demonstram autoritarismo e preconceitos que são, geralmente, velados, mas emergem em momentos como nesta cena. O antropólogo entende a expressão como um rito de autoridade, um traço que revelaria o sistema social brasileiro, extremamente preocupado com hierarquia e com a autoridade. Lilia Schwarcz (2019) retoma os estudos de Roberto DaMatta em sua discussão sobre as práticas de segregação social e o conceito de patrimonialismo no Brasil, prática que nunca se mostrou tão atual em nossa sociedade marcada pelo passado escravocrata, autoritário e controlado pelos mandonismos locais (SCHWARCZ, 2019).

A historiadora destaca que, no Brasil, o patrimonialismo é uma prática política recorrente, tornando toda a máquina política ineficiente. A partir do momento em que o Estado deixa de organizar o governo centralizado nos interesses públicos, ele abre margem para a criação de expressões como o “cidadão de bem”, discutida no capítulo 4, acerca de Inácio, assim como possibilitou pensar o mito do “homem cordial”, que personifica essa “mania nacional de evitar as instâncias públicas e o corpo da lei (HOLANDA, 2016, p. 67). Segundo Schwarcz, a expressão estudada por Roberto DaMatta propôs uma nova interpretação do Brasil, pois o “Sabe com quem está falando?”,

[...] lembraria a maneira como por aqui se aplica, e com “rigor”, a norma privada na manutenção da hierarquia social e das práticas nepotistas no interior do Estado. Diagnosticou, ainda, a existência de uma sociedade dual, onde conviveriam duas formas paralelas de conceber e agir no mundo. Um mundo de “indivíduos”, sujeitos à lei, e outro de “pessoas”, para as quais os códigos seriam formulações distantes e até irrelevantes”. (SCHWARCZ, 2019, p. 68).

A existência de um personagem como Inácio neste período em que o filme foi produzido, evoca os discursos que vigoram na atualidade e possuem raízes na dificuldade (ou na negação) de o brasileiro distinguir público e privado, prática não restrita somente ao âmbito político, mas que se esparrama por outras instâncias da vida cotidiana. A atitude de Inácio, em subjugar os presentes no La Barca sob o domínio de sua arma, demonstra essa existência dual em sociedade mencionada por Lilia Schwarcz (2019), na qual o dono do restaurante ignora sua sujeição à lei para libertar seus anseios reprimidos, aqui analisados através de sua vingança contra Djair.

Após provocar o cozinheiro, Inácio novamente tenta persuadi-lo a confessar os crimes, posicionando o celular próximo a Djair e ligando o gravador. Agora, a câmera enquadra somente o empregado e o punho erguido de Inácio, segurando o celular para gravar a confissão, tal como se apontasse uma arma para o rival. Dos lábios de Djair, contudo, afloram somente uma constatação, entoada com desprezo:

- Eu já saquei qual é teu problema comigo, não tem nada a ver com cozinha, com comida, com receita. Teu problema comigo, Inácio, é meu cabelo grande, é minha sobrancelha muito bem feita, meus perfumes de rosa. Tua cisma é meu cu! Agora, diz que não é? Diz? (O ANIMAL Cordial, 2017, 52min30seg)

O desabafo de Djair atinge Inácio em um ponto certo: em silêncio, ele vira-se de costas, uma trilha instrumental, ainda baixa, conduzindo o suspense da cena, até elevar-se quase no mesmo momento em que um estrondo irrompe após Inácio bater com violência no balcão. Este instante é um ponto de virada para o personagem, pois não há mais voz calma, nem atos pensados. Conforme destaca Rodrigo Carreiro (2019), sobre a importância do som no gênero horror, o filme antecipa os atos mais assustadores através de um efeito sonoro que anuncia a presença do vilão, ao mesmo tempo que avoluma a tensão e dispara uma reação afetiva da plateia. A partir da negativa de Djair em assumir a culpa pelos crimes ali cometidos, Inácio fratura qualquer possível tentativa de apaziguamento que ainda poderia nutrir diante de seus atos.

Voltando-se para Magno, o dono do La Barca tenta fazê-lo confessar que ele e Djair planejaram o assalto, contudo, recebendo outra negação, o personagem caminha até

a mesa mais próxima, passa a mão em uma faca e a limpa no guardanapo. Uma música acompanha seus movimentos lentos, repetitiva, como se pontuasse de modo ruidoso o passar dos segundos até o instante em que o espectador será surpreendido. O som assemelha-se, inclusive, à composição emblemática de John Carpenter para o filme *Halloween* (1978), com o uso similar de sintetizadores que também acompanha o design de som de *O Animal Cordial*. Assim, a textura sonora amplifica o ato de Inácio ao munir-se com a faca outrora utilizada para o jantar, fazendo com que o espectador já perceba que o uso do utensílio será resignificado. Segundo Rodrigo Carreiro (2019), as vozes, músicas e efeitos sonoros funcionam justamente de modo a encorpar as imagens nos filmes de horror, dando-lhes vida e mobilizando reações afetivas em direção a experiências viscerais e impactantes.

Com a faca em mãos, Inácio posiciona-se atrás de Magno e corta sua garganta, uma cena de violência gráfica com o sangue jorrando pela jugular do personagem, ensopando as mãos de Inácio, enquanto a trilha sonora reforça a criação atmosférica de horror. Em seguida, o personagem posta-se atrás de Djair. Em um plano fechado, evidenciando seu perfil e as mãos posicionadas no pescoço e nos ombros de cozinheiro, o espectador é levado a crer que ele terá sua garganta igualmente dilacerada, já que Inácio puxa seus cabelos, deixando o pescoço exposto. Amedrontado, escutamos em primeiro plano o choro e a respiração de Djair, uma intimidade que tem se tornado tendência proeminente nos filmes de horror contemporâneos (CARREIRO, 2019). Sara observa a cena, o uniforme branco e os braços sujos de sangue. Ao puxar os cabelos de Djair para trás, não ouvimos mais seu choro, por sua vez, a composição sonora torna-se mais alta e repetitiva, um conjunto de batidas que reforça o clima de perigo e urgência. Inácio, entretanto, utiliza a faca para cortar bruscamente os longos cabelos do rival, afirmando, enquanto joga as mechas no chão, que “sempre *detestei* esse cabelo”. Uma lágrima solitária escorre pelo rosto do personagem.

O uso da palavra “cu” no desabafo de Djair não é insignificante considerando o desenvolvimento de Inácio ao longo da narrativa. O ânus é uma parte anatômica próxima à classificação de impureza proposta por Mary Douglas (1966), devido a sua associação com fezes e outros fluídos corporais. Essas leituras simbólicas atribuídas a determinados seres e objetos, podem ser estendidas a “práticas sociais e a situações que fazem sentido para o sistema social estabelecido e legitimam uma ordem hierárquica” (CÁNEPA, 2008, p. 09). E se pensarmos que cada cultura atribui um poder a esta ou àquela margem do corpo (DOUGLAS, 1966), o uso do termo “cu” por Djair adquire um significado mais

amplo no contexto brasileiro, vinculado a preconceitos de cunho conservador, muitos pautados por doutrinas religiosas e pelo ideal de família tradicional. Para exprimir nossos medos e desejos mais profundos, Mary Douglas destacava que partimos do corpo humano, e que, por isso, é necessário restituir “os perigos reconhecidos por tal e tal sociedade e ver a que temas corporais cada um corresponde” (DOUGLAS, 1966, p. 91).

Tradicionalmente associada a um imaginário de dejetos e a formas de xingamento tanto aqui no Brasil como em outras localidades, a palavra “cu”:

[...] mantêm seu vínculo com palavrões, xingamentos, desqualificações e ofensas, a tudo aquilo que é sujo. O “cu” também está associado a um tipo de sexo subversivo e errado, principalmente porque no imaginário sexual das pessoas a prática do sexo anal está geralmente associada a homens gays, muito embora saibamos que, esta prática, de modo algum se restrinja às orientações homoafetivas masculinas. (MARCONI, 2015, p. 48)

Um dos principais pesquisadores sobre a estreita relação entre o gênero horror e a homossexualidade, o estadunidense Harry M. Benshoff (2015) discorre sobre a relação do Monstro enquanto o Outro, que adquire essa configuração de diferença devido a seu entendimento sexual e de gênero, particularmente mulheres, bissexuais e homossexuais. “Muitos filmes de monstro [...] podem ser entendidos como sendo “sobre” a erupção de alguma forma de sexualidade *queer* em um ambiente decididamente heterossexual” (BENSHOFF, 2015, p. 118). E é isso que se observa em *O Animal Cordial*. Antes mesmo de tentar matar Djair, o que claramente é um dos objetivos do personagem desde que se vê em posição de poder, Inácio corta os cabelos do cozinheiro, claramente motivo de orgulho para esse que é o seu oposto, o seu outro. Em um ambiente isolado e controlado pelo patrão, a morte seria muito pouco, desfecho rápido demais para este empregado em particular. Conforme o cozinheiro já havia antecipado em outra cena, a “bronca dele é comigo mesmo”.

Ao decepar os longos cabelos de Djair, podemos refletir que Inácio infligiu uma morte simbólica ao personagem, uma vez que em seus cabelos residia uma característica corpórea de sua negação as definições sociais de masculinidade e feminilidade, constituídas pela repressão burguesa e capitalista que, segundo Robin Wood (1979), produz

(...) todo o vasto aparato de mitos opressores de masculino/feminino, a repressão sistemática desde a infância (“azul para menino...”), da “feminilidade” do homem e a masculinidade da mulher”, no interesse de formar seres humanos para papéis sociais específicos predeterminados” (WOOD, 1979, p. 09).

O personagem se desvencilha dos estereótipos de nordestino e de homossexual que foi engendrado no imaginário brasileiro, muito disso devido à representação cinematográfica. Ao fazê-lo, possibilita que o cinema atue em direção contrária aos discursos hegemônicos, disseminando a existência de corpos que existem e são “propostos de fora do contrato social heterossexual” (LAURETIS, 1994, p. 228). Essa potencialidade não somente é relevante pelo poder que o cinema possui em produzir, promover e implantar representações do gênero (ibid.), mas considerando o cinema de horror em particular, afeito a estereótipos, ainda que seja envolvido por uma das sensações mais universais que existe, o medo.

Para Teresa de Lauretis, o sistema sexo-gênero está “sempre intimamente interligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade” (LAURETIS, 1994, p. 211), sendo esse sistema tanto uma construção sociocultural, quanto um sistema de representação que atribui significados, como valor, prestígio etc, a indivíduos dentro da sociedade. A filósofa utiliza o termo sexo-gênero para designar o que comumente é conhecido somente como “gênero”, uma vez que compreende que o conceito deste termo está intimamente ligado à diferença sexual e às concepções culturais de masculino e feminino. Todavia, Lauretis argumenta que o gênero, assim como a sexualidade, não pode estar atrelado somente aos corpos ou a características biológicas, mas sim é um conjunto de tecnologias sociais que produzem efeitos nos corpos, atribuindo-lhes diferentes significações em determinados âmbitos culturais.

Com seus cabelos longos e pronomes no feminino, Djair não é somente o Outro instituído pelo sistema social capitalista e patriarcal, ele é o Monstro na concepção de Inácio, a criatura que ataca a normalidade e, por isso, deve ser aniquilada. E este monstro

(...) é a diferença feita carne; ele mora no nosso meio. Em sua função como Outro dialético ou suplemento que funciona como terceiro termo, o monstro é uma incorporação do Fora, do Além — de todos aqueles *loci* que são retoricamente colocados como distantes e distintos, mas que se originam no Dentro. (COHEN, 2000, p. 32).

A próxima sequência investigada (1h25min23seg) sucede o trecho analisado na seção dedicada a Inácio no capítulo 3, após o personagem ferir Sara com um estilete e ser subjugado por Djair. A cena em questão inicia em um plano fechado silencioso focado no corpo inerte da garçonete, que jaz no chão de madeira. Ao fundo, o som de passos se aproxima, contudo o ritmo da narrativa ainda mantém, por alguns segundos, o suspense em relação à qual dos dois, Inácio ou Djair, saiu vivo do embate. Primeiramente, surge

dentro de campo o vislumbre de um pé calçando uma sandália de tiras, sapato diferente do modelo de couro utilizado por Inácio. O pé empurra o braço de Sara, chamando-a. A mulher abre os olhos, respira fundo como se recuperasse o ar dos pulmões, e questiona se o cozinheiro matou o patrão. Neste instante, Djair dobra os joelhos para se posicionar mais próximo de Sara, e vemos em uma de suas mãos um martelo para amassar carne, utilizado ainda no início do filme. A montagem alterna para um *close-up* na mão de Sara sobre a ferida aberta, o vermelho do sangue na pele e na palma da mão preenchendo boa parte do plano. Volta para Djair, olhando consternado para baixo, os cabelos, agora curtos, empapados de suor. Sua voz soa calma ao chamar a garçonete para ir embora, todavia, a mulher segue estendida no chão, e somente questiona: “Quem é Sara?”

Perante a recusa da colega de trabalho, Djair ergue-se novamente e lança um olhar em torno do salão, rastros de sangue conduzindo até o corredor, o cadáver de Amadeu, mais ao fundo, com a cabeça estraçalhada, assim como o corpo de Bruno jaz ainda sentado, uma trilha vermelha manchando o tecido da camisa. Os únicos ruídos que interrompem o silêncio da cena são os pés de Djair, que agora caminha até o local onde estão os resquícios de seu cabelo, e o tilintar do molho de chaves de Inácio. Um plano fechado estabelece com o espectador o nível de intimidade almejado, e vemos Djair ajoelhando-se no chão, os lábios tremendo (Figura 35a). A montagem alterna das mãos do cozinheiro, juntando os tufo de cabelo, as pulseiras de contas e os anéis em destaque (Figuras 35b e 35c), para a barra de sua camisa, onde ele faz um bolso para guardar os cabelos (Figura 35d), até seu rosto. Ele lambe a palma de uma mão e percorre a madeira (Figura 35e), concentrado em recuperar cada fio perdido, até que, resignado, abraça dolorosamente a barra de sua camisa com os cabelos e a si próprio (Figuras 35g e 35h).

Figuras 35a a 35h - Djair recolhe os resquícios de seus cabelos





Fonte: Reprodução *Netflix*

No texto fílmico de *O Animal Cordial*, o corpo de Djair produz aversão em Inácio com tal intensidade que ele não se contenta em matá-lo, como fez com outros personagens, e é do resultado desse conflito que o longa produz alguns dos momentos de maior diálogo com as convenções do horror (Figuras 36a a 36f). A sequência do assassinato de Magno (Figuras 36a a 36d) e o trecho em que Inácio percorre o corredor dirigindo-se para a cozinha no final do filme (Figuras 36e e 36f), mencionado na análise no capítulo 4, são construídas de modo a criar uma intensa atmosfera horrífica. São trechos com enfoque na trilha sonora sombria, planos fechados e *close-ups* para destacar instrumentos cortantes, como as facas, assim como para ressaltar o sangue e a dor dos personagens.

Figuras 36a a 36f - Detalhe iconográfico horror em cenas de Djair e Inácio



Fonte: Reprodução *Netflix*

A presença do Outro é uma constante nos filmes nacionais. Conforme ressalta Jean-Claude Bernardet (2003) ao pensar o documentário como representação do real, partindo das produções do Cinema Novo, as imagens do povo captadas pelas câmeras não são a sua expressão, mas a relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. Nas produções brasileiras de horror, é geralmente esse Outro que produz os conflitos, especialmente quando possui características visíveis aos olhos, como dramatiza o corpo de Djair.

5.2 Odete

Apesar da multiplicidade de temas, os monstros no horror ficcional atacam de formas diferentes instituições basilares da sociedade ocidental, como a Igreja Católica, a família nuclear e o capitalismo, modelos que são ameaçados por estas criaturas. Segundo Robin Wood (2003), o Outro, enquanto produto da repressão, torna-se o Monstro

justamente por ameaçar, e questionar, a credibilidade destas instituições tradicionais. Um dos temas mais debatidos nos estudos sobre o horror refere-se às variadas abordagens em que a energia sexual reprimida surge nesses filmes, a exemplo do formato fálico das armas utilizadas pelos assassinos sequenciais no *slasher*, intensamente debatido por Carol Clover, e o homossexual visto como Monstro ao incorporar características tradicionalmente reservadas às mulheres (CLOVER, 2015). Amparado especialmente por sua leitura psicanalítica, Robin Wood (1979) argumenta que a repressão sexual exigida pela cultura patriarcal, burguesa e capitalista, a fim de gerar famílias nucleares (pai, mãe e filhos), retorna nos filmes de horror como um objeto de suas narrativas, especialmente naquelas centradas em um monstro.

