

**UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS
UNIDADE ACADÊMICA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO
NÍVEL MESTRADO**

RAFAEL GARCEZ LIMA

**O TERROR NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: UMA ABORDAGEM
MONADOLÓGICA DE *TRABALHAR CANSA* E *MANGUE NEGRO***

SÃO LEOPOLDO

2019

RAFAEL GARCEZ LIMA

**O TERROR NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: UMA ABORDAGEM
MONADOLÓGICA DE *TRABALHAR CANSA* E *MANGUE NEGRO***

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação Da Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sonia Montañó

São Leopoldo

2019

L732t

Lima, Rafael Garcez.

O terror no cinema brasileiro contemporâneo : uma abordagem monadológica de Trabalhar cansa e Manguê negro / por Rafael Garcez Lima. – 2019.

150 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (mestrado) — Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, São Leopoldo, RS, 2019.

“Orientadora: Dr^a. Sonia Montañó”.

1. Terror. 2. Cinema. 3. Contemporâneo. 4. Imagens técnicas. 5. Construção de sentidos de terror. 6. Cinema brasileiro. 7. Audiovisualidades. I. Título.

CDU: 791.221.9

RAFAEL GARCEZ LIMA

**O TERROR NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: UMA ABORDAGEM
MONADOLÓGICA DE *TRABALHAR CANSA* E *MANGUE NEGRO***

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos – UNISINOS.

Aprovado em 24/04/2019

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Sonia Estela Montañó La Cruz- Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Componente da Banca Examinadora – Instituição a que pertence

Prof. Tiago Ricciardi Correa Lopes- Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Componente da Banca Examinadora – Instituição a que pertence

Prof^a. Cristiane Freitas Gutfriend- Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Componente da Banca Examinadora – Instituição a que pertence

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Profundidade de campo no cemitério.....	26
Figura 2 – Profundidade de campo do cemitério em <i>À meia noite levarei a sua alma</i> ..	27
Figura 3 – A história da cunhada de Helena em <i>Trabalhar cansa</i>	88
Figura 4 – Cena do suco em <i>As filhas do fogo</i>	91
Figura 5 – Sequência do mercado em <i>Trabalhar cansa</i>	99
Figura 6 – Imagens técnicas de terror nos cartazes de <i>Trabalhar cansa</i> (2011), <i>Noite de pânico</i> (1982) e <i>A epidemia</i> (2010)	101
Figura 7 – A sequência da marreta em <i>Trabalhar cansa</i>	104
Figura 8 – Plano de abertura de <i>Mangue negro</i>	111
Figura 9 – André Lobo como Dona Benedita em <i>Mangue negro</i>	119
Figura 10 – Trecho inicial da cena da casa de Raquel em <i>Mangue negro</i>	123
Figura 11 – Ataque do Zumbi Antonio em <i>Mangue negro</i>	126
Figura 12 – Segundo ataque de zumbis da cena da casa de Raquel em <i>Mangue negro</i>	128

RESUMO

Esta dissertação aborda o terror em filmes brasileiros contemporâneos, particularmente na obra de Marco Dutra e Rodrigo Aragão. O terror aqui é pensado como um virtual (BERGSON, 2006; DELEUZE, 2008) que se atualiza no cinema, mas não apenas nele. Estas atualizações carregam sentidos de terror e medo da época em que estes filmes emergem. Para compreender os modos em que o terror se atualiza nos filmes dos cineastas escolhidos, pensamos suas obras em forma de Mônadas (BENJAMIN, 2006) que tornam um filme contemporâneo (AGAMBEN 2009) de muitos outros. Entre as considerações finais, percebemos que os medos de não garantir um futuro e o medo de não garantir a integridade física, são os construtos contemporâneos que mais se atualizam nos filmes em questão, e na época em que eles emergem.

Palavras-chave: Terror. Cinema. Contemporâneo. Imagens Técnicas. Construção de Sentidos de Terror. Cinema brasileiro. Audiovisualidades.

ABSTRACT

This dissertation approaches the terror in contemporary Brazilian films, particularly in the work of Marco Dutra and Rodrigo Aragão. Terror here is thought of as a virtual (BERGSON, 2006; DELEUZE, 2008) that is updated in the cinema, but not only. These updates carry meanings of terror and fear of the time when these films emerge. In order to understand the ways in which terror is updated in the chosen filmmakers, we think of their works in the form of Monads (BENJAMIN, 2006) that make a contemporary film (AGAMBEN 2009) of many others. Among the final considerations, we perceive that fears not guaranteeing a future and the fear of not guaranteeing physical integrity are the contemporary constructs that are most updated in the films in question and at the time they emerge.

Keywords: Terror. Cinema. Contemporary. Technical Images. Construction of Senses of Terror. Brazilian Cinema. Audiovisuals.

SUMÁRIO

1 DOS FILMES DE GÊNERO AO TERROR COMO UM CONSTRUTO: UMA INTRODUÇÃO	7
2 PENSANDO AS IMAGÉNS CINEMATOGRÁFICAS DE TERROR DE FORMA CONTEMPORÂNEA.....	12
2.1 O estado da arte	17
2.2 O terror como uma imagem técnica e um processo audiovisual	19
2.3 Problema, metodologia e corpus de pesquisa	31
3 O TERROR, O HORROR E O CINEMA	41
3.1 O terror: entre medo, horror e outras montagens.....	45
3.2. O terror no cinema	50
3.3 A construção tecnocultural do medo no cinema	53
4 A FILMOGRAFIA DE TERROR BRASILEIRA	62
5 CONSTRUTOS DE TERROR NO CINEMA CONTEMPORÂNEO	84
5.1 Marco Dutra e o terror “comum”	85
5.1.1 <i>Trabalhar cansa</i>	87
5.2 Rodrigo Aragão e a brasilidade no terror.....	108
5.2.1 <i>Mangue negro</i>	110
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
REFERÊNCIAS.....	138
FILMOGRAFIA CITADA.....	142

1 DOS FILMES DE GÊNERO AO TERROR COMO UM CONSTRUTO: UMA INTRODUÇÃO

Muitas mídias dividem as suas obras internamente por gêneros. Percebemos essa divisão em músicas, na literatura, e claro, nos filmes. Eu sempre gostei de cinema, sendo especialmente atraído por obras de terror. Reuni ao longo dos anos um grande repertório fílmico de terror, sempre pensando no terror como um gênero, embora reconhecesse a sua existência como um sentido em outros gêneros. Durante a graduação em Realização Audiovisual, explorei o terror como um gênero, buscando compreender como as sensações e emoções provenientes dele afetavam o público através das imagens, personagens, e narrativas, e como o próprio gênero se construía. Durante este período, foquei-me nas questões simbólicas e semióticas de signos do terror, assim como em suas narrativas, tendo pesquisado em minha monografia o uso recorrente para fins dramáticos e narrativos do objeto do telefone em filmes de terror. Porém, o que mais me fascinava no terror cinematográfico, era o fato de ele girar em torno do medo, um afeto essencialmente sensorial. Meu interesse pelo terror não diminuiu desde então, mas hoje o enxergo de forma diferente, não mais somente como um gênero; e por isso, tentei abordá-lo por outros caminhos.

Após a graduação, passei a observar com mais atenção os filmes de terror nacionais. Inquietava-me a sensação de que mais filmes do gênero estavam sendo produzidos no Brasil, com diretores como Marco Dutra, Juliana Rojas, Rodrigo Aragão, e Paulo Biscaia Filho, construindo filmografias voltadas para o terror, em um país onde tal gênero era atrelado quase exclusivamente a figura do personagem Zé do Caixão. A tese de Laura Cánepa (2008), *Medo de que? Uma história de horror no cinema brasileiro* apontava que o gênero possuía obras espalhadas ao longo da filmografia brasileira, com o terror sendo construído de maneira particular em diferentes períodos, o que me levou a questionar como o terror estava se construindo nessa nova leva de filmes contemporâneos. Meu projeto de ingresso chamado, “*Panorama do cinema de horror nacional da década de 2010*”, não só possuía um título que dizia pouco sobre o problema de pesquisa, como apresentava um falso problema nos termos de Bergson, lido por Deleuze (1983). Este projeto inicial baseava-se na suposição de um aumento na produção de filmes de terror nacional em relação à décadas anteriores, gerando uma linearidade excludente nos modos de

olhar o terror no cinema e, sobretudo, vendo o problema em termos de espaço, e não de tempo (no tópico sobre o problema de pesquisa, retomarei esta questão).

Os problemas do projeto inicial, porém, não eram apenas epistemológicos. Percebi que seguia uma linha de pensamento que se preocupava, quase exclusivamente com a produção, me afastando de uma visão mais global do terror no cinema, e de sua construção audiovisual, isto é, o terror como imagem técnica (FLUSSER, 1985), a imagem do terror como lugar de sua síntese. Tal postura era algo natural devido a minha experiência na produção audiovisual, e uma tendência na minha formação de perceber o audiovisual deste lugar, mas também era algo que precisava ser desconstruído.

No primeiro semestre de mestrado, com a ajuda de colegas e professores, percebi outro fato que havia me escapado. Eu pensava no terror como um gênero, mas pensá-lo assim me levava a naturalizar certa organização de filmes: comédias, dramas, filmes de terror. Em definitivo, são formas de determinar fronteiras colocando nelas marcas que nos levam a identificar e encaixar em seus gêneros, sem questionar ou perceber o que faz aquele filme ser percebido como comédia, aventura ou terror. Ainda neste processo, cheguei a crer que eu buscava a brasilidade nos filmes, mas não era uma suposta identidade cultural que me interessava no cinema de terror brasileiro contemporâneo (embora ela deva ser fundamental nesta pesquisa), e sim como o próprio terror se construía audiovisualmente, e como este terror constrói tanto brasilidade quanto um gênero.

Para alcançar este entendimento, eu precisava pensar o terror como uma construção de sentido, ou seja, aquilo que de alguma forma diz “este é um filme de terror”, ou “esta cena concentra o terror”. As aulas de metodologia e a reflexão do método intuitivo de Bergson (DELEUZE, 2008) me levaram a pensar que o terror tem um modo de ser (virtual) e um modo de agir (atual). O modo de ser é toda a forma de terror já existente ou ainda impensada. O modo de agir é o terror no filme X, ou em um comercial, ou de tantas outras formas. Aquilo que podemos observar que se apresenta materialmente a nossa experiência. Meu problema se relaciona a esse terror virtual que se atualiza em filmes brasileiros. Porém, o próprio termo “terror” demorou a ser firmado na pesquisa. Por muito tempo, me perguntei se o termo “horror” poderia ser mais adequado, inclusive pensando na proximidade que ambos os termos têm com o suspense. Foi preciso mergulhar nas definições de diferentes teóricos da

área para optar pelo terror, tanto quando ele se apresenta como construto de medo e aversão, quanto se apresenta ligado à construção do estranho, do fantástico, do monstruoso (como veremos adiante).

Há um número expressivo de pesquisas que trabalham o terror no cinema, com mais de cinquenta projetos encontrados fora do país. No Brasil, encontrei vinte e duas pesquisas com a busca “cinema de terror”, e vinte pesquisas com “cinema de terror brasileiro”. Durante essa busca, eu percebi que José Mojica Marins tornou-se uma figura recorrente nos trabalhos que abordavam a filmografia nacional de terror, devido à importância de sua obra para o gênero. Sobre o cinema contemporâneo de terror nacional, encontrei cinco trabalhos. Parece se falar pouco sobre o cinema de terror contemporâneo, o que apontou que minha dissertação poderia contribuir com o assunto.

A maioria dos trabalhos encontrados que tratavam do terror no cinema, o abordavam como um gênero, ou um afeto transmitido por signos e pela narrativa. Havia pesquisas focadas na historiografia do gênero, ou em aspectos simbólicos que existem em torno de suas montagens, ícones e narrativas. Mas não encontrei pesquisas que abordassem o terror como um sentido construído audiovisualmente. Percebi que se meu intento era entender o terror no cinema de terror nacional contemporâneo, eu precisaria pensá-lo da perspectiva das audiovisualidades. Eu precisava tratá-lo como um sentido construído nos filmes que se atualiza em obras específicas, que me levam a observar essa construção, e não como um gênero ou um afeto transmitido através da narrativa, ou por aspectos da produção. O sentido se encontra entre todos os aspectos relacionados, na superfície audiovisual e suas interfaces. O processo de amadurecimento do problema de pesquisa me levou a desnaturalizar a minha ideia de terror no cinema como fruto da narrativa, ou do teor da história. Ele é uma atualização, uma construção audiovisual tecnocultural. Só depois que compreendi isso, passei a me perguntar como se apresentam as audiovisualidades do terror, mais precisamente, dentro do cinema de terror nacional contemporâneo.

Como visto acima, este primeiro capítulo da dissertação visou relatar os motivos que me levaram a escolher este objeto de pesquisa, as dificuldades que enfrentei inicialmente para me adaptar ao novo cenário acadêmico em que estava me inserindo, e os caminhos que levaram esta pesquisa até o seu estágio atual. O

segundo capítulo, apoiado em diversos autores, dedica-se a desenvolver perspectivas teóricas de se pensar a imagem e o cinema, assim como caminhos para se pensar o terror como uma imagem técnica, além de apresentar o corpus de pesquisa, o problema de forma mais detalhada, e a metodologia utilizada. O terceiro capítulo tem por objetivo problematizar o termo terror, e a escolha por ele para nos referir aos construtos centrais desta pesquisa, esclarecendo como ele se diferencia do sentido horror; sua construção como um gênero cinematográfico; e a forma como se construiu tecnoculturalmente no cinema ao longo dos anos.

O quarto capítulo explora a filmografia de terror brasileira, rastreando montagens de sentidos de terror no cinema nacional ao longo dos anos, como sentido e gênero, assim como a sua articulação com determinadas escolas e movimentos, e as montagens mais habituais. Ainda neste capítulo, lançaremos luz sobre alguns cineastas que trabalharam com este tipo de construção em diversas temporalidades da filmografia brasileira.

O quinto capítulo trará a aplicação da metodologia propriamente dita, explorando o *corpus* de pesquisa formado pelas filmografias dos cineastas Marco Dutra e Rodrigo Aragão, tendo como base os longas metragens, *Trabalhar cansa* (2011) e *Mangue negro* (2008). Os construtos de terror deste filme serão analisados e submetidos a uma abordagem monadológica, como esclareceremos nos capítulos seguintes.

Por fim, o sexto capítulo irá trazer as considerações finais, fazendo uma breve retrospectiva dos caminhos percorridos por esta dissertação, observando os resultados que foram alcançados, e tentando compreender para qual lugar estes mesmos resultados apontam. Além disso, o capítulo traz as referências de bibliografia e filmografia que foram utilizadas para a realização deste projeto.

Abaixo faço uma breve explanação sobre o objetivo geral desta pesquisa, e quais são os objetivos específicos. Estes objetivos guiaram todo o processo de pesquisa, me auxiliando a visualizar de forma mais clara o problema sobre o qual me propus dissertar, ainda que tenha encontrado uma série de novos problemas ao fim desta pesquisa, o que vejo como algo positivo.

O objetivo geral perseguido por minha dissertação é compreender os construtos de terror que se atualizam no cinema brasileiro contemporâneo, especificamente os que surgem nos filmes de terror, assim sugeridos por seus

realizadores e por um conjunto de outros elementos que contribuem para estes sentidos. Quanto aos objetivos específicos, eles visam: 1) Construir uma cartografia a partir de uma *flânerie* pelos filmes e realizadores do cinema nacional de terror, selecionando diretores e filmes onde os construtos de terror se manifestam de forma diversa; 2) Propor uma reflexão teórico metodológica do audiovisual e particularmente do cinema em forma de mônada (BENJAMIN, 2006), e em termos contemporâneos (AGAMBEN, 2009); 3) Observar as montagens destes filmes, identificando elementos específicos da montagem cinematográfica para compreender sentidos de terror que são técnicos, estéticos e culturalmente construídos; 4) Compreender como os construtos de terror resignificam medos de uma determinada época e cultura.

2 PENSANDO AS IMAGENS CINEMATOGRAFICAS DE TERROR DE FORMA CONTEMPORÂNEA

Neste capítulo, iremos apresentar as perspectivas teóricas e metodológicas de pensar a imagem técnica e o cinema, das quais partimos para a realização desta dissertação. Para sermos mais precisos, estamos nos debruçando sobre um tipo particular de imagem técnica, a imagem cinematográfica. Quando falamos de imagens cinematográficas, é importante ressaltar que estas imagens não existem somente no cinema, pois elas são resultados de uma montagem técnica e cultural produzida por aparelhos, o que inclui, então, as imagens fotográficas, televisivas, de interfaces de computador, e toda a imagem construída por um aparelho.

Para que possamos compreender o que estamos considerando como sendo uma imagem cinematográfica, é necessário entender também quais foram os diferentes conceitos de montagem que foram aplicados durante todo o processo de pesquisa. Quando falamos de montagem no cinema, e nas mídias audiovisuais como um todo, a primeira definição que nos vem à mente é a montagem técnica do corte, também conhecida como edição de imagens. Ao discorrer sobre este processo, o teórico francês Jacques Aumont escreve que “trata-se de colar uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos do filme, os planos, cujo comprimento foi igualmente determinado de antemão” (AUMONT, 2006, p.195-6).

Esta definição, entretanto, embora não esteja incorreta, ainda é muito rasa para podermos explicar o que realmente significa a montagem para a formação das imagens técnicas no cinema. Todo e qualquer filme precisa passar pelo processo de montagem, mesmo que ele possua somente um único plano, pois ainda existe um corte que inicia o enquadramento e outro corte que o encerra. Mas como observa Aumont (2006) apesar dessa necessidade comum, o papel desempenhado pela montagem não é o mesmo em todos os filmes.

O autor concorda que a montagem tem tradicionalmente uma função narrativa, mas também descreve uma série de outros efeitos que podem ser produzidos por ela, como efeitos sintáticos, metafóricos, rítmicos, e plásticos, que podem mesmo suplantar a narrativa. Com isso, queremos esclarecer que a montagem na construção das imagens técnicas que produzem sentidos, vai muito além de uma mera organização de planos em uma forma que possua coerência narrativa. A técnica

também precisa levar em consideração fatores como o impacto na plateia que é provocado pela trilha, efeitos sonoros, silêncios, o que está em quadro, o que está fora de quadro, entre outros elementos.

A montagem, entretanto, não é somente um processo que é realizado através da técnica cinematográfica, mas também pela organização de diversos elementos culturais e sociais, naquilo que estamos chamando aqui de montagem cultural. Determinadas imagens e sons provocam sentidos que bem se originam da técnica, mas tem particular significados nos contextos culturais em que são realizados e exibidos. O som de um grito, por exemplo, é comumente associado a sentidos de terror, assim como a imagem de uma faca coberta de sangue. Uma figura envolta em sombras, por sua vez, costuma ser associada a certos sentidos de mistério. Estas construções culturais não surgiram dentro da técnica cinematográfica, sendo muito anteriores a ela, mas acabaram sendo apropriadas pelo cinema. Alguns destes construtos originaram-se em outras mídias, enquanto outros nasceram das próprias formas de organização cultural e social de diversas sociedades, sendo atualizadas ao longo de vários séculos, refletindo-se nas mídias e em suas diferentes interfaces.

O teórico e cineasta soviético Sergei Eisenstein (2002) observa que uma composição cinematográfica não é diferente de outras formas de expressão artística, como a pintura, as artes plásticas, a literatura, ou até mesmo a música. Todas estas formas de expressão necessitam combinar uma série de diferentes elementos para conseguirem alcançar os resultados que são pretendidos pelo artista, e é nesse sentido que estamos pensando o que chamamos aqui de audiovisuais do terror. Na verdade, Eisenstein aponta para a existência de uma qualidade cinematográfica que estava presente não somente nas artes anteriores ao cinema e, portanto, fora dele, mas também na nossa própria vida cotidiana. É importante reforçar, que esta linha de raciocínio seguida por Eisenstein não se refere apenas ao conceito de imagens técnicas, pois as montagens a que o autor se refere podem existir em imagens que não foram geradas por aparelhos. O pensamento do teórico soviético dialoga com o conceito das audiovisuais, que pensa a imagem dentro e fora dos contextos midiáticos. Nossas próprias imagens de memória se encaixariam no conceito de montagem que Eisenstein apresenta aqui.

O terror como um construto pode estar presente nas mais diferentes áreas da cultura e das artes. Um exemplo trazido por Eisenstein (2002), é a série de pinturas, *O*

grito; uma série de quatro quadros pintados pelo norueguês Edward Munch (1893), que possuem o que o teórico chama de cinematismo¹, ao retratar uma figura gritando. Ou seja, o autor consegue enxergar qualidades cinematográficas na relação destas quatro pinturas que antecedem a criação do cinematógrafo historicamente. Podemos então pensar estas audiovisualidades nos temas que interessam a esta dissertação como audiovisualidades do terror, ou seja, a montagem cinematográfica usada para construir sentidos de terror ocorrendo fora do próprio cinema.

O cinema, embora ainda seja uma mídia relativamente jovem, tendo pouco mais de um século de existência, acabou dando origem aos seus próprios elementos culturais, que embora tenham nascido da técnica, podem ser consideradas, atualmente, construções culturais, que logo foram reapropriadas pela técnica. Por exemplo, o uso da câmera subjetiva² ou câmera em primeira pessoa como também é conhecida, tornou-se um fator que é fortemente associado aos sentidos de terror, por sua recorrência nos filmes do gênero terror.

O terror, é claro, não é o único tipo de filme a se valer da câmera subjetiva, assim como nem sempre o uso deste recurso está ligado a construções de sentidos de terror nos filmes. Mas a câmera subjetiva tornou-se um clichê cinematográfico do gênero terror, (geralmente representando nos filmes a visão de um *outro assustador*³ que espreita uma vítima) e por consequência, um fator cultural, que seria utilizado como elemento de uma montagem cultural, por não se referir apenas a sua natureza técnica. Entretanto, não podemos confundir o sentido da imagem, com a própria imagem associada a este sentido. A câmera subjetiva gera imagens que podem traduzir sentidos de elementos ocultos e desconhecidos, pois quando ela é utilizada, geralmente o público não sabe quem é o dono do olhar representado pela imagem. O sentido não vem do cinema, mas a sua constante utilização com este sentido torna esta imagem parte de uma montagem cultural que transmite este sentido.

Sergei Eisenstein (2002) baseia fortemente, tanto o seu trabalho teórico quanto o seu trabalho prático, na ideia de que a força dramática de uma obra cinematográfica está presente em sua linguagem e não em seu enredo (embora posteriormente tenha

¹ Neologismo criado por Sergei Eisenstein que se refere a conceitos e qualidades cinematográficas existentes em outras artes que não o cinema, como a poesia e as artes plásticas.

² Enquadramento que simula o ponto de vista de um determinado personagem.

³ Cada vez que utilizar o termo “outro assustador” ou somente “um outro” escreverei em itálico por estar me referindo a um construto.

reconhecido a relevância do enredo, mesmo que ainda afirmasse que ele fosse somente um elemento a mais dentro da montagem). As ideias do cineasta soviético são de grande valia para que possamos pensar as diferentes formas de construção de medo e de repulsa, do igual a nós que se opõe a *um outro monstruoso*; daquilo que nos parece estranho, inesperado ou repulsivo. Sentidos de diferença e estranhamento dos quais dependem as construções de terror.

Entre Planos; montagem interna e externa ao plano; título da obra; cores; uso da profundidade de campo; iluminação; som; trilha sonora; a sala escura do cinema e a posição do espectador (interface do filme); entre outros elementos, são todos organizados para conferir determinados significados para as construções de terror dentro das obras em questão. No artigo, *Fora de quadro*, Sergei Eisenstein (2004) descreve um debate que teve com o também teórico e cineasta soviético Vsevolod Pudovkin sobre o assunto.

Eu o Confrontei com meu ponto de vista sobre a montagem como uma colisão. Uma visão pela qual, da colisão entre dois fatores determinados, nasce um conceito. Do meu ponto de vista, a ligação é apenas um possível caso especial. [...] Então montagem é conflito. Tal como a base de qualquer arte (uma transformação “imagística” do princípio dialético). O plano aparece como a célula da montagem. Em consequência, também deve ser considerado do ponto de vista do *conflito*. Conflito dentro do plano é montagem em potencial que, no desenvolvimento de sua intensidade, fragmenta a moldura quadrilátera do plano e explode seu conflito em impulsos de montagem entre os trechos da montagem. Tal como, num ziguezague de mímica, a *Mise-En-Scène* esparrama-se em um ziguezague espacial com a mesma fragmentação (EISENSTEIN, 2002, p.42-3).

Esse pensar a imagem como um território de múltiplos conflitos, tende a ficar na opacidade, já que as imagens fílmicas montadas discretamente tendem a chamar a atenção não para o próprio processo de montagem, que muitas vezes acaba se tornando invisível, e sim para a sua narrativa, aquilo que é dito. Mas é dentro da montagem que se encontra verdadeiramente as produções de sentido. Tal como Sergei Eisenstein (2002) o antropólogo italiano Massimo Canevacci (1993) aponta a montagem como uma linguagem que, embora seja extremamente característica do cinema, de fato o antecede na nossa forma de pensar e de nos organizar culturalmente.

[...] Aquilo que é a linguagem cinematográfica específica à montagem, com sua justaposição dos fragmentos visuais isolados entre si, forma o contexto geral [...] A montagem se afirma antes mesmo que na linguagem

cinematográfica em sentido restrito. A montagem torna simultâneos eventos temporais e espacialmente diversos, e ligados por analogias (CANEVACCI, 1993, p.66; 109).

Os recursos da montagem que são utilizados para reunir fragmentos visuais e sonoros isolados para formar um filme, podem formar também um *outro assustador* tanto dentro quanto fora das telas. Quando escutamos o som de um objeto caindo em um ambiente que sabemos que está vazio, isto pode provocar medo. Da mesma forma, uma sombra de origem desconhecida que surge em nossa janela em uma noite silenciosa, pode provocar o mesmo sentimento, pelo simples fato de não sabermos qual é a origem desta sombra, tornando-a um elemento estranho. Os exemplos de imagens citados são altamente cinemáticos, e carregam sentidos de terror, mas antecedem o cinema e foram reforçados por este, até o ponto onde se tornou indiscernível onde um começa e o outro termina. Construtos tecnoculturais que dizem respeito a um medo difícil de definir se originam do cinema ou foram para as telas por serem culturalmente assustadores, ou ainda, ambos foram se retroalimentando nos meios urbanos, com imagens técnicas de terror tornando-se cada vez mais frequentes.

É vital que se entenda a importância que a figura de um *outro assustador* possui para esta dissertação. Não há como existir uma construção de terror, sem que haja também a construção da figura deste *outro*, um indivíduo ou acontecimento que é estranho aos personagens, e que lhes provoca sentimentos de medo e repulsa. Esse *outro monstruoso* carrega em si marcas culturais que fazem dele um elemento estranho ao público, e potencialmente assustador, mas que só consegue atingir esse *status* quando essas marcas são significadas na montagem. Um homem com o rosto queimado pode provocar estranhamento, já que a normativa cultural é não ter o rosto queimado, mas este homem só se tornara uma figura assustadora se assim for construído tecnicamente, através de elementos como a trilha ou o enquadramento. Da mesma forma, a construção de um *outro assustador* carrega rastros de outros tempos e espaços, mas também marcas de um mesmo tempo, que trabalha com medos atuais. Este *outro*, muitas vezes, pode nem mesmo ser uma ameaça concreta, e sim apenas potencial, como uma mancha na parede, ou um ambiente silencioso. É importante que, antes de nos aprofundarmos nas marcas técnicas e culturais das construções do terror, e de *um outro assustador*, façamos uma revisão das formas com que pesquisadores vem estudando este assunto no cinema e fora dele.

2.1 O estado da arte

Durante o processo de desenvolvimento do estado da arte para a realização desta dissertação, foi necessário compreender quais eram os aspectos comunicacionais que teriam que ser abordados para que eu começasse a me aproximar do objeto que foi escolhido, no caso em questão, o terror e suas formas de construção, no cinema brasileiro contemporâneo. Como me propus a pesquisar construções de terror, se fazia necessário buscar bibliografias que se dedicassem a destrinchar o sentido terror em seus mais diversos aspectos culturais e sociais, nos quais se baseiam a sua construção técnica, assim como a sua existência como uma construção de gênero. As questões que envolvem as diferentes definições existentes entre os termos “terror” e “horror”, e a relação entre os dois termos também precisavam ser abordados, pois guiariam a forma como me apropriaria do material de pesquisa.

Autores e teóricos como Jean Delumeau (2001), Mary Douglas (1966), Ann Radcliffe (1826), e Stephen King (2007) foram de grande ajuda para compreender como o medo, e os terrores que se originam dele, são percebidos e expressados por uma perspectiva cultural e social. Devo ressaltar que alguns dos autores que foram utilizados para construir o entendimento que esta dissertação faz do terror utilizam o termo “horror” como base de seus trabalhos, como é o caso do filósofo norte americano Noel Carroll (1999), autor do livro, ***A filosofia do horror ou paradoxos do coração***.

A apropriação dos conceitos aplicados por Carroll (1999), e também de outros autores que utilizam o termo “horror” em seus trabalhos, foi fruto da articulação do entendimento que diversos teóricos que são citados nesta pesquisa fazem da montagem tecnocultural do que chamamos de um *outro assustador ou monstruoso*, algo ou alguém que assusta ou provoca aversão.