Parece-me que Odete, esposa de Stênio em *Morto Não Fala* (2019), atua neste contexto entendido por Robin Wood, contudo, desprovida do apelo simpatizante que o autor atribui a muitos monstros consagrados do gênero. Amargurada em vida, Odete retorna do além para atormentar o culpado por sua morte, o marido, porém não poupa os filhos e Lara, inocentes, em seu caminho vingativo. Logo, as ações da personagem, tanto em vida, quando após seu retorno spectral, dificultam o desenvolvimento de um sentimento empático por parte do espectador. Na seção dedicada a analisar Stênio como o Reprimido, demonstrei através de algumas cenas do casal a construção de Odete como uma personagem desprezível. Assim, as sequências analisadas neste subcapítulo serão voltadas ao desenvolvimento de Odete como o Outro, focando no caráter monstruoso atribuído a mulher a partir do segundo ato.

Após o esquema armado por Stênio para encurralar Jaime, e que resultou no assassinato de Odete, que estava junto ao homem durante o ataque de Jonas, marido e esposa encontram-se novamente, desta vez no necrotério do Instituto Médico-Legal (Figuras 37a a 37f). A sequência começa aos 33min32seg, com o ângulo da câmera situado de baixo para cima, como se enxergássemos Stênio através dos olhos de Odete, que ocupa uma das macas. O insólito da situação é reforçado pela forte iluminação de uma lâmpada centralizada na composição, assim como pelo efeito estereoscópico na imagem, formado pelas cores vermelha e azul sobrepostas. O plano médio destaca o homem observando a falecida esposa, que questiona como ele consegue ouvi-la após sua morte. Stênio responde que sempre escutou os cadáveres que paravam no necrotério, mas que não sabia explicar. A montagem acompanha o diálogo de ambos, mantendo no personagem o ângulo do ponto de vista de Odete, e mostrando a mulher de perfil, deitada na maca, em um plano fechado.

A personagem admite que estava reunindo coragem para contar ao marido sobre seu caso com Jaime, contudo, Stênio rebate:

- A verdade foi mais rápida do que teu respeito. Mas eu não vou morrer que nem vocês, não vou ser o corno da Vila Gustavo... (MORTO Não Fala, 2019, 34min19seg)
- Ninguém sabia, Stênio!
- Bom, agora todo mundo sabe. Mas eu ri por último, mandei o desgraçado queimar no fogo do inferno. Eu só não sabia que você ia cair junto...

Ao perceber que Stênio estava envolvido no assassinato de ambos, Odete questiona o personagem, que assume sua participação no crime. Neste trecho, vemos a personagem em um ângulo alto, o plano fechado demonstrando a marca do tiro em sua testa (Figura 37a), as olheiras profundas embaixo dos olhos. Em todo o filme, os recém-mortos que conversam com Stênio tiveram os rostos inseridos digitalmente sobre os corpos sem vida, conferindo uma imobilidade própria de pessoa morta, assim como um efeito de estranheza perante a realidade cotidiana do protagonista no IML. Após a confissão de Stênio, uma trilha instrumental inicia gradualmente, acompanhando a sentença final do personagem para a esposa, reforçando a perturbação que começa a crescer em seu interior:

- Quem sabe agora você me respeita, Odete. (MORTO Não Fala, 2019, 35min07seg)
- Como você teve coragem de mandar matar a mãe dos teus filhos? Eles nunca vão te perdoar, nem eu vou te perdoar!
- Mas eu te perdo.

O personagem remexe nos pertences da falecida esposa e encontra a aliança de casamento. Stênio olha para o anel, num misto de afeto e tristeza (Figuras 37b e 37c). Os violinos na composição sonora, misturados a um som macabro, reforçam o imaginário romântico do personagem, que pega a aliança e a devolve para o dedo anelar da falecida esposa (Figuras 37d e 37e), afirmando que “Você vai para debaixo da terra, assim, Odete. Minha.”. Esta é sua sentença final, mesmo sabendo que a personagem há muito não desejava aquele casamento. Impossibilitada de recusar qualquer gesto, Stênio ainda a beija na testa (Figura 37f), contrariando seus ruídos raivosos.

Figuras 37a a 37f - Stênio devolve a aliança para Odete



Fonte: Reprodução *YouTube*

Após esta sequência no IML, o resultado da ação imperativa do protagonista logo surge na forma de mais cadáveres. Jonas e Dentinho aparecem mortos em um matagal, vítimas de um ataque violento e, aparentemente inexplicável. O corpo de Dentinho está com uma estranha ferida no coração, que “parece mordida de bicho”, segundo Stênio, contudo, há marcas de dentada somente do lado de dentro do cadáver, não do lado de fora, o que explicaria um ataque animal. Ao lado de Dentinho está o corpo de Jonas, que fala com Stênio, em um tom de voz gutural:

- A vadia matou nós dois, mas devia ter sido três. O certo era você ser o primeiro. Zeramo dois inocente na tua conta. Diaba voltou feroz, vacilão. (MORTO Não Fala, 2019, 41min15seg)

O uso dos termos “vadia” e “diaba”, logo na cena que marca o início do segundo ato, focado na perseguição e tormento psicológico de Odete contra Stênio, relaciona o caráter monstruoso da personagem com sua condição de mulher. Mais do que isso, o protagonista encontra um pedaço de pele dentro da boca de Dentinho, contendo uma tatuagem com dois nomes, Edson e Ciça, envolvidos por um símbolo do infinito. A mesma tatuagem que Odete tinha no ombro direito. A escolha deste “pedaço” específico

de Odete é interessante por remeter a um trecho anterior do filme, em que a personagem e Jaime estão em um motel. Durante o ato sexual, o personagem olha para a tatuagem da mulher, queixando-se que “não é fácil ficar olhando para o nome dos seus filhos”. Aparentemente desanimado com a situação, Jaime levanta-se da cama e começa a se vestir. O destaque para a tatuagem nesta cena com enfoque no sexo ressalta como Odete corporifica as “práticas sexuais que não devem ser exercidas ou que devem ser exercidas apenas por meio do corpo do monstro” (COHEN, 2000, p. 44). Não somente o pedaço de pele relaciona a morte de Jonas e Dentinho com Odete, apavorando Stênio, mas remete ao “pecado” da personagem, uma adúltera, uma mulher sexualmente livre, uma mãe de família.

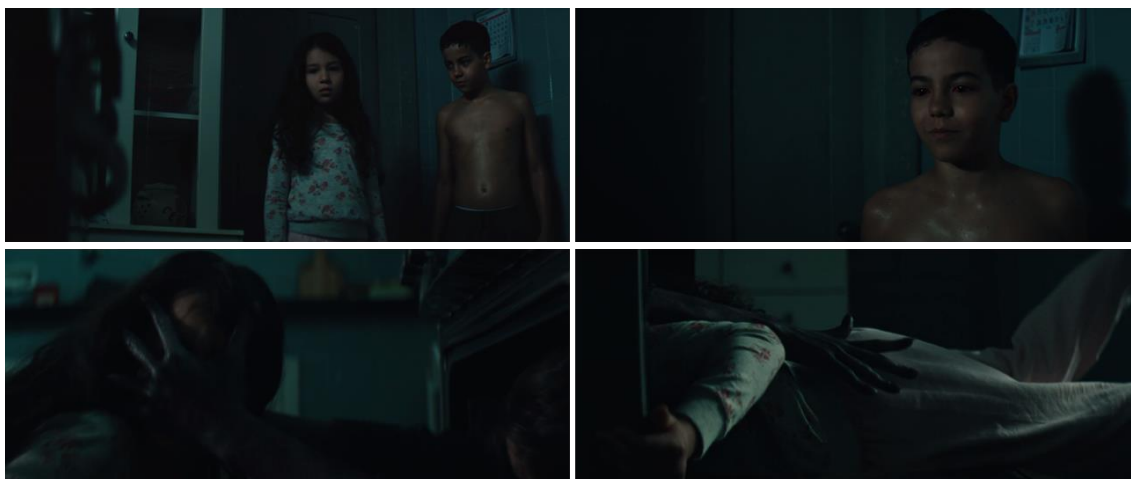
A questão da maternidade da personagem em *Morto Não Fala* é outro aspecto em Odete que contraria os valores ambicionados pela cultura branca e ocidental. Tal transgressão, como salienta Margarita Barona (2008), é o que molda o monstro, que contesta valores como virtude, simplicidade, inocência, felicidade, delicadeza, abstinência e castidade, sendo a mulher ocidental a pretensa portadora da maioria destes valores (BARONA, 2008). Odete, todavia, não é a figura maternal idealizada pelo imaginário da sociedade. No início do filme, é perceptível que a personagem não fica confortável em resignar-se ao papel de mãe, assim como não reprime seus desejos, sexuais e de ascensão financeira, somente para manter a estrutura familiar intacta.

Após sua morte brutal, a questão da maternidade em Odete é ainda mais tensionada, pois a personagem não restringe seus tormentos somente contra Stênio, mas, também, envolve os filhos. Ainda que a motivação principal de sua vingança seja que o antigo marido confesse para Edson e Ciça sua culpa, Odete assombra os filhos em diversas cenas. Em uma dessas sequências, o pai sequer encontra-se em casa, e o espírito da mãe liga um aspirador de pó na sala durante a madrugada, atraindo a atenção das crianças que estavam sozinhas, dormindo. Assustados, os dois se fecham no quarto, contudo, as forças sobrenaturais da falecida mãe escancaram a porta do cômodo, apavorando os irmãos, que saem correndo da residência.

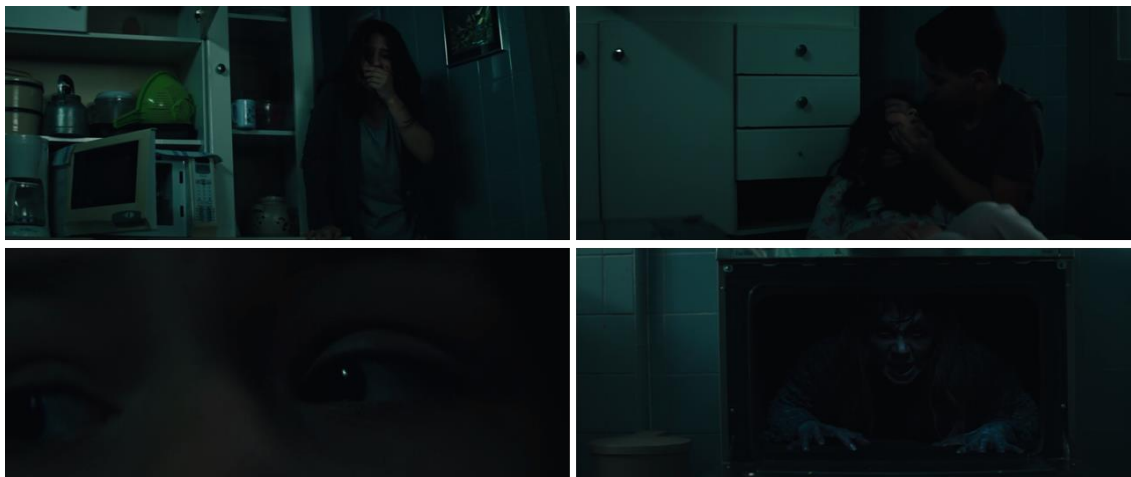
Outra sequência parece-me interessante para pensar na dualidade materna, e é justamente no trecho do filme em que podemos ver com mais clareza o rosto monstruoso de Odete (Figuras 38a a 38h). Após alertar a Stênio que, se ele não matar Lara, ela irá “tomar” os filhos, o espírito da mãe quase consegue executar sua ameaça. Temendo Odete, Stênio pede que Lara acolha as crianças em sua casa. Numa das noites em que estão dormindo na companhia da mulher, Ciça escuta Edson chamando-a, parado ao lado

de sua cama (1h15min46seg). O interior da residência está mergulhado em sombras, e a menina segue o irmão para fora do quarto; a câmera, contudo, movimenta-se para baixo, chegando até a altura do piso a fim de mostrar que Edson, na verdade, continua dormindo no chão. Uma trilha instrumental de suspense acompanha a movimentação de Ciça e do *doppelgänger*³¹ do irmão, que param na cozinha da casa (Figuras 38a a 38b). A paleta de cores fria da composição envolve o ambiente em uma aura fantasmagórica. O *duplo* de Edson aponta o fogão para Ciça, pedindo que ela abra o forno. A câmera foca no rosto do menino, as pupilas negras perdidas nos olhos tingidos de vermelho, um sorriso de macabra satisfação ao ver a irmã colocando a cabeça dentro do forno, para espiar. Quando Ciça percebe que não há nada ali dentro, ela vira para o irmão, que sumiu. Um ruído abrupto interrompe o silêncio no mesmo momento em que mãos cadavéricas puxam a cabeça de Ciça para dentro do forno (Figuras 38c a 38d). A menina tenta escapar, porém as mãos de Odete a seguram, e forças sobrenaturais abrem os acendedores do fogão, ligando o gás. Os gritos da criança acordam Lara e o verdadeiro Edson, que correm para fora do quarto e salvam Ciça a tempo. Antes de desmaiar nos braços do irmão, a menina entreabre os olhos e vê a figura monstruosa da mãe pela abertura do forno (Figuras 38g e 38h), antes de Odete desaparecer novamente.

Figuras 38a a 38h - Odete puxa Ciça para dentro do forno



³¹ *Doppelgänger* é um termo de origem alemã, cunhada pelo escritor Jean Paul, originário da união da palavra *doppel* (duplo) com *gänger* (que anda), aludindo a duplicidade de uma pessoa sem o caráter biológico. O mito do *doppelgänger* está associado a diferentes teorias, como do gêmeo mau, assim como em muitas culturas a visão de um *doppelgänger* pode significar má sorte ou presságio de morte.



Fonte: Reprodução *YouTube*

Ainda que esta cena em específico se passe na residência de Lara, a casa da família, junto ao necrotério, são os principais ambientes da narrativa. Mesmo que as conversas entre Stênio e os recém-mortos aconteçam no Instituto Médico-Legal, é na residência familiar que se concentram muitas das assombrações de Odete. A escolha por desenvolver o sobrenatural em uma localidade, o *locus horribilis*, cria um espaço privilegiado do medo, atrelando as ameaças sobrenaturais de Odete ao recanto familiar, o âmbito que deveria ser um lugar afetivo e de segurança. Todavia, assim como em *Cabrito*, o lar familiar torna-se tudo, menos seguro.

Outras convenções das narrativas góticas (ZANINI, 2020) também estão presentes em *Morto Não Fala*, como a desintegração mental – visível na transformação física de Stênio –, o caráter transgressor predominante em Odete, e a presença de um mal religioso, ressaltado no discurso sobre demônios que soa no rádio, e em um exorcismo transmitido num programa televisivo. Neste trecho em questão, Lara é atraída pelo súbito alto volume da TV, deparando-se com uma fiel que está sendo exorcizada por um apóstolo. Após incorporar o espírito possessor, a mulher do programa entoa uma das músicas que Odete cantarolava, e termina olhando ameaçadoramente para a câmera televisiva, mas é como se encarasse diretamente Lara.

Em uma das cenas mais assustadoras do filme, Odete transforma a sala da casa familiar em uma armadilha, transpondo e entrelaçando os fios de cerol – o mesmo que Edson estava vendendo na vizinhança – ao longo de todo o cômodo. A sequência inicia em 1h06min42seg, quando Stênio escuta um barulho de vidros estilhaçados. Aqui, a composição sonora atua além de uma técnica para gerar medo, tensão e suspense, mas, também, no que Rodrigo Carreiro (2019) pontua como o uso de sons que levantam

questões ao espectador: “São os sons fora de quadro ativos. Portas rangendo, janelas batendo, grunhidos de animais e gritos de pavor estão entre os sons fora de quadro mais comumente utilizados em filmes de horror.” (CARREIRO, 2019, p. 260). Esse estilo de som trabalha no âmbito da sutileza, sugerindo acontecimentos que o público não vê, mas imagina, o que aumenta o medo perante o desconhecido. Trabalhar o fora de campo, espaço preenchido pela imaginação do espectador, é a forma mais potente de acionar o medo, pois cada um preenche tais lacunas com projeções de seus temores individuais.