Alguns dos mesmos autores que são referenciados acima, como Stephen King (2007), e Ann Radcliffe (1826), foram utilizados para construir o entendimento que temos nesta pesquisa dos termos “Terror” e “Horror”. Teóricos como Laura Cánepa (2008) e Tzvetan Todorov (2004), também nos ajudaram a fundamentar o porquê do nosso entendimento do termo terror se encaixar nas definições que autores como Carroll dão ao termo horror em seus trabalhos, permitindo assim que fossem lidas, por nós, como sendo uma definição de terror. Cánepa e Todorov voltaram a ser

consultados para que obtivéssemos uma maior compreensão do terror como uma construção de gênero, já que os filmes de gênero estão no centro do meu *corpus* de pesquisa. Os autores Peter Hutchings (2014) e André Campos Silva (2014) também tiveram um papel importante para a percepção do papel que o próprio gênero desempenha na construção tecnocultural do terror.

Se o gênero em si (que também é uma construção) influencia as formas como se dão as construções dos sentidos, faz-se necessário entender sua trajetória, tanto de forma geral, quanto especificamente dentro da filmografia brasileira. Para isso, autores como o já citado André Campos Silva (2014), Fernando Mascarello (2008); Lucio de Francisco dos Reis Piedade (2002); Lotte H. Eisner (1984); Igor Noboa (2010); entre outros, foram utilizados para que eu pudesse obter uma visão mais completa sobre como os sentidos de terror foram sendo construídos ao longo dos anos no gênero terror como um todo.

Para observarmos pontos de vistas teóricos de como o gênero terror se desenvolveu no cinema brasileiro em diferentes períodos, recorri mais uma vez ao trabalho de Cánepa (2008), e também a autores como Caio Lamas (2013), Lucia Nagib (2002), Antonio Leão da Silva Neto (2002), Daniel de Sá (2016), Mariana Souto (2012), Gustavo Subero (2016) e Ismail Xavier (2003; 2014). Com a ajuda dos trabalhos destes teóricos, observamos a presença do gênero em diversos momentos da filmografia brasileira, rastreando nomes importantes para a filmografia de terror no país, e como o terror foi construído nas obras destes realizadores.

Para explorar os conceitos que giram em torno dos estudos das imagens técnicas e das audiovisuais, recorri a autores como Suzana Kilpp (2006; 2016), Magda Ruschel (2016), Jacques Aumont (2002), Walter Benjamin (2006), Henri Bergson (2006), Massimo Canevacci (1993, 2001), Michel Chion (1993), Gilles Deleuze (2008), Philippe Dubois (2004), e Vilem Flusser (1985). Por fim, os pensamentos de Charles Baudelaire (1993), Giorgio Agamben (2009) e Walter Benjamin (2006) foram utilizados como base para adotar a compreensão que esta dissertação faz do conceito de contemporaneidade, assim como metodologias para abordar este conceito.

2.2 O terror como uma imagem técnica e um processo audiovisual

Nesta dissertação, nós estamos tratando o terror como um construto tecnocultural que se atualiza no cinema. Como estamos nos referindo a imagens criadas pelo cinema, conseqüentemente estamos nos referindo a imagens técnicas. Neste capítulo, vamos observar como a técnica tem papel fundamental na construção de sentidos, e como ela está intimamente ligada às construções culturais, absorvendo-as, e mesmo gerando-as.

Ao escrever sobre as imagens técnicas, Philippe Dubois (2004) afirma que

É evidente que toda imagem, mesmo a mais arcaica, requer uma tecnologia (de produção ao menos, e por vezes de recepção), pois pressupõe um gesto de fabricação de artefatos por meio de instrumentos, regras e condições de eficácia, assim como de um saber (DUBOIS, 2004, p.31).

As “tecnologias” a que Dubois está se referindo em seu texto antecedem, em muito, os aparatos técnicos que tornaram possíveis mídias como o cinema e a fotografia. Ele está se referindo as ferramentas presentes na realização de pinturas e esculturas feitas há dezenas de milhares de anos, apontando a imagem técnica como algo quase tão antigo quanto o ser humano.

Dubois (2004) observa que as chamadas tecnologias “maquínicas” de geração de imagens, como o cinema, a fotografia, a televisão, e a informática, se mostram invenções radicais em relação as suas antecessoras. O autor defende existir nestas tecnologias a presença de um discurso de inovação, uma retórica e uma ideologia que age como um efeito de linguagem, com elementos que contém traços de publicidade e profetismo.

O autor frisa que este discurso ignora que estas tecnologias repõem velhas questões de representação, reatualizando antigos desafios de figuração. De acordo com o teórico, cada tecnologia produz imagens, que esteticamente, independem das pretensões dos discursos de intenção. A tecnologia, e por conseqüência as imagens geradas por ela, não se originam do fator “maquínico”, e sim do fator humano, onde se encontra o “Saber Fazer”. A imagem técnica pode ser pré-ordenada por uma ferramenta, mas ela continua sendo produzida por mãos humanas, sendo portanto vívida, e de natureza individual e subjetiva. O teórico aponta para a existência de um falso dualismo entre o fator humano e o fator maquínico na criação da imagem, e

reconhece o papel intermediário desempenhado pela tecnologia na relação entre o ser humano e o mundo no sistema de construção simbólica que é o princípio da representação. A evolução técnica das máquinas, entretanto, distende a relação entre o sujeito e um real, do qual, supostamente se originaria a imagem técnica. Com o surgimento das máquinas fotográficas, a máquina deixa apenas de “pré-ver” a imagem, e passa também a inscrevê-la. Dubois (2004) escreve que desde então:

A ‘máquina’ intervém aqui, portanto, no coração mesmo do processo de constituição da imagem, que aparece assim como apresentação quase ‘automática’, ‘objetiva’ [...] o gesto humano passa a ser um gesto mais de condução da máquina do que de figuração direta (DUBOIS, 1993, p.38).

Com a invenção do cinematógrafo ocorrida no fim do século XIX, surge uma “máquina de imagem”, que integra a etapa da visualização, tornando impossível visualizar as imagens sem que haja o intermédio da máquina, pois são as próprias máquinas que passam a projetar as imagens. Sem a máquina, existe somente a materialidade da película, que continua a nos revelar imagens, mas não imagens em movimento, das quais o cinema depende para poder existir. O autor, porém, não acredita que a intervenção da máquina tenha como consequência alguma perda de “artisticidade”.

O cinema é tanto uma maquinação (uma máquina de pensamento) quanto uma maquinaria, tanto uma experiência psíquica quanto um fenômeno físico-perceptivo. Sua maquinaria é não só produtora de imagens como também geradora de afetos, e dotada de um fantástico poder sobre o imaginário dos espectadores. A máquina do cinema reintroduz assim o sujeito na imagem, mas desta vez do lado do espectador e do seu investimento imaginário, não do lado da assinatura do artista. Portanto, tanto um quanto o outro constituem a imagem, que só é digna deste nome por trazer em sua espessura uma potência de sensação, de emoção, ou de inteligibilidade, que vem de sua relação com uma exterioridade (o sujeito, o real, o outro) (DUBOIS, 1993, p.44-5).

Para o teórico belga (DUBOIS, 2004), as relações existentes entre os aspectos humanos e os aspectos maquínicos na construção das imagens estão tornando-se copresentes e autônomas, pois é na dialética entre estes dois aspectos que se encontra o espaço para a invenção entre aquilo que é estético e aquilo que é técnico. Mesmo que toda a cadeia de produção de imagens esteja se tornando maquínica, ao ponto de a própria realidade que é retratada pela máquina se tornar maquínica (como pode ser comprovado pelas imagens virtuais geradas através de computadores), a

dialética ainda é onde se encontra este espaço. Ou seja, embora nós tenhamos a possibilidade de construir imagens que, devido a sua natureza digital, poderiam ser completamente diferentes daquilo que consideramos “real”, há uma opção estética em utilizar todas essas possibilidades técnicas para se referir a um modo tradicional (especificamente da tradição ocidental que segue uma perspectiva renascentista que copia esse “real” que é visto) para continuar com as imagens que são ditas realistas.

Analisando os pensamentos de Dubois (2004) de uma perspectiva que observa construções de terror na imagem técnica, podemos apontar que a criação de algumas imagens que são tidas como aterrorizantes, não seriam possíveis sem que houvesse a intermediação de uma máquina. Não somente pela natureza técnica da máquina, mas também por sua natureza cultural. Um grande exemplo pode ser encontrado nos filmes de terror pertencentes ao subgênero conhecido como *Found footage*⁴, que são obras que simulam narrativas contadas através de “filmagens amadoras” realizadas pelos próprios personagens da história. Filmes famosos deste subgênero como *A bruxa de Blair (The Blair witch project/1999)*, dirigido por Daniel Myrick e Eduardo Sanchez; e *Rec (2007)*, comandado por Marco Plaza e Jaume Balaguero, utilizam-se dos afetos gerados pela relação do público com a máquina existente fora do cinema para criar os seus construtos de terror, atuando dentro dos aspectos humanos e maquínicos que são apontados por Dubois (1993). A câmera amadora usada pelos personagens de *A bruxa de Blair* contava com os mesmos recursos das câmeras caseiras utilizadas pelo público da década de 1990, com a obra possuindo a mesma estética destes filmes caseiros, carregando, portanto, todos os afetos que o público tinha em relação a esta tecnologia. Mais recentemente, longas metragens como, *Amizade desfeita (Unfriended/2014)* de Levan Gabriadze, atualizou esta estética e uso de afetos preexistente entre o público e uma tecnologia maquínica, ao apresentar imagens técnicas de terror simulando as imagens geradas por *webcams* em conversas *online*.

Vilém Flusser (1983) define a imagem técnica como sendo uma imagem que é produzida somente através de aparelhos. De acordo com o teórico, os aparelhos são produtos da técnica, que por sua vez, são produtos de textos. As imagens técnicas, portanto, não imaginam o mundo, mas sim imaginam textos que concebem imagens

⁴ Subgênero de filme que pode ser absorvido por diversos gêneros onde as imagens da narrativa são construídas como tendo sido majoritariamente captadas por uma câmera que existe diegeticamente dentro do universo do filme.

que, por sua vez, imaginam o mundo. O autor aponta que o observador confia nas imagens técnicas “tanto quanto confia em seus próprios olhos” (FLUSSER, 1983, p.10), não as vendo somente como imagens, mas também como janelas que retratam uma visão de mundo.

Flusser (1983) ressalta que as imagens técnicas aparentemente são objetivas e não simbólicas, mas na verdade, elas são tão simbólicas quanto qualquer outra imagem. Tais símbolos presentes nestas imagens técnicas possuem uma natureza abstrata, e diferente do que ocorre com as imagens tradicionais, onde a codificação dos símbolos se dá completamente na mente humana, existe um aparelho por trás da codificação das imagens técnicas.

O teórico reconhece a obscuridade deste processo, chamando-o de “Caixa Preta”, devido ao fato de não vermos a codificação entre o agente humano e o aparelho. Apesar de apontar o nosso “analfabetismo” em relação às imagens técnicas, Flusser (1983) acredita que podemos sim ter algumas certezas, ao afirmar que “As imagens técnicas, longe de serem janelas, são *imagens*, superfícies que transcodificam processos em cenas. Como toda imagem é também mágica; o seu observador tende a projetar essa magia sobre o mundo” (FLUSSER, 1983, p.11). A consciência histórica própria da linha (a escrita) nas imagens técnicas perde a sua importância para uma consciência mágica, que torna ritualísticos programas elaborados dentro da transmissão das imagens, programando os receptores para exibir um determinado comportamento mágico.

As ideias apresentadas pelos teóricos Sergei Eisenstein (2004), Philippe Dubois (2004), e Vilém Flusser (1983), se mostram bons pontos de partida para pensarmos a imagem técnica no cinema, pois há um consenso entre estes autores de que a imagem é independente de discursos ou de textos pré-estabelecidos. Flusser (1983) está particularmente comprometido com este conceito, ao afirmar que as imagens técnicas contêm seus próprios textos. A construção de sentidos no cinema independe do texto narrativo, mesmo que ele também seja usado como um elemento pela montagem, pois são nas imagens (montagem de todos os elementos, inclusive o espectador e a interface) onde os sentidos verdadeiramente se constroem.

A pesquisadora Suzana Kilpp (2006) defende que “A nossa percepção da matéria audiovisual se expande com a expansão do nosso repertório [...]” (KILPP, 2006, p.1). A autora divide a referida percepção em duas categorias, a função

imediate, que está ligada a nossa memória hábito, e o conhecimento/criação, por sua vez ligado a nossa memória pura. A autora aponta que estão presentes na materialidade da imagem tensionamentos que não são percebidos pela memória hábito. É nessa tensão que emerge da montagem cinematográfica, onde se dão a ver os construtos de terror cinematográficos.

Pensando o audiovisual como sendo uma virtualidade, a autora afirma que ele “age diferenciando-se, atualizando-se” (KILPP, 2006, p.1), e por isso, sempre irá guardar algum elemento de sua origem, o que é um fator essencial para o estudo das audiovisualidades, que podem ser definidas como o estudo do audiovisual dentro do audiovisual. A autora relaciona este conceito com o “devir audiovisual”, e com o conceito da virtualidade audiovisual, que se atualiza dentro de obras audiovisuais, mas também se atualiza fora delas, em um movimento que também conversa com o cinematismo defendido por Sergei Eisenstein (2002). A partir de ideias que foram apresentadas por Walter Benjamin (2006), Kilpp (2006) aponta que a perfectibilidade e a natureza técnica das imagens são próprias das mídias audiovisuais, pois elas não existiriam sem a presença da máquina.

A autora aponta que as mídias audiovisuais não são somente reprodutoras e transmissoras de imagens. Elas também geram seus próprios fenômenos, passando a afetar as imagens que fazem perceber, e também a forma como essas imagens nos afetam. Ocupando a função de janelas, os quadros audiovisuais são “sempre operadores de uma vista que dá a ver, e inseparavelmente, enclausura o olhar, faz não ver. Assim, são aberturas sobre a vista e o imaginário” (KILPP, 2006, p.3). Segundo a autora, os estudos das audiovisualidades se constituem de montagens de tempos e espaços próprios, que seguem os modos de operação de cada mídia, com prevalência para as heterotopias das culturas onde emergiram, e onde elas estão inseridas. Sobre a montagem, a autora afirma a partir das ideias de Benjamin (2006) que “Ela é a vista [...] e também uma direção para o olhar, a legendagem (da imagem em movimento) através da qual o autor imprime a sua perspectiva significativa a uma infinidade de possibilidades de significação do filme filmado” (KILPP, 2006, p.4).

As observações feitas por Kilpp (2006) reforçam o fato das construções de sentido no cinema (e também em outras mídias audiovisuais) não se darem apenas através de uma montagem puramente técnica, mas também da montagem de elementos culturais, muitos deles relacionados à própria mídia audiovisual onde estas

imagens estão inseridas. Um exemplo são os chamados clichês cinematográficos; que devido a sua natureza recorrente em obras audiovisuais, passam a remeter a determinados sentidos, devido a afetos que o público carrega de experiências cinematográficas anteriores.

Os elementos sonoros também são uma questão central dentro dos estudos das audiovisualidades. Kilpp e Ruschel (2016) questionam sobre como são produzidos os efeitos de silêncio no cinema, já que a partir desta perspectiva, o som no cinema é pensado como um construto técnico, estético, e cultural. Esta é uma reflexão muito importante para os assuntos que estamos tratando nesta dissertação, porque o silêncio possui diversas formas de atualização nos construtos de terror. Ele é comumente usado para a construção deste sentido em particular, mas também porque nos dá algumas pistas para olharmos as construções sonoras do terror em geral, como o grito, ou o próprio silêncio, dois elementos que muitas vezes estão juntos, se tensionando e reforçando-se ao mesmo tempo. Ambos são construídos entre a imagem e som, e não estritamente no som.

As autoras se questionam sobre as diferenças existentes entre o som, o ruído, e o silêncio. Para elas, o silêncio é um construto ou uma estética sonora da mídia, que se atualiza através de recursos técnicos, sugerindo assim que se evite pensar em paisagens sonoras como um fruto das narrativas, passando a enxergá-las como sendo uma poética do sublime e da estética minimalista. Kilpp e Ruschel (2016) apontam a tendência existente nos estudos de som de ligar o silêncio a algum efeito, sensação, ou estética, o que o torna um elemento que depende da técnica para se construir dentro da imagem fílmica.

As autoras procuram os rastros da técnica na construção do silêncio na imagem fílmica, voltando o seu olhar para os primeiros anos do cinema, quando projeções cinematográficas ainda eram incapazes de produzir sons, até o surgimento do cinema sonoro, quando a máquina passou a ter a capacidade de produzir sons e conseqüentemente provocar afetos sonoros, oriundos da memória sensorial do público. Os escritos de Sergei Eisenstein (1985) são utilizados para basear o argumento de Kilpp e Ruschel (2016) de que o silêncio é uma sonoridade construída tecnicamente, usada para alcançar um determinado tipo de afeto.

As pesquisadoras destacam que o silêncio está presente mesmo quando parece haver som constante, pois mesmo nestes casos, existem intervalos de silêncio

entre os sons. Por exemplo, em uma determinada cena, o silêncio de um ambiente pode ser construído justamente pelo som dos passos de alguém andando neste local. Nesse sentido, a nossa pesquisa procurou dedicar uma atenção particular a todo e qualquer construto sonoro que se atualiza entre o som e a imagem e que se aponte, por meio do processo de cartografia, como um construto recorrente de som que busca sentidos de terror nas obras dos cineastas que foram escolhidos para compor o nosso *corpus* de pesquisa.

Outras questões referentes ao som e a imagem são de extrema importância para esta dissertação. O teórico francês Jacques Aumont (2006), aponta que elementos fílmicos como a profundidade de campo⁵, e o dentro e o fora de campo⁶, contribuem para a construção dos mais variados sentidos, entre eles, o terror. Especificamente sobre a profundidade de campo, o autor escreve que:

A utilização da profundidade de campo variou com as escolas e os diretores. O cinema primitivo aproveitava bastante a profundidade [...] para dispor a encenação na profundidade, fazer o primeiro plano atuar em relação ao plano de fundo, etc. A evolução da técnica e dos modos de filmagem levou em seguida, a uma forte diminuição dessa profundidade de campo [...] Em geral, uma grande profundidade de campo tem tendência a aumentar o efeito de realidade, mas em certos casos extremos, isso pode desembocar, ao contrário, em uma sensação de grande irrealidade (AUMONT, 2006, p.243).

Como apontado por Aumont (2006) a profundidade de campo pode ser um elemento utilizado para construir o terror dentro de uma determinada cena, justamente por ela possuir a capacidade de construir este “ambiente estranho” em comparação com aqueles ambientes que são conhecidos pelos personagens. Um exemplo deste uso da profundidade de campo para construir um ambiente que desempenha a função de um *outro assustador* pode ser observado em uma cena do longa metragem *A meia noite levarei a sua alma* (1964), de José Mojica Marins.

Na cena em questão, o vilão, Zé do Caixão, grita para um cemitério vazio (Figura 1), desafiando os mortos com a sua descrença, após dilapidar uma oferenda

⁵ Com exceção de casos particulares, que visam tornar toda a imagem vaga, esta é clara em uma parte do campo, que corresponde à zona situada entre uma distância mínima e uma distância máxima da objetiva da câmera. É a diferença entre as duas distâncias, medida conforme o eixo da câmera, que define a profundidade de campo; trata-se, assim, de uma noção de óptica, expressa em unidades de distância, definida desde os primeiros instrumentos (a luneta de Galileu), e simplesmente retorna pela técnica do cinema (Aumont, 2006, p.242).

⁶ A imagem de filme é percebida, a um só tempo, como uma superfície plana (real) e como um fragmento em três dimensões (imaginário) (Arnheim, 1932). O campo é a porção de espaço tridimensional que é percebida a cada instante na imagem fílmica (Aumont, 2006, p.42).

pagã na estrada. O cemitério, que parece ser muito maior do que é, “olha” o personagem de volta (Figura 2), e é colocado aqui claramente como um “ambiente estranho”, um *outro assustador* diante do agente funerário interpretado por José Mojica Marins, que está em primeiro plano, em um trabalho de utilização da profundidade de campo como uma ferramenta para construir os sentidos de terror da cena.

Figura 1 – Profundidade de campo no cemitério



Frame de À meia noite levarei a sua alma. Tempo 46:41.
Fonte: https://archive.org/details/A.Meia.Noite.Levarei.Sua.Alma_1964_Br

Figura 2 – Profundidade de campo do cemitério construindo o terror



Frame de À meia noite levarei a sua alma. Tempo: 46:46.

Fonte: https://archive.org/details/A.Meia.Noite.Levarei.Sua.Alma_1964_Br

Aumont (2006) também defende que as escolhas do diretor de um filme sobre quais elementos estarão em quadro, e quais estarão fora de quadro, são vitais para a construção de sentido pretendida pelo realizador. Sobre o enquadramento, o autor escreve que:

[...] ‘enquadrar’ e ‘enquadramento’ aparecem no cinema, para designar o conjunto do processo mental e material pelo qual se chega a uma imagem que contém um certo campo, visto de um certo ângulo. Por metonímia, a palavra ‘enquadramento’ veio a designar valores topológicos ou expressivos do quadro (AUMONT, 2006, p.98).

Enquadramento, é o que contém aquilo que pode ser visto em campo, ou seja, é o que o realizador quer que o seu público visualize durante aquele plano específico. Jacques Aumont (2006) defende que a escolha de determinado enquadramento não significa que todo o sentido do plano esteja contido dentro de campo. Em muitos casos, o sentido completo de um enquadramento, ou mesmo de uma cena inteira, só poderá ser completamente compreendido se o que estiver fora de campo for levado em conta, quer o público saiba o que é ou não.

Um exemplo extremamente comum da utilização do fora de campo para a realização de construções de terror é o uso do aparelho do telefone como fonte do medo em filmes pertencentes ao gênero. No filme, *Enigma para demônios* (1975) dirigido por Carlos Hugo Christensen, a protagonista é constantemente atormentada por telefonemas feitos, supostamente, por um espírito vingativo que exige que a moça devolva uma flor roubada de sua sepultura. O simples som do toque do telefone durante estas cenas no filme de Christensen já são o suficiente para aterrorizar a personagem, mesmo quando o aparelho telefônico não está dentro das bordas do campo.

A natureza não visual de uma ligação telefônica tradicional também pode ser vista como o uso do fora de campo para a construção de sentidos de terror, já que não vemos o dono da voz ameaçadora, e nem temos noção do quão próximo ele pode estar. De fato, podemos afirmar que, como uma das bases do terror é o medo daquilo que não conhecemos, o fora de campo é um recurso muito usado para esse tipo de construção, que pode se manifestar através do ruído assustador ouvido por determinado personagem, a sombra de uma criatura misteriosa, uma mancha de sangue que escorre por trás de uma porta fechada, etc.

Dentro desta linha de raciocínio, Aumont ainda traz a importância dos diferentes usos da voz dentro da linguagem cinematográfica para a construção de determinados sentidos. Em seu *Dicionário teórico e crítico de cinema*, Jacques Aumont (2006) escreve que:

Em um filme, a voz define-se sempre em relação à imagem e a tela. Ela intervém como elemento da representação cinematográfica e se situa em função dos elementos visuais dessa representação. Muitas tipologias foram dadas para dar conta de suas relações, desde as preposições inglesas (*In, Off, Over, [...]*). Até considerações sobre o grau de 'ligação' ou de 'liberdade' de um em relação ao outro, passando por suas relações com a diegese [...]. O cinema falado enriqueceu consideravelmente a gama de vozes de personagens 'fora de campo', vozes que não se encontram nem dentro nem fora do espaço cênico e são 'deixadas errantes na superfície da tela' (AUMONT, 2006, p.300).

Assim como a voz passou a ganhar novos significados no cinema com o avanço da técnica, o mesmo aconteceu com a cor. No artigo, *O sentido do filme*, Sergei Eisenstein (2002) explana que as cores não possuem meramente um valor estético, mas também guardam significados e valores psicológicos. Ele defende que "Cores particulares exercem influências específicas no espectador" (EISENSTEIN, 2002,

p.82). Da mesma forma, o autor acredita que as cores podem ter os seus significados divididos de acordo com as associações onde são inseridas.

[...] Existem relações puramente físicas entre sons e vibrações de cor. Mas pode-se dizer também de modo igualmente categórico, que a arte tem pouquíssimo em comum com tais relações puramente físicas. [...] Na arte não são as relações absolutas as decisivas, mas as relações arbitrárias dentro de um sistema de imagens ditadas pela obra de arte particular. O problema não vai, nem nunca será resolvido por um catálogo fixo de símbolos de cor, mas a inteligibilidade emocional e a função da cor surgirão da ordem natural de apresentação da imagem colorida da obra, coincidente com moldar o movimento vivo de toda a obra (EISENSTEIN, 2002, p.99-100).

Como podemos perceber, Eisenstein (2002) não ignora em seus escritos a existência de uma psicologia das cores, mas também não acredita que ela seja determinante para os efeitos pretendidos pela técnica quando se apropria destas cores. Por exemplo, em uma cena do filme, *Trabalhar cansa*, um líquido preto e espesso começa a escorrer do chão do mercado onde se passa a maior parte da história, perturbando a protagonista.

Na cena, o líquido pode ser visto como um sinal de podridão, morte e mau agouro, mas a cor é apenas uma parte do processo de montagem que irá nos fazer associar o líquido preto com os sentidos dados a ele pelo filme. Claro, sabemos que os sentidos seriam outros se a cor do líquido fosse azul, por exemplo, mas a montagem dos elementos sonoros da cena, da reação dos atores, e dos enquadramentos é o que faz do tal líquido preto uma construção audiovisual assustadora.

Raciocínio semelhante é aplicado para a utilização do som na construção de sentidos. O compositor e teórico francês Michel Chion (1993), escreveu algumas observações dignas de nota sobre como o som é capaz de atuar em conjunto com as imagens nos filmes de terror para a criação de afetos de medo e aversão. Segundo o teórico, existe uma reciprocidade no som, que é chamada por ele de “valor acrescentado”.

O Valor acrescentado funciona reciprocamente. O som nos mostra a imagem de forma diferente do que se o som estivesse sendo reproduzido no escuro. No entanto, para toda essa reciprocidade, a tela permanece o principal suporte de percepção fílmica. Transformado pela imagem que influencia, o som finalmente é reprojeto no produto de suas influências mútuas. Nós achamos eloquente testemunhar essa reciprocidade no caso de sons

horríveis ou perturbadores. As imagens projetam neles um significado que eles não tem por si mesmos (CHION, 1993, p.21-2, tradução nossa)⁷.

A exemplo das ideias que Sergei Eisenstein (2002) apresenta em relação ao uso da cor, o teórico francês Michel Chion (1993) defende que um som sozinho não necessariamente será capaz de provocar terror ou perturbação. Como exemplo, o autor cita o desenho de som da icônica cena do assassinato no chuveiro vista no clássico dirigido por Alfred Hitchcock, *Psicose (1960)*. A começar pela trilha sonora, que possui variações nos momentos que antecedem o ataque homicida, durante o ataque, e após o ataque, passando pelo som da cortina do chuveiro sendo violentamente puxada quando o assassino começa a desferir as facadas, o grito da vítima Marion Crane ao ver a figura misteriosa segurando uma faca de cozinha, o som das facadas perfurando o corpo da mulher, somados aos seus gemidos de dor, e por fim, a cortina caindo junto com o corpo da vítima, deixando o ambiente quase em silêncio, excetuando pelo som da água do chuveiro que continua a cair, misturando-se ao sangue no ralo. “Basicamente, esta questão da unidade do som e imagem não teria importância se não resultasse através de inúmeros filmes e inúmeras teorias, por ser o próprio significante da questão da unidade humana, da unidade cinematográfica, e da unidade em si” (CHION, 1993, p.98, tradução nossa)⁸.

Um bom exemplo do pensamento de Chion dentro do *Corpus* desta pesquisa pode ser encontrado em uma cena do filme *Quando eu era vivo (2014)*, de Marco Dutra, quando o protagonista, Junior (Marat Descartes), entra em um carro para ir procurar um emprego, e subitamente ouvimos um forte som de ventania. Esse som não é assustador ou perturbador até que o personagem olha pela janela do carro, e vemos as imagens de cortinas brancas balançando na janela do apartamento do pai de Junior. São só com as imagens das cortinas; que o som do vento, até então inofensivo, torna-se perturbador, em mais um exemplo de uma montagem de elementos que gera um sentido.

⁷ Added Value Works reciprocally. Sounds shows us the image differently than what the image shows alone, and the image likewise makes us hear sound differently than if the sound were ringing out in the dark. However for all this reciprocity, the screen remains the principal support of filmic perception. Transformed by the image it influences, sound ultimately reprojects onto the image the product of their mutual influences. We find eloquent testimony to this reciprocity in the case of their mutual influences. We find eloquent testimony to this reciprocity in the case of horrible or upsetting sounds. The image projects onto them a meaning they do not have at all by themselves.

⁸ Basically, this question of the unity of the sound and image would have no importance if it didn't turn out, through numerous films and numerous theories, to be the very signifier of the question of human unity, cinematic unity, unity itself.

Podemos perceber então, que mesmo que existam elementos técnicos, e mesmo culturais que isoladamente remetem a sentidos de terror, nenhum deles é capaz de configurar por si mesmo um construto de terror. Quando a virtualidade do terror se atualiza no cinema, o terror torna-se uma imagem técnica, que como abordamos aqui, se realiza na tensão entre os elementos humanos e maquímicos, em uma montagem tecnocultural.

2.3 Problema, metodologia e corpus de pesquisa

Embora já tenhamos apresentado o nosso problema de pesquisa na introdução desta dissertação, é importante que nos aprofundemos um pouco mais na construção deste problema, e também em seu processo de elaboração, assim como os métodos aplicados no processo de abordagem do problema. Para a total compreensão do processo que resultou nesta pesquisa, é necessário que se faça uma breve descrição de como chegamos à metodologia utilizada.

Para a construção do meu método de pesquisa, recorri aos escritos de Gilles Deleuze (2008), estudioso do trabalho de Henri Bergson, que apontava a intuição como sendo o método do *Bergsonismo*. Para Deleuze, “o fio metódico da intuição” (2008, p.11) era o que permitia compreender a relação entre as grandes etapas da filosofia Bergsoniana: a duração, a memória, e o élan vital. O autor descarta a intuição como um sentimento, inspiração, ou simpatia confusa, e afirma que ela se trata, nos termos de Bergson, de um método filosófico, que se estabelece como uma disciplina que possui precisão científica.

Deleuze (2008) explana que a simplicidade do método intuitivo de Henri Bergson, que resulta em conhecimento imediato, não exclui de forma alguma o rigor científico ou a “multiplicidade qualitativa e virtual, direções diversas nas quais ela se atualiza” (DELEUZE, 2008, p.8). Há três espécies de atos que determinam as regras do método intuitivo de onde se origina o seu rigor científico; a posição e a criação de problemas, a descoberta de verdadeiras diferenças de natureza, e a apreensão do tempo real.

Entre as regras apresentadas por Bergson (2006) para validar a utilidade do método intuitivo, está o seu uso para a identificação dos falsos problemas, sejam eles problemas inexistentes, por se apresentarem dentro do improdutivo sistema binário

“mais e menos”, ou problemas mal colocados, definidos assim por possuírem mistos⁹ mal analisados, e, portanto, confusos. O caráter divisivo do método da intuição, de acordo com Deleuze (2008), faz dele uma excelente ferramenta para reencontrar as verdadeiras diferenças de natureza entre os elementos, que podem se confundir dentro do misto.

A terceira regra, que diz que os problemas devem ser postos e resolvidos mais em função do tempo do que do espaço, dá, de acordo com o autor, “o sentido fundamental da intuição: a intuição supõe a duração; ela consiste em pensar em termos de duração” (DELEUZE, 2008, p.22). O teórico afirma que não há diferenças de natureza no espaço, apenas diferenças de grau, enquanto a duração tende a ser portadora de todas as diferenças de natureza.

Em resumo, a intuição torna-se método, ou melhor, o método se reconcilia com o imediato. A intuição não é a própria duração. A intuição é, sobretudo, o movimento sobre o qual saímos de nossa própria duração, o movimento pelo qual nós nos servimos de nossa própria duração para afirmar reconhecer imediatamente a existência de outras durações acima ou abaixo de nós (DELEUZE, 2008, p.23).

Um verdadeiro problema de conhecimento é a indagação que guia todo e qualquer processo de pesquisa. Seguindo o método proposto por Henri Bergson (2006), o problema deste trabalho de pesquisa foi organizado na forma de um misto, que contém um atual¹⁰, e um virtual¹¹, ou em outras palavras, contém um modo de ser e um modo de agir, que é próprio de todas as coisas. A organização deste misto se mostrou extremamente importante, pois tornou o problema de pesquisa visível, facilitando assim o processo de identificação dos chamados falsos problemas.

O verdadeiro problema, segundo Gilles Deleuze (2008), é identificado não pela resposta, que será encontrada apenas na conclusão do processo de pesquisa, mas sim na forma como o problema é posto pelo pesquisador. Essa constituição inicial do problema indicou os elementos que foram trabalhados pela pesquisa. Tendo em vista as observações feitas por Deleuze sobre o pensamento Bergsoniano, podemos definir

⁹ O misto é onde se identificam no objeto de pesquisa uma parte atual (algo já realizado e materializado) e uma parte virtual (aquilo que é devir, que é potencial para atualizar-se, tornar-se realizado ou material).

¹⁰ O atual é a constituição do que já era existente na virtualidade, mas ao atualizar-se se torna realizado e observável, mas pode gerar um novo virtual.

¹¹ O virtual é o ideal, algo pré objetivo formado por multiplicidades e singularidades, que eventualmente pode atualizar-se em diferentes atuais.

o verdadeiro problema por sua natureza científica, que envolve variáveis que podem ser observadas e colocadas em teste; explorando objetos pouco conhecidos, ou explorando objetos já conhecidos sob uma nova ótica de pesquisa.

De acordo com o pensamento bergsoniano, o virtual deve ser pensado em termos de duração e não de espaço, o que significa em minha pesquisa que as formas de construções de sentidos de terror devem ser pensadas em termos de duração. Mas para fazer isso de forma correta, foi preciso problematizar o próprio conceito de tempo. Gilles Deleuze (2008) aponta a crítica que Henri Bergson (2006) faz sobre a ideia espacializada de tempo, pois o tempo pensado de forma espacializada apresenta somente diferenças de graus.

O autor aponta para a memória como sendo o caminho para deixar de se pensar o tempo de forma espacializada, e passar a pensá-lo como uma forma de duração. E como foi colocado anteriormente, é na duração que estão presentes as diferenças de natureza que interessam ao problema de pesquisa. Assim, o tempo não é pensado de forma linear, mas sim como duração. Bergson (2006) aponta o presente como inapreensível quando pensado como uma forma de duração. O passado contido na memória se atualiza constantemente, sofrendo alterações não de grau, mas sim de natureza. Deleuze (2008) afirma que o mesmo pensamento pode ser aplicado em relação aos sentidos.

Longe de recompor os sentidos a partir dos sons ouvidos e de imagens associadas, instalamo-nos de súbito no elemento do sentido, e depois em certa região desse elemento. Verdadeiro salto no ser. É somente em seguida que o sentido se atualiza nos sons fisiologicamente percebidos e nas imagens psicologicamente associadas a esses sons (DELEUZE, 1984, p.44).

Ao construir o problema de pesquisa desta dissertação, chegamos ao seguinte misto: o terror (como o virtual) e os construtos de terror na filmografia brasileira contemporânea (como o atual). O terror, como um modo de ser, uma multiplicidade de múltiplos e o modo como ele se atualiza no cinema brasileiro se refere a um modo de agir específico do terror, que claro, sempre guarda um resto de virtualidade para as novas atualizações que inevitavelmente irão ocorrer, como foi apontado por Suzana Kilpp (2006).

Nesse sentido, e ainda sobre esta formulação do problema, é necessário que façamos um esclarecimento. Ao falarmos no cinema brasileiro, estamos sim

delimitando uma época específica de produção do cinema nacional para lançarmos o nosso olhar; os primeiros anos do Século XXI. Mas não estamos pensando esta delimitação como uma temporalidade fechada, até porque se fizéssemos isso, estaríamos indo na contramão da perspectiva bergsoniana que adotamos. Para ressaltarmos esta questão, trazemos aqui mais um autor para pensarmos dentro de uma perspectiva anacrônica, de reunião de muitos tempos.

Para o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009), o contemporâneo é aquele que não coincide totalmente com o tempo presente, e nem está adequado as suas pretensões. Justamente por esse deslocamento e anacronismo, que esse contemporâneo tem uma capacidade maior de perceber e apreender o seu próprio tempo. Agamben (2009) ressalta que esse deslocamento temporal necessário à contemporaneidade não deve ser confundido com nostalgia ou com uma negação da época em que essa contemporaneidade está inserida.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este, e ao mesmo tempo, dele toma distância; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos aderem a ela perfeitamente, não são contemporâneos por que, exatamente por isso, não conseguem vê-la, pois não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p.59).

Agamben (2009) aponta para a existência de “escuros” na contemporaneidade, que são percebidos pelo contemporâneo, conseguindo neutralizar as “luzes” de sua época, mas sem desassociá-las dos chamados “escuros”. Nesta metáfora proposta pelo autor, os “escuros” seriam os reflexos de outras temporalidades, que estão presentes na “luz” que representa superficialmente um presente, mas um presente que está fraturado pela inevitável presença de anacronismos. O contemporâneo é aquele que enxerga e reconhece esses anacronismos também como o presente. Como o próprio Agamben (2009, p.71) aponta; “Aqueles que procuram pensar a contemporaneidade, puderam fazê-la apenas com a condição de cindi-la em mais tempos [...]”.

A partir de Agamben (2009); pensamos como os filmes de terror nacional do Século XXI que estão presentes em nosso *corpus* de pesquisa reconhecem esses outros filmes de outras temporalidades contidos dentro de si próprios. Ou seja, nestes filmes, reconhecemos uma época, e dentro desta época, as marcas, rastros e

atualizações de tantas outras temporalidades do terror cinematográfico. Podemos citar como um exemplo o longa metragem, *Mangue negro* (2008), dirigido por Rodrigo Aragão, que parece atualizar muitas das formas de construção de terror presentes no filme *A meia noite levarei a sua alma* (1963), comandado por José Mojica Marins. As duas obras possuem propostas estéticas com fortes semelhanças, e pode-se dizer que a existência do filme de Mojica se atualiza no terror construído esteticamente e culturalmente por Aragão em *Mangue negro*.

Nesta dissertação, buscamos entender como são construídos os sentidos de terror dentro da filmografia brasileira contemporânea. Para a compreensão de tal problema, buscamos perceber as especificidades das construções de terror presentes nestes filmes, mas sempre mantendo a consciência de que estas especificidades continuam a ser atualizações de construções realizadas em outras temporalidades, ou mesmo outras espacialidades. Através da metodologia que estamos utilizando, percebemos que não há como pensar o terror no cinema brasileiro contemporâneo, sem primeiro pensar o terror no cinema brasileiro como um todo.

O problema de pesquisa, então, trata de compreender como o terror é construído nos longas metragens que formam o corpus, e como estes construtos passam por tornar contemporâneos (no sentido discutido anteriormente com Agamben) outros filmes brasileiros de terror, e diversos filmes do gênero, e do cinema em geral. É importante ter isto em mente, pois em muitos momentos nós tomamos a liberdade de ir e vir por cenas de vários outros filmes que usam construtos semelhantes, ou que evocam imaginários do terror aqui usados. Ainda é necessário explicar mais uma abordagem metodológica; a mônada, junto com o corpus desta pesquisa.

Ao olharmos para a filmografia brasileira de terror no Século XXI, após realizar uma cartografia inicial, identificamos obras como *Desaparecidos* (2011); de David Schurmann, *Gata velha ainda mia* (2014); de Rafael Primot, *Isolados* (2014); de Tomas Portella, *Condado macabro* (2015); de Marcos DeBrito e André de Campos Mello, *O diabo mora aqui* (2015) de Rodrigo Gasparini e Dante Vescio; *O rastro* (2017) de J.C. Feyer, *Motorrad* (2018); de Vicente Amorim, entre outros; como parte desta filmografia.

Nesta mesma cartografia inicial, encontramos realizadores que dedicaram boa parte de suas filmografias ao gênero. Entre estes nomes, está o paranaense Paulo

Biscaia Filho, que dirigiu *Morgue story: sangue, baiacu e quadrinhos* (2009) e *Nervo craniano zero* (2012). Devemos citar também o paulista Marco Dutra, que juntamente com a também paulista Juliana Rojas comandou *Trabalhar cansa* (2011) e *As boas maneiras* (2018) além de ter dirigido sozinho *Quando eu era vivo* (2014) e *O silêncio do céu* (2016). O capixaba Rodrigo Aragão é outro nome forte do gênero no Brasil, realizando filmes de baixo orçamento, com altas doses de violência gráfica, onde se utiliza fortemente da estética do cinema *Trash*¹². Seus trabalhos de longa metragem incluem *Mangue negro* (2008), *A noite do chupacabras* (2011), *Mar negro* (2013), a antologia *Fábulas negras* (2015), organizada por Aragão, com segmentos comandados pelos diretores José Mojica Marins, Petter Baiestorf, Joel Caetano, e pelo próprio Rodrigo Aragão, e *Mata negra* (2018).

Dentre estes filmes e cineastas; dois realizadores chamaram mais a minha atenção pelas formas (em muitos sentidos opostas) como constroem o terror em seus filmes: os citados Marco Dutra (que diversas vezes é coautor com outra realizadora) e Rodrigo Aragão. Esta escolha, assim como a escolha de seus filmes, e de alguns trechos destes mesmos filmes, podem ser compreendidas à luz de uma abordagem teórica metodológica que se inspira em Benjamin (2006), e sua reflexão sobre o historiador materialista, que posso estender aqui ao pesquisador.

Na introdução do Livro das Passagens, Tiedemann (apud BENJAMIN, 2006), afirma que, para Benjamin, o historiador materialista adota um presente no qual o tempo para; é imobilizado.

A historiografia materialista é baseada em um princípio construtivo. Do pensamento, faz parte não apenas o movimento das ideias, mas também sua imobilização. Onde o pensamento se fixa subitamente em uma constelação saturada de tensões, ele [o historiador materialista] lhe comunica um choque graças ao qual ele, [o pensamento] se cristaliza como mônada [...] O materialista histórico aproxima-se de um objeto histórico única e exclusivamente onde este se apresenta como mônada. Nesta estrutura, ele reconhece um sinal de uma imobilização messiânica do acontecimento, ou seja, de uma chance revolucionária na luta pelo passado oprimido. (TIEDEMANN, 2006, p.29).

¹² O cinema *Trash* são filmes tecnicamente “malfeitos” (propositalmente ou não) sendo em sua grande maioria produções de baixo orçamento. A estética cinematográfica *Trash* pode ser utilizada em qualquer tipo de filme, mas é mais comumente usada no cinema de terror. Estes filmes não atendem aos padrões morais e/ou às normas de qualidade técnica e artística dominantes. (CASTELLANO, 2011 p.155). Int. Revista Comunicação e Sociedade n° 55

Conforme Tiedemann (apud BENJAMIN, 2006), a mônada é um conceito chave na filosofia de Leibniz. No sistema filosófico desse autor, mônada significa substância simples, traduz-se por “único”, “simples”. Como tal, faz parte dos compostos, sendo ela própria sem partes e, portanto, indissolúvel e indestrutível. Haveria então, por parte do pesquisador ou historiador, um tipo de montagem monadológica. Nos termos de Baudelaire (1993): é em uma obra determinada que é resguardada e preservada a obra de uma vida; *na* obra de uma vida, a época; e na época, a totalidade do percurso histórico. Há uma coexistência virtual pela qual se tem acesso ao passado no presente, em um mesmo tempo (uma imagem), que Benjamin (2006) chama de *agora* da cognoscibilidade. Ou seja, um fragmento qualquer de uma obra, necessariamente, contém toda a obra e todas as obras se o pesquisador consegue ser contemporâneo (relembramos: contemporâneo no sentido de Agamben).

Georg Otte (1994) aponta que dentro de uma construção monadológica, o passado não é algo descartado por um presente em progressão contínua, mas sim algo subliminarmente integrado a este dito presente; “Ou seja, que o tempo se apresenta e se presentifica como mônada no espaço” (OTTE, 1994, p.13). Estas imagens do passado de fato estão em constante movimento, e só são imobilizadas pela ação do pesquisador, que paralisa o fluxo de tempo linear, ou o que Otte (1994) chama de história, quando se refere ao trabalho dos historiadores ao utilizar a mônada.

O autor aponta esta imobilização dos tempos, somente como uma primeira etapa para que as ideias postas em sucessão linear possam se organizar numa constelação e se tornar uma mônada. Nas palavras de Otte:

A mônada, de certo modo, é a dobradiça que articula questões de conhecimento e questões de história. Trata-se de uma espécie de contração repentina do tempo, onde os acontecimentos dispersos se condensam para tomarem uma forma física ou espacial (OTTE, 1994, p.88).

Esta montagem monadológica, dialoga com o conceito anteriormente comentado de Agamben (2009) e sua metáfora sobre encontrar os “escuros” de outras temporalidades na luz ofuscante do dito “presente”.

Entendo operando uma imobilização, e uma montagem monadológica, que, em um pequeno trecho de *Trabalhar causa*, está contido todo o filme, e toda a obra de Marco Dutra e seus companheiros de época, e a própria época (seus medos, suas

fobias, suas relações com o outro, suas abjeções, suas técnicas que tornam possível a construção fílmica do terror), e a totalidade da construção fílmica do terror no Brasil e do terror como construção fílmica. É claro que essa totalidade presente num fragmento está posta de forma virtual. O objetivo desta pesquisa é perceber algumas formas destas atualizações.

Como observamos ao longo deste capítulo, as imagens técnicas do cinema que trazem construtos de terror são frutos de construções tecnoculturais, onde elementos técnicos e culturais são utilizados para a construção de *um outro* que provoca o terror. Anteriormente, observamos o papel que fatores como o som, as cores, o enquadramento, e o fora de quadro, podem desempenhar em uma construção de sentido, aonde chegamos a entrar em alguns exemplos. Mas faz-se necessário para os objetivos desta pesquisa que observemos mais atentamente como estes elementos que formam a imagem técnica são aplicados em alguns conceitos recorrentes de terror.

Os dois realizadores escolhidos para compor o *Corpus* de pesquisa constroem os conceitos de terror de forma muito diferente. Abaixo, apresentamos uma breve biografia destes dois diretores, assim como suas filmografias, onde já conseguimos perceber algumas diferenças sobre como cada um deles constrói o terror em seus filmes, e as diferenças sobre como se apropriam de conceitos de terror já existentes.

O Paulista Marco Dutra, nascido em 1980, é um dos dois realizadores que formam o meu *Corpus* de Pesquisa. Sendo também roteirista e compositor, Dutra constantemente realiza codireção com Juliana Rojas, tendo dirigido dois de seus quatro longas ao lado da antiga colega de faculdade, com quem se formou em Comunicação e Artes. Optei por analisar a obra de Dutra em separado da parceira habitual, por acreditar que seus trabalhos solo mantêm um diálogo maior com os trabalhos em conjunto do que nos projetos solo de Rojas. Souto (2012) se refere aos personagens de *Trabalhar cansa*, primeiro longa do diretor como “Muito silenciosos, usam um tom de voz baixa e parecem como que entorpecidos” (SOUTO, 2012, p.47). Tal descrição pode ser aplicada aos personagens de todos os longas metragens de Dutra, e essa apatia apresentada pelos personagens, é usada pela montagem dos filmes para construir os seus sentidos de terror. A autora também se refere ao monstro deste mesmo filme como “Interno, uma anomalia da própria construção, entranhado em suas estruturas” (SOUTO, 2012, p.47). Mais uma vez, uma característica que

parece se repetir em todos os filmes seguintes do cineasta. É interessante observar também, que Dutra escolhe situar as suas tramas em ambientes urbanos de grandes cidades, mesmo que os maiores terrores ocorram dentro da privacidade de casas e apartamentos.

No outro extremo do *Corpus*, o capixaba Rodrigo Aragão, nascido em 1977, segue caminhos bem diferentes. Filho de um mágico circense, que também era dono de um cinema, Aragão aprendeu a técnica de forma empírica, ao invés de seguir os caminhos acadêmicos. Por consequência, seus trabalhos tem um acabamento técnico mais rústico; mas plenamente consciente disso, o que é absorvido pela estética de seus filmes. O *outro assustador* nos filmes de Aragão surge de forma muito mais explícita e inequívoca. Nos primeiros minutos de *Mangue negra*, seu longa de estreia, um personagem já é atacado por um morto vivo, com resultados extremamente gráficos, que como dito anteriormente, abusam da estética *Trash*. Ao fim do 1º ato, os personagens principais já estão lutando pela própria sobrevivência com extrema violência gráfica. É importante destacar também, que as obras da filmografia de Aragão situam-se em pequenas comunidades do interior ou do litoral, longe de centros urbanos, com o caos trazido pela ameaça impura não se limitando a ambientes privados, mas se espalhando por toda a comunidade.

Com este *Corpus*, propomos aqui construir uma montagem monadológica imobilizando trechos de dois filmes (um de cada realizador) a partir de dois passos fundamentais: 1) A escolha cartográfica dos elementos fílmicos mais significativos de terror; 2) A percepção monadológica destes trechos a partir dos seguintes eixos: a) a desconstrução das montagens da imagem técnica (audiovisual) na sua superfície mais imediata. A montagem técnica e estética do terror na obra em questão, levando em conta planos, enquadramentos, som, profundidade de campo, cores, construção do imaginário fílmico que se atualiza no quadro e na relação que este instaura no campo e fora de campo; b) a presença de outros filmes, outras durações de terror dentro daquele filme, (imagens e imaginários do terror ali atualizados), assim como referências a outros âmbitos da cultura, como fobias, construções de normalidade, e relações com o *outro assustador*, que esse filme dá a ver através de construções tecnoculturais.

3 O TERROR, O HORROR E O CINEMA

Ao longo dos anos, o senso comum tratou os termos “terror” e “horror” como se fossem sinônimos. Entretanto, embora teóricos reconheçam que os dois termos estão intimamente conectados, muitos também concordam que não se tratam da mesma coisa. Todavia, os critérios utilizados para traçar a distinção entre terror e horror, seja como gênero ou como sentido, são muitos divergentes de autor para autor. Não é nosso objetivo nesta pesquisa listar as diversas divergências entre os teóricos a respeito do modo de distinção entre os dois termos, mas faz-se necessário uma breve passagem sobre as diferentes formas de definições para estabelecer como entendemos o terror nesta pesquisa.

Alguns autores associam diretamente o terror, ou o horror, ao medo que ele produz no espectador/leitor/observador. O historiador francês Jean Delumeau (2001), em seu livro, ***A história do medo no ocidente***, apresenta ao leitor uma visão bastante interessante sobre o papel do medo na cultura ocidental, e como esse medo afeta o público, tanto individualmente quanto de forma coletiva.

Não só os indivíduos tomados isoladamente, mas também as coletividades e as próprias civilizações estão comprometidas num diálogo permanente com o medo [...] um complexo de sentimentos que, considerando-se as latitudes e as épocas, não pode deixar de desempenhar um papel capital na história das sociedades humanas (DELUMEAU, 2001, p.12).

Segundo o autor, por se tratar de uma experiência que se dá tanto de forma coletiva quanto de forma individual, o medo possui a capacidade de deixar marcas nas temporalidades das sociedades, que continuarão a ecoar em outras temporalidades, mesmo que em formas diferentes. Delumeau (2001) cita como exemplo o medo de estrangeiros (turcos especificamente) que pautava todo o esquema de segurança da cidade de Augsburgo, que em 1580 era a cidade mais rica e populosa da Alemanha. Esse medo cultural já existia antes, e continuou a se fazer presente depois, apenas atualizando-se de forma diferente em outros contextos culturais. O escritor norte americano Stephen King (1981), também chama a atenção para o fato de o terror (que em seu entendimento contém o horror) ser construído com base em medos de natureza absolutamente culturais dentro das formas de expressão artística.

O gênero terror tem sido muitas vezes capaz de atingir pontos de pressão fóbicos em nível nacional, e os livros e filmes de maior sucesso quase sempre parecem expressar e jogar com temores que afligem um amplo espectro de pessoas. Tais temores, que são muitas vezes políticos, econômicos e psicológicos, em vez de sobrenaturais, dão às boas obras de terror um interessante sentimento alegórico — e essa é uma forma de alegoria com a qual a maioria dos diretores de cinema parece estar familiarizada (KING, 1981, p.15).

Dentro da linha de raciocínio apresentada por Delumeau (2001) e King (1981) podemos supor que as temporalidades e espacialidades, ou seja, a cultura específica de uma época e lugar em que determinado filme é realizado, tem influência direta na forma como esta obra constrói o seu terror.

Para Carroll (1999), a utilização do termo “horror”, está correlacionada com a presença de uma figura monstruosa; que pode se originar de um mundo sobrenatural, de uma ciência corrompida, ou mesmo de outros planetas do espaço sideral. O termo “terror” por sua vez, é usado pelo autor para referir-se a obras como o conto *O poço e o pêndulo* (*The pit and the pendulum*/1842), de Edgar Allan Poe, ou aos longas metragens *Psicose* (*Psycho*/1960) de Alfred Hitchcock, *A tortura do medo* (*Peeping Tom*/1960) de Michael Powell, e *A inocente face do terror* (*The other*/1972) de Robert Mulligan, em que a ameaça contra os personagens “positivos” se origina das mentes perturbadas de maníacos com tendências homicidas. Sobre estas obras, o autor escreve que “[...] embora misteriosos e enervantes, eles alcançam seus efeitos assustadores explorando fenômenos psicológicos que são humanos demais” (CARROLL, 1999, p.15, tradução nossa)¹³. Ou seja, para Carroll (1999), no horror são seres ou acontecimentos não humanos que nos ameaçam, enquanto no terror, são os nossos iguais corrompidos por algum desvio mental que trazem o perigo.

Mas para a escritora britânica Ann Radcliffe (1826), o terror é caracterizado principalmente pela sua obscuridade, pelo mistério, e pela expectativa criada em torno de eventos potencialmente horríveis. O horror por sua vez, expõe completamente o macabro, visando provocar choque em seu público. Na mesma direção, Stephen King (1981) compreende o terror como a “emoção mais apurada”; aquela onde a imaginação é estimulada por si só, sem a necessidade da imagem horrível, enquanto o horror precisa da imagem horrível para se concretizar, como a de um cadáver ensanguentado, por exemplo. Diferente de Carroll (1999), King e Radcliffe não

¹³ [...] though eerie and unnerving, achieve their frightening effects by exploring psychological phenomena that are all too human.

consideram a natureza do ser ou do evento assustador como determinante para definir o terror e o horror, e sim a forma como este medo é construído. O Horror seria, portanto, somente uma forma de desenlace do terror.

Noel Carroll (1999) descreve o termo horror (que se encaixa na definição de terror assumida por esta pesquisa) como sendo “Uma categoria de linguagem comum, um conceito útil através dos quais nos comunicamos e recebemos informações” (CARROLL, 1999, p.13, tradução nossa).¹⁴ Para Carroll (1999), a maior parte do público não trata o terror como uma noção obscura ou confusa, pois supostamente, todos teriam conhecimento do que caracteriza uma obra de terror, e seriam plenamente capazes de identificá-la como tal.

Isso se deve a uma série de elementos técnicos, estéticos, e narrativos, partilhados entre diversas obras, que permitem essa identificação por parte do público, como aponta André Campos Silva (2014). Entretanto, Carroll (1999) alerta que muitos mal entendidos podem ocorrer na forma como o público percebe o terror.

Por exemplo, pode-se estar horrorizado pelo assassinato em: *O estrangeiro*, de Camus, ou pela degradação sexual em *120 dias de Sodoma*, de Sades. No entanto, embora tal horror seja gerado pela arte, não faz parte do fenômeno que estou chamando de ‘Horror Artístico’ (CARROLL, 1999, p.13, tradução nossa).¹⁵

Podemos entender que, o que Noel Carroll (1999) chama de “Horror artístico” são marcas de uma obra que a atravessam como um todo e não sentidos de terror gerados por uma ameaça natural em um momento específico e isolado da obra. Tais obras atravessadas por estas marcas de terror podem ser chamadas de obras de terror; as que possuem somente marcas isoladas, não podem. Os pontos levantados pelo autor são interessantes para recordar que sequências que contém sentidos de medo e violência, não necessariamente têm o horror e o terror como tom predominante de uma obra, aquilo que aqui chamaremos de construtos de terror.

Se olharmos para um filme como *Tropa de elite* (2007); de José Padilha, quando determinado personagem é preso em pneus por traficantes de drogas e cremado vivo, podemos ver uma cena violenta que pode até produzir arrepios,

¹⁴ “Horror”, as a category of ordinary language, is a serviceable concept through which we communicate and receive information.

¹⁵ For example, one might be horrified by the murder in Camus’s *The Stranger* or the sexual degradation in de Sade’s *The 120 Days of Sodom*. Nevertheless, though such horror is generated by art, it is not part of the phenomenon I am calling “art-horror.”

contudo, não constitui o que entendemos por terror, já que a própria obra não dá a si própria esses significados durante a cena. A construção fílmica do terror, conforme a pensamos aqui, se dá pela montagem de uma série de elementos que, relacionados, dão a si próprios sentidos identitários de terror, embora ela possa ter até trechos de humor, e diversas outras formas fílmicas em outros trechos. Inclusive, formas que isoladas podem ser associadas a qualquer sentido dado nas diversas construções de gêneros.