Stênio levanta-se da cama, visivelmente perturbado, e vai averiguar a origem do som, deparando-se com cacos de vidro no chão da cozinha. O silêncio do ambiente é interrompido por um ruído abrupto quando um vulto passa por trás de Stênio, atraindo sua atenção de imediato. Este contraste entre o silêncio do cotidiano e o barulho ensurdecedor de um caos inesperado é o que modula a transição entre as cenas (CARREIRO, 2019). O personagem volta-se para a porta de entrada da sala, contudo, em meio a escuridão da madrugada, não percebe o emaranhado de fios de cerol por todo o cômodo. Os fios cortam Stênio na testa, detendo-o no batente da porta e permitindo que o espectador tenha uma visão geral da sala, iluminada somente por uma luz vermelha, proveniente do corredor que leva para o quarto das crianças. A iluminação confere à composição ares infernais, acentuado pela aparição sombria de Odete no corredor, o rosto marcado por pesados círculos escuros em torno dos olhos. O espírito ignora o chamado de Stênio e adentra o quarto dos filhos, desesperando o personagem. A movimentação de Odete é seguida por uma banda sonora composta de ruídos e acordes dissonantes, reforçando a relação entre a presença do vilão, a tensão da sequência e a relação afetiva almejada da plateia (CARREIRO, 2019).

Temendo pela segurança de Edson e Ciça, o que, novamente, ressalta a construção monstruosa de Odete, Stênio caminha em direção ao quarto, atravessando a sala e, conseqüentemente, metendo-se entre os fios de cerol, que rasgam sua pele em diversos pontos, destacados em planos fechados que detalham sua bochecha, as mãos, os olhos e o sangue que, agora, escorre pelos fios. Quando finalmente chega até o quarto, o pai depara-se com o corpo dos filhos estirados na cama, o sangue cobrindo suas gargantas dilaceradas e formando manchas nos lençóis. A cena, contudo, revela-se um delírio de Stênio, pois Edson e Ciça ainda estão vivos, encolhidos na cama do menino e apavorados com a figura paterna, que entra no quarto aos gritos e coberto de cortes pelo corpo.

As dicotomias entre sonho/realidade e insanidade/razão (ZANINI, 2020), presentes nesta cena, apontam mais elementos góticos em *Morto Não Fala*, o que

possibilita pensar no filme a partir da questão do retorno do passado, convenção tradicional ao gótico. Este passado, ainda bastante presente, que Odete rememora em suas aparições e que, através de indícios no decorrer da narrativa, atuam em sua construção como um Monstro, assim como as características que a mulher carregava ainda em vida, reforçam sua construção como o Outro.

O mosaico de imagens de *Morto Não Fala* abaixo (Figuras 39a a 39h), foi compilado com objetivo de demonstrar o percurso de Odete em sua construção como o Monstro. De seus embates com Stênio que reforçam seu lado enfurecido (Figuras 39a e 39b), a traição com Jaime (Figuras 39c e 39d), passando pelo princípio de sua vingança, com enfoque em sua tatuagem, que ressalta seu lado materno ao expor o nome dos filhos (Figuras 39e e 39f), até a aparência macabra que a personagem adquire após sua morte (Figuras 39g e 39h), corporificando, por fim, seu caráter monstruoso.

Figuras 39a a 39h - A transformação de Odete em Monstro



Fonte: Reprodução *YouTube*

No Brasil do século XXI, a repressão sexual feminina não é mais uma realidade tão rígida como em outros períodos, ainda que, com a ascensão de certas doutrinas religiosas, valores como castidade, aparência “feminina” e docilidade, sejam características desejosas neste período de avanço do conservadorismo. E, justamente, esta relação constante com o passado que mantém adjetivos como “vadia” e “vagabunda” – termos utilizados no filme para se referir a Odete –, palavras de cunho pejorativo quando atribuídos à mulher, mas suavizados no tratamento masculino. Odete é uma Lilith, uma mulher que se atreve a ultrapassar as fronteiras de seu papel de gênero (COHEN, 2000), e, ainda que não incorpore uma identidade sexual “desviante”, seu corpo está igualmente sujeito ao processo de transformação em monstro, como ocorre no decorrer da obra fílmica.

O Monstro no cinema de horror pode ser interpretado como o que a sociedade reprime, tanto no indivíduo, como na cultura (WOOD, 1979). Por sua vez, estas criaturas, mesmo sendo frutos dessa mesma cultura, retornam como uma ameaça à normalidade patriarcal e capitalista, sendo, em sua maioria, destrutivos, ainda que seu comportamento possa ser explicado e/ou justificado. Odete, junto com Cabrito, são os personagens que melhor representam esta ideia de Robin Wood, embora através de caminhos diferentes. A personagem de *Morto Não Fala* não reprime seus desejos sexuais e nem recusa a maternidade em si, embora seus laços com os filhos não sejam de devoção completa; para sobreviver dentro de limites mínimos, ela cria sua própria cartilha de vivência naquela comunidade machista de São Paulo. Isso, entretanto, não a protege de Stênio, que arma o assassinato de Jaime a fim de não ser conhecido como “o corno da Vila Gustavo”, assassinando, também, a esposa e mãe de seus filhos. Odete é o Outro que se torna o Monstro, pois carrega consigo o que a sociedade reprime, mas que ela não oprime, e que retorna para nos assombrar. Cabrito, por sua vez, torna-se um Monstro por seu caráter de Reprimido, pela opressão familiar e religiosa que sofreu desde a infância, e que irrompe no âmbito de suas relações sociais, assim como pela impossibilidade do personagem em lidar com toda a repressão que aguentou dos pais.

No final, tal como salienta Wood (1979), o filme de horror é aquele que aborda de forma mais nítida e direta o duplo conceito de repressão/o Outro, no papel do Monstro. Este aspecto do autor está relacionado, inclusive, no destino final de Stênio e Odete, que terminam novamente juntos, com o pai escolhendo abandonar os filhos e sua casa, com intuito de protegê-los e, assim, resignado a conviver com o espírito atormentado da falecida esposa ao seu lado, assim como os fantasmas de outras vítimas que o atormentam.

A nova “união” de Odete e Stênio exemplifica a dependência mútua existente na constituição das noções de Outro e de Reprimido que busquei esboçar nesta pesquisa, e que serão melhor delineadas nas considerações finais, intencionando uma costura de todos os personagens que por aqui caminharam.

5.3 Clara e Ana

Em seu livro *Horror Noire: A Representação Negra no Cinema de Terror* (2019), Robin Coleman examina como o horror cinematográfico pode revelar por meio de representações “nosso entendimento dos negros e dos tropos da cultura negra, ou negritude” (COLEMAN, 2019, p. 38). Investigando as narrativas e as imagens racializadas nos filmes de terror, a autora estadunidense busca compreender os tipos de discursos que o gênero ajuda a disseminar, assim como quais significados provoca. O estudo de fôlego de Robin Coleman pensa os personagens negros dentro de um gênero cinematográfico que historicamente os marginaliza, transformando-os em primeiras vítimas ou figurantes com falas mínimas e curto tempo de tela. “Em meus esforços para rehistoricizar e recontextualizar os filmes de terror, eu noto como o gênero “fala” sobre diferença. Isto é, marcando as pessoas negras e sua cultura como o Outro” (ibid.,).

Por isso, quando Clara surge por trás de uma porta de vidro, nos segundos iniciais de *As Boas Maneiras* (Juliana Rojas e Marco Dutra, 2017), a imagem é potente. Filmes de horror em que negros são relegados ao status de vítimas ou personagens subdesenvolvidos (PINEDO, 1997) são constantes na filmografia do gênero, como no *slasher*. Focando na filmografia de horror brasileira, a presença de personagens negros em papéis centrais é ainda mais escassa. É nesta lacuna que surge a personagem Clara, interpretada pela atriz Isabél Zuava, que também protagonizou um dos episódios da antologia *O Nó do Diabo* (2017), dedicado a explorar as convenções do horror na conjuntura racial brasileira. Parafraseando Coleman (2019), podemos afirmar que tal ausência de personagens negros em nosso cinema de horror, igualmente é um dado que nos diz muito, da mesma forma que uma obra não necessita de um personagem negro para dizer algo sobre ou contra a negritude.

As Boas Maneiras foi o título que debati inserir ou não nesta pesquisa. Inicialmente devido a algumas dificuldades em realizar uma análise do filme a partir das convenções do horror – algo ainda atrelado a minha visão baseada na linguagem genérica norte-americana, e que tensionei no decorrer desta pesquisa –, mas, também, pela escolha

por observar o *corpus* através das noções de Outro e Reprimido. Diferente de Inácio ou Stênio, cuja catarse que liberta o que está reprimido ameaça a vida de Djair e de Odete, não há uma equivalência na relação entre Clara e Ana. Em *O Animal Cordial e Morto Não Fala*, o lugar de alteridade de Djair e Odete envolve a circunstância de sua morte ou do medo da mesma, o que não acontece com Clara, pelo contrário; a ameaça representada por Ana não provém plenamente de seus desejos reprimidos, mas da estrutura social em que ambas estão inseridas. Ainda que os estes dois títulos também acionem um caráter sociopolítico, parece-me que em *As Boas Maneiras* o monstruoso atua a partir da negação das protagonistas em circunscrever-se no contrato social hegemônico, e o horror surge desta perturbação a normalidade almejada pelo sistema dominante.

Uma das ideias centrais em Robin Wood (1979; 2003) refere-se a necessidade de certos elementos de uma cultura em particular serem reprimidos em uma sociedade, a fim de que determinada ideologia funcione. A personagem Clara personifica uma série de marcadores sociais da diferença no Brasil: mulher, negra, periférica e lésbica ou bissexual, o filme não especifica este último aspecto, contudo, o essencial para este ponto é que a personagem destoa da heterossexualidade normativa. Devido ao espectro de elementos que empurram Clara para as bordas onde reside a alteridade, as cenas desta análise foram escolhidas a fim de abordar dois movimentos das personagens: o Outro enquanto mulher negra e doméstica, e a linguagem do gênero horror na construção da gravidez de Ana e de seu relacionamento com Clara.

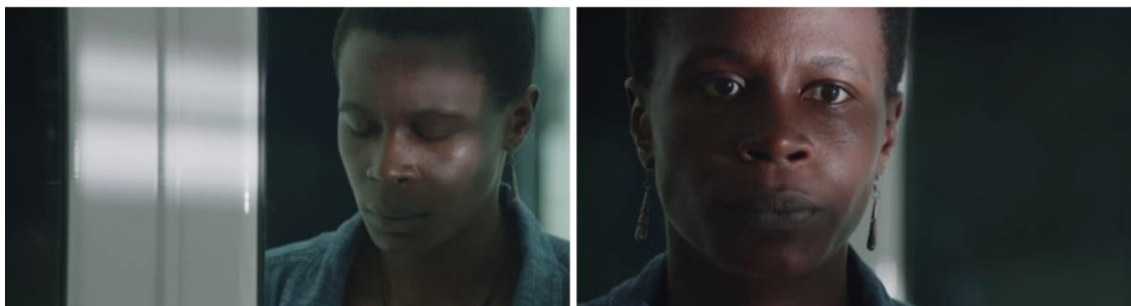
A premissa de *As Boas Maneiras* espelha uma situação histórica no País: uma mulher branca, normalmente de classe média/alta, está grávida, e para ajudar a cuidar do bebê contrata uma mulher negra, costumeiramente de origem humilde ou em situação de vulnerabilidade. No filme, a mulher negra é Clara, que aceita o serviço de babá no luxuoso apartamento da jovem branca Ana (Marjorie Estiano), esquecida pelo pai, um rico fazendeiro de Goiás, após engravidar de um desconhecido. Apesar de o filho da personagem ainda não ter nascido, Clara começa a trabalhar na residência como doméstica e cuidando de uma série de outras tarefas que fogem ao âmbito de sua contratação enquanto babá. A convivência diária e os cuidados médicos na gestação aproximam as duas mulheres, relacionamento que evolui até um comprometimento amoroso. Durante a relação, Clara percebe que o apetite de Ana por carne vermelha, o seu sonambulismo e a sua atitude voraz durante a lua cheia, são indícios de que algo de estranho está por vir. O ponto de virada na narrativa ocorre com o nascimento de Joel (Miguel Lobo), o pequeno lobisomem, que irrompe da barriga de sua mãe, em uma

sequência sanguinolenta que remete ao filme *Alien – O Oitavo Passageiro* (RIDLEY SCOTT, 1979), na icônica cena em que a criatura alienígena explode em sangue e vísceras para fora do corpo de Kane (John Hurt). Com a morte de Ana, Clara assume o papel de mãe de Joel, e o filme avança alguns anos para mostrar a infância do jovem lobo.

A primeira sequência de cenas analisadas será dedicada a compreender as lacunas e silêncios que compõem a alteridade de Clara. Por isso, volto à cena em que a conhecemos através de uma porta de vidro (Figuras 40a a 40f), na entrada do elegante edifício paulistano em que Ana vive. Com o aluguel atrasado e sem ter concluído sua formação em Enfermagem, a câmera nos apresenta a personagem (1min21seg), emoldurada pelo batente da porta de entrada. Clara aperta o interfone do edifício e escutamos uma voz questionando seu nome, os sons de carros e buzinas ao fundo. O enquadramento em plano fechado expõe as mãos nervosas e o semblante apreensivo da mulher (Figura 40b), assim como suas vestimentas singelas. Mesmo antes de Clara mencionar o motivo para sua visita, a voz no interfone informa que “o elevador de serviço é o da esquerda”, pois a conclusão do funcionário é esta: mulher negra de roupas simples só pode prestar algum tipo de serviço naquele edifício. Um ruído eletrônico soa alto, liberando sua entrada no prédio.

Figuras 40a a 40f - Clara entrando no prédio em que Ana vive





Fonte: Reprodução *YouTube*

Ao surgir na porta do apartamento de Ana, a personagem de Marjorie Estiano aparenta nervosismo com sua chegada. O espectador vê a cena por cima do ombro de Clara, seu rosto voltado para frente à espera de Ana, que logo ao abrir a porta emenda uma série de desculpas, afirmando ter esquecido que havia agendado a entrevista com a outra mulher, e que, no momento, ainda conversava com uma candidata à vaga. Novamente, o enquadramento em primeiro plano empresta à cena um nível de intimidade ao conhecermos a outra protagonista da história, assim como expõe a diferença entre as duas mulheres: as roupas simples, as bijuterias opacas e os cabelos curtíssimos de Clara contrastam com as longas madeixas que contornam o rosto maquiado de Ana, os brincos e um colar dourado reluzindo sobre o tecido preto de sua camiseta. A personagem cede passagem para dentro do apartamento, pedindo que Clara aguarde.

A câmera recua para ceder uma visão ampla da sala decorada com papéis de parede azul – próximos à paleta fria de cores que predomina nesta primeira parte do filme – e repleta de elementos que remetem à vida rural, como o crânio de um boi e um berrante expostos na cabeceira da mesa de jantar. Ao fundo, duas vozes femininas conversam sobre as funções da vaga, que claramente são restritas aos cuidados infantis. Finalizada a entrevista, Clara depara-se com a outra candidata, uma mulher branca, de cabelos lisos bem arrumados em um coque lateral, vestindo um conjunto de camisa e saia social.

Ao ver as roupas da candidata, Clara volve os olhos para seu próprio vestuário, uma camisa jeans por cima de uma blusa listrada. Ela tenta ajeitar os ombros, forçando uma postura ereta, mas na sequência seguinte, no momento de sua entrevista, a vemos encolher-se em seu desconforto perante Ana. Neste contexto, é impossível analisar a problemática de classe social e das relações de trabalho sem considerar o principal marcador de diferença que Clara carrega, pois, como pontua Liv Sovik (2004), classe social e raça nascem como gêmeos na escravidão. Mesmo que estivesse com outras vestimentas, não há como esconder ou disfarçar o tom de pele, assim como fica evidente

a diferença inicial no tratamento que Ana direciona a Clara, especialmente em relação à conversa que o espectador escuta entre a contratante e a outra candidata, branca. Sobre isso, Mariana Souto (2016) pondera que é “essencial desenvolver esforços no sentido de compreensão da dinâmica das relações entre classes no Brasil, que muitas vezes desandam para a animosidade e o ódio, reforçando preconceitos, exclusões e justificando políticas higienistas” (SOUTO, 2016, p. 09).

Na sequência da entrevista, a montagem intercala entre campo e contracampo³², ora posicionada por trás de Ana, revelando as expressões de Clara no decorrer de questionamentos que a acuam, ora mostrando as feições um tanto descrentes da empregadora. As perguntas iniciais de Ana, como o curso incompleto de Enfermagem de Clara e sua inexperiência como babá, são acompanhadas pelo rosto tensionado da candidata, seus lábios comprimidos e o constante engolir em seco. Seus olhos, todavia, mantêm-se sempre na outra mulher. Ana, por outro lado, olha pouco para a candidata, atendo-se mais a examinar seu currículo, a cabeça seguidamente baixa.

Mesmo que a personagem não possua experiências específicas com crianças, Clara conta que cuidou de sua avó por sete anos, até seu falecimento. O que demonstraria um sinal de lealdade – característica que vemos ser marcante na personagem –, não é considerada pela empregadora, que somente murmura em resposta, emendando novas atribuições de tarefas para a vaga:

- Eu preciso de uma pessoa para dormir aqui, para me ajudar com a casa, com a comida... (AS BOAS Maneiras, 2017, 4min34seg)
- Não era só para babá?
- Sim, mas pelo menos até a criança nascer eu vou precisar de ajuda com a casa, é difícil cuidar de uma casa desse tamanho sozinha.

Quando Ana complementa sua fala referindo-se às tarefas domésticas, a fisionomia de Clara se transforma: o sorriso que outrora tentava conquistar simpatia dá lugar a uma expressão desgostosa. A personagem ergue o queixo, e seu tom de voz soa ligeiramente aborrecido quando questiona “não era só para babá?”. Nesta cena, é possível distinguir dois níveis de narração, pois a imagem de Clara nos fornece os sentidos experimentados pela personagem consequente ao acréscimo de tarefas à vaga. Ela havia

³² Campo equivale ao espaço focalizado pela câmera. A relação campo/contracampo é a alternância de planos em um mesmo eixo, com intuito de transmitir a sensação de que os personagens ocupam o mesmo espaço cênico.

escutado a conversa entre Ana e a outra candidata, e o auxílio nos serviços domésticos não estava em discussão. Porém, sua fala é contida, sem argumentos.

O silêncio diz muito sobre o sujeito subalterno, em particular àqueles que reúnem diversos marcadores de alteridade. Ao pensarmos a partir de Gayatri Spivak (2010), em relação ao sujeito subalterno feminino, a autora argumenta que as diferenças de raça e de classe estão incluídas na noção de feminino, e a diferença sexual é duplamente obliterada, uma vez que na subalternidade, as mulheres estão inseridas em uma estrutura heteronormativa e institucionalizada. Logo, “se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e nem pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade (SPIVAK, 2010, p. 67). Mulher, negra e pobre, como Clara poderia ser efetivamente escutada? Quando até o ato de falar, com todas as suas implicações, torna-se um risco, como atenta a intelectual Lélia Gonzalez (1984), já que a personagem situa-se sobre o duplo fenômeno do racismo e do sexismo.

Essa escolha por desenvolver a expressão da personagem através de seu olhar é igualmente característica em *Corra!* (Jordan Peele, 2017), outra obra protagonizada por um ator negro, Daniel Kaluuya, que interpreta o jovem Chris, namorado de uma moça branca e rica, e que é convidado a passar um final de semana com a família dela. De modo similar à Clara, o rosto expressivo do personagem Chris transita por uma mescla de emoções como desconfiança e constrangimento, contudo, ele pouco verbaliza tais sentimentos, trabalhando através de aquilo que não é dito” (SILVA, 2017, p. 164), convidando o espectador a preencher essas lacunas de significação. A partir dos silêncios e olhares de Chris, *Corra!* aborda esse “racismo que nem sempre grita e agride através da violência explícita [...] também fala e deixa seus rastros através do silêncio” (ibid.). Não é coincidência que, em outro filme de horror, a protagonista negra compartilhe desse mesmo silêncio.

Perante o questionamento de Clara, Ana balbucia que tal situação é exclusivamente até o nascimento da criança. O desconforto entre ambas piora quando Ana pede o telefone das referências da candidata, contudo a mesma não possui nenhum disponível no momento. Após uma entrevista de emprego animosa e repleta de desconfianças, a situação somente reverte-se favorável no momento em Ana passa mal e Clara ajuda a aliviar as súbitas dores que ela sente em sua barriga. Os conhecimentos de enfermagem da personagem incentivam a sua contratação. Todavia, Clara inicia sua jornada na categoria de doméstica, cuidando de tarefas como a faxina do apartamento, o preparo das refeições e, até mesmo, a pintura do futuro quarto da criança. A democracia

racial inexistente no Brasil, conforme argumenta Lélia Gonzalez, é o que proporciona à Clara a inclusão unicamente nestes espaços permitidos a mulher negra na sociedade, ou seja, como “mulata, doméstica ou mãe preta” (GONZALEZ, 1984, p. 230).

A personagem de Isábel Zuua somente não figura como “mulata”, pois não se encaixa na visão de corpo padronizado e desejado pelos homens. Clara possui cabelos curtíssimos, quase raspados. Está sempre vestindo roupas singelas e largas, o que não destaca sexualmente seu corpo. Em um *TEDx Talks*³³ de 2017, Nátaly Neri – criadora do canal no *YouTube*, Afro e Afins e bacharela em Ciências Sociais – reflete como, quando era criança, pensava que essa categoria de “mulata” seria sua salvação na fase adulta. Segundo confidencia, imaginava que seria um sofrimento a menos em relação a não ter nascido branca, pois quando seu corpo se desenvolvesse, as pessoas finalmente a achariam bonita. O que Nátaly Neri desabafa ecoa os escritos de Lélia Gonzalez (1988) sobre como o mito da superioridade branca produz efeitos como a fragmentação da identidade racial, que resultam em um desejo de embranquecer e negar sua própria raça e cultura.

O lugar que Clara passa a ocupar, e seu visível desconforto perante aquele ambiente alheio ao seu, retorna a questão da mulher negra que somente possui sua inserção na sociedade permitida dentro daquelas três estritas categorias:

Quanto à doméstica, ela nada mais é do que a mucama permitida, a da prestação de bens e serviços, ou seja, o burro de carga que carrega sua família e a dos outros nas costas. Daí ela ser o lado oposto da exaltação; porque está no cotidiano. E é nesse cotidiano que podemos constatar que somos vistas como domésticas. [...] Os porteiros dos edifícios obrigam nossa entrada pela porta de serviço, obedecendo instruções dos síndicos brancos [...] só pode ser doméstica, logo, entrada de serviço”. (GONZALEZ, 1984, p. 230)

Em uma das disciplinas que realizei no mestrado, minha professora brincava que Lélia Gonzalez era uma viajante do tempo, tamanha a atualidade de seus escritos. Elaborados há mais de 30 anos, os textos da antropóloga demonstram a atualidade do racismo que muitos alegam permanecer no passado, contudo que cotidianamente retorna para assombrar. Em *Memórias da Plantação* (2019), Grada Kilomba utiliza uma frase que, acredito, sintetiza o elo entre a cena do elevador de serviço e o texto de Gonzalez: “É é por isso que começo este livro lembrando do passado a fim de entender o presente,

³³ Versão independente da conferência internacional TED (*Technology, Entertainment and Design*), criada nos Estados Unidos em 1984). O TEDx Brasil são falas curtas ministradas por diferentes personalidades, que são gravados e posteriormente disponibilizados na internet, partindo da iniciativa de propagar ideias que merecem ser compartilhadas.

e crio um diálogo constante entre ambos, já que o racismo cotidiano incorpora uma cronologia que é atemporal” (KILOMBA, 2019, p. 29).

Segundo Gonzalez (1988), o racismo desempenhou um papel fundamental na internalização da superioridade do colonizador pelos colonizados. Ao desconsiderar os povos negros e indígenas da formação de sua sociedade, e unido à tentativa de implantação da cultura europeia no extenso território brasileiro (HOLANDA, 2016), o racismo e o preconceito inviabilizam a inserção deste Outro, tornando muitos brasileiros estrangeiros em um país que não lhes oferece condições de igualdade. Elaborado pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), o estudo “Desigualdades Sociais por Cor ou Raça no Brasil”³⁴, apresenta uma análise referente ao ano de 2018, focada nas assimetrias por cor ou raça, a partir de temas essenciais às condições de vida da população, como rendimento *per capita* e oportunidades no mercado de trabalho. De acordo com o levantamento, pessoas de raça preta ou parda (as formas de critério do IBGE realizam a soma entre os autodeclarados pretos e pardos, resultando na categoria negros), constituem a maior parte da força de trabalho brasileira, totalizando 54,9%. Todavia, os cargos gerenciais são ocupados em mais de 68% por brancos, assim como pretos ou pardos representam o maior contingente entre desocupados ou subocupados, formando cerca de 2/3 desta categoria.

No Brasil, o fundamento constitucional que assegura ao ser humano o direito fundamental de proteção a sua dignidade por parte do Estado, assume um caráter nitidamente formalista na leitura de Lélia Gonzalez, pois

O racismo latino-americano é suficientemente sofisticado para manter negros e índios na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, graças a sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento. (GONZALEZ, 1988, p. 73).

Assim, o desequilíbrio de oportunidades tornou-se condição naturalizada em nossa sociedade, forçando situações como a de Clara, que necessita submeter-se a uma série de atividades não condizentes ao seu trabalho originário. Segundo Ana Acker e Deivison Campos (2020), a categoria do Outro foi criada durante o processo de escravização e colonização, resultando na alteridade do ser negro na sociedade Ocidental, o que desumanizou os africanos de uma forma que reverbera até a atualidade. Apesar de formarem mais da metade da população brasileira, negros e pardos ainda são intrusos na

³⁴ Disponível em: https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101681_informativo.pdf. Acesso em 26 jun. 2020.

sociedade, o Outro que adentra nas casas de classe mais abastadas, geralmente para prestar serviços, como retrata *As Boas Maneiras*. “O ser negro produz horror em quem ignora a condição humana, ao mesmo tempo que se é afetado em sua humanidade pelo racismo” (ACKER, CAMPOS, 2020, p. 172). A essa categoria de Outro que existe em um deslocamento das margens para o centro, une-se seres que causam horror por sua identidade de gênero, como Djair, ou aterrorizam pelo desnível social que ocupam, vistos com desconfiança e ojeriza pelos privilegiados, como em *O Clube dos Canibais* (2019).

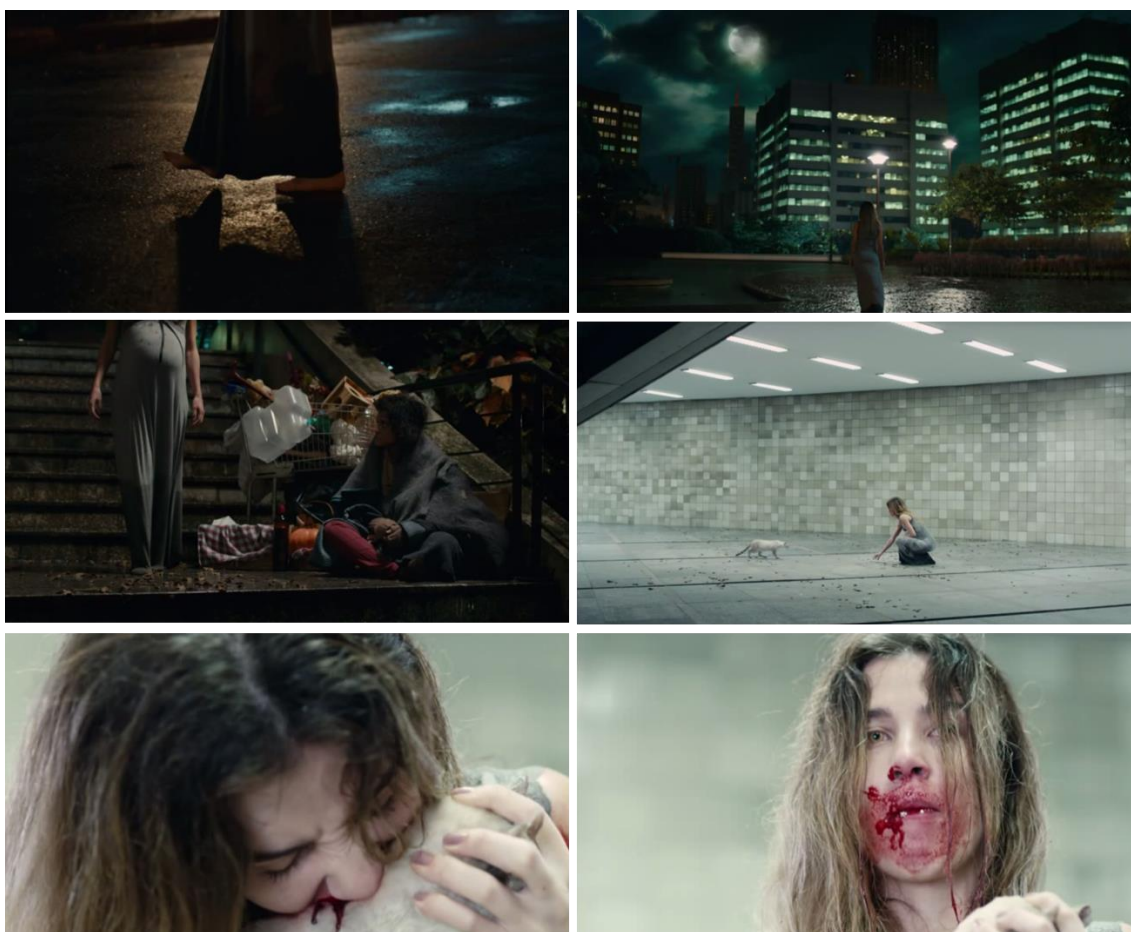
No decorrer desse convívio diário, em que Clara trabalha nos serviços domésticos, enquanto Ana pratica aulas de dança em casa, o relacionamento afetivo de ambas se desenvolve. As cenas que dialogam com as convenções do gênero horror são justamente momentos importantes na construção do companheirismo e, posteriormente, do romance entre as duas mulheres. Assim, a primeira cena analisada a fim de esmiuçar este desenrolar narrativo ocorre em uma noite de lua cheia, aos 30min34seg de filme. Após voltar de uma saída para um bar, Clara escuta barulhos vindos da cozinha. Ela caminha na escuridão do apartamento até a cozinha, onde a luz da geladeira aberta mostra Ana, seu corpo em perfil, revirando os alimentos no eletrodoméstico, a procura de algo. As embalagens de carne que anteriormente estavam guardadas, haviam sido retiradas mais cedo por Clara, deixando a jovem revirando legumes e verduras na geladeira

Fora de campo, Clara chama pela patroa, que não responde. Uma música instrumental começa a acompanhar a cena, envolvendo a aproximação de Clara, que, contudo, ainda permanece às sombras. Clara toca o braço de Ana cautelosamente, fazendo-a se virar para encará-la, e então o espectador consegue perceber que há algo de estranho na personagem. Não encontrando os pedaços de carne que almejava, Ana fareja o ar em seu entorno. A patroa projeta seu rosto para frente, aproximando-se para cheirar Clara, os sons de seus suspiros e a língua salivando soam mais altos, como se estivesse faminta. A câmera aproxima-se do rosto de ambas, acompanhando o desejo febril de Ana, que lambe os lábios de Clara, até que a beija. A personagem retribui o gesto, mas a intensidade do beijo logo torna-se voraz, e um *close* evidencia o esgar de dor no rosto da babá quando Ana morde seus lábios, fazendo-a sangrar. A trilha sonora atinge seu ápice, mesclando-se aos sons ofegantes da personagem ferida e o salivar da outra mulher. Clara a empurra, novamente saindo fora de campo, e então o espectador consegue ter uma visão plena do rosto de Ana: os olhos amarelados parecem vidrados em um transe animalesco, no canto dos lábios escorre um filete de sangue, líquido que ela revira na boca

satisfatoriamente com a língua, como se tivesse alcançado o que buscava naquela noite. A música gradualmente silencia, restando somente ruídos, como de uma interferência.