Carroll (1999) defende que, embora tenham existido diversas imagens e histórias aterrorizantes ao longo de toda a história da humanidade (citando os mitos gregos, passagens bíblicas, e os contos de fadas europeus como exemplo) o que ele chama de horror (tratado aqui como terror) só surgiu efetivamente como um gênero, na literatura do Século XVIII, através dos romances góticos¹⁶ britânicos, escritos por autores como Horace Walpole, Matthew Gregory Lewis, Lord Byron, e o casal Percy e Mary Shelley. Sobre o início deste movimento, e por consequência do terror como um gênero, o autor observa que “O Consenso geral, embora talvez discutível, é que o romance gótico inaugural de relevância foi *O Castelo de Otranto* (1765) de Horace Walpole, escrito na resistência ao gosto neoclássico iniciado pela geração precedente dos poetas tumulares” (CARROLL, 1999, p.4, tradução nossa).¹⁷

O terror como um gênero não surgiu imediatamente no cinema, o que não significa que tal mídia não tenha provocado experiências assustadoras em seus primeiros anos, que valem ser rapidamente observadas. O pesquisador Lucio de Francisco dos Reis Piedade Filho (2002) aponta que a capacidade do cinema de provocar medo em seu público pôde ser percebida desde o primeiro filme exibido, o famoso curta-metragem *A chegada do trem à estação* (*L'arrivée d'un train a la ciotat*/1896), dos Irmãos Lumière. O público teria reagido de forma aterrorizada ao ver o trem no curta metragem dos Irmãos Lumière, se aproximando da tela, por

¹⁶ Obras da Literatura Gótica abrangem muitos territórios. Seguindo os quatro esquemas classificatórios sugeridos por Montague Summers, histórias góticas incluem o gótico natural, e o gótico histórico, o gótico explicado, o gótico sobrenatural, e o gótico equivocado. O Gótico histórico representa um conto ambientado no passado, imaginado sem a sugestão de eventos sobrenaturais, enquanto o gótico natural introduz o que parecem ser fenômenos sobrenaturais apenas para explicá-los. [...] O Equívoco gótico traduz a origem dos acontecimentos sobrenaturais no texto ambíguo por meio de personagens psicologicamente perturbados. O Gótico explicado e o gótico equivocado foi um presságio do que hoje em dia é muitas vezes chamado de estranho e fantástico por teóricos literários. (CARROLL, 1999 p.17, tradução nossa).

¹⁷ The general, though perhaps arguable, consensus is that the inaugural Gothic novel of relevance to the horror genre was Horace Walpole's *The Castle of Otranto* in 1765. This novel carried on the resistance to neo-classical taste initiated by the preceding generation of graveyard poets.

acreditarem que seriam atropelados. Não há em nossa cultura fílmica atual, nenhum tipo de construção de terror em *A chegada do trem à estação*, mas nota-se que desde os seus primórdios, o cinema já possuía a capacidade de provocar reações sensoriais ligadas ao medo e ao estranhamento, porque, nesse momento, as imagens cinematográficas eram *um outro assustador*. As pessoas não tinham experiência técnica e cultural de uma imagem de um trem em movimento, só do trem. Mesmo que muitos historiadores questionem a veracidade deste evento envolvendo a exibição do filme dos Lumière, a mítica criada em torno dele torna irrelevante a veracidade ou não deste suposto incidente, pois a própria existência do mito confirma a presença desse *outro* em uma tecnologia que era desconhecida naquele momento.

Aquilo com o que não se tem nenhum tipo de experiência ou familiaridade provoca medo e, queremos destacar aqui, como essas experiências de familiaridade com as imagens, inclusive com o que hoje pode se entender como imagem de terror, é uma experiência culturalmente mediada e tecnicamente construída. Junto com isso, destacamos algo que atravessa todas as culturas e temporalidades. A experiência de medo muitas vezes relacionada a esse *outro monstruoso*, do qual não sabemos o que esperar.

3.1 O terror: entre medo, horror e outras montagens

Laura Cánepa (2008) aponta o terror (que ela entende ser um sinônimo de horror) não somente como um afeto e um sentido, mas como uma experiência sensorial que é composta por dois sentimentos; o medo e a aversão. A autora utiliza as definições de medo e de aversão construídas, respectivamente, por Jean Delumeau (2001), e por Mary Douglas (1966), para amparar o seu próprio entendimento do que é o sentido de terror.

O encontro específico desse sentimento de aversão com o sentimento de pavor possibilita a compreensão de inúmeros exemplos de figuras que tradicionalmente vemos como “horroríficas” em diversas representações culturais: ideias como as de mortos vivos, lobisomens, insetos humanóides, e até objetos possuídos por forças desconhecidas são candidatos a causarem tanto medo quanto aversão; da mesma forma, a incompletude categórica pode ser aspecto padrão para causar repugnância e abjeção, como seres vivos sem olhos, sem braços, pernas ou pele, ou que estão em um estado avançado de decomposição (CÁNEPA, 2008, p.9).

Ou seja, a autora traz mais uma questão; além do desconhecido, o terror é dado também por aquilo que choca com os parâmetros de “normalidade” que teríamos culturalmente, já que o normal dentro de um contexto cultural é ter dois olhos, duas pernas, etc. Entretanto, nem toda “falta” desses parâmetros tidos como normais se transformam automaticamente em terror pela aversão, pois parece haver incrustado no conceito de terror apresentado por Cánepa (2008) uma certa montagem que reforça essa estranheza e anomalia como algo aberrante.

Na mesma direção, o crítico e escritor francês Gerard Lenne (1974), defende que a existência de figuras que provocam terror depende principalmente de oposições de caráter fundamental, como “mortos e vivos, bestial e racional, humano e mecânico, natural e artificial” (LENNE, 1974, p.25). Para Lenne (1974), essas figuras sempre estiveram presentes na consciência coletiva de todas as civilizações, sendo apenas expandidas nas diferentes formas de expressões artísticas; como a literatura, as artes plásticas, o teatro, e posteriormente, o cinema. Como observamos ao falar da montagem técnica (EISENSTEIN, 2002), vemos no que estes autores abordam como sendo conceitos de terror, uma construção muito determinada pela cultura, e uma montagem que coloca em tensão certa normalidade e seu avesso.

Mary Douglas (1966), observa o medo básico que o ser humano sente do que é simplesmente diferente ao escrever que “Eventos Anômalos podem ser rotulados como perigosos. Evidentemente, às vezes indivíduos sentem ansiedade diante da anomalia” (DOUGLAS, 1966, p.40, tradução nossa)¹⁸. Contudo, é impossível pensar em anomalia sem pensar em normalidade, e sem pensar em cultura. Para Flusser (2007), nossa sociedade é programada, e a cultura é a forma de codificação que programamos para nos comunicar. Um código seria um sistema de símbolos que possibilita que nos comuniquemos. Sobre a importância das imagens dentro deste sistema de símbolos, ele diz que “Para os homens que estão programados pelas imagens, o tempo flui no mundo como os olhos que percorrem a imagem; ele diacroniza, ordena as coisas em situações” (FLUSSER, 2010, p.132).

São através dos códigos apontados por Flusser (2010), que construímos nossas noções de normal e anormal, que são usadas para criar *um outro assustador*, mas também todo e qualquer gesto de comunicação e seu sentido, como o movimento

¹⁸ Anomalous events may be labelled dangerous. Admittedly individuals sometimes feel anxiety confronted with anomaly.

de cabeça que desce e sobe para dizer que sim, ou uma sinaleira na cor vermelha para parar o trânsito na cidade. Todos os códigos combinados num grupo humano geram sentidos e comportamentos, comunicação e cultura. Nesse sentido compreendemos também a montagem.

É tão resultado de uma montagem cultural a normalidade quanto o seu avesso. Essa “anomalia”, perversão do que é considerado “normal”, constantemente se faz presente esteticamente nas artes através de algum tipo de deformação visual. Cadáveres com rostos apodrecidos, vozes sem corpo, homens com unhas gigantescas, ou mesmo uma mancha em um lugar onde ela não deveria estar, como um sangramento nasal inesperado de determinado personagem, podem ser exemplo destas montagens de deformidades.

Para Carroll (1999), a aversão numa obra ficcional apresenta uma oposição entre um mundo que nos seja familiar, habitado por figuras como nós, e do outro lado, um monstro que represente ameaça e impurezas desconhecidas e incompreensíveis. Mary Douglas (1966) aponta que a aversão pelo desconhecido e por ameaças de caráter “impuro” estão presentes mesmo no medo e incompreensão de outras culturas e religiões, que muitas vezes, são representadas por tais figuras monstruosas.

O Século XIX viu nas religiões primitivas duas peculiaridades que as separou das outras grandes religiões do mundo. A primeira é que elas eram inspiradas pelo medo, o outro que era inextricavelmente confundido com impureza e higiene. Quase qualquer missionário ou viajante irá contar que as religiões primitivas irão tratar sobre o medo, terror, ou pavor em que seus adeptos vivem. A fonte é atribuída à crença em horríveis desastres que atingem aqueles que, inadvertidamente, atravessam uma linha proibida, ou desenvolvem alguma condição impura (DOUGLAS, 1966, p.1, tradução nossa)¹⁹.

Nesse sentido, um *outro assustador* já não seria mais um outro como nós que rompe radicalmente com algum elemento tido como normal ou natural. O *outro* aqui é construído como alguém ou algo de outra natureza, não humana, e por isso altamente assustadora pelo caráter ameaçador ser desconhecido e impossível de ser mensurado.

¹⁹ The nineteenth century saw in primitive religions two peculiarities which separated them as a block from the great religions of the world. One was that they were inspired by fear, the other that they were inextricably confused with defilement and hygiene. Almost any missionary's or traveller's account of a primitive religion talks about the fear, terror or dread in which its adherents live. The source is traced to beliefs in horrible disasters which overtake those who inadvertently cross some forbidden line or develop some impure condition.

Pensamos no terror até aqui como uma montagem culturalmente construída, e relacionada a um modo de perceber e dar sentidos ao *outro*, o diferente de “nós” ou de algum tipo de montagem cultural que é tida como normal. Essa montagem dá sentidos de medo, o que causa o impulso de fugir e se proteger desse *outro assustador*. Também pode ter sentidos de aversão, o que leva ao nojo, rejeição, e condenação desta figura monstruosa. Machado (2007) aponta ainda que o espectador e seu olhar de uma imagem estão inclusos nesta montagem. Mas, vejamos mais de perto, como esse construto vem acontecendo dentro da montagem fílmica.

Para pensar o terror no cinema, voltamos ao trabalho de Noel Carroll (1999). O autor percebe que, nos filmes, o terror é provocado por uma figura ou acontecimento de natureza assustadora. O terror é experienciado pela plateia, mas é experienciado principalmente pelos personagens “normais” da narrativa.

O horror surge como um gênero quando as respostas emocionais do público, idealmente, correm em paralelo com as emoções dos personagens. De fato, em obras de horror, as respostas dos personagens parecem frequentemente indicar as respostas emocionais do público (CARROLL, 1999, p.17, tradução nossa)²⁰.

O autor Peter Hutchings (2004) em sua obra *The horror film*, encara a definição da categorização de um “filme de terror” como uma questão problemática e imprecisa, chegando a apontar em seu texto alguns dos impasses que foram observados por outros autores como Laura Cánepa (2008), Noel Carroll (1999) e Tzvetan Todorov (1989).

Definir o que é um filme de terror deveria ser fácil: afinal, trata-se de um termo bastante usado [...] mas, quando começamos a escrever sobre esses filmes, nota-se uma certa imprecisão nos termos, especialmente no que se refere à ficção científica e aos filmes de ‘horrores não sobrenaturais’. Nesses casos, há longas discussões. Também, que se tomarmos apenas os filmes que se autodefinem de ‘terror’, muitos ficarão de fora, como os expressionistas, por exemplo. A própria indústria parece confusa quando divulga filmes de terror. Mas, curiosamente, a audiência parece saber o que procura (HUTCHINGS, 2004, p.14 apud CÁNEPA, 2008, p.50).

A afirmação de Peter Hutchings de que o público é capaz de identificar o que é “uma obra de terror” parece encontrar eco na visão anteriormente apresentada por

²⁰ For horror appears to be one of those genres in which the emotive responses of the audience, ideally, run parallel to the emotions of characters. Indeed, in works of horror the responses of characters often seem to cue the emotional responses of the audiences.

Noel Carroll (1999). As ideias de Hutchings (2004) também parecem se comunicar com as questões abordadas por André Campos da Silva (2014) em sua tese sobre os clichês do medo.

Durante a elaboração do estado da arte²¹, foi encontrado um autor que parece trazer grande colaboração para esta pesquisa, o já citado André Campos da Silva (2014), que escreveu a tese *O Processo comunicacional do clichê cinematográfico em filmes de terror Slasher*²². Em sua tese, o autor problematiza o uso do clichê no cinema, abordando-o como um processo comunicacional que ajuda na compreensão da forma e do conteúdo de uma obra cinematográfica, usando para exemplificar tal abordagem, o subgênero do terror conhecido como *Slasher*. A pesquisa de Silva é organizada através de três eixos conceituais: forma e conteúdo estético, processo de construção narrativa, e processo de construção dos personagens. Todos estes eixos organizados dentro da esfera do gênero cinematográfico do terror.

O autor analisa os longas metragens que compõem o seu *Corpus*, localizando lógicas que constituem o clichê de medo em filmes de terror *Slasher*, constatando também a presença do sublime dentro destes mesmos clichês. Nas palavras do autor, nos filmes *Slasher*, os clichês “se organizam na forma-conteúdo de maneira a estabelecer uma forte característica de valorização do espaço-tempo de incerteza

²¹ Durante o processo de pesquisa, busquei teses e dissertações que tinham o cinema de terror como objeto, especialmente o cinema de terror brasileiro. Busquei estas pesquisas no site de busca de material acadêmico “Google Acadêmico”, no catálogo de teses e dissertações da CAPES, no Banco de Teses e Dissertações da Unisinos, e nas próprias bibliografias das teses e dissertações á que tive acesso, que em alguns casos, acabaram me levando a outras pesquisas. Como dito anteriormente, quando as palavras chaves eram “filmes de terror brasileiro”, ou “filmes de terror nacional”, nove resultados devolvidos diziam respeito á filmografia do José Mojica Marins, sendo duas destas pesquisas de origem internacional, fazendo da filmografia do diretor o objeto mais abordado. Quanto ás teses e dissertações sobre o cinema de terror nacional que não tinham a filmografia de Mojica como objeto, foram encontradas onze pesquisas, das quais cinco concentravam-se no cinema de terror contemporâneo. Por fim, o número de pesquisas que tratavam do cinema de terror, sem necessariamente abordar a filmografia brasileira se mostrou consideravelmente mais numerosa, incluindo vinte duas teses e dissertações produzidas no Brasil. As pesquisas internacionais que se debruçavam sobre o estudo de horror não centrado na filmografia brasileira alcançaram cinquenta e sete teses e dissertações.

²² *Slasher Movie* é um subgênero de filmes de terror que costuma acompanhar um grupo de pessoas (adolescentes na maior parte dos casos) tentando sobreviver á um massacre realizado por um assassino que utiliza algum tipo de arma cortante para matar em histórias que acontecem rotineiramente no campo ou em subúrbios. Os assassinos costumam espreitar, perseguir e matar suas vítimas uma á uma, tendo ainda uma atitude mais conservadora em relação ás mulheres, especialmente aquelas com um comportamento sexual ativo. O assassino costuma ser detido no fim por uma garota, segundo o clichê da personagem chamada de *Final Girl*, que possui uma inteligência e fibra moral maior do que a de seus amigos, segundo os padrões conservadores do período. Neste subgênero, embora muitas vezes a identidade do assassino seja desconhecida, a questão sobre como detê-lo, é mais importante do que a sua real identidade ou os motivos de seus crimes (Silva, 2014).

dentro da estrutura dramática, colocando em destaque a ideia de ameaça” (SILVA, 2014, resumo).

O pesquisador aponta que alguns fatores estéticos e narrativos são facilmente reconhecidos pelo público como um elemento partilhado por diversas obras, e em épocas distintas, possuindo atribuições de valor diferentes para cada membro do público. Entre alguns dos clichês de medo citados por Silva (2014), estão o escuro, o silêncio, e a noite, como um momento para eventos aterrorizantes. A noite em especial, é digna de nota, já que pode muito bem conter os dois clichês anteriores, com o autor percebendo que a maior parte das ações terríveis nos filmes presentes em seu *corpus* de pesquisa, ou pelo menos as mais significativas, ocorrem durante a noite. O grito feminino é outro clichê observado pelo autor em seu estudo do subgênero *Slasher*, funcionando na maioria das vezes como um prenúncio de perigo ou de morte. Silva (2014) cita diversos outros clichês ao longo de sua tese, mas também observa que estes clichês também são uma marca de temporalidade:

O clichê enquanto ocorrência de uma dada configuração cultural implica em efeitos estéticos particulares de um determinado momento. Por conta disso, alguns clichês são tidos como estranhos ou inadequados para a situação em que ocorrem pela facilidade com que denunciam sua idade (SILVA, 2014, p.4).

3.2. O terror no cinema

Noel Carroll (1999) aponta filmes que adaptavam obras clássicas da literatura de terror como *Frankenstein* (1910), de J. Searle Dawley, baseado no romance de mesmo nome escrito por Mary Shelley, e *O estudante de Praga* (*Der student von Prag*/1913), de Paul Wegener e Stellan Rye, vagamente baseado no conto *William Wilson* (1839) escrito por Edgar Allan Poe, como as primeiras experiências com o gênero a ocorrerem no cinema. Mas é na Alemanha pós I Guerra Mundial, na década de 1920, que o terror seria apresentado definitivamente como um gênero cinematográfico, com o surgimento do primeiro de muitos movimentos artísticos e comerciais que giravam em torno do terror; o Expressionismo Alemão²³. Tendo como marco inicial o filme *O gabinete do Dr.*

²³ O Expressionismo Alemão no cinema foi um estilo cinematográfico que teve o seu ápice na Alemanha da década de 1920, caracterizado por uma composição ligada a diferentes aspectos da *mise-en-scène* (luz, decoração, distribuição dos atores) transformando personagens e objetos em símbolos de um drama eminentemente plástico, como se uma pintura expressionista ganhasse vida. Tal movimento possuía uma temática recorrente que remetia a literatura romântica fantástica, explorando a loucura e a maldade do ser humano. Suas estruturas narrativas eram oblíquas e, encorajando todo

Caligari (*Des cabinet of Dr. Caligari/1920*), dirigido por Robert Wiene, o movimento teve continuidade com obras como *O golem - como veio ao mundo* (*Golem-wie er in die welt kam/1920*), dirigido por Paul Wegener e Carl Boese; *Nosferatu* (1922) de F.W Murnau; *As mãos de Orlac*, (*Orlacs hände/1924*), de Robert Wiene; *O gabinete das figuras de cera* (*Das wachs figuren kabinet/1924*), de Paul Leni e Leo Birinsky; e *Fausto* (*Faust: eine deutsche Volkssage/1926*), de F. W Murnau.

Após a Primeira Guerra Mundial, o gênero terror também encontrou um novo lar na nascente arte do cinema. Filmes de terror no estilo que veio a ser conhecido como expressionismo alemão, foram feitos na Alemanha, e alguns como *Nosferatu* (1922), tornaram-se obras primas do horror [...] (CARROLL, 1999, p.6, tradução nossa) ²⁴.

Mascarello (2008) aponta o filme inaugural do expressionismo alemão, *O gabinete do Dr. Caligari*, como “uma história de loucura e morte vivida por personagens desligados da realidade e cujos sentimentos apareciam traduzidos em um drama plástico repleto de simbologias macabras” (MASCARELLO, 2008, p.66). Tais características se repetiriam nas obras cinematográficas seguintes do movimento, que através de um *outro assustador* refletiam os traumas da Alemanha decorrentes de seu isolamento após a I Guerra Mundial.

Ainda que o contexto histórico em que a Alemanha estava inserida seja um fator importante para que possamos entender o terror no expressionismo alemão, ele não explica as imagens que se tornaram tão influentes e basilares para a construção do terror no cinema.

[...] a criação da atmosfera de pesadelo que lhe daria fama duradoura só foi possível por que a cenografia produzida em painéis pintados ao estilo expressionista conseguiu evocar a fisionomia de um mundo tortuoso e imprevisível. Ao evitar as formas realistas, reforçando as curvas abruptas e a pouca profundidade, esse cenário provocava sentimentos de inquietação e desconforto adequados à história que estava sendo contada. A isso se somavam a interpretação dos atores, repleta de exageros e de movimentos de grande impacto visual, reforçada pela maquiagem pesada e igualmente deformadora (MASCARELLO, 2008, p.67).

tipo de especulação e evitando explicações definitivas. Mesmo os letreiros, tão comuns no cinema silencioso, eram omitidos, ou incorporados nas estéticas dos filmes expressionistas, evitando modelos padrões. (MASCARELLO, 2008).

²⁴ After World War I, the horror genre also found a new home in the nascent art of the cinema. Horror films in the style that has come to be known as German Expressionism were made in Weimar Germany and some, like F.W.Murnau's *Nosferatu*, have become recognized horror masterpieces [...].

Embora os filmes do expressionismo alemão tenham aberto as portas para a consolidação do terror no cinema, foi somente em Hollywood nos Estados Unidos, com o investimento realizado pela *Universal Studios* na década de 1930, encabeçada pelo produtor Carl Laemmle Jr, que o gênero terror passou a ter um papel significativo dentro da indústria cinematográfica. Entre os longas-metragens produzidos pela *Universal Studios* neste período destacam-se *O fantasma da ópera* (*The phantom of the opera*/1925), de Rupert Julian; *Drácula* (1930), de Tod Browning; *Frankenstein* (1931), de James Whale, e sua sequência *A noiva de Frankenstein* (1935), também de James Whale; *A múmia* (*The mummy*/1932), de Karl Freund; *O homem invisível* (*The Invisible Man*/1933), de James Whale; *O lobisomem* (*The wolfman*/1941), de George Waggner; entre outros. Piedade (2002) ressalta a importância dos longas metragens realizados pela Universal Studios na década de 1930, ao escrever que:

Foi a Universal o estúdio que mais absorveu essa influência, e portanto, onde o cinema de horror começou a se desenvolver nos Estados Unidos [...] Entre 1931 e 1936, criaram-se padrões básicos que iriam prevalecer até quase os anos sessenta, influenciando toda a concepção que as novas gerações teriam sobre o horror (PIEADADE, 2002, p.27).

A influência provocada pelos filmes do Expressionismo Alemão neste ciclo inicial de filmes da Universal Studios, na década de 1930, pode ser facilmente percebida. Culturalmente falando, monstros como Drácula, e a criatura de Frankenstein, habitam terras distantes e desconhecidas, perambulando por castelos antigos e decrepitos. Essas criaturas são construídas como estrangeiros ameaçadores. As ameaças representadas pelo despertar destas criaturas eram explicitadas pelas imagens técnicas ao serem sobrepostas por animais se escondendo, no caso de *Drácula*, e o som de trovões no caso de *Frankenstein*. Os animais se escondem em *Drácula* como parte da construção do despertar do vampiro como algo abjeto e não natural, enquanto o relâmpago sendo sensorialmente assustador, era associado ao monstro de Frankenstein. Os filmes Hollywoodianos ainda contavam com o avanço técnico representado pelo cinema sonoro, que agregava valiosos elementos para estas montagens de terror, como demonstrado pela gargalhada ensandecida do vilão título de *O homem invisível*, ou o uivo da fera assassina em *O lobisomem*. Os filmes da Universal atualizaram muitos dos construtos de terror que se viam no expressionismo alemão, mas por terem sido produzidos em

uma época em que a técnica já contava com mais recursos, percebe-se atualizações de construtos popularizados culturalmente nestes longas metragens, como alguns construtos sonoros de terror.

3.3 A construção tecnocultural do medo no cinema

Como observado por Jean Delumeau (2001), e Stephen King (1981); o *outro* que gera o terror em obras artísticas como o cinema, surge de medos de natureza culturais, refletindo os temores e traumas das sociedades onde está inserido. Como afirma Silva (2014) por ser um sentido que trabalha com as reações emotivas geradas pelo medo, o terror se aproxima das crenças culturais e comportamentos sociais do público. Citamos anteriormente que os primórdios do terror como um gênero ocorreram no movimento do Expressionismo Alemão na década de 1920. Observamos como os filmes de terror deste movimento apresentavam os seus monstros e assassinos, o *outro assustador*, como um reflexo do pessimismo e desesperança que se instaurou na Alemanha após a I Guerra Mundial. De acordo com Carroll (1999);

O que presumivelmente acontece em certas circunstâncias históricas é que o gênero horror é capaz de incorporar ou assimilar ansiedades sociais gerais em sua iconografia de medo e angústia. [...] Os filmes de terror no que foi chamado de Expressionismo Alemão foram produzidos em meio á crise da república de Weimar (CARROLL, 1999, p.207-8, tradução nossa)²⁵.

Percebemos que nestes filmes o terror já refletia os medos e ansiedades sociais e culturais da sociedade na construção de um *outro monstruoso*. O filme *O gabinete do Dr. Caligari* foi apontado pelo teórico alemão Sigfried Krakauer (1947) como um veículo para as angústias e desconfianças em relação às figuras de autoridade alemãs após os traumas sofridos pelo país na I Guerra Mundial. Estes medos, segundo o autor, são representados pelo maquiavélico e insano hipnotizador do título, que usa Cesare, um sonâmbulo hipnotizado para cometer uma série de crimes, incluindo assassinato. Lotte H. Eisner (1985), embora tivesse algumas ideias diferentes das apresentadas por

²⁵ What presumably happens in certain historical circumstances is that the horror genre is capable of incorporating or assimilating general social anxieties into its iconography of fear and distress [...] The horror films in the style of what is called German Expressionism were produced in the crisis milieu of the Weimar Republic;

Krakauer, concordava com o primeiro ao afirmar sobre os filmes do expressionismo alemão que “Para a alma torturada da Alemanha de então, tais filmes repletos de evocações fúnebres, de horrores, de uma atmosfera de pesadelo, pareciam o reflexo de sua imagem desfigurada, e agiam como uma espécie de exutório” (EISNER, 1985, p.25).

O terror continuaria a ser construído tecnoculturalmente nas décadas seguintes, com movimentos do gênero firmemente ligados aos medos da sociedade. Podemos citar, por exemplo, os filmes que refletiam o temor do desastre atômico, que se instaurou ao redor de todo o planeta após a detonação das bombas de Hiroshima e Nagasaki, em 1945, em um ataque que marcou o fim da Segunda Guerra Mundial. O longa metragem mais representativo da construção tecnocultural do terror atômico no cinema de terror, com certeza, é a obra japonesa *Godzilla (Gojira/1954)*, dirigida por Ishiro Honda, que conta a história de um gigantesco dinossauro mutante, que após ser despertado por testes nucleares, passa a deixar um rastro de morte e destruição pelo Japão, até ser detido por uma nova arma, que é tão temida pelos personagens quanto o próprio monstro.

Os traumas da tragédia de Hiroshima e Nagasaki se tornaram elementos essenciais para a construção de terror na obra de Honda, já que esses traumas surgiam simbolizados na forma do monstro do título, e do caos e da carnificina deixados por ele. O diretor construiu o terror em seu filme evocando imagens que remeteram diretamente a então recente tragédia nuclear. A forma como o terror é construído em *Godzilla* remete diretamente a elementos culturais e sociais muito próprios do tempo e espaço onde o filme foi realizado. Mesmo que o medo do terror atômico tenha se atualizado em outros tempos e espaços de realização fílmica, o longa metragem traz construções de terror baseadas em traumas que somente o Japão compreenderia completamente. Jason Barr (2016) ao escrever sobre *Godzilla*, aponta que:

Os críticos também observaram a longa lista de símbolos da guerra que ainda estaria fresca nas mentes de muitos japoneses, menos de uma década depois da Segunda Guerra Mundial. Luzes de busca rasgam o céu. Sirenes de ataque aéreo atingem um volume quase ensurdecedor. Edifícios em chamas caem no chão. Embora muitos críticos apontaram *Godzilla* como

sendo uma representação da bomba atômica; muito pode ser dito sobre o reflexo da própria brutalidade da guerra (BARR, 2016, p.37) ²⁶.

Os japoneses ficaram com o trauma da bomba atômica, mas o mundo inteiro, incluindo os próprios norte-americanos, cujo governo lançou a bomba de Hiroshima, viram o que uma guerra nuclear poderia fazer. As criaturas sobrenaturais perderam espaço na Hollywood da década de 1950 para monstros originados na ciência, e uma ciência muito mais embasada do que aquela que movia os cientistas loucos do cinema de terror da década de 1930 como o Doutor Henry Frankenstein, de *Frankenstein* (1931), aproximando ainda mais o gênero terror da ficção científica.

Esses temores puderam ser percebidos em diversos filmes lançados em Hollywood no período referido. No mesmo ano de *Godzilla*, Hollywood lançou *O mundo em perigo* (*Them!*1954) de Gordon Douglas, sobre um grupo de formigas gigantes que atacam uma pequena cidade do Novo México após sofrerem mutações devido a testes nucleares. Neste filme; *O outro*, representado pelas formigas gigantes, origina-se justamente do temor do que uma força tão desconhecida como mortal quanto à energia nuclear poderia gerar. King (1981) acredita que tal reação foi natural, apontando que:

[...] foi a própria ciência que abriu os portões para que a bomba atômica pudesse entrar no Jardim do Éden, primeiro sozinha, e depois organizada em fileiras de mísseis. Qualquer sujeito que andasse pelas ruas durante aqueles assombrosos oito ou nove anos que se seguiram a rendição do Japão desenvolveu sentimentos extremamente esquizofrênicos em relação à ciência e aos cientistas, ao mesmo tempo reconhecendo a necessidade e sentindo repugnância por tudo aquilo que eles haviam introduzido em suas vidas para sempre (KING, 1981, p.136-7).