Após este primeiro episódio de sonambulismo, a relação entre patroa e empregada muda radicalmente. Ana não se recorda da noite anterior, porém Clara compreende o ocorrido ao perceber que tais distúrbios de sono sempre acontecem nas noites de lua cheia. A segunda sequência que proponho analisar (39min50seg) é justamente uma dessas noites, após a primeira relação sexual das mulheres. É madrugada e ambas estão deitadas na cama, Clara observando o sono de Ana, quando esta subitamente abre os olhos, as pupilas novamente amareladas, e senta-se na beira da cama. Esta sequência está representada abaixo (Figuras 41a a 41f), com intuito de demonstrar o lado monstruoso de Ana enquanto um corpo gerando um lobisomem, uma criatura não reconhecida pela ciência, e que aflora em suas noites de transe durante a lua cheia.

Figuras 41a a 41f - Ana caminha por São Paulo durante a lua cheia



Fonte: Reprodução *YouTube*

Uma trilha instrumental de acordes dissonantes acompanha o movimento da personagem ao se levantar e caminhar para fora do apartamento, seguida à distância por Clara. A câmera segue o trajeto descendo pelas escadas escuras até a garagem do prédio, igualmente sombria. O barulho metálico do portão de ferro mistura-se à música instrumental, aumentando ainda mais a tensão da sequência. Fora de seu condomínio, Ana caminha livremente pelas ruas de São Paulo, rodeada por prédios quadrados e por um céu nublado, com uma imensa lua pontuando a escuridão. A composição azulada, desprovida de saturação, reforça o mistério da caminhada noturna por uma escadaria, habitada por uma mulher em situação de rua, e em torno de uma praça vazia.

A sequência segue com Ana adentrando um espaço aberto bem iluminado, de paredes e piso claro, por onde caminha um gato branco. O plano geral insere a personagem no ambiente (Figura 41d), mostrando-a chamando o felino, seu vestido cinza mesclando-a à paleta de cores neutra do ambiente. A intensa claridade da cena, em contraponto com a escuridão que acompanhou a caminhada da personagem, serve para destacar o sangue do gato quando Ana pega-o nos braços e estraçalha seu pescoço, seu último miado soando alto no silêncio noturno. O plano muda para Clara, que observa a cena escondida, o rosto em choque. Ana morde ferozmente o pescoço do gato, e aqui o espectador é convidado a acompanhar a refeição da personagem através de um *close* que preenche todo o campo com o rosto de Ana lambuzando-se de sangue. Quando a personagem ergue a cabeça novamente, vemos seu olhar animalesco (Figuras 41e e 41f).

Este trecho atua como confirmação para Clara sobre o mal que acomete a patroa. Além disso, vincula a figura feminina em seu tradicional destaque no âmbito social, como progenitora, a um ato abominável, o de matar e comer um gato, ainda mais um felino de pelagem branca, cor que reforça o imaginário de pureza e inocência. De acordo com Gabriela Larocca (2016), a associação de feminilidade com pecado e o Diabo é recorrente, uma vez que os desejos sexuais femininos são considerados perversos. Além disso,

inúmeras vezes as personagens femininas são associadas ao mundo animal e da natureza, reforçando uma separação histórica entre o mundo feminino, natural e materno e o masculino, regulado por leis que reforçam códigos de comportamento, civilização e normalidade. (LAROCCA, 2016, p. 111).

Em outra cena, o espectador recebe uma possível explicação sobre a origem da monstrosidade que Ana está gerando. Em conversa com Clara, a personagem conta que conheceu um homem misterioso em um bar de Goiás, e sua gravidez é fruto da única relação íntima entre eles. Apesar de desconhecer o pai da criança, o espectador recebe

indícios de seu ofício e do mal que ele carrega: as cartelas ilustradas que contam este trecho da narrativa mostram um homem com pelos proeminentes (Figuras 27i) e, logo após a relação sexual, Ana é deixada dormindo no carro, enquanto um animal, cuja ilustração assemelha-se à figura de um lobo, aparece rondando o veículo. É noite de lua cheia. A personagem conta para Clara que acordou ao escutar um rosnado, e com medo da criatura, dona de “um olhar brilhando de raiva”, atirou. Uma última cartela expõe o possível pai da criança, um homem com uma tala no braço ferido (Figura 27j), vestindo uma batina. Tal como em algumas lendas do folclore brasileiro, o caráter monstruoso do bebê surge da relação carnal entre Ana e o padre, um pecado que subverte o sacramento católico, ainda que a personagem desconheça o sacerdócio do homem.

O desejo sexual de Ana origina o insólito da narrativa, assim como a transforma não somente na progenitora de um monstro, mas ela própria em um ao corporificar as “práticas sexuais que não devem ser exercidas ou que devem ser exercidas apenas por meio do corpo do monstro.” (COHEN, 2000, p. 44). E é este corpo abominável, segundo Jeffrey Cohen, que impõe os códigos culturais que regulam o desejo sexual. A transformação de Ana no transcórrer narrativo atua como uma metáfora da opressão feminina em uma cultura patriarcal, como a brasileira. Ao romper com a ordem, Ana gradativamente torna-se uma criatura impura, tanto do aspecto moral, quanto físico. Na imagem abaixo (Figuras 42a a 42m), busquei indícios que caracterizam este caminhar monstruoso da protagonista. Desde o princípio de seu relacionamento com Clara, motivado inicialmente por uma noite carente de bebedeira (Figuras 42a e 42b), e marcado por momentos em que Ana está em transe, como na cena do beijo sangrento na noite de lua cheia (Figuras 42c e 42d), o caráter sexual da personagem é associado ao desviante. Com Clara, compartilha um relacionamento lésbico inter-racial. Anteriormente, havia traído o noivo com um padre.

Referente a este aspecto de transgressão (e liberdade) sexual, está o lado sombrio e animalesco da personagem, associado a sangue e carne crua. Em uma consulta ao médico obstetra, o profissional pede que Ana pare de comer carne vermelha (Figuras 42e e 42f), pois sua pressão está alta. Entretanto, Clara sabe das estranhas necessidades da patroa, assim, ela própria passa a alimentar a outra mulher com sangue, ferindo-se na mão e pingando o líquido viscoso na refeição de Ana (Figuras 42g e 42h). O sonambulismo nas noites de lua cheia, o ataque brutal ao gato, o apetite da personagem grávida por sangue... Todos estes são indícios de uma transformação monstruosa, que termina com

sua punição final, a morte pelas mãos de seu próprio filho (Figuras 42l e 42m), consequência de sua principal desobediência: a liberdade sexual.

Figuras 42a a 42m - A transformação de Ana em Monstro



Fonte: Reprodução *YouTube*

A terceira sequência investigada refere-se aos momentos finais de Ana e ao nascimento de seu filho, Joel, no fim do primeiro ato (58min29seg). A cena inicia com Clara retornando ao apartamento após ter ido às compras, quando a personagem escuta os gritos de dor da grávida. Ana está na cama, o quarto imerso em escuridão, tendo como único ponto de luz um abajur e a luminosidade que vem das amplas janelas na noite de lua cheia. Clara senta ao lado na cama, procurando acalmar a grávida. Ela ergue o pijama de Ana, deixando exposta sua barriga saliente. Uma respiração ofegante e urros de dor preenchem o ambiente. Clara sai de cena com intuito de chamar o médico obstetra, mas sua expressão facial é um emblema do pavor. Sob a pele da barriga de Ana, algo se remexe com tal intensidade, que é possível escutar os ruídos internos do bebê tentando livrar-se do corpo feminino. O plano fecha no rosto suado de Ana. Gradualmente, uma trilha instrumental acompanha o percurso da cena, até que o plano em *close-up* isola a barriga da personagem, estraçalhada de dentro para fora por pequenas mãozinhas, resultando em um amontoado de carne retorcida e sangue.

Da cozinha, Clara escuta um baque surdo e corre para o quarto, parando na porta ao deparar-se com o corpo de Ana em seus últimos suspiros. Envolvida pela escuridão, o choro sofrido da personagem parece ainda mais angustiante. A câmera acompanha seu caminhar até a cama, movimentando-se para focar nos dedos de Clara fechando-se nas mãos ensanguentadas de Ana. Assim como na cena do gato, aqui, o tom azul da composição é manchado pelo vermelho do sangue que cobre a personagem. Agora, é a respiração de Clara que está em primeiro plano, evidenciando seu sofrimento. Sem diálogos, o que sublinha a sensação de horror na cena são os sons que saem da boca da atriz, conforme pontua Rodrigo Carreiro (2019) ao refletir sobre o papel da respiração no cinema de horror; seus gemidos, soluços, a respiração ofegante. A personagem curva-se sobre o corpo da mulher, a beijando carinhosamente, até que os olhos de Ana se fecham por fim.

O momento afetivo e silencioso é interrompido por um grunhido. O som que Clara havia escutado era o bebê-lobo caindo no chão, e naquele instante, ele arrasta seu corpinho pelo piso, formando uma mancha escura de sangue por onde rasteja. Sem ver o menino de perto, a personagem tateia a cômoda ao lado da cama, buscando a arma de Ana. Em um novo aceno para o folclore mitológico, a personagem pensa em matar o jovem lobisomem, coincidentemente, com um revólver prateado, uma alusão ao mito de que somente uma bata de prata é capaz de matar tais criaturas. Lentamente, Clara aproxima-se do bebê-lobo, as mãos tremendo ao apontar a arma em sua direção. Neste

momento, o plano fecha no recém-nascido, um corpinho ensanguentado, coberto de pelos e de orelhas pontudas, contudo, ainda assim, um bebê, e que está sufocando com seu próprio cordão umbilical.

O sentimento de horror provocado pelo nascimento da criança, que será chamada de Joel, contrasta com a possibilidade da cena em provocar compaixão. O bebê-lobo guincha alto, tentando respirar. É impossível não trocar o medo perante a pequena criatura por outras emoções mais afetuosas, normalizando o estranho. Assim como nossa noção da monstruosidade de Joel é afetada por sua visível fragilidade, Clara igualmente é tocada, desenroscando o cordão umbilical de seu pescoço, e partindo com o recém-nascido para a segunda parte do filme, protagonizada somente pelos dois. Desde seu nascimento, Joel personifica o argumento de Tiago Monteiro sobre a licantropia, destacando que o lobisomem “não é um ser de pura maldade ou uma mera analogia para a liberação irrefreada dos instintos, mas alguém que sofre pela maldição que lhe foi imposta” (MONTEIRO, 2020, p. 31).

Em sua discussão sobre monstruosidade no cinema de horror, Barbara Creed (2015) destaca que muitas das principais figuras do gênero são “corpos sem alma” (vampiros); o “morto-vivo” (zombie) e o lobisomem (uma mistura de homem e animal). Neste sentido, as obras nos confrontam com o fascinante e sedutor aspecto da abjeção, conceito que a autora utiliza a partir de Julia Kristeva. Além dessas criaturas tradicionais à iconografia do gênero, Creed salienta que a abjeção também ocorre quando um indivíduo não respeita as leis, possibilitando pensar as consequências da gravidez de Ana sob um viés moralista, uma transgressão sexual que culmina em sua morte. E, além do trágico destino da personagem, a vida de Clara, também, é afetada por este “pecado”, pois é ela que se torna a mãe de Joel, resgatando a terceira categoria de Lélia Gonzalez (1984), a de mãe preta.

Para Ana, mulher branca e de família abastada, bastou um único ato para, aos olhos da sociedade, a personagem transformar-se em um monstro, uma adúltera por trair o noivo, uma pária que deve ser afastada do conservador núcleo familiar e escondida em um apartamento luxuoso na imensa São Paulo. A correlação entre o feminino e o monstruoso é constituído “como tal dentro de um discurso patriarcal que revela muito sobre os desejos masculinos e medos, mas nos diz nada sobre os desejos femininos em relação ao horrível” (CREED, 2015, p. 65, tradução minha). Conforme argumenta Robin Wood (1979), a repressão sexual exigida pela cultura patriarcal, retorna nos filmes de horror como uma ameaça a famílias neutralizadas e nucleares. Este retorno ocorre sobre

formas estranhas e monstruosas, como a maternidade de Ana, cujo fim é a morte provocada pela consequência de seu pecado.

Para Clara, uma mulher negra, pobre e homossexual, a monstruosidade já está impregnada em sua carne, isso “seja para validar alinhamentos específicos de masculinidade e branquitude” (COHEN, 2000, p. 45), ou para manter isolado um corpo desviante como o seu, visto como abjeto pela sociedade capitalista e patriarcal. Ou morto, como no Brasil, cujas vítimas da violência urbana são ostensivamente jovens negros e pobres das periferias, assim como mulheres negras (TELES, 2018). Clara corporifica a existência da diferença, do sujeito definido como o Outro, que necessita ser deslucado ou aniquilado justamente por ameaçar “revelar que a diferença tem origem no processo e não no fato (e que o “fato” está sujeito à constante reconstrução e mudança” (ibid., p. 44). Assim, mesmo que as personagens se esforcem para manter as boas maneiras, tentando adaptar-se às formalidades exigidas pela cultura dominante, o título do filme não é justamente este sem motivos, e suas tentativas mostram-se infrutíferas no decorrer da narrativa.

Ainda que a atmosfera horrífica não seja uma constante em *As Boas Maneiras*, a obra fílmica destaca-se no movimento do gênero no Brasil por inúmeros motivos, entre eles por revigorar o mito do lobisomem no cenário nacional. Trazendo uma lenda folclórica para habitar as ruas periféricas da maior cidade da América Latina, a narrativa atualiza uma figura que constituiu o imaginário mitológico de muitos. Além de ser um dos monstros mais tradicionais da cinematografia de horror, origem que provém desde os filmes clássicos dos estúdios Universal, o lobisomem é uma lenda que constantemente volta ressignificada para nos assombrar. Segundo Laura Cánepa (2008), dentre estes monstros clássicos da Universal (como Drácula, Frankenstein, Múmia, Homem Invisível etc), o Lobisomem foi o único que sempre encontrou campo aberto para se reproduzir no Brasil (2008, p. 85). Muito disso deve-se, provavelmente, ao fato de o Brasil possuir suas próprias raízes folclóricas do lobisomem, particularmente ligadas a transgressões de doutrinas religiosas. A força do folclore nacional, contudo, não configurou em um fator que ajudasse o gênero horror a construir uma tradição no cinema brasileiro, mesmo considerando que somos um país rico em superstições, crendices e tradições populares de cunho religioso e espiritual (PIEIDADE, 2002, p. 184).

É possível vincular *As Boas Maneiras* à vertente de filmes brasileiros que lidam com o medo afastando-se de uma estética mais extrema e desafiando a classificação genérica. Rodrigo Carreiro (2014) discorre que este movimento trabalha “um tipo

diferente de medo, mais coletivo do que individual, mais social do que sobrenatural, mais político e/ou ideológico do que puramente afetivo e sensorial” (CARREIRO, 2014, p. 24). A maternidade monstruosa de Ana, que estabelece sua relação amorosa com Clara, e o crescimento do jovem lobisomem – uma criança branca adotada por uma mulher negra – servem como chaves para examinar as tensões de classe, que constantemente retornam para assombrar a sociedade brasileira. Diferente do cinema clássico de horror, em que os Outros eram seres disformes ou que habitavam mundos distantes, o horror contemporâneo está repleto de Outros muito próximos e mais humanos, dispostos a tensionar nossas relações cotidianas e expor as problemáticas sociais através das convenções do gênero horror.

6. O FIM

A fim de buscar possíveis respostas para meu **problema de pesquisa**, referente a analisar a construção da noção de Outro e Reprimido no cinema de horror nacional contemporâneo, pensei nas interpretações dessas duas figuras em correlação à ideia de Monstro que foi, igualmente, desenvolvida neste texto. Dessa maneira, acredito que a percepção central aqui proporcionada é a compreensão de que tanto o Outro, quanto o Reprimido, são Monstros nestas narrativas, caracterizadas por uma ambiguidade que me parece essencial para compreender a filmografia do gênero produzida na última década no País.

Este percurso foi elaborado pensando em como eu discutir a articulação do cinema brasileiro de horror, através do diálogo entre as narrativas fílmicas e sua associação ao contexto sociopolítico brasileiro, o cerne do objetivo geral desta pesquisa. A metodologia e o referencial teórico proporcionaram o embasamento necessário para a construção dessas análises, ainda que a tarefa de problematizar um movimento em pleno desenvolvimento, como acontece no horror cinematográfico brasileiro, tenha sido um trabalho escorregadio. Contudo, fincar afirmações neste terreno pantanoso que é o horror ficcional, nunca foi o intuito deste estudo. Assim, ainda que não tão delineadas, acredito que a abordagem de algumas especificidades do momento atual do horror brasileiro proporciona, ao menos, um ponto de partida para pensar e aprofundar estas discussões, proposta de meu primeiro objetivo específico.