O medo das mudanças e impactos que foram trazidos pelo surgimento das armas nucleares não foi o único temor a influenciar os modos de construção de terror do cinema durante este período histórico. Na década de 1950, muitos Norte Americanos, insuflados pelo seu próprio governo federal, passaram a temer um confronto nuclear contra a União Soviética, que se tornou a principal rival dos Estados Unidos em poderio militar. Esse medo logo começou a ser percebido e refletido no

²⁶ Critics have also noted the long lists of symbols of war that would have been still fresh in the minds of many Japanese, less than a decade removed from the World War II. Search Lights Tears at the sky, air raid sirens reach a near-deafening volume. Fire rips at building, toppling in the ground. Rubble dots the pavement. Although much critical hay has been made of *Godzilla* being a representation of the atomic bomb, much can be said about the reflection of the brutality of the war itself.

cinema de terror, simbolizado, principalmente, pelos representantes óbvios para o medo do que vem do estrangeiro; invasores espaciais.

Filmes como *O monstro do Ártico* (*The thing from another world/1951*) de Howard Hawks e Christian Nyby, onde um grupo de soldados e cientistas isolados em um centro de pesquisa no Alasca devem combater uma criatura alienígena que foi encontrada congelada; e *A bolha* (*The blob/1958*), dirigido por Irvin S. Yeaworth, que retrata uma pequena cidade combatendo uma criatura disforme e carnívora que caiu do espaço, traziam criaturas vindas de outros planetas como o *outro assustador*, que eram, geralmente, combatidas pelo exército americano, ou com a ajuda deste. Alexandre Valim (2006) aponta como estes filmes de monstros alienígenas exploravam o pavor do público sobre como inimigos “alienígenas” poderiam facilmente se aproximar de forma ofensiva de alvos norte americanos vulneráveis. No caso de *A Bolha*, a presença de um conflito geracional entre jovens e adultos passou a refletir uma preocupação cada vez maior com o choque ideológico e de comunicação entre as duas gerações, o que Igor Noboa (2010) aponta como uma discussão da desintegração interna americana, que a deixa vulnerável ao invasor. O filme propõe a união como “A única coisa capaz de resgatar a sociedade do perigo iminente do ‘outro’” (NOBOA, 2010, p.161).

O temor de estrangeiros comunistas não se referia apenas a ameaças de invasões ofensivas, mas também a presença de comunistas e espiões internacionais, infiltrados na sociedade norte americana, invasores secretos que destruiriam o meio de vida americano de dentro para fora. Temores que Noboa (2010) relaciona diretamente ao medo da guerra atômica, e ao medo da perda da prosperidade e promessas de oportunidades do capitalismo surgidas no pós 2ª Guerra Mundial. Isso levou a um estado de paranoia nos Estados Unidos, com o governo incentivando a população a denunciar possíveis espiões russos e simpatizantes infiltrados do comunismo, promovendo um movimento de perseguição ideológica liderado pelo Senador Joseph McCarthy, cuja atuação fez com que esse período também ficasse conhecido como a era do Macartismo²⁷.

²⁷ O Macarthismo foi como ficou conhecido o movimento de sectarismo anticomunista encabeçado pelo Senador Joseph Raymond McCarthy na década de 1950, caracterizado pela repressão política contra comunistas em território americano, e pela condução de uma campanha midiática de medo, alertando o público contra espiões comunistas internacionais, e pela representação do próprio comunismo como uma contaminação ideológica.

O filme, *Vampiros de almas* (*Invasion of the body snatchers/1956*), dirigido por Don Siegel, contava a história de um médico que ao voltar para a sua cidade natal, passa a perceber como os cidadãos apresentam um comportamento frio e distante, somente para descobrir que, na verdade, os habitantes da pequena cidade estavam sendo substituído por alienígenas. Da mesma forma, *Casei-me com um monstro do espaço* (*I married a monster from outer space/1958*) comandado por Gene Fowley Jr, trazia uma história semelhante onde uma mulher recém-casada descobre que seu marido foi substituído por um extraterrestre com intenções hostis. O terror nestes longas metragens era construído principalmente sobre a sensação de paranoia de que ninguém era confiável, justamente o sentimento de medo que, de acordo com Noboa (2010), marcava o contexto interno da sociedade americana na década de 1950.

Nestes filmes, O *outro assustador* é aquele que vem de fora, com costumes e comportamentos completamente opostos aos nossos, mas que é capaz de se infiltrar entre nós, mesmo em círculos íntimos como a própria família. Ao tratar de *Vampiros de almas*, Noboa (2010) aponta que a leitura dos invasores extraterrestres como um reflexo do medo anticomunista se justifica pelo contexto histórico, já que os alienígenas são construídos de forma muito semelhante a construção da figura comunista feita pelo Macarthismo, como seres frios e sem individualidade. De fato, a sequência final do filme, onde o protagonista corre pela estrada tentando alertar os motoristas da invasão e grita diretamente para a câmera “*Eles já estão aqui!*” construía o terror de modo a conversar diretamente com um temor que estava sendo profundamente enraizado na cultura americana.

Vampiros de almas, assim como *Casei-me com um monstro do espaço*, traz construções tecnoculturais que refletiam os temores sociais contemporâneos de produção do longa metragem, mas ao mesmo tempo, atualiza temores atemporais, como o próprio medo de estrangeiros e invasões estrangeiras, um medo que remete há séculos, como apontado por Jean Delumeau (2001). Este medo em particular voltou a se atualizar, por exemplo, no filme *Invasores* (*The invasion/2007*), de Oliver Hirschbiegel e James McTeigue, *remake* do filme de Don Siegel, mas feito em um contexto pós 11 de Setembro, com o medo do terrorismo fortemente impregnado na cultura norte americana. Noboa (2010), entretanto aponta que algumas leituras do filme de Don Siegel apontam que a obra não explora o medo do comunismo, e sim do Macarthismo. Mas para os interesses desta pesquisa, não importa se os alienígenas

representam o medo do comunismo ou da paranoia comunista, já que são ambos os medos de raízes fortemente culturais, ampliados por um contexto social.

Mas o medo assume novas formas. Nos Estados Unidos, por exemplo, à medida que a II Guerra Mundial ia ficando mais distante, e a paranoia anticomunista esfriava, um novo pavor passou a assombrar a comunidade americana, através da cobertura midiática dada as ações de *Serial killers* brutais. Silva (2014) aponta a popularização dos filmes sobre maníacos psicopatas, que renderiam subgêneros como o *Slasher* nos Estados Unidos como fruto de um determinado contexto social.

[...] O contexto social de pavor criado durante a exploração midiática de casos de assassinatos praticados por homicidas seriais na vida real, que colocou em evidência para o público, detalhes de como foram praticadas as crueldades realizadas. [...] O público encontrou nos filmes elementos de grande medo, em decorrência do sublime causado pelos assassinatos reais (SILVA, 2014, p.112).

Nestes filmes, o *outro monstruoso* não vinha mais de fora, e nem era *um outro* estrangeiro. Os notórios crimes de psicopatas reais como Ed Gein, e Charles Manson, tornaram o *outro assustador* no cinema, uma figura que apesar de estranha, era doméstica. Assim; o personagem Norman Bates, de *Psicose* (1960), compartilhava muitas características macabras com os mesmos criminosos reais cujas histórias chocavam o público na mesma medida que os fascinava. As seitas de filmes como *O homem de palha* (*The wicker man*/1973), de Robin Hardy, remetiam as mesmas seitas criminosas sobre as quais o público lia nos jornais. Estes temores não eram refletidos apenas nos aspectos narrativos, mas também estéticos destes filmes, como podemos perceber em *O massacre da serra elétrica* (*The texas chainsaw massacre*/1974), de Tobe Hooper, que adota uma estética e narração documental em seus minutos iniciais, reproduzindo os mesmos noticiários onde os temidos assassinos em série apareciam para o público. Estes fatores são observados por Silva, quando ele escreve que “Ao serem tratadas no cinema, estas histórias macabras ganham um enorme impacto pela dramaturgia realista do cinema, permitindo haver uma experiência mais próxima das crueldades divulgadas nos jornais” (SILVA, 2014, p.77).

Os filmes de terror envolvendo *serial killers* não surgiram com a grande onda midiática em volta deste tipo de criminoso nos Estados Unidos, assim como os longas-metragens de terror envolvendo alienígenas não deixaram de existir após o fim da paranoia anticomunista. Mas os medos culturais determinados pelo contexto social

foram sendo alterados e atualizados, do mesmo modo que as formas de construção deste *outro* que reflete os medos do público também foi sendo atualizado, redefinindo a forma como estas figuras assustadoras eram retratadas nas telas, fazendo-as mais ou menos presentes no gênero.

É importante frisar que as construções tecnoculturais do terror no cinema nem sempre surgem através de temas tão flagrantemente assustadores, como os temores em torno da Guerra Fria, ou a onda de assassinos em série notórios, ocorrida nos Estados Unidos na metade do século XX. Muitas vezes, o medo tecnocultural se manifesta através de inquietações e desconfortos gerados por elementos culturais que são simplesmente novos e, portanto, estranhos dentro da estrutura social. As tecnologias emergentes de comunicação são um grande exemplo disso. Elsa Rodrigues (2010) observa que o mesmo ser estranho que pode provocar terror, também pode provocar “[...] sentimentos como a admiração, o encantamento, ou maravilhamento [...]” (RODRIGUES, 2010, p.29).

O filme japonês, *Ligação perdida* (*Chakushin ari*/2003), de Takashi Miike, gira em torno de um grupo de jovens tentando sobreviver a uma maldição sobrenatural que é transmitida pela agenda telefônica do celular. O longa-metragem britânico, *Pânico virtual* (*Panic button*/2011), de Chris Crow; é centrado em um grupo de pessoas presas em um avião, obrigadas por um psicopata vingativo a participarem de jogos sádicos de vida ou morte, como punição por pecados cometidos nas redes sociais *Online*.

Um *outro assustador* nestes filmes, seja ele de origem natural ou de origem sobrenatural, manifesta-se através de tecnologias e seus diversos recursos, como as agendas telefônicas e *Ringtones*, personalizados nos celulares de *Ligação perdida*, ou transmissões ao vivo feitas *online* e avatares de internet nos computadores de *Pânico virtual*. Os possíveis perigos e armadilhas presentes no mundo virtual, onde todos estão conectados de alguma forma, através de tecnologias comunicacionais cujo papel na cultura social ainda não havia sido compreendido completamente, deu origem a uma série de fobias sociais que foram apropriadas pelas construções tecnoculturais do medo no cinema, como podemos perceber nestas duas obras.

Claro, as inquietações sociais trazidas por novas tecnologias é algo que, como observamos anteriormente, era percebido no cinema desde a criação do mesmo, a partir da mítica criada em torno da primeira sessão de cinema realizada pelos irmãos

Lumière. O temor trazido por uma nova tecnologia, e que ,é refletido no filme *Ligação Perdida*, é também uma atualização de medos que estiveram sempre presentes, pelo menos por todo o Século XX. Em seu livro *Dark Directions: Romero, Craven, Carpenter and the modern horror films*, Kendall R. Phillips (2012) aponta como realizadores como Wes Craven, e John Carpenter, abordavam as ameaças de despersonalização trazidas por tecnologia de comunicação, como por exemplo, o telefone. Este aparelho foi usado muitas vezes pelos vilões de seus filmes para aterrorizar as suas vítimas, em obras como *Halloween* (1978), de John Carpenter; e *Pânico* (*Scream*/1996), de Wes Craven.

De fato, o *plot* por trás de *Ligação perdida*, guarda muitas semelhanças com a trama de outro popular filme de terror japonês, *Ringu* (1998), de Hideo Nakata, onde uma jornalista investiga uma série de assassinatos misteriosos relacionados a uma fita de vídeo amaldiçoada, que causa a morte de todos aqueles que a assistem. Ambos os longas-metragens tem em comum o fato de um *outro assustador*, no caso criaturas sobrenaturais, manifestarem-se através de aparelhos tecnológicos de comunicação de natureza viral. Jay Mcroy (2008) que escreveu o livro *Nightmare Japan: contemporary japanese horror cinema* faz a seguinte observação sobre a relação entre o *outro monstruoso* e a tecnologia nestes filmes: “Eles são entidades codificadas culturalmente, à medida que funcionam alegoricamente, seus aparecimentos são inextricavelmente ligados às transformações sociais e as ansiedades que frequentemente acompanham tais mudanças²⁸” (MCROY, 2008, p.87, tradução nossa).

Os exemplos de filmes que trouxemos neste capítulo nos ajudam a perceber que a construção de *um outro* que é assustador e repulsivo, e de seu avesso que traz a normalidade não ocorre alheia ao tempo e ao espaço onde as obras estão inseridas. Com isso não queremos dizer que os medos usados nestas construções de terror são criações específicas desta época, pois são meramente medos atualizados em um novo contexto tecnocultural. Entretanto, não podemos desprezar as particularidades dos medos culturais e sociais de determinado tempo e espaço quando tentamos entender as construções de terror sob uma perspectiva tecnocultural.

²⁸ They are culturally-coded entities in that they function allegorically, their demises inextricably linked with social transformations and anxieties that often accompany such changes.

4 A FILMOGRAFIA DE TERROR BRASILEIRA

Em sua tese, Laura Cánepa (2008) realiza um trabalho de mapeamento do que é chamado por ela de filmografia de horror brasileira, onde aponta que são muito poucos os filmes brasileiros que tratam a si mesmos como produções pertencentes ao gênero terror. Consultando o *Dicionário de filmes brasileiros de longa-metragem* (2002), a autora localizou somente 20 filmes autoproclamados como filmes de terror entre 3415 filmes nacionais, realizados entre os anos de 1937 a 2002. Cánepa (2008) afirma que essa ausência é mais historiográfica do que histórica, pois as características estéticas e narrativas do cinema de terror estão presentes em muito mais filmes brasileiros do que os que se identificam desta forma.

Diversos autores concordam que é impossível pensar o cinema de terror nacional sem falar da obra do ator, diretor, e roteirista José Mojica Marins, e seu mais famoso personagem, o agente funerário e *serial killer* Zé do Caixão, interpretado pelo próprio cineasta no filme “*A meia noite levarei a sua alma*” (1964) e suas continuações e derivados. Cánepa (2008) reconhece a importância de José Mojica Marins para a trajetória do cinema brasileiro, e aponta como o grande público acabou por enxergar este único realizador como representante de um gênero que não existia além dele próprio.

Piedade (2002) escreve que Zé do Caixão não se tornou apenas o símbolo máximo do cinema de terror nacional, mas também o único símbolo do cinema de terror brasileiro diante do senso comum. Contudo, Cánepa (2008) localiza e cataloga diversas obras ligadas ao terror que não apenas sucedem as aparições do personagem Zé do Caixão na filmografia nacional, como também as antecedem. Esses filmes, nas palavras da autora:

Remetem a experiências industriais e estéticas tão diferentes como o cinema de estúdios paulistas, as chanchadas, o cinema erótico, as obras pouco conhecidas de autores consagrados, além de todo um universo cultural de produções independentes que nem sempre é referido nos estudos de cinema brasileiro (CÁNEPA, 2008, p.3).

Podemos pensar com a autora então, que o terror está nos filmes de terror brasileiros, mas também (e muito) está fora deles, em filmes nacionais tidos como de outros gêneros. Em sua tese, Cánepa (2008) realiza um breve trabalho de exploração da trajetória do terror nas mídias brasileiras, como quadrinhos, literatura, rádio, teatro,

e televisão, constatando que o terror no cinema brasileiro bebeu da literatura, do teatro, das artes plásticas, e de vários outros meios de expressão artística, que por sua vez, se refletiram no modo como este sentido foi construído ao longo dos anos dentro da filmografia brasileira.

Como um rápido exemplo, podemos citar o programa de rádio *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*, criado por Henrique Foréis Domingues (popularmente conhecido como “O Almirante”). Este programa, que trazia pequenas histórias de terror e suspense a cada episódio, posteriormente foi adaptado para o cinema e para a televisão, no formato de antologia. Sá (2016) aponta o programa de rádio do Almirante, que foi transmitido pela Rádio Tupi entre os anos de 1947 e 1958, como um dos predecessores do terror nas mídias que influenciariam o cinema brasileiro, já que “[...] semanalmente apresentava relatos de todo tipo de experiências inexplicáveis, que alegadamente aconteciam com pessoas de diferentes partes do Brasil, trazendo a mítica de narrativas populares para o rádio (SÁ, 2016, p.241, tradução nossa)²⁹. Muitas destas histórias traziam a figura de um *outro assustador*, com dramatizações de relatos supostamente reais sobre encontros com fantasmas e demônios.

Os primeiros filmes nacionais a manter um diálogo mais consistente com o terror foram produzidos nos anos 1950, quando, segundo Sá (2016, p.254) “Algumas empresas nacionais tentaram replicar os modos de produção hollywoodianos. Empresas cinematográficas como a Cinédia, Atlântida, e a Vera Cruz realizaram uma produção escassa que tendia a emular gêneros estabelecidos” (tradução nossa)³⁰. As empresas cinematográficas que mantiveram um diálogo mais direto com o terror neste período foram a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, a Companhia cinematográfica Maristela, e a Multifilmes S.A.

Nenhum destes estúdios produziria filmes de terror de fato, mas se aproximariam deste sentido ao filmar suspenses melodramáticos que utilizavam temáticas da literatura gótica. Neste formato, a Vera Cruz produziu longas metragens como *Caiçara* (1950), dirigido a seis mãos por Adolfo Celi, Tom Payne e John Waterhouse; *Veneno* (1952), de

²⁹ [...] weekly show related all kinds of unexplained experiences that allegedly happened to people from different parts of Brazil, putting the mystique of popular storytelling on the radio.

³⁰ Some national enterprises trying to replicate Hollywood modes of production. Brazilian film companies such as Cinédia, Atlântida and Vera Cruz produced a scanty output that tended to emulate established genres.

Gianni Pons; e *Ravina* (1958), de Ruben Biáfora. A Companhia Maristela por sua vez, realizaria *Presença de Anita* (1951), de Ruggero Jacobbi; *Meu destino é pecar* (1952), de Manuel Peluffo; e *Leonora dos sete mares* (1955), de Carlos Hugo Christensen, enquanto a Multifilmes S.A produziria apenas um longa-metragem que pode ser conectado ao gênero, *Chamas no cafezal* (1954), de José Carlos Burle.

Nenhuma destas produções reconheciam a si mesmas como produções de terror, mas utilizavam elementos narrativos e construções técnicas e estéticas que são muito características deste sentido. Entre elas estão o uso de sombras para esconder ameaças potenciais; o uso do som para a construção da atmosfera de tensão, provocando medo nos personagens que temiam a morte direta ou indiretamente; e mesmo elementos narrativos, como a presença de um passado oculto que ressurge através de aparições sobrenaturais; fator comum à literatura gótica. Sobre estes longas metragens, Ismail Xavier defende que:

No contexto da produção paulista da época, [tentou-se] transplantar certo clima típico de uma tradição ficcional soturna em que jovens burguesas são retiradas de seu 'mundo natural' pelo casamento [...] com homens ricos, e são projetadas num mundo hostil de fantasmas do passado que as ameaça (XAVIER, 2003, p.171).

Como Xavier aponta, nestes filmes, as mulheres eram arrancadas de seu ambiente natural pela instituição do casamento, vendo-se em ambientes que não eram o delas, e que elas absolutamente não controlavam. Ambientes repletos de figuras e histórias estranhas e hostis, como é o caso dos longas-metragens, *Meu destino é pecar*, *Chamas no cafezal*, e *Caiçara*, que traziam histórias protagonizadas por recém-casadas que eram envolvidas pelos passados soturnos dos maridos.

Há ainda nestes filmes, a sugestão de elementos sobrenaturais, mas que, muitas vezes, apesar de serem estranhos, não são construído de modo a ser um *outro assustador*. Em *Caiçara*, por exemplo, temos a sugestão deste agente fantástico na figura de uma "Mãe Preta", cujos rituais pagãos parecem serem indiretamente responsáveis por uma série de mortes violentas. Mas embora seja um fator estranho, a Mãe Preta nunca é construída como um *outro assustador*, diferente do marido da protagonista, que constantemente surge de forma ameaçadora envolto em sombras. O terceiro ato de *Presença de Anita*, por sua vez, gira em torno do possível fantasma da personagem título, que estaria assombrando o protagonista. O pavor do personagem

acaba levando-o a uma morte acidental, quando este cai das escadas, mas apesar da aparição ser construída como um *outra*, o filme nunca esclarece se o protagonista estava de fato sendo perseguido pelo espírito da jovem amante que assassinou ou se as aparições fantasmagóricas não passavam de fruto de sua mente culpada. Estes trechos também eram limitados somente ao terceiro ato da trama

Mas *Meu destino é pecar*, talvez seja o filme mais representativo deste período de flerte com o terror das produções de estúdio da década de 1950. A obra possui cenas que retratam uma tensa visita noturna a um velho mausoléu durante uma tempestade, que resulta em um encontro com uma possível aparição fantasmagórica. O filme de Manuel Peluffo utiliza-se de imaginários góticos fortemente enraizados na cultura popular, valendo-se de construções típicas do terror, como o uso de sombras e escuridão, e o som constante do vento e de trovões da tempestade, para criar sentidos de medo e ameaça.

Estes filmes parecem carregar tanto elementos dos clássicos romances góticos, como também do famoso ciclo de filmes de terror psicológico realizados pelo produtor Val Lewton em Hollywood na década de 1940, como *Sangue de pantera (Cat people/1942)*, de Jacques Tourneur; e *A morta viva (I walked with a zombie/1943)*, também de Jacques Tourneur. Estes filmes também eram protagonizados por mulheres em ambientes hostis, que sentiam-se ameaçadas por eventos ou criaturas sobrenaturais que podiam ser reais ou não. A diferença é que estes filmes tinham as construções de medo e repulsa como foco central de suas opções estéticas e narrativas, que criavam o construto que é o gênero dentro da obra, enquanto os filmes realizados pelos estúdios paulistas na década de 1950 tinham essas construções de terror como eventos isolados nas obras, mesmo que esses momentos fossem poderosos.

Ainda é importante ressaltar como parece realizar-se nestas obras, uma tentativa de multiculturalismo na construção do *outra monstruoso*, ou do meramente estranho. Apesar de se perceber uma série de elementos tecnoculturais de caráter universal, ou atualizações de elementos góticos que podem ser rastreados até a literatura gótica europeia, há também uma tentativa de montagem destes elementos universais com elementos mais regionais, como por exemplo, o candomblé apresentado como um elemento estranho em *Caiçara*. Essas montagens seriam uma constante em muitas produções de terror brasileiras que surgiriam posteriormente, começando pelo marco representado por *A meia noite levarei a sua alma*.

O longa-metragem, *A meia noite levarei a sua alma*, dirigido por José Mojica Marins, foi o primeiro filme brasileiro a se autoproclamar como um filme do gênero terror (fato que foi inclusive utilizado pela campanha de divulgação do projeto). O filme usa muitas das características estéticas e narrativas do terror gênero, como a temática do serial killer e da vingança sobrenatural, além de também utilizar montagens típicas do gênero, valendo-se de elementos como a escuridão para construir o terror, e o uso de sons relacionados a sentimentos de medo, como gritos de pavor, ruídos de animais noturnos, e risadas maléficas. De fato, o próprio título da obra, remete a temas macabros e sobrenaturais, como o horário da meia noite e a afirmação de alma levada. Mas, principalmente, Mojica constrói de forma inequívoca uma figura estranha e aterrorizante na persona de Zé do Caixão, o agente funerário de unhas anormalmente compridas, que perturba a ordem vigente do ambiente onde vive, colocando-se assim como um *outro assustador*.

Com sua cartola, capa preta e unhas em forma de garra, Zé do Caixão aterroriza os cidadãos de uma cidade no interior do Brasil. O elemento gótico surge no uso do diretor de roupas associadas a vilões internacionais do horror [...]. As pomposas roupas vitorianas são extravagantes para a cidade brasileira, mas contribuem para a caracterização visual de Zé do Caixão, engrandecendo um personagem que não seria tão influente sem seu traje. Na dinâmica do intercambio intercultural, esta apropriação do gótico capitaliza no sucesso de filmes estrangeiros, e promovem o personagem em relação aos ícones do horror internacional (SÁ, 2016, p.230, tradução nossa)³¹.

Outra construção de terror característica do cinema de Mojica observada por Gustavo Subero (2016) é como o grotesco é salientado através de planos fechados; como Planos Detalhe, e *Close-ups*. Em *A meia noite levarei a sua alma*, sempre que Zé do Caixão está prestes a realizar alguma ação violenta contra outro personagem, o filme dá um *Close-up* nos olhos injetados do vilão, como forma de antecipar a ação grotesca. Da mesma forma, planos detalhes são usados para destacar as consequências de tais ações violentas, como a aranha que sobe pelo corpo de uma

³¹ With his trademark top hat, Black cape, and talonlike fingernails, Zé do Caixão terrorizes the citizens of a village in the backlands of Brazil. The gothic element arises in the director's use of clothing associated with international horror villains (...) The pompous Victorians garments are extraneous to the Brazilian town, but they contribute to the visual characterization of Zé do Caixão, aggrandizing a character who would not be as influential without his attire. In the dynamics of crosscultural exchange, these appropriations of the gothic capitalize on the success of foreign films and promote the character in relation to international horror icons.

vítima indefesa de Zé, ou os olhos sangrentos de um médico que teve os globos oculares perfurados pelo assassino.

De fato, *A meia noite levarei a sua alma* é muito rápido em identificar-se como uma obra de terror, construindo-se como tal antes mesmo dos créditos de abertura, visto que a sua sequência inicial traz Zé do Caixão quebrando a quarta parede, e apontando uma unha absurdamente comprida para o público, enquanto faz um discurso sobre sangue e morte. A cena seguinte, antes da ação do filme se iniciar de fato, traz uma velha bruxa cercada por caveiras e estatueta de demônios, alertando o público a não ver o filme por ser terrível demais, e zombando da suposta coragem dos que querem assistir. Todos os elementos estéticos da cena, como a luz assumidamente não natural no rosto da bruxa, e os sons de gritos no fundo da cena, constroem a mulher como *um outro*, que é acrescido a todos os elementos culturais que cercam a figura típica da bruxa.

O filme de Mojica foi um grande sucesso de bilheteria, transformando o personagem Zé do Caixão em um ícone da cultura pop brasileira, que retornou em uma continuação direta de *A meia noite levarei a sua alma*, intitulada *Esta noite encarnarei no teu cadáver* (1967), em que o vilão volta a aterrorizar a vila onde vive, causando um número maior de mortes. Neste filme, o diretor “[...] se rende mais aos chavões e repertório do cinema de horror, que usa como verniz para a construção de seu horror brasileiro por excelência” (PIEIDADE, 2002, p.190). Um terceiro capítulo, *Encarnação do demônio* (2008) foi produzido, funcionando como um fecho para a trilogia.

Zé do Caixão também surgiria em mais uma série de longas-metragens, não mais como uma figura humana, mas sim como uma figura mítica e sobrenatural, que transitava entre o mundo real e ficcional. Entre estes filmes se encontram a antologia *O estranho mundo de Zé do Caixão* (1968), e as produções metalinguísticas *Ritual dos sádicos* (1970), *Exorcismo negro* (1974), e *Delírios de um anormal* (1978), onde José Mojica Marins não interpretaria apenas o seu mais famoso personagem, mas também a si mesmo. Zé do Caixão também surgiria em outras mídias durante os anos 1960 e 1970, como a televisão e as revistas em quadrinhos, então ainda como uma figura de terror.

José Mojica Marins, apontado por Piedade (2002) como pioneiro e influenciador de movimentos cinematográficos brasileiros como o Cinema Marginal³² e as produções

³² O Cinema Marginal surgiu no final dos anos 60, com filmes comandados por diretores como Julio Bressane e Rogério Sganzerla. Os ditos “*cineastas marginais*” propunham um modelo de filme de baixo orçamento, que questionava e se opunha ao modelo padrão da linguagem cinematográfica

da Boca do Lixo³³ (que ele posteriormente integraria), nunca conseguiu se livrar da sombra de seu mais famoso personagem, não obtendo nem sucesso comercial, e nem sucesso de crítica em outros projetos que não envolvessem a figura do vilão. A partir dos anos 1980, Mojica entrou em franca decadência financeira, não conseguindo mais oportunidades para realizar os seus projetos, além de enfrentar problemas graves com o alcoolismo.

Para sobreviver, o realizador teve que reviver Zé do Caixão de forma paródica em peças publicitárias, espetáculos de circo, e programas de televisão como o *Cinetrash*, sessão de filmes de terror da rede Bandeirantes, que o cineasta apresentou durante o começo dos anos 90 (PIEIDADE, 2002). O caso específico do *Cinetrash*, apresentava uma atualização que, ao mesmo tempo em que era muito estreita com os modos como o diretor construiu o terror de seu personagem no cinema, levava o mesmo personagem para caminhos bem diferentes do que os originalmente trilhados por ele em seus primeiros filmes. As famosas “pragas” com as quais Zé do Caixão “ameaçava” o público para ver os filmes do *Cinetrash*, por exemplo, remetem diretamente as quebras da quarta parede que abrem *A meia noite levarei a sua alma*.