Enquanto escrevia este trabalho, em vários momentos as noções de Reprimido e do Outro se confundiam em minha cabeça, fazendo com que eu, a todo o momento, refletisse particularmente sobre meu terceiro objetivo específico. Ainda que eu tenha realizado as análises em dois capítulos separados, o diálogo entre estas duas figuras é indissociável, tornando-se uma ideia que é dupla por natureza. A escolha por utilizar os estudos de Robin Wood (1979; 2003) como uma base, mas com liberdade para estender suas ideias até o cinema brasileiro contemporâneo, expandiu as possibilidades de investigação do *corpus* fílmico e, conseqüentemente, de elaborar duas noções que fossem próprias ao nosso cinema e ao horror que tem sido produzido no Brasil.

Nas investigações das quatro obras cinematográficas, diferentes facetas de monstrosidade revelaram-se a partir dos personagens abordados. O Monstro é constituído pelo que nossa sociedade reprime e oprime, assim como seres considerados abjetos, os pobres, negros e negras, as mulheres, os homossexuais, transexuais, os

colonizados, subalternos... toda essa maioria da população que forma uma identidade tão unificada quanto fragmentada, uma grande nação d'O Outro (MORAES, 2019). A normalidade – definida pelo capitalismo patriarcal e heterossexual – temia este Outro, cuja simples existência constituía uma ameaça para as normas sociais dominantes (WOOD, 1979), originando o Monstro. Esta pretensa minoria que deveria se esparramar pelo mundo, em vez de apertar-se para se manter dentro da sociedade, ainda que às margens, encarna o monstro transgressivo, que corporifica o que deve ser exilado ou destruído. Entretanto, como adverte Jeffrey Cohen (2000), o reprimido parece sempre retornar e, nos títulos analisados, retorna no corpo do homem branco, cisgênero e heterossexual.

Refletindo sob a perspectiva da fórmula “normalidade ameaçada por um monstro”, podemos averiguar como esta premissa tem se transformado no cinema brasileiro de horror contemporâneo. Tradicionalmente, os monstros atacam a ideia de instituições consolidadas, como a Família, a Igreja, o Capitalismo e a Polícia, modelos que são perturbados pela alteridade, que ameaça a credibilidade de tais estruturas basilares na sociedade. O cinema brasileiro acompanha as tendências do horror ficcional no século XXI, propondo transgressões ainda mais sensíveis em um gênero reconhecidamente desobediente, expondo a fragilidade dos avanços sociais adquiridos nas últimas duas décadas e como este desmonte pode ser apavorante. Dessas misturas estranhas surgem os filmes de horror brasileiros.

Quando tomei para esta pesquisa os estudos de Robin Wood não somente como referência, mas como caminho metodológico – ainda que com ressalvas –, pensei na pertinência de avançar suas análises sobre o cinema de horror em mais de 40 anos, assim como situá-los no contexto brasileiro. Após a análise dos filmes que compõem o *corpus*, acredito que é possível distinguir traços das teorias do autor nas quatro narrativas. Como ressalta o crítico inglês, o que é reprimido não é destruído, mas continua a existir em nosso inconsciente como uma ameaça constante, e isso é justamente o que demonstra os filmes aqui estudados.

As narrativas de *O Animal Cordial*, *Morto Não Fala*, *Cabrito* e *As Boas Maneiras*, atuam na lógica de Robin Wood sobre a repressão originar o monstruoso, porém, assim como prevê o autor, a atualiza em suas variações na relação entre a normalidade e o Monstro. Nestes filmes, Reprimidos e Outros são os Monstros em diferentes aspectos, e coexistem, pois assim obriga as normas sociais dominantes. Essa ambivalência narrativa, característica do gênero horror, surge com força nas produções brasileiras, motivando

questionamentos próprios ao contexto nacional contemporâneo em que os filmes se situam.

O movimento do Monstro ao se “deslocar” do Outro para o Reprimido, e vice-versa, não é coincidência. Ainda que eu tenha separado essas duas figuras neste trabalho, o Outro é originário do que a sociedade oprime e reprime, assim é possível pensar que uma depende da outra para sua existência, estando atreladas. Todos os personagens examinados nos capítulos de análise são reprimidos pela condição inerente de vida na sociedade. Alguns, encontraram “brechas” para escapar desta repressão em diferentes momentos da vida – como o canibalismo para Cabrito, e a sexualidade para Odete –, enquanto outros possuem momentos catárticos de violência, como Inácio e Stênio. Por sua vez, Ana e Clara personificam o extremo da repressão na sociedade: a morte, para a primeira personagem, e a anulação de si, no segundo caso. E, ainda que este estudo concentre-se em produtos ficcionais, o embaralhamento fronteiriço relativo à constituição do Monstro, perceptível nos filmes do *corpus*, demonstra questões relacionáveis ao Brasil contemporâneo.

Para encerrar o percurso desta pesquisa, começarei por *Morto Não Fala* (Dennison Ramalho, 2019). O personagem de Stênio é desenvolvido a fim de estimular reações dúbias no espectador. Sua situação financeira, o emprego que paga pouco e atrasa o salário, a vivência conflituosa com a família, tudo são elementos que aproximam o público do personagem, que canaliza uma rotina de sufoco e instabilidade como grande parte da população brasileira. Ainda que seja um assassino machista que não aceita ser o “corno da Vila Gustavo”, a maldade de Stênio pode ser apaziguada pela miséria de sua existência e pela traição da esposa justamente com Jaime, seu vizinho e dono de um comércio próprio. Ou seja, enquanto ele passava as noites “costurando cadáver”, no dia seguinte não tinha sequer dinheiro para pagar a cachaça ao dono do bar, amante de sua esposa. A motivação para atenuar a atitude violenta de Stênio em delatar Jaime, mesmo sabendo de sua inocência, não se deve somente pela assimilação do público a realidade do protagonista, mas acontece, também, em consequência ao desenvolvimento de Odete. Se Stênio tivesse somente decidido partir para noites de bebedeira a fim de sanar suas dores sentimentais, a estrutura narrativa de *Morto Não Fala* seria outra. Contudo, o personagem decide utilizar sua capacidade de falar com os mortos para fins cruéis, e como diz o próprio Carlão para Stênio, segredo de morto é segredo de morte, “agora tu tá marcado”.

Para Stephen King (2012), todas as histórias de horror podem ser divididas em dois grupos: aquelas em que o terror resulta de um ato de vontade própria e consciente de fazer o mal, e neste aspecto entraria as histórias que exploram os caminhos do coração humano, o caso dos três Reprimidos analisados nesta pesquisa, e as histórias em que o terror vem de fora, como o estrondo de um trovão. Ainda que Stênio seja o responsável por desencadear o horrífico em *Morto Não Fala*, Odete é, desde o princípio, construída como uma personagem detestável. Seu relacionamento pouco afetuoso com os filhos, a rispidez com o marido e a traição matrimonial, assim como sua ganância, em conjunto, estabelecem a personagem como uma figura odiosa. Sem estabelecer laços com o espectador, Odete facilmente torna-se a antagonista do filme desde o primeiro ato. Após sua morte, ressurgue como uma criatura clássica do horror artístico, um espírito preso à terra em busca de vingança, disposta a atormentar uma família, mesmo que a sua, até conseguir o que deseja.

Antes mesmo de ser assassinada, Odete já é o Monstro que nega constantemente o contrato social da “normalidade”. É uma mulher periférica, que recusa seu papel de mãe dedicada incondicionalmente, assim como pratica o adultério em sua busca por prazer e felicidade. Stênio, por sua vez, atua no fronteiroço, seu machismo e frieza o tornam um assassino, mesmo que indiretamente, todavia, é um personagem de fácil identificação com o público e que desperta empatia por suas fragilidades. O final de *Morto Não Fala*, todavia, não deixa dúvidas: Stênio confessa sua culpa no assassinato de Odete e Jaime em frente aos filhos e Lara, e parte junto à falecida mulher, compreendendo que este é o único jeito para Odete deixar a família em paz. A sequência final acompanha Stênio correndo ladeira abaixo, seguido pelos espíritos das vítimas de sua arbitrária decisão em delatar Jaime. A última cena do filme é um *close-up* no rosto de Stênio, expondo, por fim, a loucura do personagem.

Odete incorpora o que a sociedade naturalmente reprime em prol de manter instituições, como a Família, estruturadas em seu sistema dominante. Esses modos em que o gênero horror ataca a ideia harmoniosa de família nuclear, composta por um marido, esposa e filhos, exhibe o domínio do Outro em forma de constante ameaça de natureza reprimida (WOOD, 2003). Não é coincidência que três, dos quatro filmes aqui analisados, tenham como força central o desmonte da noção tradicional de família, sendo que em *Morto Não Fala* e *Cabrito*, a religiosidade surge como variante nessa relação, especialmente no segundo longa-metragem.

Em *Cabrito* (Luciano de Azevedo, 2020), o primeiro segmento do filme centraliza a narrativa na “família tradicional e patriarcal” (SCHWARCS, 2019), com um pai afeito aos discursos da ditadura militar brasileira, e que estende estes valores ao tratamento com os filhos e a esposa. O segundo capítulo discorre sobre o fanatismo religioso da mãe e sua visão deturpada que afeta o próprio filho, enquanto o acúmulo desses traumas familiares transforma-se no ato final, resultando no filho destituído de sua humanidade. Os pais de *Cabrito* personificam dois extremismos revigorados no Brasil contemporâneo, o religioso e o ideológico. O protagonista, por sua vez, aproxima-se do ideal de Monstro das narrativas ficcionais, um parricida, assassino e canibal, que mora em uma casa imunda em uma terra esquecida por Deus. No terceiro capítulo, nós vemos *Cabrito* perseguindo uma mulher inocente, e acompanhamos outra personagem amarrada em uma cadeira, pedindo que ele a solte. A violência e canibalismo do protagonista é escancarada para o público, ainda assim, na cena final quando o personagem abraça, por fim, a criatura deformada que simboliza seus traumas, um dos sentimentos que a cena estimula é pena. É o sistema capitalista e patriarcal que originou este Monstro que vive, literalmente, de outras pessoas.

Embora não tenham sido analisados sob o viés do Outro, *Stênio* e *Cabrito* estão inseridos em um contexto de alteridade, particularmente por sua classe social e condição proletária, o que pode desencadear sentimentos ambivalentes no espectador. Clara, protagonista de *As Boas Maneiras*, carrega em si vários marcadores de diferença: negra, mulher, periférica e homossexual. Ela personifica a noção de Outro desenvolvida por alguns autores consultados e, após a reviravolta que conduz o filme para o segundo ato, torna-se a mãe negra de uma criança branca, um jovem que, além de tudo, é um lobisomem. Em consequência da licantropia de Joel, Clara, que naturalmente vive às margens, recue, ainda mais, para às sombras a fim de manter seus segredos protegidos. Além de todos marcadores sociais de diferença, a personagem torna-se “mãe preta” de um monstro. Assim, a primeira parte do filme estabelece o desfecho das ações protagonizadas por Ana, sexualmente transgressoras e que originam sua monstrosidade; na sequência a história volta-se para a juventude e as dificuldades do menino lobo. Continuamos desconhecendo Clara, salvo através de sua relação na vida dos outros personagens. Ana morre em punição a sua sexualidade e desejo de liberdade, enquanto Clara é destinada a uma trajetória silenciada, cuidando de todos, mas cuja história é esquecida.

Quando escolhi estudar *As Boas Maneiras* nesta pesquisa, pensei em analisar as protagonistas como o Outro e o Reprimido. Desisti devido às dificuldades no percurso de escrita, e por compreender que as duas noções são simultâneas. Ana, assim como Christabel – personagem do filme homônimo que analisei brevemente no capítulo 2 –, poderia ter sido investigada partindo da noção de Reprimido que busquei desenvolver. A personagem grávida é uma jovem que trai o noivo em uma noite de lua cheia, e por este pecado é condenada a gerar um bebê-monstro, fazendo com que sua ausência de boas maneiras dê à luz a uma criatura que desafia as leis da natureza. Durante o primeiro ato do longa-metragem, situações centrais de seu relacionamento com Clara são pontuados por momentos horríficos, ressaltando o caráter monstruoso do romance lésbico e inter-racial. Como se não bastasse, a personagem ainda morre durante o parto.

Assim como nos *slashers* da década de 1970 e 1980, em que jovens eram assassinados por maníacos mascarados durante o sexo, a repressão sexual de Ana, uma jovem de vontade livre que é enclausurada pela família patriarcal interiorana, é punida com a morte. Por isso, pensei em analisar Ana sob a perspectiva do Reprimido, contudo, esta noção, ao menos aqui neste trabalho, não se desenvolveu somente a partir da proposta de Robin Wood (1979). Aqui, o Reprimido adquire um caráter de monstruosidade para além de sua alteridade, um significado mais próximo ao significado terminológico da palavra. O mesmo sistema repressor, o capitalismo patriarcal e heterossexual, que possibilita a existência de um personagem como Stênio, “retraí” e “contém” Ana e Clara.

A distinção nos desfechos narrativos é, portanto, o principal aspecto que diferencia a noção de Outro e Reprimido desta pesquisa: **como os personagens lidam com a repressão**. Na mente de Stênio, é inadmissível ser traído pela esposa e tornar-se um “corno” aos olhos da vizinhança, periférica e, portanto, potencialmente machista. Mesmo que ele perceba que o relacionamento com Odete está arruinado, as normas de conduta naquela comunidade, e visivelmente seu afeto pela esposa, inibem qualquer reação do personagem. Após planejar o esquema que vitima Jaime e Odete, Stênio arrepende-se de que a esposa tenha sido assassinada junto, todavia, em um último impulso, a faz ser enterrada com o anel de casamento, forçando a ligação entre eles além do túmulo. Ana e Clara aprendem a lidar com a repressão sexual que, especialmente no caso de Clara, é naturalmente reprimida na sociedade por desviar da heteronormatividade. O horrífico em *As Boas Maneiras* não surge de um ímpeto de fúria das personagens, mas, simplesmente, de suas vontades em exercer sua liberdade, contrariando a conduta que a sociedade impõe para mulheres, mas que não se iguala no âmbito masculino.

No filme de Juliana Rojas e Marco Dutra, parece-me que o Monstro é o sistema dominante em que os personagens estão inseridos. Desde o início do filme, em que o casal de protagonistas está cercado por altos edifícios, e posteriormente na favela serpenteante em que Clara e Joel vivem, as duas mulheres estão oprimidas pelas estruturas ao seu redor. A má conduta de Ana a leva à morte; o destino de Clara é desconhecido pelo espectador, contudo os momentos finais do filme reforçam sua posição enquanto Outro. Após transfigurar-se em lobo em uma noite de lua cheia e ferir uma criança, Joel e sua mãe adotiva se escondem em casa. A tentativa de fuga não surte efeito, e uma horda da vizinhança ensandecida, em uma cena que lembra à caçada da Criatura em *Frankenstein* (James Whale, 1931), irrompe pela porta de entrada atrás dos personagens. A cena final mostra Clara e Joel dando-se as mãos e encarando a porta de metal que os separa do grupo desejoso por realizar justiça com as próprias mãos. O filme termina com este final em aberto, mas um princípio continua o mesmo: serão eles, os Outros, contra o mundo.

O Outro é uma constante no cinema brasileiro, discutido amplamente nos estudos de Jean-Claude Bernardet sobre o documentário nacional, assim como em produções dedicadas a compreender representações do País em nossa filmografia. O Reprimido, por outro lado, é uma noção que proponho ser pensada a partir das narrativas de horror ficcionais, mas constituída e atrelada ao contexto contemporâneo do Brasil. É este panorama que possibilita a existência de personagens como Inácio, para mim a melhor representação da ideia de Reprimido que busquei desenvolver nesta pesquisa. Ainda que Stênio e o protagonista de *Cabrito* desenvolvam-se dentro da ideia que proponho, Inácio personifica o conceito de repressão básica (*basic repression*), entendida como uma condição à civilização, e a mais repressão (*surplus repression*), específica a uma cultura particular (WOOD, 1979). É justamente por ecoar características do conceito de “homem cordial”, exacerbando sua violência de modo gradual, tal como acontece na realidade, que Inácio representa o sentimento de nossa época.