Percebe-se a forma particular com que Mojica constrói o terror em seus projetos a partir dos títulos de suas obras. Todas fazem questão de estampar em seus títulos; palavras que carregam sentidos típicos de terror, ao remetem a temática da morte, do sobrenatural ou da loucura, como “cadáver”, “Sádicos”, “Exorcismo”, entre outras. Outro elemento recorrente na obra do diretor envolve o uso da figura feminina vulnerável, e animais peçonhentos, como fatores na construção do terror. O cineasta realiza montagens onde contrapõe *close-ups* das bocas de mulheres gritando de pavor, com

estabelecida por Hollywood e pela Embrafilmes no Brasil. O Grupo do Cinema Marginal defendia um experimentalismo estético mais radical, dialogando com o cinema Norte Americano Underground encabeçado por Andy Warhol. Os filmes do Cinema Marginal Usavam elementos estéticos urbanos, como histórias em quadrinhos, propagandas de rádio, televisão, e jornalismo sensacionalista, se apropriando da vertente consumista do cinema, com filmes habitados por personagens violentos, que em grande parte girava em torno do tema da violência catártica e da criminalidade, com uma linguagem pop e um humor cínico. Além da linguagem subversiva, os filmes demonstravam um amor ao cinema, que superava o ativismo político, especialmente pela obra de Jean Luc Goddard. Os filmes do Cinema Marginal também traziam constantemente música popular em sua trilha sonora, como Mario Reis, Tropicália, e mesmo músicas internacionais, como a de Jimmy Hendrix. (XAVIER, 2014)

³³ A Boca do Lixo foi um reduto de produtoras de filmes independentes que funcionou desde os anos 1920, na região do Bairro da Luz, em São Paulo. Mas entre os anos 1960 e o começo dos anos 1990 começou a ter grande destaque entre o público. Os filmes produzidos pelas produtoras da Boca do Lixo durante este período eram em sua grande maioria realizados com baixo orçamento, e traziam filmes com narrativas de gênero, sempre carregados de conteúdo erótico, especialmente as pornochanchadas, comédias com forte apelo sexual que estavam entre os maiores sucessos comerciais da Boca do Lixo (CÁNEPA, 2008).

planos detalhes de aranhas e cobras rastejando pelas pernas e seios de suas vítimas. Aranhas e cobras são animais que já tem sua relação com o medo culturalmente construída, o que é reforçado por Mojica pela construção técnica. A utilização de elementos eróticos como fatores para a construção do terror não foi criação de Mojica, mas a forma como o diretor se apropriou deste tipo de construção, influenciou fortemente como o terror seria atualizado no cinema da Boca do Lixo, que continuaria a ecoar em outras formas de construção de terror no cinema brasileiro.

Com o surgimento dos filmes de baixo orçamento produzidos na Boca do Lixo em São Paulo, novos realizadores decidiram investir no cinema de terror. O primeiro filme de terror produzido pela Boca do Lixo foi a antologia *Trilogia do terror* (1968) com segmentos (que são pequenos filmes que formam a antologia) dirigidos pelos cineastas Ozualdo Ribeiro Candeias, Luis Sérgio Person, e o já citado José Mojica Marins.

Ao longo dos anos 1970, nomes muito representativos do cinema da Boca passaram a mostrar interesse pelo gênero terror, gerando filmes como *Excitação* (1976), de Jean Garret; *Ninfas diabólicas* (1977), de John Doo; *Seduzidas pelo demônio* (1977), de Raffaele Rossi; o segmento *O pasteleiro*, comandado por David Cardoso dentro da antologia *Aqui, tarados!* (1981); *A reencarnação do sexo* (1982), de Luis Castellini; entre outros projetos. Estes filmes eram caracterizados, principalmente, pelas cenas de nudez (sobretudo nudez feminina), voyeurismo, e outros fatores comuns às produções eróticas, presentes na maioria dos filmes produzidos na Boca do Lixo, independente do gênero.

Pornográficos nos títulos, os filmes da Boca do Lixo, em seus mais diferentes gêneros, poderiam assim conter elementos ligados ao erotismo, como a paixão e o amor entre os personagens, ainda que sob um viés moralista. Evidentemente, essas categorias flutuam conforme a produção analisada [...] a Boca do Lixo lançava não só comédias eróticas, mas filmes pertencentes ao terror, ao drama, ao policial e outros gêneros cinematográficos [...] (LAMAS, 2013, p.116).

Nos filmes da Boca do Lixo, as imagens do terror eram construídas de forma a estarem intimamente ligadas a imagens de cunho erótico, ou mesmo pornográfico. O curta-metragem *O pasteleiro*, traz longos *close-ups* do rosto excitado do personagem título, enquanto traz planos detalhes do corpo de uma prostituta desavisada sendo marcado pela caneta do vilão, que planeja matá-la, e transforma-la em recheio de pastel. Quando o maníaco, enfim, revela as suas intenções ao injetar uma droga paralisante em sua vítima, a montagem da cena continua a funcionar de forma

semelhante, com a exposição do corpo feminino vulnerável diante da expressão maliciosa de um psicopata. Mesmo a utilização de elementos fora de quadro reforçam a construção de terror, como na cena de *O pasteleiro* em que o vilão estica o braço para pegar algo em um quarto escuro que nem nós, nem a personagem da prostituta estamos vendo, mas que é construído como algo horrível, antes mesmo que o maníaco tire o braço das sombras, revelando estar segurando uma faca.

Podemos observar então, que os sentidos de terror nos filmes da Boca do Lixo eram construídos com elementos visualmente explícitos, com a grande maioria dos construtos de terror montados em torno de imagens tratadas dentro de quadro. Lamas (2013) observa que a aproximação destas imagens construídas para serem assustadoras e repulsivas, mas ao mesmo tempo eróticas, eram um traço comum dos filmes da Boca que tratavam do terror. Segundo Lamas (2013, p.102),

[...] a obscenidade traz consigo sempre um elemento de escândalo, de rompimento com o pudor e a moralidade [...]. O interdito que designa negativamente a coisa sagrada não tem só o poder de nos dar um sentimento de medo e terror, mas também o de fascinação e devoção.

Entretanto, embora os filmes do gênero produzidos pelos realizadores da Boca do Lixo trabalhassem sobretudo com imagens explícitas, devido a sua natureza quase sempre erótica, percebem-se também construções de sentidos de medo que se atuavam com maior sutileza visual.

Podemos encontrar um exemplo em *Excitação* de Jean Garret. Embora o flerte com o erótico esteja presente no título, e a obra contenha as cenas de nudez tão comuns aos filmes realizados na Boca do Lixo, as construções de terror surgem aqui desassociadas de elementos diretamente sexuais, ou mesmo graficamente violentos. Os construtos de terror do longa-metragem valem-se do uso da trilha sonora que provoca afetos de tensão, movimentos de câmera atípicos dentro da linguagem adotada pelo filme, e uso da escuridão, para retratar a história de uma mulher que é assombrada em sua nova casa por eventos supostamente sobrenaturais, como eletrodomésticos que se ligam sozinhos, e aparições fantasmagóricas.

Percebemos neste filme de Jean Garret atualizações que parecem remeter muito mais diretamente as primeiras experiências com o gênero do Brasil na década de 1950 do que as obras de José Mojica Marins do começo dos anos 1960. Tal como ocorre em filmes como *Meu destino é pecar*, a nova morada da protagonista é

construída como um ambiente hostil para a mulher, embora as formas como tais hostilidades são postas pela imagem técnica surgem diferentes. Em *Excitação*, objetos que remetem a modernidade são postos como agentes de um *outro monstruoso*, diferente do que ocorria nos filmes da Companhia Maristela, em que as construções que remetiam ao passado cumpriam essa função.

Durante a década de 1970, o diretor argentino Carlos Hugo Christensen, que participou da tentativa de estabelecer um sistema de estúdios paulistas durante a década de 1950, interessou-se pelo terror gótico, realizando duas produções do gênero, *Enigma para demônios* (1975) e *A mulher do desejo* (1975) filmes situados na cidade histórica de Ouro Preto, no estado de Minas Gerais. Estas obras utilizavam elementos estéticos e narrativos de histórias góticas de terror, com protagonistas que tinham sua sanidade posta em cheque por antigas maldições familiares representadas por propriedades antigas repletas de cantos escuros, e figuras de antigos antepassados enlouquecidos.

Os filmes de Christensen atualizam muito das formas de construção de terror percebidas nos melodramas góticos brasileiros da década de 1950, o que é natural, tendo em vista que o cineasta participou deste processo com o filme *Leonora dos Sete Mares*. Mas nestes filmes dos anos 1970, existe a diferença que os sentidos de terror são o fio condutor dos longas-metragens. Podemos observar tanto em *Enigma para demônios*, quanto em *A mulher do desejo*, a importância que a escuridão tem na construção da imagem técnica do terror, pois a figura do *outro assustador* nas duas obras surge sempre inserida em ambientes mergulhados nas sombras, criando um contraste com os filmes da Boca do Lixo, produzidos no mesmo período.

Os filmes de terror brasileiros que foram comandados por Carlos Hugo Christensen também são caracterizados pela utilização constante da voz como um importante elemento para as construções de sentidos de terror, com muitas vezes as imagens técnicas construindo-se em torno destas vozes. Em *A mulher do desejo*, a voz do protagonista interpretado por José Mayer sofre alterações, tornando-se mais grossa e reverberante quando ele passa a ser possuído pelo espírito de um antepassado, que é retratado pelo mesmo ator. Já em *Enigma para demônios*, a protagonista vivida pela atriz Monique Lafond passa grande parte da trama sendo aterrorizada pela voz de um suposto fantasma no telefone, até o momento em que essa voz deixa o aparelho, e passa a falar de dentro das sombras. Essas vozes são

construídas nas cenas como a materialização do *outro assustador* destes filmes, pois todos os fatores técnicos e culturais presentes são organizados de modo a que a estranheza destas vozes e o medo que provocam nos personagens sejam claros.

Estes dois filmes de Carlos Hugo Christensen também utilizam elementos culturais profundamente arraigados no cinema de terror, e conseqüentemente em suas construções. O uso de um velho casarão decrepito como cenário principal de *A mulher do desejo*, e de um cemitério como ponto de partida dos eventos aterrorizantes de *Enigma para demônios* aponta para os clichês cinematográficos como um elemento forte na construção do terror dos filmes deste cineasta, e, por consequência, do cinema brasileiro neste período. O *outro assustador* nestes dois filmes de Christensen é construído de forma evidente, seguindo a lógica de oposição binária defendida por Lenne (1974), onde os mortos ameaçam os vivos, ou o passado ameaça o presente, com o cemitério e a casa velha, sendo marcas culturais reconhecíveis desta oposição, e, portanto, constantes no cinema brasileiro.

Outro realizador oriundo da tentativa paulista de estabelecer um sistema de estúdios brasileiro durante a década de 1950, o paulista Walter Hugo Khouri, também dirigiu duas produções que eram voltadas ao gênero terror durante os anos 1970, *O anjo da noite* (1974), e *As filhas do fogo* (1978). Estes filmes possuíam um caráter mais intimista e menos popular, não apelando tão fortemente para os aspectos gráficos e eróticos, diferente dos longas-metragens realizados na Boca do Lixo, focando-se mais nos aspectos psicológicos do terror enfrentado pelas personagens, enquanto problematizava instituições básicas da sociedade brasileira, como a família, e as relações de trabalho.

Estes dois filmes também se diferenciaram daqueles que foram comandados por Carlos Hugo Christensen, por não seguirem tão de perto os clichês clássicos das histórias góticas. “Para Khouri, os efeitos estranhos de colapsos psicológicos se dão através de elementos góticos sobre a história recente do Brasil e suas instituições culturais” (2016, SÁ, p.242, tradução nossa)³⁴. Mesmo inserido dentro de um gênero, estes dois filmes continuariam a carregar os principais elementos da filmografia do cineasta, como “Poucos Personagens, pertencentes ao mundo da burguesia; densidade psicológica, ênfase na solidão, e vazio existencial” (LAMAS, 2013, p.69), mas envoltos em construções típicas

³⁴ For Khouri, the uncanny effects of psychological breakdowns are conveyed through gothic elements and shed light on the circumstances of Brazil's recent history and cultural institutions.

do terror, como sons assustadores que quebram o silêncio da noite, e o surgimento de figuras desconhecidas, mesmo que estas convenções fossem tensionadas. É interessante observar como ambos os filmes passam-se em lugares isolados, possuindo montagens de cenas que mostram uma longa jornada das protagonistas até chegarem às casas onde os eventos da obra se desenrolam, convocando assim o clichê cinematográfico de casas e castelos antigos, longe de qualquer ajuda, onde os personagens estão vulneráveis a males tanto internos quanto externos. Filmes como *Drácula*, de 1930, e *O iluminado* (*The shining*/1980), de Stanley Kubrick, usavam de recursos semelhantes. Zanini e Rossi (2018) observam sobre este aspecto que:

Khouri utiliza o tropo da mansão antiga para articular circunstâncias nas quais os moradores e hóspedes da casa se entregam a situações propícias ao crime e aos amores ilícitos. [...] as mansões burguesas em Khouri são espaços que promovem de forma literal e simbólica ansiedades domésticas que se traduzem em experiências góticas (ZANINI; ROSSI, 2018, p.108).

Comparando os filmes de Khouri, com os realizados por Carlos Hugo Christensen, percebe-se que a presença de um *outra aterradora* nos filmes do cineasta argentino são muitos mais evidentes, com eventos estranhos espalhados por toda a obra. Os longas-metragens de Khouri, por outro lado, constroem o seu terror baseado mais na iminência do acontecimento horrível do que no acontecimento em si mesmo. O terror nos dois filmes de Khouri é construído tecnicamente em torno de elementos culturais não tão flagrantemente ligados ao terror, como uma brincadeira com pistolas de brinquedo de um menino em *O anjo da noite*, ou um pedinte pedindo educadamente comida em *As filhas do fogo*.

As protagonistas destes filmes também reagem com uma incômoda apatia aos acontecimentos estranhos que se desenrolam. *O anjo da noite* gira em torno de uma jovem babá, Ana, interpretada por Selma Egrei, que ao passar a noite em uma casa isolada cuidando de duas crianças, passa a receber uma série de estranhos telefonemas. Ao longo de toda a projeção, elementos técnicos como a trilha sonora, enquadramentos, silêncios, uso do fora de campo, entre outros fatores, constroem eventos como os telefonemas misteriosos; o comportamento das crianças e do capataz Augusto, que visita a casa regularmente; além da própria casa, como *um outra*. Percebemos que tais fatores perturbam a personagem, mas ela continua a

manter uma postura apática, tensionando as construções do terror como um gênero, mas não como um sentido.

As filhas do fogo, por sua vez acompanham as namoradas Ana e Diana, que passam um fim de semana na casa da serra da família de Diana. Assim como acontece em *O anjo da noite*, o terror nesta produção de 1978 é construído em grande parte em torno de um *outro monstruoso* que tensiona os clichês cinematográficos. Há uma construção tecnocultural em torno de figuras como o pedinte que ronda a casa, e a vizinha supostamente médium que compartilha um passado com a falecida mãe de Diana, que provoca sentidos de medo e mal estar evidente, mas igualmente há uma reação apática das protagonistas diante de tais elementos que provoca um tensionamento quando comparado a construções mais típicas do terror.

O desfecho dos dois filmes abraça construções mais típicas do terror, como o maníaco nas sombras que realiza as ligações de dentro da casa em *O Anjo da Noite*, ou o mortal surto de pânico da amiga da protagonista diante de manifestações sobrenaturais em *As filhas do fogo*. Mas ainda assim, os personagens ainda agem com certa apatia diante das construções tecnoculturais mais evidentes do *outro assustador*.

A década de 1980, especialmente em sua segunda metade, testemunhou os métodos de produção cinematográfica que haviam sido estabelecidos durante as duas décadas anteriores entrarem em decadência. Nas palavras de Laura Cánepa (2008, p.123) “A Crise Econômica e a escalada inflacionária não apenas provocaram o aumento dos custos de produção, como afastaram grande parte do público das salas de cinema”. A chegada do *Home-vídeo* ao Brasil, que trouxe consigo o advento das videolocadoras também atingiu o cinema nacional, que se viu lidando com um novo tipo de concorrência. Piedade (2002) aponta para o abrandamento da censura, que trouxe a liberação do nu frontal e de cenas de sexo explícito como outro fator que também colaborou para o declínio das produções realizadas na Boca do Lixo, que concentrava até aquele momento, boa parte das produções de gênero realizadas no país, entre elas, o terror.

De acordo com Laura Cánepa (2008), os poucos filmes que foram produzidos dentro do gênero terror durante este período foram realizados de maneira dispersa e sem estarem ligados a nenhum tipo de filão ou movimento específico do Brasil. Entre estes longas-metragens, podemos destacar o *Slasher movie* intitulado *Shock: diversão diabólica* (1984), dirigido por Jair Correia; *Estrela nua* (1984), comandado a quatro mãos

por José Antonio Garcia e Ícaro Martins; *Espelho de carne* (1985) de Antonio Carlos da Fontoura; e os longas-metragens *Atração satânica* (1989) e *Ritual macabro* (1990).

Estes dois últimos projetos tratam-se de *Splatter movies*³⁵ comandados pelo diretor Fauzi Mansur para o mercado estrangeiro de filmes *Home video*, onde os atores brasileiros foram posteriormente dublados em inglês. Em sua tese, Piedade (2002) aponta os longas-metragens de Mansur como uma reação tanto a liberação dos filmes pornô *Hardcore*³⁶ no mercado brasileiro, quanto uma resposta bastante tardia a febre de *Slasher movies*, vinda do cinema norte americano, encabeçada por obras de sucesso como *Halloween* (1978), de John Carpenter; *Sexta-feira 13 (Friday the 13th/1980)*, de Sean S. Cunningham; e *A hora do pesadelo (A nightmare on elm street/1984)*, dirigido por Wes Craven, que geraram longas franquias.

Embora não estivessem ligados a nenhum filão específico da produção nacional, alguns dos filmes de terror brasileiro que foram produzidos nos anos 1980 se conectavam com movimentos culturais de caráter mais global em relação ao cinema. *Shock: Diversão diabólica* é um bom exemplo, por ter sido realizado no auge da popularidade dos filmes *Slasher*. O longa-metragem de Jair Correa, entretanto, subverte muitos dos clichês cinematográficos já estabelecidos pelo gênero, que como observamos com base nos escritos de Silva (2014), é por si só, uma construção cultural, que integra construtos de terror. O sexo, por exemplo, não é posto como um elemento de construção do terror, como nos *Slashers* tradicionais hollywoodianos. A figura da *Final girl*, que Piedade descreve como sendo “As únicas personagens que demonstram ter uma atitude assexuada” (PIEADADE, 2014, p.2), não é nada virginal no filme de Correa. De fato, a menina pura e virginal, que poderia ser confundida facilmente com uma *Final girl*, seguindo o clichê cinematográfico estabelecido culturalmente, torna-se uma das primeiras vítimas do *serial killer* que atua como um *outro monstruoso*.

O uso de planos subjetivos, que como abordamos anteriormente, é um elemento técnico que também pode ser um elemento cultural dentro de uma montagem tecnocultural, é um fator constante no terror gênero, e ainda mais no subgênero *slasher*. Dois destes planos vistos no clímax de *Shock: Diversão diabólica* são muito representativos, por observamos o ponto de vista tanto do assassino, o

³⁵ Os *splatter movies* podem ser definidos como filmes de horror derivados do *gore* e do *slasher* focados no desmembramento violento dos corpos das vítimas (CÁNEPA, 2008, p.124).

³⁶ Gênero de filmes pornográficos famosos por conter cenas de sexo explícito em todas as formas possíveis, com detalhamento de órgãos genitais durante o ato sexual.

outro assustador, que estrangula a sua última vítima, e da própria protagonista, que testemunha o assassinato da amiga enquanto está escondida debaixo da cama, vendo apenas as botas do psicopata.

O próprio enquadramento de plano de pés torna-se também uma construção de terror neste filme, já que na maior parte do tempo, tudo que vemos do assassino, são as suas botas pretas. Na conclusão do filme, quando a protagonista é resgatada pela polícia de seu esconderijo, e levada para identificar o assassino, que supostamente foi capturado pelas autoridades; o enquadramento dos pés volta a surgir como uma construção de terror, já que o suspeito não utiliza as botas pretas, indicando que o real assassino escapou, em mais um exemplo da imagem técnica aterrorizante composta tanto pelo que está em quadro, quanto pelo que não está.

O filme *Espelho de carne* é outra produção curiosa dentro do período, por atualizar muitos dos modos de construções de terror e imagens técnicas das obras do gênero produzidas pela Boca do Lixo na década de 1970, que possuíam um caráter *softporn*³⁷. O filme liga de forma inequívoca a construção de um *outro monstruoso* a construções eróticas, já que no longa-metragem, os personagens se veem igualmente aterrorizados e seduzidos, quando passam a exibir um estranho comportamento sexual ao serem expostos a um espelho amaldiçoado.

O início da década de 1990 viu a quase extinção da produção cinematográfica brasileira como um todo. Em 1990, o então presidente Luis Fernando Collor de Mello (o primeiro presidente democraticamente eleito no Brasil desde o golpe militar de 1964) decidiu através do Programa Nacional de Desestatização (PND) rebaixar o Ministério da Cultura a Secretaria da Cultura, e extinguir os principais órgãos estatais responsáveis pelo fomento ao cinema nacional, a EMBRAFILME, a CONCINE, e a Fundação do Cinema Brasileiro. De acordo com Lucia Nagib (2002, p.13) “Os dois primeiros anos da década de 90 estão certamente entre os piores da história do cinema brasileiro. [...] Em 1992, apenas dois filmes de longa-metragem foram lançados no Brasil”.

Com a queda do presidente Collor em 30 de Dezembro de 1992, após renunciar ao cargo para não sofrer processo de *impeachment* por crime de corrupção passiva, teve início o longo processo para a restauração do mercado cinematográfico nacional,

³⁷ Subgênero que pode ser absorvido por diversos gêneros, onde a obra contém nudez e cenas de sexo fortemente sugestivas, mas que não possui trechos explícitos de penetração, ejaculação, ou órgãos masculinos eretos.

culminando na aprovação da Lei nº 8685, que ficou conhecida como a Lei do Audiovisual, em 20 de julho de 1993, assinada pelo sucessor de Fernando Collor e seu antigo vice, o presidente Itamar Franco.

A nova lei passou a fornecer mecanismos com a capacidade de financiar a produção de longas-metragens nacionais através da utilização de incentivos fiscais, embora Nagib (2002) observe que neste período, após o fim da Embrafilmes, o cinema brasileiro tornou-se “Mal distribuído, mal exibido, e pouquíssimo visto” (NAGIB, 2002, p.13). Sobre o cinema nacional como um todo e o terror como um gênero durante a década de 1990 e nos primeiros anos da década de 2000, Laura Cánepa (2008) afirma o seguinte:

Esse cinema da retomada se caracterizou pela diversidade temática e estilística, pela grande quantidade de filmes de diretores estreantes, pela aproximação com um padrão de produção mais próximo de Hollywood (ou pelo menos do televisivo ou publicitário nacional) pela tematização dos problemas sociais brasileiros sob um viés menos engajado politicamente, pela entrada das grandes redes de televisão no mercado, e por alguns sucessos de bilheteria. Embora tenha-se procurado, em muitos desses filmes, ligações com uma produção de gênero (com atenção especial às comédias românticas, aos *Road Movies*, e aos filmes policiais e de gangsteres adaptados à realidade brasileira), o horror esteve distante das experiências cinematográficas de longas-metragens no Brasil. Porém, alguns filmes flertaram com o gênero (CÁNEPA, 2008, p.125).

Entre os longas-metragens apontados pela autora que flertaram com o gênero durante este período inicial da retomada do cinema nacional, podemos destacar *Olhos de vampa* (1996), de Walter Rogério, que referenciava fortemente o terror produzido pela Boca do Lixo, mas por um viés demasiadamente cômico para poder ser considerado pertencente ao terror gênero. O filme de Rogério trazia imagens técnicas que poderiam remeter ao terror; como o cadáver de uma moça exposto na rua, amarrado a um portão, com as nádegas a mostra e uma maçã na boca. Mas por mais horrível que tal descrição possa parecer, ela não surge na tela como um construto de terror, apesar de ser apresentada como um elemento estranho.

Podemos citar também como filmes que se aproximaram do terror gênero neste período, o segmento “Diabólica”, presente na antologia *Traição* (1998) dirigido por Claudio Torres, que adapta contos do escritor Nelson Rodrigues, e *Gêmeas* (1999), de Andrucha Waddington, que também adapta a obra de Rodrigues. O filme de Waddington traz uma série de imagens técnicas que são bem comuns ao gênero. A cena que apresenta a casa das gêmeas do título, coloca a casa como um ambiente

estranho, já que o desenho de luz cria um cenário de escuridão em torno da residência, pois mesmo com as luzes das janelas acesas, vemos só a silhueta da construção. O desenho de som, por sua vez, constrói um silêncio ameaçador para a cena, ao escutarmos somente o som de um velho gira-gira rodando lentamente. A imagem recorrente do desenho de um coração feito com sangue no chão por uma das gêmeas vivida por Fernanda Torres, e que serve como prenúncio do sangrento final da obra, é mais uma construção, tanto pela forma como a montagem técnica retrata esse desenho, quanto pelo imaginário cultural convocado pelas imagens de sangue derramado.

Tanto *Gêmeas* quanto o segmento referido da antologia *Traição* possuem elementos que remetem as construções góticas de terror. Percebemos também, que a exemplo dos filmes de Walter Hugo Khouri, *Gêmeas* constrói uma sensação de mal estar ao longo de toda a projeção, principalmente em torno da tensão crescente entre as duas irmãs. Nesse sentido, podemos apontar o filme de Waddington como um dos longas- metragens nacionais que mais se aproximaram de construir o terror como gênero neste período, embora acabe por se aproximar mais do suspense, reconhecendo a si mesmo desta forma.

O Xangô de Baker Street (2001), de Miguel Faria JR, por sua vez, retrata um confronto entre o famoso detetive Sherlock Holmes e o lendário *serial killer* Jack: O estripador, no Rio de Janeiro do Brasil imperial. Este filme adota estéticas e temáticas que são comumente utilizadas para o gênero terror, como a violência, e mesmo a figura física de um *outro assustador*, mas o foco geral dos personagens não está no medo, e o próprio projeto não se coloca como pertencentes ao gênero terror. Ainda assim, o filme de Faria Jr^o traz construções evidentes de terror nas cenas que trazem os ataques do *serial killer* a mulheres nas ruas da cidade.

As imagens técnicas de tais cenas são construídas de modo a serem aterrorizantes, como os planos subjetivos do ponto de vista do psicopata espreitando as suas vítimas, a trilha sonora crescente que antecipa os ataques do maníaco, os gritos das mulheres assassinadas, etc. Por outro lado, a construção do medo é reservada somente a estas cenas, pois no restante do filme, os personagens reagem a estes eventos com certa indiferença e ironia, flertando muito mais fortemente com a comédia e o gênero policial do que com o terror gênero.

O terror como um gênero permaneceria quase inexistente na filmografia brasileira ao longo dos anos 1990, e dos anos 2000, sobrevivendo através de médias-metragens independentes, lançados diretamente para o mercado *Home video*, como *Zombio* (1999) de Petter Baiestorf, e elogiados curtas-metragens exibidos no circuito de festivais (alguns especializados no gênero terror). Entre estes curtas-metragens podemos citar filmes como *Amor só de mãe* (2003), de Dennison Ramalho; *Ninjas* (2010) também de Dennison Ramalho; *O lençol branco* (2004) de Marco Dutra e Juliana Rojas; e *Vinil verde* (2004) de Kleber Mendonça.

Muitos dos realizadores destes Curtas Metragens acabariam produzindo os seus próprios longas-metragens voltados para o gênero na década de 2010. Um exemplo pode ser encontrado na dupla Marco Dutra e Juliana Rojas, cujos filmes compõem o *corpus* desta dissertação, e Dennison Ramalho, que após atuar como roteirista em uma série de produções do gênero, como o filme *Encarnação do demônio*; e a série de televisão *Supermax* (2016), prepara-se agora para lançar o seu primeiro longa como diretor, o filme *Morto não fala* (2018).

Os médias-metragens de Baiestorf construíam o seu terror em torno de figuras altamente repulsivas, através de *close-ups* em rostos apodrecidos de zumbis, personagens gritando cobertos de sangue, e trilhas sonoras que despertavam afetos de medo, ao mesmo tempo em que adotava a precariedade das produções como uma estética. Percebem-se atualizações nas formas de construção de terror que remetem tanto aos construtos apresentados por José Mojica Marins nas décadas de 1960 e 1970, como em filmes de zumbis produzidos na década de 1980, que se popularizaram no Brasil principalmente pelo advento do VHS.

O curta-metragem *O lençol branco*, por sua vez, constrói o seu terror de forma bastante diferente. O filme dirigido por Rojas e Dutra não se utiliza de trilhas sonoras para construir o terror da obra, optando, ao invés disso, por utilizar construtos de silêncio. O *outro assustador*, em termos de enquadramento, é construído muito mais pelo que é mantido fora de quadro do que pelo o que é mantido em quadro. Toda a montagem tecnocultural do projeto é construída em torno do cadáver de um bebê que nunca é visto de fato, pois quando não está coberto com o lençol branco do título, sequer está em cena.