Cabrito é um homem visualmente atormentado, sua aparência espelha a perturbação que irrompe de seu interior, com tal intensidade, que uma personagem literalmente foge ao vê-lo. O protagonista de *Cabrito* nunca foi uma pessoa normal, desde seu isolamento territorial, ao canibalismo familiar e a tutela materna na maioridade, o personagem não foi desenvolvido com pretensões de normalidade. A identificação do público com *Cabrito* ocorre por um senso de comiseração, uma resposta aos excessos de ódio que maculam o personagem. Não há justificativas para os atos de *Cabrito*, mas há caminhos para os compreender. Diante de um gênero cinematográfico que necessita

ativamente da participação do espectador para completar espaços que correspondem a produção de sentidos, o caráter ambíguo dos personagens, assim como na constituição do que é monstruoso na narrativa, torna-se um instrumento eficaz ao gênero.

Stênio, por outro lado, assim como Inácio aparenta normalidade fisicamente, contudo, sua posição social empurra-o para às margens, onde se encontram os Outros, que são naturalmente temidos e rechaçados. Unido a isso, o personagem ainda fala com os recém-mortos, dom/maldição que o posiciona em um limiar. Ainda que não demonstre pleno arrependimento, o protagonista de *Morto Não Fala* reconhece sua culpa ao término do filme, o que possibilita, ao menos, a libertação de sua família e de Lara dos horrores sobrenaturais. De modo similar à *Cabrito*, a ambivalência é uma força constante no caso de Stênio.

Inácio é um homem cisgênero, branco, de classe média, heterossexual e casado, além de proprietário de um restaurante em São Paulo. Ele faz parte dos denominados como Referentes por Fabiana Moraes (2019) – a posição social ocupada por um pequeno grupo e almejada pela nação d'O Outro. O espectador não conhece o passado de Inácio, suas dores ou possíveis traumas, porém o que a narrativa fílmica nos proporciona é a imagem de um homem que puxa uma arma de fogo perante a primeira oportunidade. Transforma em carnificina uma situação plausível de resolução, motivado pela recusa deste Outro em assumir a culpa pelos crimes que não cometeu, este mesmo Outro que Inácio precisou aprender a aguentar, mas não a conviver, em prol da manutenção de sua propriedade. Ao propor que os filmes de horror são nossos pesadelos coletivos, Robin Wood (1979) discorre sobre a ideia de que tais narrativas abordam os “pesadelos” que provocaríamos *se* pudéssemos. *Se* a repressão básica não estipulasse instrumentos de contenção para a condição à civilização. Perante a negativa a seus desejos sufocados, a repressão não mais contém Inácio, que se transforma em um Monstro.

A primeira vítima de Inácio é Nuno, um dos assaltantes de seu restaurante, pois, como diz a expressão que se popularizou nos extremismos dos últimos anos, “bandido bom é bandido morto”. A segunda vítima é Verônica, a personificação do ideal de feminilidade com seus longos cabelos loiros e roupas decotadas; a esnobe de classe média que se acredita no direito de desdenhar dos prestadores de serviço, como Sara e Inácio. Após Verônica, o personagem tenta convencer Djair, o negro, nordestino e homossexual, a assumir os assassinatos. Sua recusa é uma das motivações para a catarse sanguinária de Inácio. Como sintetiza Paulo Peres (2014), em relação ao conceito de cordialidade, não é por nada que o “antônimo de cordial é malvado” (PERES, 2014, p. 22).

A ideia de traçar a ideia de Reprimido para pensar o Brasil contemporâneo parece interessante ao pensar no conceito de repressão freudiano, ao qual toda a civilização funda-se sobre a repressão dos instintos, mas, em especial, ao ponderar sobre as relações ambivalentes preponderantes no contexto atual. Assim como o mito do “homem cordial” expõe as contradições do brasileiro, o dito povo cordial, os embates que vigoram no País de 2017 a 2020, período de lançamento do *corpus* fílmico, ressalta a resignificação dos escritos de Sérgio Buarque de Holanda (2016). Como mencionado anteriormente, o Brasil é o país que mais mata transexuais no mundo, assim como é o que mais consome conteúdo pornográfico protagonizado por pessoas transgênero. A instituição familiar é central nos debates brasileiros, contudo, com a pandemia e as medidas de isolamento social, o número de feminicídios no País, que já é um dos mais altos internacionalmente, aumentou em quase 2% no primeiro semestre de 2020³⁵. A nação com o maior número de católicos no mundo é contrária à descriminalização do aborto, ainda assim, um estudo da ONG Visão Mundial³⁶ estima a existência de 70 mil crianças que vivem em situação de rua em todo o território nacional. No Brasil, a hipocrisia cria o Monstro.

O sujeito cordial, “movido” pelo coração, “não pensa antes de agir, apenas age; e age conforme “bombeia seu coração”, ao ritmo da dualidade fúria/benevolência” (PERES, 2014, p. 25). Sua aversão às leis e às normas de convivência ocasional é o que Buarque de Holanda atribuía como obstáculo ao desenvolvimento político do Brasil, calcado na experiência de sociedade que tinha como base o ruralismo patriarcal nos anos 1920 e 1930. A industrialização, que o autor considerava como uma possível via para desenvolver um sistema de sociedade menos atado a essa “cordialidade”, não modificou as estruturas que se mantêm no Brasil contemporâneo, como essa confusão entre público e privado vista na lógica do “sabe com quem está falando?”. Contradição discursiva, neste caso, é uma das premissas para compreender outro sujeito que figura no panorama brasileiro da atualidade, o “cidadão de bem”, cuja postura combativa reivindica a defesa da moral, da família e dos bons costumes (ALBUQUERQUE JUNIOR, 2018), ainda que não caiba a um grupo de indivíduos decidir sobre uma prerrogativa que influencia o todo na sociedade.

³⁵ Informação disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2020-12-29/mulheres-enfrentam-alta-de-femicidios-no-brasil-da-pandemia-e-o-machismo-estrutural-das-instituicoes.html>. Acesso em 20 abr. 2020.

³⁶ Dados retirados da matéria: <https://observatorio3setor.org.br/noticias/pequenos-invisiveis-70-mil-criancas-vivem-nas-ruas-do-brasil/>. Acesso em 20 abr. 2020.

O aspecto de ambivalência visto no “homem cordial” e no “cidadão de bem, que busquei tensionar na análise de Inácio e Djair, igualmente são perceptíveis nos personagens analisados sobre a perspectiva do Reprimido, assim como essa dualidade de sentimentos é tradicional em muitos monstros do horror artístico. Os quatro filmes do *corpus* ressignificam o modelo tradicional de monstro, como o jovem lobisomem em *As Boas Maneiras* e o espírito vingativo em *Morto Não Fala*, para dar luz a criaturas próprias ao cenário brasileiro contemporâneo: o homem machista que não aceita uma traição (Stênio), o homofóbico “cidadão de bem” munido de uma arma (Inácio), e o homem ignorante reprimido pela religiosidade e a família (Cabrito). Em uma sociedade patriarcal, religiosa e conservadora, como a brasileira, não é coincidência que os três personagens pensados como Reprimidos nesta pesquisa sejam homens cisgênero e heterossexuais. Até mesmo *As Boas Maneiras*, título que não foi analisado a partir da ideia de Reprimido, tem como origem do mal que acomete Ana um ato masculino, consequente do desejo sexual do padre-lobo, ciente de sua condição sacerdotal e, mais agravante, de sua licantropia.

Outra característica comum ao *corpus* fílmico, e ao cinema de horror nacional em um olhar mais amplo, é a descentralização destas narrativas contemporâneas. Não somente são obras idealizadas por cineastas de diferentes partes do País, mas a diversidade nos rostos e sotaques, e nas localidades retratadas, levam o horror para outros rincões do Brasil. O campo mineiro em *Cabrito*, as favelas de São Paulo em *Morto Não Fala* e a periferia paulista em *As Boas Maneiras*, o cerrado goiano em *Christabel e Terra e Luz*, o antigo latifúndio paraibano de *O Nó do Diabo*, o mangue e o litoral capixaba na filmografia de Rodrigo Aragão... A potencialidade em acionar experiências no espectador que são próximas de seu cotidiano, ou que partam de um contexto nacional, é uma das particularidades que vejo neste movimento contemporâneo do gênero. Sem permanecer atado às convenções do horror, o horror brasileiro tem trilhado um caminho próprio, baseado em uma pluralidade de abordagens. Nossos monstros falam gírias de diferentes cantos do País, são territorialmente descentralizado e dramatizam em si uma série de problemáticas próprias a vivência brasileira.

O protagonista de *Cabrito* mata pai e mãe para escapar da crueldade e opressão parental, assim como Sujo e Dentinho assassinam o próprio pai, que agredia a mãe de ambos. A repressão que, no inconsciente, impede que ideias como parricídio e matricídio entrem no nosso estado de consciência, surge nestes filmes através de violências recorrentes no Brasil. Stênio reúne características amistosas que o aproximam do

espectador, possibilitando o sentimento de empatia, contudo, o personagem é um machista que reivindica a esposa para si, mesmo após sua morte. Cabrito sofre com os pais e a pobreza, mas, ainda assim, é um canibal que sequestra e assassina pessoas, especialmente mulheres. Inácio se apresenta como o modelo de masculinidade hegemônica, mas na verdade é um hipócrita, agressivo e homofóbico que não consegue mais conviver com suas máscaras. As histórias dos filmes se cruzam em diversos pontos analisados, expondo a dualidade da figura do Reprimido, e a vulnerabilidade do Outro.

Segundo Tiago Monteiro, as incursões do audiovisual brasileiro pelas searas do horror, especialmente na “concepção de histórias originais e capazes de articular perspectivas críticas sobre o contexto sociopolítico do Brasil contemporâneo” (2020, p. 43), necessitam de mecanismos de distribuição que possibilitem a visibilidade dessa filmografia. Considerando que o gênero horror historicamente encontrou dificuldades para se estruturar no cenário cinematográfico nacional, a importância dessa investida de cineastas no gênero, que já dura mais de uma década, acena para uma estruturação do horror brasileiro. Assim, vejo uma tendência que tem se estruturado na filmografia de horror no Brasil, mesclando as convenções do horror com marcas nacionais, que se mostrarão melhor compreensíveis com o distanciamento proporcionado pelo tempo, mas que já demonstram sua força horrífica, com um grupo de cineastas e amantes do gênero dedicados a manter o horror, enfim, como algo brasileiro.

REFERÊNCIAS

ABRAMS, Jeremiah, ZWEIG, Connie. *Ao encontro da sombra*. São Paulo: Cultrix, 1994.

ACKER, Ana Maria. *O dispositivo do olhar no cinema de horror found footage*. Tese (Doutorado em Comunicação) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/158681>. Acesso em: 05 jan. 2021.

_____. Experiências Estéticas do Horror no Audiovisual Contemporâneo. In: *Atas do VIII Encontro Anual da AIM*, editado por Daniel Ribas, Manuela Penafria e Sérgio Dias Branco, 2019, p. 258-268.

ACKER, Ana Maria, CAMPOS, Deivison. As relações entre horror e racismo no filme *Corra!*. In: *Comunicação, Mídia e Consumo*. São Paulo, v. 17, n. 48, jan – abri, 2020, p. 169 - 192.

ACKER, Ana Maria; MONTEIRO, Juliana. Subterrâneos do horror e da tecnologia enquanto experiência em *Amizade Desfeita 2 – Dark Web*. In: *Revista Fronteiras - Estudos Midiáticos*. Unisinos, v. 22, n. 2, maio – ago, 2020, p. 69 – 78

ALBUQUERQUE JUNIOR, Artur Julio de. *O discurso do cidadão de bem e a lógica do supereu* Dissertação (Mestrado em Psicologia) - Universidade Federal de Uberlândia, p. 94, 2018. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2018.741>>. Acesso em: 29 mar. 2020.

ALMEIDA, Gabriela Amaral. A diretora que usa o horror para falar sobre o Brasil. [Entrevista concedida a] Fernando Silva. *Vice*, setembro, 2018a. Disponível em: <<https://www.vice.com/pt/article/mb45m4/gabriela-amaral-almeida-usa-o-horror-para-falar-sobre-o-brasil>>. Acesso em 14 mar. 2021.

ALMEIDA, Gabriela Amaral. “A inversão que me interessa não é a da vingança”. [Entrevista concedida a] Cesar Castanha. *Revista Continente*, janeiro, 2018b. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/-a-inversao-que-me-interessa-nao-e-a-da-vinganca>>. Acesso em 12 jun. 2020.

ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de, SOARES, Jéssica Patrícia. Aconteça o que acontecer, não pare de filmar: a relação sujeito e tecnologia no cinema de horror found footage. *Revista Imagofagia – Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 17, 2018. Disponível em: <<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1449/1321>>.

ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de, SOARES, Jéssica Patrícia. *Demônios virtuais, espíritos hackers, assassinos glitch: as tecnologias de registro de imagens diegetizadas no cinema de horror found footage*. In: *Anais do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom Nacional*. Curitiba: Intercom; 2018.

ALPENDRE, Sergio. Joe Dante, o horror e o baixo orçamento: piranhas, gritos de horror e desenhos animados. *Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*. São Paulo, Ano 4, n. 8, jul – dez, 2015, p. 01-28

ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona; Buenos Aires; México: Paidós, 2000.

BALIEIRO, Marcos. Apresentação. Do sobrenatural na poesia. *Prometheus – Journal of Philosophy*, v. 11, n. 31, set – dez, 2019.

BARROS, Fernando Monteiro de. Dentro da noite: vampirismo e erotismo. In: ROSSI, Cido, MARKENDORF, Marcio, ZANINI, Claudio (Org.) *Monstars: monstruosidades e horror audiovisual*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020, 1ª edição.

BENSHOFF, Harry M. *Monsters in the closet: homosexuality and the horror film*. Londres: Manchester University Press. 1997.

_____. The Monster and the Homosexual. In: GRANT, Barry Keith (Org.) *The Dread Of Difference: Gender and The Horror Film*. EUA: University Of Texas, 2015.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Paz e Terra, 1978.

_____. *Cineastas e imagens do povo*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BERTIN, Juliana Ciambra Rabe. O monstro invisível: o abalo das fronteiras entre monstruosidade e humanidade. In: CAPELA, Carlos Eduardo; WOLFF, Jorge; ESCALLÓN, Bairon Oswaldo; CORREA, Joaquín. *Outra travessia – Revista de literatura*. Florianópolis, n. 22, 2º semestre de 2016, p. 37-54.

BEZERRA, Elvia. Ribeiro Couto e o homem cordial. In: *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, v. 11 , n. 44, p. 123 - 130, jul./set. 2005.

BLAKE, Linnie. *The wounds of nations: horror cinema, historical trauma and national identity*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2008.

BORDWELL, David. *The way Hollywood Tells it: story and style in modern movies*. Los Angeles: University of California Press, 2006.

BRAGANÇA, Klaus’Berg Nippes. *O estilo horrível: Análise dos mecanismos de produção de encanto em quatro filmes de horror de José Mojica Marins*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia (UFBA). 2008.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, diferenciação. *Caderno Pagu* (26), Campinas-SP, Núcleo de Estudos de Gênero-Pagu/Unicamp, 2006, pp. 329-376.

BUSCOMBE, Edward. A ideia de gênero no cinema americano. In: RAMOS, Fernão (Org.). *Teoria contemporânea do cinema - volume II: Documentário e narrativa*

ficcional. São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 303-318.

CÁNEPA, Laura. Configurações do horror cinematográfico brasileiro nos anos 2000: continuidades e inovações. In: CARDOSO, J.B.C, SANTOS, R.E. (Org). *Miradas sobre o cinema ibero latino-americano contemporâneo*, 2016. São Caetano do Sul: USCS, p. 121-144. Disponível em: <<http://bit.ly/1Uu36rw>>.

_____. *Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros*. Tese (Doutorado em Comunicação) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). 2008. Disponível em <<http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285159>>. Acesso em 8 de fev. 2021.

_____. O horror que nos pertence. In: Breno Lira Gomes; Carlos Primati. (Org.). *macaBRo: Horror Brasileiro Contemporâneo*. 1 ed. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2020, v. 1, p. 39-41.

_____. Visões terríveis do Brasil. In: MIRANDA, Marcelo. (Org.). *Catálogo da Mostra de Filmes Medo e Delírio no Cinema Brasileiro*. 1 ed. Belo Horizonte: Enquadramento Produções - Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, 2014, v. 1, p. 28-35.

CARREIRO, Rodrigo. Duas espécimes de medo. In: MIRANDA, Marcelo. (Org.). *Catálogo da Mostra de Filmes Medo e Delírio no Cinema Brasileiro*. 1 ed. Belo Horizonte: Enquadramento Produções - Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, 2014, v. 1, p. 28-35.

_____. Por uma teoria do som no cinema de horror. *Revista Ícone*. Recife, vol. 17, n. 3, p. 251-269, 2019.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. São Paulo: Papirus, 1999.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 23-60.

COLEMAN, Robin R. Means. *Horror Noire: A Representação Negra no Cinema de Terror*. Trad. Jim Anotsu. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2019, 1ª edição.

CLOVER, Carol. *Men, women, chains saws: gender in the modern horror film*. Nova Jersey: Princeton University Press, 2015.

COLEMAN, Robin R. Means. *Horror Noire: a representação negra no cinema de horror*. São Paulo: Darkside. 2019.

CREED, Barbara. Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection. In: GRANT, Barry Keith (Org). *The Dread Of Difference: Gender and The Horror Film*. EUA: University Of Texas, 2015.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DORIA, Kim Wilhelm. *O horror não está no horror: Cinema de gênero, Anos Lula e luta de classes no Brasil*. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). 2016. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-09032017-104856/pt-br.php>>

DOUGLAS, Mary. *Purity and danger*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1966.

FRANÇA, Julio, CAMARGO, Luciana (Org.). *O sequestro do gótico no Brasil*. In: *Nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade*. 1. ed. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. v. 1, p. 199.

_____. Fontes e sentidos do medo como prazer estético. In: _____, org. *Anais do VII Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional*; I Encontro Nacional Insólito como Questão na Narrativa Ficcional. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011.

_____. Fundamentos estéticos da literatura de horror; a influência de Edmund Burke em H. P. Lovecraft. In: *Caderno Seminal Digital*. No. 14., jul./dez. 2010. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2010.

_____. *O Gótico e a presença fantasmagórica do passado*. In: XV Encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2017, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos do XV Encontro ABRALIC, 19 a 23 de setembro de 2016. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2016. v. 1. p. 2492-2502.

FREIRE, Rafael. *Carnaval, mistério e gangsters: o filme policial no Brasil (1915-1951)*. 2011. Tese (Doutorado em Comunicação) - Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense (UFF). Niterói, 2011.

GARCÍA, Flavio. O “insólito” na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: GARCÍA, Flavio (Org.) *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, nº 92/93. 1988, p. 69-82.

_____. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: *Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs*, 1984, p. 223 – 244.

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

HUTCHINGS, Peter. *The Horror film*. London: Routledge, 2004.

JANCOVICH, Mark. *Rational Fears: American Horror in the 1950s*. Manchester e Nova Iorque: Manchester University Press, 1996.

LAROCCA, Gabriela Müller. *O Corpo Feminino no Cinema de Horror: Gênero e sexualidade nos filmes Carrie, Halloween e Sexta-Feira 13 (1970-1980)*. Dissertação

(Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2016.

LAURENT, Jullier, MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

LAURETIS, Teresa De. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LIMA, Brunno Marcondes de. O mal-estar na civilização: um diálogo entre Freud e Marcuse. *Revista Mal-Estar e Subjetividade*. Fortaleza, v. 10, n. 1, p. 61-86, 2010. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482010000100004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 20 abr. 2020.

LISSOVSKY, Maurício. Para onde foi a senzala?. *Revista Zum*, 2015. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/revista-zum-7/para-onde-foi-a-senzala>>. Acesso em: 01 out. 2020.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Tradução Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2007.

LUCCHESI, Dante. Termo 'paraíba' usado por Bolsonaro reflete preconceito ao Nordeste, e cabe punição. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2019/07/termo-paraiba-usado-por-bolsonaro-reflete-preconceito-ao-nordeste-e-cabe-punicao.shtml>>. Acesso em: 16 jan. 2021.

KELLNER, Douglas. *A Cultura da Mídia*. Estudos Culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. São Paulo: Edusc, 2001.

KENDRICK, James. Slasher Films and Gore in the 1980's. In: BENSHOFF, Harry M (Org.). *A Companion to the Horror Film*. Oxford: Wiley Blackwell, 2014.

KILOMBA, Grada. *Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Tradução Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó. 2019.

KLEIN, Amanda Ann. *American Film Cycles: Reframing Genres, Screening Social Problems, and Defining Subcultures*. Austin: University of Texas Press, 2011.

KRACAUER, Siegfried. *From Caligari to Hitler: a psychological history of the German film*. Nova Jersey: Princeton University Press, 2019.

MARCONI, Dieison. Problemas de gênero no sertão pop de Boi Neon. In: *Farol Revista de Estudos Organizacionais e Sociedade*, v. 5, n. 14, p. 1314 – 1327, 2018.

_____. Documentário *queer* no sul do Brasil (2000 a 2014): narrativas contrassexuais e contradisciplinares nas representações das personagens LGBT. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). 2015. Disponível em: <<http://repositorio.ufsm.br/handle/1/6366>>. Acesso em 18 dez. 2020.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização – Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 8 ed, 1982.

MARSON, Melina Izar. *O Cinema da Retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme a criação da Ancine*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). 2006. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/281517>>. Acesso em 10 ago. 2020.

MIGLIORIN, Cezar. Por um cinema pós-industrial: notas para um debate. *Cinética*, Rio de Janeiro. 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/cinemaposindustrial.htm>>. Acesso em 5 jun. 2019.

MONTEIRO, Tiago José Lemos. Licantropia nos trópicos: entre o humor e o horror, uma breve história do mito do lobisomem no audiovisual brasileiro. In: ROSSI, Cido, MARKENDORF, Marcio, ZANINI, Claudio (Org.) *Monstars: monstrosidades e horror audiovisual*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020, 1ª edição.

MORAES, Fabiana. “Horror!”, “Miséria!”, “Assombro!”, “Curiosidade!”: o outro e o fenômeno da imagem-bumerangue. In: *Outros Críticos*. Pernambuco: Outros Críticos, ano IV, edição 14, 2019.

NASCIMENTO, Genio, CÁNEPA, Laura. *Narrativas insólitas no século XXI: Novo realismo e horror no cinema contemporâneo*. Anais do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom Nacional. Joinville: Intercom; 2018. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-2497-1.pdf>>. Acesso em 10 ago. 2020.

NDALIANIS, Angela. *The horror sensorium: media and the senses*. Carolina do Norte: McFarland & Company, Inc., 2012.

NERY, Nátaly. A mulata que nunca chegou. *TEDx Talks*. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=02TBfKeBbRw&feature=emb_title>. Acesso em 21 fev. 2021.

KING, Stephen. *Dança Macabra*. Trad. Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

PARENTE, Guto. Entrevista com Guto Parente e Tavinho Teixeira. [Entrevista concedida a] Frederico Moschen Neto. *rock.rec.br*, outubro, 2019. Disponível em: <<https://medium.com/rock/cinest%C3%A9sico-entrevista-guto-parente-e-tavinho-teixeira-282f5f60bcd8>>. Acesso em 05 dez. 2020.

PARENTE, Guto. Entrevista com Guto Parente e Tavinho Teixeira. [Entrevista concedida a] Ricardo Daehn. *Correio Braziliense*, janeiro, 2018. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/01/26/interna_diversao_arte,655928/canibalismo-e-sexo-livre-dao-coordenadas-em-titulos-do-festival-de-rot.shtml>. Acesso em 05 dez. 2020.

PERES, Paulo. A cordialidade brasileira: um mito em contradição. In: *Em Debate*. Belo Horizonte, v.6, n.4, p.18-34, agosto, 2014.

PIEIDADE, Lúcio. *A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema*. 2002. Dissertação defendida no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

PINEDO, Isabel. Recreational Terror: postmodern elements of the contemporary horror film. In: *Journal of Film and Video*, Vol. 48, No. 1/2 (Spring-Summer 1996), pp. 17-31.
 PINEDO, Isabel. Torture Porn: 21st Century Horror. In: BENSHOFF, Harry M (Org.). *A Companion to the Horror Film*. Oxford: Wiley Blackwell, 2014.

PRIMATI, Carlos. A beleza do cinema de horror brasileiro é não se preocupar em imitar. [Entrevista concedida a] Oscar Nestarez. *Revista Galileu*, outubro, 2019. Disponível em: <<https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2019/10/beleza-do-cinema-de-horror-brasileiro-e-nao-se-preocupar-em-imitar.html>> Acesso em 10 jun. 2020.

_____. *Horror no Cinema Brasileiro*. Curso ministrado por Carlos Primati na Cinemateca Capitólio. Porto Alegre, agosto de 2015.

_____. Horrores que não se perdem no tempo. In: Breno Lira Gomes; Carlos Primati. (Org.). *macaBRo: Horror Brasileiro Contemporâneo*. 1 ed. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2020, v. 1, p. 39-41.

_____. O filme de horror brasileiro: anatomia de uma transformação. In: MIRANDA, Marcelo. (Org.). *Catálogo da Mostra de Filmes Medo e Delírio no Cinema Brasileiro*. 1 ed. Belo Horizonte: Enquadramento Produções - Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, 2014, v. 1, p. 28-35.

RADCLIFFE, Ann. Do sobrenatural na poesia. *Prometheus – Journal of Philosophy*, v. 11, n. 31, set – dez, 2019.

RAMOS, Fernão. *Cinema Marginal (1968/1973): A Representação em seu Limite*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1987.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Global Editora, 2014.

ROSE, Steve. *How post-horror movies are taking over cinema*. The Guardian, 6 de julho de 2017. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night>>. Acesso em: 06 jan. 2021.

ROSSINI, Miriam. O cinema e a história: ênfases e linguagens. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy, SANTOS, Nádia Maria Weber, ROSSINI, Miriam de Souza (Org.) *Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural*. Porto Alegre: Editora Asterisco. 2008.

_____. O corpo da nação: imagens e imaginários no cinema brasileiro. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, n. 34, dez, 2007, p. 22-28.

SÁ, Daniel Serravalle de. Walter Hugo Khouri e José Mojica Marins: terror e horror no cinema brasileiro. In: Claudio Vescia Zanini; Aparecido Donizete Rossi. (Org.). *Vertentes do gótico no cinema (Vertigo)*. 1ed. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017, v. 1, p. 103-118.

SARTI, Cynthia Andersen. A família como espelho: um estudo sobre a moral dos pobres na periferia de São Paulo. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 222, 1994.

SENADOR, Daniela Pinto. *Das primeiras experiências ao fenômeno Zé do Caixão: Um estudo sobre o modo de produção e a recepção dos filmes de José Mojica Marins entre 1953 e 1957*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Sobre o autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*, v. 20, n. 2, jul - dez, 1995.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Unthinking Eurocentrism. Milticulturalism and Media*. Nova York: Routledge, 2014.

SILVA, Renata Santos da. Corra!: O grito, o silêncio e o sintoma. In: MARKENDORF, Marcio. RIPOLL, Leonardo. *Expressões do Horror: escritos sobre o cinema de horror contemporâneo*. Florianópolis: Biblioteca Universitária Publicações, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/181358/ebook-15.pdf?sequence=4&isAllowed=y>>. Acesso em: 18 nov. 2020.

SOARES, Jéssica Patrícia, ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de. *Aconteça o que acontecer, não pare de filmar: a relação sujeito e tecnologia no cinema de horror found footage*. In: 18º Intercom Sul - Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, 2017, Caxias do Sul. 18º Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. São Paulo: Intercom, 2017.

SOARES, Jéssica Patrícia, ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de. *Horror, pós-horror ou nada disso?: Mate-me Por Favor e As Boas Maneiras como filmes híbridos entre o horror e outros gêneros cinematográficos*. In: 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2018, Joinville. 41º Congresso de Ciências da Comunicação. São Paulo: Intercom, 2018.

SOARES, Jéssica Patrícia, ROSSINI, Miriam de Souza. O Animal Cordial: Cinema de horror brasileiro e a produção de afetos através de reflexos da sociedade. In: CARDOSO, Jorge Cardoso, ALMEIDA, Gabriela, CAMPOS, Deivison. *Políticas do Sensível: corpos e marcadores de diferença na Comunicação*. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG. 2020, p. 129-146.

SOUTO, Mariana. *Infiltrados e invasores: uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo*. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). 2016.

- SOVIK, Liv Rebecca. *Aqui ninguém é branco*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- TELES, Edson. A produção do inimigo e a insistência do Brasil violento e de exceção. In: GALLEGO, Ester Solano (Org.). *Ódio como política: a reinvenção da direita no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2018.
- TODOROV, Tzvetan. Introdução à literatura fantástica. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- TUDOR, Andrew. Genre. In: GRANT, Barry Keith (Ed.). *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 2003.
- TURNER, Graeme. *O cinema como prática social*. São Paulo: Summus 1997.
- VANOYE, Francis, GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 2 ed. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus Editora, 2002.
- XAVIER, Ismail. O cinema brasileiro moderno. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- WOOD, Robin. *Hollywood from Vietnam to Reagan – and beyond*. New York: Columbia University Press, 2003, edição expandida e revisada.
- _____. *The American Nightmare: Essays on the Horror Film*. Toronto: Festival Of Festivals, 1979.
- ZANINI, Claudio. One, Two, Freddy's coming for you: O gótico em *A Hora do Pesadelo* (1984 e 2010). In: ROSSI, Cido, MARKENDORF, Marcio, ZANINI, Claudio (Org.) *Monstars: monstruosidades e horror audiovisual*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2020, 1ª edição.

ANEXOS

ANEXO I – Filmografia de pesquisa

AS BOAS MANEIRAS. Direção: Juliana Rojas, Marco Dutra; Roteiro: Juliana Rojas, Marco Dutra; Produção: Maria Ionescu, Sara Silveira, Clément Duboin e Frédéric Corvez. Coprodução: Dezenove. Som e Imagens: Urban Factory, Good Fortune Films e Globo Filmes Distribuição: Imovision. Produção Associada: José Alvarenga Jr. Produção de Elenco: Alice Wolfenson. Direção de Fotografia: Rui Poças. Direção de Arte: Fernando Zuccolotto Figurino: Kiki Orona. Maquiagem: Rosemary Paiva. Montagem: Caetano Gotardo. Som Direto: Gabriela Cunha. Desenho de Som: Bernardo Uzeda. Mixagem: Christophe Vingtrinier. Música: Guilherme Garbato e Gustavo Garbato. Direção de Produção: Cristina Alves Produção de Finalização: Fran Mosquera e Vincent Alexandre. Elenco: Isabél Zuaa, Marjorie Estiano, Miguel Lobo, Cida Moreira, Andréa Marquee, Gilda Nomacce, Eduardo Gomes, Hugo Villavicenzio. Brasil/França, 2017, 135 min, digital, sonoro, s/ legenda. Cópia alugada na plataforma *YouTube*.

CABRITO. Direção: Luciano de Azevedo; Roteiro: Luciano de Azevedo. Elenco: Iuri Alvarenga, Ramon Brant, Samir Hauaji, Fernanda Thuran, Fernanda Welter. Brasil, 2020, 85 min, digital, sonoro, s/ legenda. Reprodução do canal televisivo TCM.

MORTO NÃO FALA. Direção: Dennison Ramalho. Roteiro: Dennison Ramalho, Cláudia Jouvin. Coprodução: Casa de Cinema de Porto Alegre, Globo Filmes e Canal Brasil. Produção Executiva: Nora Goulart. Produção Associada: Guel Arraes. Direção de Fotografia: André Faccioli. Direção de Arte: Fábio Goldfarb. Figurino: Rosângela Cortinhas. Direção de Produção: Glauco Urbim. Montagem: Jair Peres, AMC. Técnico de Som: Rafael Rodrigues. Música Original: Paulo Beto. Supervisão de Som: Miriam Biderman, ABC. Desenho de Som: Ricardo Reis, ABC. Elenco: Daniel de Oliveira, Fabiula Nascimento, Marco Ricca, Annalara Prates, Bianca Comparato, Cauã Martins, Ciça Castello. Brasil, 2018, 110 min, digital, sonoro, s/legenda. Cópia alugada na plataforma *YouTube*.

O ANIMAL CORDIAL. Direção: Gabriela Amaral Almeida. Roteiro: Gabriela Amaral Almeida e Luana Demange. Fotografia: Barbara Alvarez. Montagem: Idê Lacrete. Elenco: Murilo Benício, Irandhir Santos, Luciana Paes, Camila Morgado, Ernani Moraes. Brasil, 2017, 97 min, digital, sonoro, s/legenda. Cópia reproduzida da plataforma *Netflix*.