Em 2008, entretanto, José Mojica Marins trouxe Zé do Caixão de volta ao cinema com o filme *Encarnação do demônio* (2008), em uma história que dava sequência aos eventos de *Esta noite encarnarei no teu cadáver*, encerrando a trilogia

iniciada por *A meia noite levarei a sua alma*, mais de quarenta anos depois de seu lançamento. O filme teve uma recepção morna por parte da crítica, e uma bilheteria abaixo do esperado. Mas Kim Doria (2016) faz uma importante observação sobre o papel do filme para o terror brasileiro, observando que:

[...] o filme contribuiu para recolocar o cinema de horror brasileiro em pauta e incentivar o flerte com o gênero por uma produção audiovisual, realizada, sobretudo, por jovens cineastas, fruto das faculdades de produção trazidas pelo advento do digital e de políticas públicas de incentivo à diversificação da produção cultural [...] (DORIA, 2016, p.75-6).

Encarnação do demônio é uma obra curiosa no que diz respeito às atualizações do terror, pois ao mesmo tempo em que atualiza muitas das formas com que Mojica construiu o terror em seus clássicos dos anos 1960 e 1970, também atualiza os construtos em torno da própria figura cultural de Zé do Caixão, que incluíam fatores que iam além de suas aparições cinematográficas, como suas participações como *host* na televisão e garoto propaganda em peças de publicidade. A violência e a exposição de corpos femininos são igualmente atualizadas em *Encarnação do demônio* em relação aos antigos trabalhos de Mojica, com planos mais prolongados e detalhados de figuras repulsivas. O filme acrescenta também a presença de terrores sociais mais próximos e naturais, como a violência urbana das grandes cidades, afastando-se dos cenários e credíes interioranas que foram apresentados pelos primeiros filmes, parecendo assim refletir os medos atualizados da própria cultura nacional.

Embora o gênero esteja longe de ser destaque no cinema brasileiro, em um primeiro trabalho de cartografia³⁸, encontramos um número considerável de longas-metragens contemporâneos que se autodenominam como sendo pertencentes ao gênero terror, alguns já apontados quando apresentamos o nosso *corpus*.

Estes longas têm se apresentado em variados estilos e temáticas, desde o terror psicológico de *Gata velha ainda mia*, de Rafael Primot; e *Isolados* de Tomas Portela, passando por experiências com subgêneros como o *Slasher* em *Condado macabro*, de Marcos de Brito e André de Campos Mello, e mesmo o *Found Footage*, representado

³⁸ No método da cartografia, o autor deixa se afetar pelo objeto. O pesquisador abandona qualquer mapa ou ideia preconcebida e vai diretamente ao seu objeto, permitindo perder-se. Segundo as ideias de Benjamin (2002) a cartografia visa encontrar no objeto as imagens dialéticas que contém o antigo e o novo, produzindo as imagens mais importantes que formam as constelações que geraram conhecimento do objeto ao pesquisador.

aqui por *Desaparecidos*, de David Schurmann. O sobrenatural, ou sua sugestão, que constantemente surge como uma montagem cultural para a construção do *outro* também foi percebido em obras como *O diabo mora aqui*, de Rodrigo Gasparini e Dante Vescio; *O caseiro*, de Julio Santi; e *O rastro*, de J.C Feyer.

Alguns cineastas têm construído suas filmografias voltadas fortemente para o gênero. Um deles é Paulo Biscaia Filho, que dirigiu *Morgue story: Sangue, baiacu e quadrinhos* (2009); e *Nervo craniano zero* (2012), filmes situados em sua maior parte em ambientes fechados com poucos personagens, onde o terror é construído em torno da relação entre os personagens, sempre com características estranhas que transitam entre o cômico e o assustador. Estes filmes constroem o seu terror tanto através de clichês cinematográficos tradicionais, como pelo tensionamento destes clichês tecnoculturais, como a cena de *Nervo craniano zero*, em que acompanhamos uma sangrenta cirurgia clandestina ao som de uma música romântica, com o terror sendo construído justamente pelo tensionamento de elementos técnicos e culturais da cena, que não são tradicionalmente usados pra este tipo de construção. Mais recentemente, Biscaia Filho migrou para o cinema independente norte americano, onde continuou a trabalhar com o gênero, ao dirigir o filme *Virgens acorrentadas (Virgin cheerleaders in chains)* (2018).

Nesta mesma cartografia inicial, encontrei os cineastas cujos filmes compõem o meu *Corpus*. O primeiro é Marco Dutra, que juntamente com a colega Juliana Rojas dirigiu *Trabalhar cansa* (2011); e *As boas maneiras* (2018), além de ter comandado sozinho *Quando eu era vivo* (2014); e *O silêncio do céu* (2016); este último não sendo uma obra propriamente de terror, mas que carrega várias marcas do gênero. O capixaba Rodrigo Aragão, por sua vez, realizou filmes de baixo orçamento, com altas doses de violência gráfica, onde se utiliza fortemente da estética do cinema *Trash*³⁹. Os dois primeiros longas-metragens de Aragão, *Mangue negro* (2008) e *A noite do chupacabras* (2011) foram lançados apenas em festivais de cinema e na plataforma de compartilhamento de vídeos *You Tube*, sendo posteriormente exibidos na televisão fechada. Seus filmes seguintes, *Mar negro* (2013), a antologia *Fábulas negras* (2015), organizada por Aragão, com segmentos comandados pelos diretores José Mojica

³⁹ O cinema *Trash* são filmes tecnicamente “malfeitos” (propositalmente ou não) sendo em sua grande maioria produções de baixo orçamento. A estética cinematográfica *Trash* pode ser utilizada em qualquer tipo de filme, mas é mais comumente usada no cinema de terror. Estes filmes não atendem aos padrões morais e/ou às normas de qualidade técnica e artística dominantes. (CASTELLANO, 2011 p. 155). Int. Revista Comunicação e Sociedade n° 55

Marins, Petter Baiestorf, Joel Caetano, e pelo próprio Rodrigo Aragão, e *Mata negra* (2018) já tiveram exibições no circuito comercial.

Nesta breve passagem que realizamos pela filmografia de terror brasileira, podemos perceber algumas montagens comuns de sentidos de terror. Percebemos construtos de terror que são fortemente construídas com imagens repulsivas e violentas, geralmente acompanhadas por estímulos sonoros estridentes, como trilhas que visam provocar afetos de tensão, ou construtos sonoros como o grito feminino. Ao mesmo tempo, percebemos que muitas vezes o *outro assustador* é posto de forma a tensionar os clichês cinematográficos de terror. Esta característica foi observada na obra de Khouri, mas também em *Gêmeas* de Andrucha Waddington, e mais uma vez atualizado nos curtas e longas metragens de Marco Dutra e Juliana Rojas, que constroem suas imagens técnicas de terror trabalhando fortemente o fora de quadro. Percebemos o terror construído em torno de figuras quase caricaturais e a figura de *um outro*, que possui uma bagagem de clichês cinematográficos, como os fantasmas góticos de Carlos Hugo Christensen, mas também filmes que constroem o *outro assustador* em cima de relações interpessoais aparentemente triviais, como nos filmes de Walter Hugo Khouri. Como veremos adiante, muitas destas construções percebidas continuam a se atualizar nas filmografias de Marco Dutra e Rodrigo Aragão, algumas sendo até partilhadas pelos dois cineastas, mesmo com trabalhos tão distintos.

5 CONSTRUTOS DE TERROR NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

Uma das principais razões que levaram esta pesquisa a optar pelos filmes de Marco Dutra e Rodrigo Aragão como objeto de análise são as formas diversas com que os dois realizadores constroem o terror em seus filmes, ainda que sejam diretores contemporâneos, aqui no sentido estritamente cronológico. Essas diferenças podem ser percebidas no primeiro longa-metragem de cada um deles, *Trabalhar cansa*, e *Mangue negro*.

O filme de Aragão tem como cenário uma pequena comunidade ribeirinha, com cenários semelhantes servindo de palco principal em seus longas-metragens seguintes. Marco Dutra, por sua vez, prefere situar o seu projeto em um grande centro urbano, uma característica que voltaria a se repetir no restante de sua filmografia. As imagens técnicas de terror no filme *Mangue negro*, de Rodrigo Aragão, constantemente utilizam-se de violência gráfica e da estética *Gore* como parte de seus construtos. Já em *Trabalhar cansa*, de Marco Dutra e Juliana Rojas, praticamente não há imagens de violência, e mesmo quando elas se tornaram mais presentes em filmes posteriores da obra de Dutra; como *Quando eu era vivo*, onde o protagonista ataca o pai com um haltere, e *As boas maneiras*, que conta com a barriga de uma grávida sendo estraçalhada de dentro para fora por um bebê lobisomem, essa violência é construída tecnicamente de forma relativamente contida e discreta. Ou seja, temos duas expressões de violência bem diferentes nas duas obras. A violência que se torna absolutamente visível e cuja entrada no quadro tende a ser violenta, no caso de Aragão, e a violência contida, onde as marcas dessa contenção se mostram, principalmente, em duvidar de que aquilo monstruoso que esteja acontecendo fora de quadro seja mais duro que o tédio e a contenção construídas dentro do quadro.

De fato, mesmo a forma como as duas obras constroem não só os sentidos de terror, mas o próprio terror como um gênero mostra-se bastante distinta. A obra de Aragão adota os chamados clichês cinematográficos do gênero, seguindo-os de perto e em alguns trechos, os tensiona levando-os ao seu limite. Isso pode ser percebido já no título, *Mangue negro*, que remete a outras obras do gênero, embora exista no filme um claro esforço de construir estes clichês de modo a dar-lhes um caráter regional. Marco Dutra por sua vez, tanto em seus projetos solo, quanto naqueles em que atuou

em parceria com Juliana Rojas parece promover um tensionamento dos clichês do gênero, neutralizando-os, conforme veremos a seguir.

Embora existam todas essas diferenças nos modos de trabalho dos dois cineastas (inclusive no que diz respeito aos modelos de produção que adotam), podemos perceber algo que a obra da dupla tem em comum; a atualização do terror vista não apenas anteriormente dentro do gênero terror como um todo, mas dentro da produção de terror realizada no Brasil. Como veremos nas análises que serão realizadas neste capítulo, observamos na obra de Marco Dutra e Rodrigo Aragão atualizações de construções de terror presentes na obra de cineastas que trabalharam com o gênero no passado, como José Mojica Marins, Carlos Hugo Christensen, Walter Hugo Khouri, entre outros. Através de uma montagem monadológica, percebemos estes construtos de terror em constante atualização que antecedem, mas também sucedem os filmes analisados, inserindo a obra dos dois cineastas e os construtos de terror que utilizam, dentro de uma contemporaneidade.

5.1 Marco Dutra e o terror “comum”

O diretor Marco Dutra chamou a atenção dos críticos de cinema pela primeira vez com o curta-metragem *O lençol branco* (2004), dirigido em parceria com Juliana Rojas. Este curta já carregaria muitos dos elementos que se tornariam característicos em sua filmografia de longa-metragem, tanto nos projetos dirigidos a quatro mãos com Rojas, quanto àqueles que Dutra comandou sozinho. O curta *O lençol branco*, que conta a história de uma mãe que deve passar a noite com o corpo de seu bebê, esperando o IML vir buscá-lo, já estabeleceu a tendência do realizador de trabalhar com o terror gênero, tendo conseqüentemente renunciado as construções de sentidos de terror que perpassam toda a obra do diretor. Dos quatro longas-metragens comandados por Dutra, somente *O silêncio do céu* não foi construído como um filme do terror gênero, ainda assim contendo construtos de terror.

Entretanto, embora trabalhe com o gênero, percebe-se na montagem técnica que Dutra realiza dos sentidos de terror, um tensionamento dos construtos do terror gênero. Os protagonistas dos filmes do diretor apresentam, invariavelmente, um comportamento apático diante das situações estranhas que se apresentam diante deles, o que automaticamente torna-se um elemento para a montagem que gera o

construto de terror. Combinando com a apatia destes protagonistas, Dutra conduz determinadas sequências de terror em seus filmes de modo a construir um crescendo de medo, mas que é constantemente interrompido antes que a sequência atinja um clímax dramático. Essa característica pode ser percebida, especialmente, em *Trabalhar cansa*, o primeiro longa-metragem de Marco Dutra e Juliana Rojas, que constrói os seus sentidos de terror de modo a apontar para um evento assustador que nunca acontece de fato. Mas mesmo seus projetos seguintes realizados dentro do gênero, *Quando eu era vivo*; e *As boas maneiras*, que possuem sequências que entregam um clímax mais tradicional em termos de construções de clichês cinematográficos de terror, ainda contam com quebras de crescendo que tensionam as construções mais típicas de sentidos de terror.

Em termos narrativos, percebe-se nos filmes do diretor que as tensões sociais entre os personagens são importantes elementos para a montagem de construtos de terror. Percebemos isso em *Trabalhar cansa*, onde a tensão existente entre a protagonista e seus empregados, e entre o próprio marido, que não tem sucesso em desempenhar o papel culturalmente estabelecido de provedor da família, acaba sendo um importante elemento para a montagem de construtos de terror da obra. A questão do desemprego volta a aparecer em *Quando eu era vivo*, que traz o protagonista voltando a morar com o pai após se divorciar e perder o emprego, enquanto a falha do homem em um papel culturalmente estabelecido dentro de um casamento é o ponto de tensão central de *O silêncio do céu*, que conta a história de um homem que secretamente testemunhou o estupro da esposa por criminosos, e passa a planejar vingança, embora marido e mulher nunca conversem sobre o incidente terrível. Por fim, *As boas maneiras* tem as tensões entre patroa e empregada como base de toda a construção de terror da primeira metade do filme, especialmente quando esta tensão adquire contornos sexuais.

Abaixo, analisaremos o filme *Trabalhar cansa*, onde poderemos observar algumas das características do cinema de Marco Dutra (aqui realizado em parceria com outra diretora, mas que se repetem em suas investidas solo) na forma como constrói o terror, e como estas construções de terror são articuladas com construtos de ambientes “comuns”. A forma em que faremos essa análise é num passeio ou *flânerie* por trechos do filme que nos permitem entrar e sair dele, tornando

contemporâneo outros filmes, abordando o trecho de forma monadológica, como explicamos anteriormente.

5.1.1 *Trabalhar cansa*

Escolhemos então, trechos do filme que cartografamos e selecionamos porque os construtos de terror se atualizam com maior intensidade. *Trabalhar cansa* acompanha a história de Helena (Helena Albergaria), uma dona de casa que abre um mercado. Quando seu marido Otávio (Marat Descartes), perde o emprego, Helena passa a sentir a pressão de ter que sustentar a família financeiramente sozinha, ao mesmo tempo em que estranhos acontecimentos no mercado parecem começar a afetar a sua relação com aqueles a sua volta.

Há no centro da narrativa de *Trabalhar cansa*, a construção do medo do desemprego, que é explorado especialmente através do personagem de Otávio, tratando de um temor que retrata uma realidade muito própria do cenário brasileiro do Século XXI. A este medo “natural” apresentado pelo filme de Dutra e Rojas, somam-se alguns elementos assustadores que indicam certa presença “sobrenatural” na vida de Helena ao longo de toda a obra, um evento ou uma figura que não pertence ao mundo que os personagens estão acostumados. A construção destes estranhos acontecimentos que passam a ocorrer em torno da personagem Helena, usa recursos de montagens técnicas e culturais que precisamos entender melhor aqui, para atingir o objetivo central desta dissertação: entender como os sentidos de terror se atualizam nos filmes em questão.

Contudo, estes clichês cinematográficos se apresentam em diversas cenas de forma truncada, sem desfecho, sem um clímax, pois são absorvidos por uma construção do absolutamente “comum”, ao ponto que existem cenas tensas que não apresentam desfecho ao longo do filme, uma escolha que acaba por tensionar estes construtos de terror. Um exemplo é a cena iniciada no minuto 56:30, onde Helena, juntamente com a família abre os presentes de natal. Não há luz elétrica, devido a um blecaute e toda a iluminação da cena é feita a luz de velas. O trecho em questão mostra a cunhada de Helena contando uma história perturbadora ocorrida em um natal anterior envolvendo um morcego que invadiu o jantar de natal, e acabou sendo morto pelo caseiro. Ao fim da história, vemos que o nariz de Helena está começando a sangrar.

Figura 3 – Cena da história da cunhada de Helena



01. A cunhada conta a sua história.



02. Plano Conjunto da família ouvindo a história em silêncio.



03. O desenho de luz e a *Mise en scène* usados para construir tecnicamente o estranhamento.



04. O sangue na narina de Helena é construído como um elemento perturbador e estranho, um fator desviante.

Fonte: *Frames* do filme *Trabalhar cansa* retirados de DVD de acervo pessoal.

A estética utilizada durante esta cena evoca uma atmosfera sombria através da baixa iluminação, que marca o rosto dos personagens que estão em quadro com sombras, usando a luz diegética das velas presentes em cena (Frame 01 e 02 da Figura 03). O construto de silêncio gerado pela ausência de trilha, e a montagem, também são de vital importância para a construção dos sentidos de estranheza desta cena. No momento em que a história da cunhada de Helena se aproxima de seu clímax aterrorizante, a montagem corta para um plano fechado do rosto de Helena, onde podemos ver um filete de sangue começar a escorrer lentamente de uma de suas narinas, sem que a mulher aparentemente perceba o que está acontecendo, enquanto em *off*, ouvimos a cunhada simular os guinchos do morcego de sua história no momento em que ele foi morto (Frame 04 da Figura 03).

Embora a cena traga uma imagem visualmente perturbadora, mesmo que sutil no sangramento nasal de Helena, não há explicação, ou mesmo consequência para este evento dentro da obra. No mesmo plano em que o nariz de Helena começa a sangrar, uma mão (provavelmente de sua mãe) entra em quadro, dando um lenço para Helena, que limpa o sangue do nariz. O incidente é rapidamente descartado,

tratado por indiferença pela continuidade, em que a mãe de Helena em *off* (ainda no mesmo quadro) atribui o sangramento a umidade.

Ocorre então, um corte, e vemos em quadro, a pequena Vanessa brincando com uma boneca, e o pai de Helena dormindo em uma cadeira, enquanto em *off*, escutamos mais uma vez a voz da mãe e da cunhada de Helena conversando trivialidades. Percebemos que houve uma passagem de tempo, pois o pai de Helena estava acordado, com a sua mulher ao lado na cena anterior. Esta nova cena continua com um plano conjunto da mãe e da cunhada de Helena conversando no sofá, em um diálogo envolvendo a missa do galo. Helena não está na cena. A trivialidade deste trecho que dá sequência a cena do sangramento nasal revela um tensionamento aos construtos de terror, que se repetem ao longo do filme. O cineasta apresenta estes elementos como a iluminação à luz de velas, a história macabra, e o sangramento, para construir uma sensação de mal estar e terror iminente, mas propositalmente tensiona o processo ao suceder estas construções com situações absolutamente monótonas e triviais.

Na filmografia brasileira, podemos perceber um construto semelhante no longa metragem *As filhas do fogo*, de Walter Hugo Khouri. Em determinada cena, as amigas Ana e Diana (Rosina Malbouisson e Paola Morra), protagonistas do longa, estão na casa da vizinha Dagmar (Karin Rodrigues). Dagmar oferece um copo de suco de cor roxa feito com “frutas do quintal” para as duas garotas, servido por um empregado, que é construído como uma figura estranha. A cena se configura através da montagem, enquadramentos, trilha sonora, e *Mise em scène*, como um construto de terror. Estaria o suco envenenado ou drogado? As duas garotas irão mesmo tomá-lo? São as perguntas que os elementos técnicos deste trecho nos provocam, e o ritmo audiovisual constrói este espaço para imaginar. Entretanto, essa construção é tensionada, e nada realmente acontece, com a cena cortando para as personagens experimentando as fantasias que irão usar em uma celebração pagã que irá ocorrer dentro de alguns dias.

É interessante nos determos um pouco nesta cena do filme de Khouri para pensarmos por que somos levados a nos perguntar se existe algo errado com o suco oferecido por Dagmar. No trecho iniciado no minuto 28:18; quando o empregado serve o suco para as duas garotas, a cena está em um plano geral, e não há trilha sonora. No momento em que Diana pega o copo, há um corte para um plano médio da moça,

e ainda não há trilha sonora (Frame 01 da Figura 04). Mas então, há um movimento de câmera para baixo, enquadrando o copo na mão de Diana em um plano detalhe, e a trilha sonora passa a tocar acordes graves (Frame 02 da Figura 04). A personagem leva o copo aos lábios, mas não parece beber. Ela olha para o empregado, Enquanto a trilha continua a tocar, e temos então um corte para o rosto do empregado, que olha a moça impassível (Frame 03 da Figura 04). O empregado olha para o lado, e temos um novo corte para um *close* em Dagmar. Há um novo corte, e agora vemos um *close* de Ana, que parece terminar de beber um gole do suco (Frame 04 da Figura 04). Mais um corte nos leva há um plano médio do empregado, segurando a bandeja com a jarra de suco. O quadro começa a fechar na jarra, até só vermos o líquido dentro (Frame 05 da Figura 04). Então temos um novo corte, que traz um plano geral onde a assistente de Dagmar entra na sala para avisar que as mulheres podem ver as fantasias. As personagens deixam os copos de suco para trás e saem da sala, sem que Dagmar ou seu empregado reajam ao fato de elas não terem terminado a bebida (Frame 06 da Figura 04). A trilha se encerra, e no minuto 28:59, há um corte para a cena seguinte, onde passa a se ouvir uma trilha alegre, enquanto as personagens visitam o ateliê onde as fantasias são feitas.

Figura 4 – Cena do suco em As Filhas Do Fogo



No momento em que Diana recebe o copo, a montagem apresenta planos mais fechados, com *closes* e detalhes. (Frame 01)



Uma trilha com acordes graves começa a tocar transmitindo sentidos de tensão quando o copo é posto em detalhe no quadro. (Frame 02)



Os *Close-ups* dos personagens em cena funcionam como um construto de terror, fazendo de Dagmar e seu empregado um *outro* nesta cena (Frame 03)



Tensão e suspense são construídos através da montagem e da *Mise en scène* ao apresentar as reações de todos os personagens em cena. (Frame 04)



Plano detalhe na jarra de suco, que aliado á outros elementos, torna o líquido um elemento assustador na cena (Frame 05).



O plano aberto quebra a tensão e encerra a trilha quando as personagens são convidadas á deixar a sala, sem que haja consequências ou explicações sobre a construção de terror criada em torno do suco. (Frame 06)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=fmaWIWZxFag>

Precisamos observar que várias construções fílmicas vistas em *Trabalhar cansa* não parecem se enquadrar dentro de construções de terror em seus sentidos mais escancarados ou diretos de construto de gênero. Um exemplo são as tensões e os desconfortos entre a classe trabalhadora e a classe empregadora, que são trabalhados pelo longa-metragem, e que podem ser percebidas tanto pelas experiências de Helena no mercado com seus funcionários, quanto em casa com a chegada de uma nova empregada chamada Paula (Naloana Lima), quanto por Otavio, em suas infrutíferas tentativas de conseguir um novo emprego em entrevistas. O próprio título da obra, marca de sentido fundamental de todo e qualquer obra fílmica, *Trabalhar cansa*, parece se aproximar mais de uma comédia do que de um típico filme

de terror, pela obviedade da afirmação e pela ausência de elementos característicos de termos habitualmente relacionados ao terror.

A referência do título pode inclusive lembrar, entre outros projetos, os dois filmes dirigidos e estrelados por Hugo Carvana; *Vai trabalhar vagabundo* (1973) e sua continuação, *Vai trabalhar vagabundo II – A volta* (1991), onde a figura do malandro que se nega a trabalhar ocupa um lugar central nas duas obras. Embora a figura da “vadiagem” seja sugerida dentro do filme pela intrusiva figura da sogra de Otávio, alguns imaginários do mundo do trabalho, e o lugar associado ao homem neste universo podem ser comuns a ambos os filmes. Salienciamos aqui a ambiguidade apresentada pelo título pela presença de múltiplos sentidos que tensionam o gênero terror. Nenhuma das duas palavras presentes no título é automaticamente associada ao sentido de terror, como ocorre, por exemplo, com títulos como *Condado macabro* (2015) ou *A noite do chupacabras* (2010). Se o nome *Trabalhar cansa* não sugere medo nem abjeção, qual é o sentido que tem este título no filme, isto é, o que realmente cansa ao trabalhar? Só poderemos responder esta pergunta depois de concluir nossa abordagem monadológica. Em todo o caso, a possível alusão a uma comédia no título traz mais um elemento estranho ao conjunto da montagem produzida, já que as características dos personagens e o tom do cotidiano do filme estão longe da comédia e da figura do malandro.

É curioso observar também, que este tensionamento dos clichês do gênero terror, que surgem já no título de *Trabalhar cansa* não é algo isolado dentro da filmografia de Marco Dutra. Seu longa-metragem seguinte, *Quando eu era vivo*, também tensiona os sentidos mais tradicionais do gênero. Embora a presença da palavra “vivo” indique os conflitos dicotômicos de vida e morte tão comuns às construções do gênero terror (e sugere a morte, já que o título situa a vida no passado), não é o suficiente para configurar uma construção de terror, por carregar certa ambiguidade. O título pode até mesmo lembrar títulos de obras cômicas com certo caráter mórbido, como *Um morto muito louco* (*Weekend At Bernie's*/1989), de Ted Kotcheff; e *Fantasma por acaso* (1946) de Moacyr Fenelon, como também *thrillers* como *Alguém morreu em meu lugar* (*Dead Ringer*/1964), de Paul Henreid. O longa-metragem mais recente de Dutra, onde ele retomou a parceria com Juliana Rojas, *As boas maneiras*, também tensiona no título, as construções de terror, já que não há nada no título que remeta a elementos de construção típicos de sentidos de terror. Este filme apresenta um título que não estaria fora de lugar em uma

construção de gênero de drama ou comédia, como podemos observar pela existência de um filme homônimo, o drama francês *As boas maneiras* (*Les belles manières*/1978), de Jean Claude Guiget, que tematicamente não se relaciona de maneira alguma com a produção de 2018. De fato, mesmo nos curtas metragens de Dutra percebia-se esse tensionamento nos títulos de obras do gênero, como em *Um ramo* (2007), mais um fruto da parceria com Juliana Rojas.

Por outro lado, ao decorrer de *Trabalhar cansa*, aparecem elementos que se encaixam perfeitamente nos clichês cinematográficos de terror, como os eventos estranhos que acontecem principalmente durante o período da noite (SILVA, 2014), a forte presença de algo que gera tensão nos personagens sendo mantido no fora de campo (AUMONT, 2009), e o uso de construtos de silêncio como prenúncio de um *outro assustador* (KILPP; RUSCHEL, 2016). Mas não há uma presença caricata, ou mesmo evidente de personagens assustadores. Os personagens são construídos com sentidos de pessoas “comuns”, em ambientes “comuns”, com problemas “comuns” do século 21. A própria estética do filme que enquadra estes ambientes e, às vezes, mantém um enquadramento de uma cozinha vazia ou um conjunto de prateleiras de mercado por quase sete segundos, reforçam este imaginário. Entretanto, alguma coisa neste excesso de “comum” se torna assustadora ao ponto de tornar o monstro um elemento menor e, em ocasiões, ignorado.

No minuto 31:07 de *Trabalhar cansa*, quando a personagem Helena e seus funcionários estão saindo do mercado, ouve-se o rosnar de um cachorro seguido de latidos em *Off*. Helena olha para fora do quadro, parecendo incomodada com os latidos do cachorro. Alguns segundos são gastos sem revelar a origem dos latidos, mostrando apenas a reação preocupada da personagem ao animal que ela está vendo, até que o plano seguinte revela um cão preto latindo e rosnando do outro lado da rua, em frente ao carro estacionado de Helena. O próximo plano é o contraplano do anterior, com Helena e seu funcionário olhando para o animal. O funcionário do mercado, Ricardo (Thiago Carreira), avança para fora do quadro. No plano que fecha a cena, vemos Ricardo espantar o cachorro, que vai embora. Só após o cão sair de quadro, Helena vai até o seu carro, agradece Ricardo, e vai embora dirigindo.

Ao analisarmos este trecho específico, percebemos que o som dos latidos do cachorro é escutado pela primeira vez quando sua fonte está fora de quadro. A personagem vê o animal que está produzindo os latidos, mas a montagem demora a

revelar a imagem do cachorro para o público, deixando-nos apenas com a reação da mulher. Essa demora também é um construto na montagem, e contribui para desconfiarmos que o que está fora de quadro não seja simplesmente um cachorro. Quando enfim conseguimos ver o animal, é em um contraplano, em oposição a protagonista. É principalmente a reação de Helena que constrói a presença do cachorro como um elemento estranho e ameaçador, e não a imagem do animal por si só. Há algo de muito assustador na própria Helena, quanto mais elementos estranhos aparecem, mais parecem reforçar o estranho nos personagens humanos. O cachorro, entretanto, é desconstruído como um *outro assustador* no momento em que Ricardo o confronta, e para isso, o rapaz precisa entrar no quadro que antes pertencia somente ao cão, que deixa então de ser construído como um animal ameaçador, para se tornar somente um cachorro comum, sendo obrigado a deixar o quadro que antes lhe pertencia. É só quando o animal sai de quadro, que Helena adentra esse mesmo quadro, criando no público um estranhamento que levanta a questão (nunca respondida) do por que esses dois personagens não podem habitar o mesmo quadro.

Esta cena específica traz dois elementos que são dignos de nota em nossa observação dos modos de construção do terror deste filme, que através da montagem monadológica, percebemos no resto da obra de Marco Dutra, e também em outras temporalidades da filmografia brasileira. O latido de um cachorro na rua é algo absolutamente normal no cotidiano das metrópoles, mas é construído tecnicamente dentro desta cena como algo possivelmente aterrorizante pelos elementos já elencados. Em *Quando eu era vivo*, existe uma construção semelhante, durante uma cena em que o protagonista Junior (Marat Descartes) assiste a um programa infantil na televisão, onde o apresentador canta uma música ensinando a fazer um boneco de papel. A cena é construída tecnicamente, de modo a colocar o programa como algo assustador, que perturba Junior, de forma semelhante ao que ocorre com Helena e o cachorro em *Trabalhar cansa*, devido a reação de estranho fascínio que o personagem de Descartes reage ao programa. Já se observarmos *O anjo da noite*, de Walter Hugo Khouri, percebemos uma cena em que a protagonista Ana, uma babá, passa a ficar perturbada com uma brincadeira entre uma das crianças, de quem está cuidando, e o caseiro, em que ambos fingem trocar tiros. A brincadeira poderia ser vista como algo inofensivo, mas ela é construída tecnicamente através de enquadramentos fechados da cena e do desenho de som, que mistura uma trilha

sonora de acordes graves com o som diegético dos disparos da arma de brinquedo do pequeno Marcelo (Pedro Coelho) de modo a se configurar como um construto de terror. No caso de Dutra, estes elementos se tornam territórios de anulação do desfecho e de passagem para novas cenas, como se nada tivesse acontecido.

Quando observamos o segundo longa-metragem de Marco Dutra, *Quando eu era vivo*, durante os primeiros minutos do filme, na cena que traz o retorno de Junior ao apartamento do pai após anos fora, percebemos os gritos ensandecidos do “louco da rua” nas palavras do pai de Junior, que vive no parque em frente ao edifício. Embora exista um plano do parque, mostrando o ponto de vista de Junior do local, nós nunca vemos o tal louco que é mantido fora de quadro, e acaba por funcionar como um prenúncio dos eventos estranhos que irão se desenrolar no apartamento ao longo do filme.

Em *O anjo da noite*, a maior parte do terror do filme, é também construída por um elemento fora de quadro, o som do toque do telefone, que insiste em perturbar a babá Ana. Construtos semelhantes surgem no filme *Isolados* (2014), que acompanha o casal Lauro (Bruno Gagliasso) e Renata (Regiane Alves), que passa um fim de semana em uma casa de campo, mas se vê aterrorizado por invasores que são sempre mantidos fora de quadro. A presença desses invasores emerge na montagem audiovisual, que utiliza sons vindos de fora da casa e enquadramentos que sugerem essa presença hostil.

Uma característica comum a quase todos os personagens de *Trabalhar cansa*, é serem atravessadas por silêncios (construídos de diversas maneiras) com certos personagens se destacando dos demais quando construídos de forma mais verborrágica, como a mãe de Helena (Lilian Blanc), por exemplo, que raramente é vista em silêncio. Esta opção pelo silêncio em uma época em que o ambiente urbano remixa diariamente uma multiplicidade de sons produz extremo estranhamento. O silêncio nestas cenas está de tal maneira associado a outras montagens cinematográficas que sugerem a paz que antecede a tormenta, e dá sentidos de que algo muito ruim vai acontecer. Entretanto, estas cenas são cortadas antes de atingirem algum tipo de clímax, nos deixando sem saber se algo ruim realmente aconteceu ou não. Na verdade, esta forma de construir o terror nos filmes de Dutra dilui a importância dos desfechos centrando a trama no processo. A própria vida de Helena, sua monotonia, seu semblante apático, que nos deixa sem saber como a

tensão a que ela é submetida à afeta, parece ser um elemento tão terrorífico quanto qualquer possível desfecho catártico.

Um exemplo desse tipo de montagem de terror pode ser percebido na cena iniciada no minuto 33:37 de *Trabalhar cansa*, que mostra Helena, juntamente com uma funcionária do mercado, conferindo a quantidade de panetões em uma das prateleiras. As duas estão usando toucas de Papai Noel, devido a uma promoção natalina que está ocorrendo no estabelecimento. A cena começa a se tornar tensa depois que Helena percebe que há menos produtos na prateleira do que consta em seus registros, o que pode ser percebido pelo trabalho de *Mise-en-scène*, mas não pelo enquadramento de plano conjunto de Helena e sua funcionária, que permanece inalterado. As toucas de Papai Noel auxiliam na criação de um contraste com a tensão que se estabelece e o tom festivo e colorido do natal. A funcionária então percebe um cheiro forte, e as duas mulheres vão investigar a origem do odor. Enquanto procuram de onde está vindo o cheiro ruim, as duas passam por um boneco eletrônico de Papai Noel acionado através de sensor de movimento, que começa a dançar e tocar uma música natalina assim que elas se aproximam. As personagens se aproximam de algo no chão, uma mancha preta que é vista muito rapidamente, pois é logo tirada de quadro quando este se fecha devido ao fato de acompanhar Helena. Andando pelo corredor, Helena e sua funcionária encontram Otávio e um segundo funcionário, também usando touca de Papai Noel e olhando para algo no chão. Há um corte, e em plano detalhe, vemos um denso líquido preto está vazando do piso, se espalhando e lentamente formando uma poça.

O cheiro podre, o líquido preto, e a trilha sonora diegética são clichês do terror. É interessante observar que a trilha sonora é ativada pela própria movimentação da protagonista pelo cenário, justamente quando ela vai em direção ao elemento de maior estranhamento dentro da cena, que até este momento sequer foi visto dentro de quadro ainda. Há um choque entre a movimentação lenta e cuidadosa dos personagens e o próprio movimento de câmera, com a trilha sonora natalina alegre, o figurino dos personagens com suas toucas vermelhas de Papai Noel, e a cenografia, que traz um boneco de Papai Noel dançante e máscaras de Papai Noel penduradas nas prateleiras. A câmera mantém-se junto com Helena enquanto ela atravessa o corredor, acompanhando-a até onde ocorre o estranho vazamento, que só conseguimos visualizar detalhadamente quando a personagem o visualiza.

O plano detalhe que mostra o vazamento no chão do mercado é longo o bastante para que o público consiga ver a mancha se espalhando lentamente pelo piso. A trilha sonora natalina continua a tocar, construindo um deslocamento e um estranhamento diante da imagem do denso líquido preto vazando pelos vãos do piso. Curioso também é perceber que a montagem opta por não mostrar nenhum tipo de reação vinda da personagem Helena, e ao invés disso, o plano que encerra esta cena é um plano detalhe em uma sorridente máscara de Papai Noel, que está pendurada em uma das prateleiras do mercado. Há um choque de sentidos entre as referências ao imaginário cultural natalino e as características do ambiente e dos personagens que parecem se reunir para criar uma terceira coisa, algo estranho do qual pode-se esperar o pior.

Recurso semelhante é utilizado na cena localizada em 01h:15min:40seg de *Trabalhar cansa*, onde Gilda (Gilda Nomacce), uma funcionária do mercado, mostra a Helena uma garra decepada que encontrou no meio da sujeira da obra do estabelecimento. A montagem estabelece não apenas esta garra decepada como um elemento completamente desviante do resto do cenário, mas a própria forma como Helena reage a este objeto como um elemento igualmente desviante. Gilda parece mais impressionada com a garra, mas Helena é a única das duas personagens a ganhar um plano fechado na montagem desta cena, reforçando sua reação apática à descoberta da garra como um elemento de estranheza, abrindo lugar para traçar algum tipo de relação oculta que possa existir entre a personagem e a garra.

Em *Quando eu era vivo*, personagens como Senior, vivido por Antonio Fagundes, e especialmente Bruna, a estudante de música que vive como inquilina no apartamento de Senior, interpretada por Sandy Leah parecem ter as suas reações contidas diante do comportamento cada vez mais errático e agressivo apresentado por Junior à medida que ele entra em contato com o passado de Olga (Helena Albergaria), sua mãe já morta, que possivelmente foi uma bruxa. Já no longa-metragem *As boas maneiras*, a enfermeira Clara (Isabel Zuaa) também se comporta de forma apática em relação a gravidez cada vez mais esquisita e incomum de sua patroa Ana (Marjorie Estiano), que vem sofrendo de ataques de sonambulismo que resultam em ataques bestiais contra gatos, comportamentos sexuais brutais dos quais não tem memória, e dietas de carne crua, temperadas secretamente pela enfermeira com seu próprio sangue. Mesmo quando a gestante morre em um parto violento, quando da à luz a um

bebê lobisomem, que rasga a barriga da mãe com suas garras para conseguir nascer, o comportamento estranhamente apático de Clara se mantém, com ela pegando o bebê e deixando o corpo de Ana para trás. Em todos estes exemplos, deixa-se aberta a pergunta sobre possíveis relações anteriores entre os personagens e aquilo que seria monstruoso, reforçando sentidos monstruosos para os personagens.

O silêncio dos personagens em *Trabalhar cansa*, dá lugar aos ruídos dos ambientes. Os ambientes falam no filme tanto pelos longos planos sem presença humana, quanto pelos ruídos que se escutam bem mais do que vozes humanas, na contramão do vococentrismo já abordado anteriormente.

Um dos momentos em que o terror parece se atualizar com maior intensidade no filme, aparece quando Helena enfrenta aquilo que insiste em assombrar o mercado. Como vemos nas figuras 05 e 06, na cena que tem início no tempo de 1h 20min. 50seg de *Trabalhar cansa*, Helena fica sozinha no mercado à noite, após dispensar os últimos funcionários. Ouve-se o som do portão se fechando, e das chaves de luz sendo desligadas, o que dá sentidos de silêncio, já que sons do ambiente podem ser ouvidos, como o dos refrigeradores. É neste cenário que a protagonista resolve enfrentar a misteriosa rachadura na parede, que parece ser a fonte de estranhos vazamentos e cheiros de apodrecimento que vinham ocorrendo no mercado.

Ao longo do filme, o mercado e a relação da protagonista com este espaço foi sendo construída com sentidos crescentes de tensão: seja porque é lá que ela tem um problema com um dos seus funcionários, que a certa altura passa a roubá-la, ou por tantas outras cenas que geralmente acontecem quando ela está sozinha neste ambiente, renunciando ameaças que não se concretizam. Ou até mesmo pelo fato de ela encontrar objetos estranhos, como uma antiga coleira enferrujada que estava presa a uma corrente na parede (cena que pode ser conferida no minuto 01:06:48), e o que parece ser uma garra decepada, mas sobretudo, porque desde o primeiro dia em que alugou o estabelecimento, o ambiente apresenta uma rachadura em uma das paredes com forte cheiro de podridão que, embora tenha sido coberta, continua a persistir. O mercado é um espaço cercado de silêncios, planos médios, de vez em quando profundidade de campo que o faz parecer não só assustador, mas mais amplo do que ele realmente é, e um espaço onde as personagens estão rodeadas de luzes que apenas emolduram cantos sombrios. Geralmente, o olhar de Helena se dirige ao

fora de campo, o que reforça o que viemos trazendo anteriormente como o fora de campo ser um espaço onde virtualmente habita o terror, e que se atualiza de modo muito característico nos encontros com Helena.

Figura 5 – Sequência de Helena sozinha no mercado



1- Enquadramento das prateleiras do armazém sem a Helena



2- Helena olha apavorada para o fora de campo



3- No fora de campo, agora no campo, aparece uma cortina que se mexe e é arrancada por Helena



4- Atrás da cortina aparece a parede com um buraco

Fonte: *Frames* do filme *Trabalhar cansa* retirados de DVD de acervo pessoal.

A sequência de que estamos falando tem início no mercado com um enquadramento das prateleiras vazias por alguns segundos (frame 01 da figura 05). Ouve-se o som das chaves de luz sendo desligadas, e o som dos aparelhos frigoríficos do mercado funcionando (aparelhos que também são construídos como a única fonte de luz do ambiente), mas ainda não se vê nenhum personagem em quadro. Na sequência, a personagem Helena, carregando uma haste de ferro na mão, entra no quadro e no campo (frame 02 da figura 05), (lembrando que para Aumont o quadro delimita esse espaço fílmico imaginário que se atualiza entre campo e fora de campo). Em plano médio, está o plano da ação, que cria expectativa para o que virá a seguir. Helena olha assustada para o fora de campo que, por sua vez, olha para Helena e na sequência saberemos que é para a cortina que cobre a rachadura que ela está olhando (frame 03 da figura 05), que em enquadramento frontal, olha para a mulher, agora completamente em campo. Esta cortina é mexida pelo vento numa construção de silêncio onde se escutam somente os sons dos passos de Helena, e os ruídos

ambientes do mercado. Helena arranca com um gesto brusco a cortina, o que causa um impacto tanto sonoro pelo ruído da cortina sendo removida, quanto visual, pois agora estamos vendo o buraco na parede em plano detalhe, também olhando para Helena, em primeiro plano, no que se configura como o plano do drama (frame 04 da figura 05).

Na cena seguinte, Helena vai para outro cômodo, onde ela pega uma marreta. Neste cômodo, não se pode ouvir o ruído dos refrigeradores, somente o ruído da mulher mexendo nas caixas e ferramentas que ali estão, até ela encontrar a marreta que procura. Abre-se uma nova cena, onde Helena caminha em silêncio. Alguns clichês do terror são reforçados como o silêncio que permite ouvir o som dos refrigeradores do mercado, os passos de Helena, e sua respiração que sugere medo, mas também a sequência de planos fechados em seus pés, que param de caminhar ao chegar até a parede apodrecida. Ao chegar diante da parede, a mulher dá vários golpes com a marreta contra a rachadura (Frame 07 e 08 da figura 07), onde planos detalhes da marreta atingindo a parede, e planos médios de Helena dando os golpes vão sendo alternados até que as pancadas provoquem a abertura de um buraco maior. Ela se aproxima para olhar e posteriormente insere sua mão no buraco, tentando puxar algo de dentro, até que a parede desaba sobre a mulher, deixando aberto um enorme buraco na parede.

É importante observar, que após Helena parar de dar golpes com a marreta contra a rachadura (agora transformada em um buraco), não escutamos mais o som dos refrigeradores, apenas do concreto cedendo, reforçando o construto de silêncio da cena que se encaminha para um clímax. A alternância nesta cena entre primeiros planos e planos detalhes, luzes e sombras, e alguns elementos clichês como o plano no frame 06 e 09 da figura 07, reforçam sentidos de tensão. O frame 06 traz um plano detalhe dos pés da personagem com a marreta e uma sombra que, pela sua posição, pode ser dela ou pode ser de outra pessoa.

Os planos detalhes dos pés caminhando em ambientes sombrios são uma imagem técnica relativamente recorrente no cinema de terror, com esses pés sendo muitas vezes acompanhados por uma arma de cabo longo. No filme *Shock: diversão diabólica*, de Jair Correa, durante a maior parte do longa-metragem, vemos apenas os pés do assassino. Percebemos construção semelhante em *A epidemia (The crazies/2010)*, de Breck Eisner, que conta a história de uma pequena cidade americana

que tem o rio que fornece a sua água, contaminado por uma arma química, transformando todos os habitantes em homicidas ensandecidos. O filme de Eisner tinha entre as suas principais imagens promocionais a imagens dos pés de alguém em um ambiente escuro, carregando um forcado. Em seu cartaz, *Noite de pânico* (*Alone in the dark*/1982), de Jack Sholder, trazia também em seu pôster duas pernas sem rosto segurando um machado, uma imagem muito semelhante às imagens promocionais de *Trabalhar cansa*, onde vemos a imagem dos pés de Helena com a marreta ao lado. Essas imagens técnicas presentes nos três filmes e em seus materiais de divulgação são tão eficientes como construção de terror, por não vemos o rosto de quem segura essas ferramentas, que podem também ser armas, construindo o desconhecido, onde o pior (a morte de alguém) pode se concretizar ou não.

Figura 06 – Imagens técnicas de terror nos cartazes de *Trabalhar cansa* (2011), *Noite de pânico* (1982) e *A epidemia* (2010)



Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-192860/fotos/detalhe/?cmediafile=20115606>
<https://www.imdb.com/title/tt0083542/mediaviewer/rm2845041920>
<https://www.imdb.com/title/tt0455407/mediaviewer/rm2052296192>

Na Figura 07, Frame 09 da cena da marreta, Helena é mostrada de costas, colocando a mão dentro do buraco que abriu, tentando puxar para fora o que quer que esteja dentro da parede. Cenas com indivíduos de costas são extremamente recorrentes em filmes do gênero terror. Essa recorrência se deve não só por expor a vulnerabilidade de seus personagens, mas também cada vez mais por estes planos funcionarem como uma construção sobre a convivência nas grandes cidades, que sugerem que algum ser mal intencionado possa surgir de fora do campo de visão desses mesmos personagens, que no caso em questão, poderia ser tanto de trás de Helena quanto de dentro da própria parede.

Podemos perceber construções de terror semelhantes ao longo de todo o longa-metragem. Em uma cena que tem início no minuto 43:50 de *Trabalhar cansa*, quando Helena volta ao mercado para pegar leite a pedido de sua mãe, percebemos que o desenho de som continua a ter papel vital na forma como a virtualidade do terror é atualizada. Quando a personagem entra no mercado, sem que haja qualquer tipo de trilha sonora, os sons do ambiente, como o ranger de uma porta de metal, ou o vento batendo nas cortinas de plástico soam muito mais alto do que normalmente soariam, ressaltando a construção de abandono do local naquele momento. Assim como o cachorro em uma cena anterior, a música natalina produzida pelo boneco do Papai Noel eletrônico surge como elemento recorrente na construção de terror do filme, com a sua fonte sendo mantida inicialmente fora de quadro. O boneco nesta cena é ativado sozinho, sem razão aparente, o que imediatamente provoca um estranhamento. A fotografia também deixa boa parte do cenário coberto pelas sombras, incluindo o referido boneco eletrônico de Papai Noel que é a fonte da música. Quando Helena passa pelas cortinas de plástico, o vento faz com que as cortinas se mexam atrás dela, fazendo-a virar-se imediatamente, em mais uma atualização da imagem do personagem de costas, sugerindo sentidos de outra presença além da protagonista.

Percebemos também como os planos detalhes como fatores de construção de terror parecem ser de vital importância dentro da obra de Marco Dutra como elementos nas montagens para a formação dos construtos de terror. No trecho iniciado no minuto 54:00, Helena e a empregada Paula estão cozinhando para a ceia de natal, quando ao quebrar um ovo, Paula descobre que se tratava de um ovo fecundado, ao ver o cadáver de uma ave em formação dentro da frigideira, boiando na gema do ovo. Friamente, Helena retira o cadáver do animal de dentro da frigideira com uma colher e o joga no lixo. O filme brinca com a presença do elemento animal dentro de contextos domésticos como a cozinha ou as paredes do mercado. A unificação da iluminação, a construção do silêncio dominante no filme, e os enquadramentos, principalmente aqueles que enquadram ambientes vazios como se eles fossem personagens, contribuem para agregar um sentido de indiferença às personagens: eles podem estar com a família comemorando o Natal ou enfrentando algo monstruoso que reagem da mesma forma, com a mesma aparente apatia. Isso acaba levantando perguntas sobre os próprios personagens: quem são eles que não reagem praticamente a nada? A falta de reação, a indiferença, a apatia é uma das questões centrais dos construtos de terror de Dutra.

Voltando a passagem do filme envolvendo o feto encontrado pela empregada dentro do ovo, a montagem trabalha aqui com o plano detalhe para ressaltar o elemento macabro presente na cena, o feto de ave morto boiando na gema do ovo. Há um contraste entre as reações de Helena e Paula, que provoca estranhamento. O comportamento indiferente e agressivo de Helena transfere o fator ameaçador presente até então no feto, para a própria personagem, o que parece ser reforçado pelo plano final da cena, que termina com Vanessa (Marina Flores), a pequena filha de Helena, entrando na cozinha e olhando com estranhamento para a sua mãe, que nesse momento é mantida fora de quadro, o que mais uma vez, abre espaço para imaginar algum tipo de transformação ou animalização na personagem. Os planos detalhes, muitas vezes, são utilizados como construtos de terror dentro de uma antecipação para um evento potencialmente aterrorizante, independente de este acontecimento terrível acontecer ou não.

Podemos observar no filme de Marco Dutra e Juliana Rojas que a montagem parece realizar uma progressão de um elemento fisicamente pequeno mostrado em plano detalhe, como o feto dentro da frigideira na cena da cozinha, ou a rachadura na parede na sequência da marreta, para um elemento maior, que é mostrado em planos mais abertos. Este elemento, geralmente, acaba por ser a figura da própria protagonista, que ganha contornos assustadores, seja por ser mantida fora de quadro diante do olhar da filha ao fim da cena da cozinha, ou por na sequência da marreta, vermos somente sua sombra, e posteriormente seus pés ao lado da ameaçadora marreta, quando ela enfim resolve confrontar a misteriosa rachadura. Devido à natureza apática da personagem, não é deixado claro para o público como estes elementos estão afetando a sua sanidade.

Figura 7 – A sequência da marreta em *Trabalhar cansa*



Fonte: *Frames* do filme *Trabalhar cansa* retirados de DVD de acervo pessoal.

A importância do fora de campo, da profundidade de campo, e do som, são centrais durante a sequência da marreta para criar os sentidos de terror. A cena apela também a certa sensorialidade através das cores escuras e cinzentas, culturalmente associadas à podridão, e ao mau cheiro, que os próprios personagens evidenciam sentir dentro do mercado em cenas anteriores. Destaca-se também a construção de silêncio, vital para o crescendo de tensão da cena que conduz aos sentidos de terror.

O próprio Marco Dutra, de fato, usa constantemente o recurso visual da profundidade de campo dentro de sua filmografia para criar sentidos de terror em momentos importantes de seus filmes. Na sequência que conduz ao clímax de *Quando eu era vivo*, o protagonista Junior deve atravessar um corredor carregando um haltere na mão para chegar ao quarto de seu pai, pois ele tem a intenção de atacá-lo, mas a profundidade de campo constrói o corredor de modo que ele parece ser muito maior do que realmente é, dilatando a percepção do tempo da caminhada de Junior. Já em *As boas maneiras*, a empregada Clara segue a sonâmbula Ana até um túnel sob um viaduto, iluminado por uma luz branca, e observa de longe, a patroa matar e devorar

um gato, em uma cena que também usa a profundidade de campo para tornar Ana e o horror de sua ação algo distante de Clara.

Votando a cena da marreta, depois que a personagem Helena começa a golpear a rachadura, percebe-se agora, que somado ao som dos aparelhos frigoríficos, passamos a escutar o som do concreto começando a ceder aos golpes, e obviamente, o som das próprias pancadas desferidas pela marreta da protagonista. O momento mais tenso da sequência acontece com a queda da parede sobre Helena, e por consequência, a queda da própria Helena, que cai para fora de quadro. Quando a parede enfim cede aos golpes da mulher, pode-se perceber rapidamente algo estranho caindo juntamente com o concreto (frame 10 da Figura 07). Poderia ser a carcaça de um monstro? Poderia. A sequência é quem deve nos dizer isso, o fora de campo transformado em campo. Entretanto, o filme, mais uma vez opta por um enquadramento fixo e longo de um ambiente sem a presença humana (frame 11, Figura 07), que conta somente com o som dos últimos destroços caindo e, do sempre presente ruído dos refrigeradores, sem que haja qualquer tipo de sinal de Helena.

O terror construído neste momento pela tensão e pelo choque parece ser dissolvido de forma repentina quando ocorre o corte para a cena seguinte, onde somos levados para outro ambiente vazio, desta vez a cozinha da casa da Helena, em mais um enquadramento fixo que também dura quase sete segundos sem que absolutamente nada aconteça. A utilização de um ambiente vazio de presença humana por alguns segundos com sons próprios destes ambientes em questão, revela-se um recurso constante do filme: os ambientes querem aparecer, se impor, estar entre os personagens. Na cena em questão, depois de alguns segundos, a empregada Paula entra em quadro, bota uma chaleira para aquecer no fogão, e só depois de mais alguns segundos, percebe o rastro de pegadas de poeira no corredor, para então as seguir lentamente até uma porta fechada, onde as pegadas terminam. O ambiente vazio funciona aqui como uma parada no caminho narrativo, sem sabermos o que vem depois, se mais um ato de ignorar o que aconteceu na cena anterior, ou algum tipo de desfecho.

A cena é carregada de tensão, principalmente pela construção de planos que enquadram parte do corpo da empregada, que desliza em silêncio e com cuidado ao longo do rastro de pegadas. Dessa forma, elementos como o ruído ambiente, os quase inaudíveis passos da empregada, e a sua respiração, constroem a cena de modo a permitir que percebamos que ela faz um esforço enorme para que seus passos não

sejam ouvidos, o que cria o sentido de terror. A empregada chega à porta onde terminam as pegadas. A porta está fechada, e a empregada tenta ouvir por detrás dela, mas mais uma vez, a tensão é interrompida por um corte. A sequência desta cena é uma cena silenciosa da empregada comendo sentada na cozinha, com o som da televisão ao fundo. Após mais alguns segundos, ela pega o telefone, e liga para Otávio dizendo apenas “Seu Otávio”, com mais um corte brusco ocorrendo, que nos impede de saber se a empregada abriu a porta ou não. A falta de desfecho na cena com Paula após a construção da tensão, desconstrói a continuidade do clichê cinematográfico que culturalmente estabelece que algo, por menor que fosse, deveria ocorrer, explicando ou dando sequência a acontecimentos anteriores.

Em *Trabalhar cansa*, percebemos muito claramente essa falta de desfecho, uma quase monotonia em relação às construções e clichês atribuídos ao gênero terror na cena iniciada em 01:24:47, que sucede a cena da marreta, e a subsequente descoberta das pegadas por Paula. A cena mostra Otavio entrando no quarto de Helena, após receber a ligação de Paula. O terror nesta passagem do filme é centrado em torno de um único objeto de cena, a pata do animal que Helena encontrou emparedado no mercado. A pata demora a ser mostrada em quadro, sendo revelada através de um plano detalhe somente após Otavio perguntar a sua esposa o que aconteceu. A presença da pata na cama funciona como um elemento de choque, o corpo estranho e horrível que perturba a normalidade da realidade do filme, mas Helena e Otávio comportam-se de forma relativamente tranquila e indiferente diante deste elemento, levando mais uma vez a nos perguntarmos sobre as características dos personagens. De fato, eles simplesmente voltam ao mercado, levam a carcaça do animal para longe, queimam-na, e seguem normalmente com as suas vidas. A falta de reação construída no filme é fortemente significada pelos *raccords* que passam de uma cena a outra sem desfecho e pela apatia com que os personagens encaram aparentemente todas as situações.

Quando eu era vivo, encerra-se com Junior e Bruna forçando Senior, que está amarrado em uma cadeira a participar de um ritual de bruxaria, onde ele tem a sua cabeça usada como molde para uma cabeça de argila, enquanto Junior e Bruna entoam a canção que serviria como uma oração à entidade que era adorada pela falecida mãe de Junior. Quando a cabeça de argila é retirada do rosto de Senior, não sabemos se ele foi influenciado pelas forças diabólicas que eram adoradas por sua falecida esposa, ou não. *As boas maneiras*, por sua vez, conclui a sua narrativa com a imagem de Clara,

e o lobisomem que ela adotou e criou como seu filho, presos em uma sala fortificada, esperando que a multidão enfurecida do lado de fora arrombe a porta para matá-los, depois de o menino lobisomem ter atacado uma menina na noite de São João. O filme termina sem que o público conheça o destino destes personagens, também negando um desfecho claro ao público para o terror construído.

Esta característica do uso da monotonia rotineira para construir e tensionar sentidos, embora se repita em parte da obra de Dutra, e que pode ser observada, principalmente em *Trabalhar cansa*, tem sido percebida por pesquisadores como Maria Carolina Vasconcelos Oliveira como sendo parte de um movimento não organizado que está sendo chamado de Novíssimo Cinema Brasileiro. O termo “Novíssimo Cinema Brasileiro” foi criado pelos curadores Eduardo Valente e Lis Kogan, para, segundo Oliveira “exibir e discutir produções para as quais eles acreditavam que não havia espaço no mercado das salas cariocas” (OLIVEIRA, 2016, p.12). Entretanto, o termo logo passou a ser associado pelos críticos de cinema á produções de baixo orçamento, feitas por jovens realizadores que lançavam os seus primeiros longas metragens, rompendo com um sistema hegemônico de produção e narrativa no cinema nacional.

Trabalhar cansa integra esse movimento, que conta também com filmes como *O céu sobre os ombros* (2010), de Sérgio Borges; *O som ao redor* (2012), de Kleber Mendonça Filho; *Boi neon* (2015), de Gabriel Mascaro; entre outros. Em sua tese, Felipe Diniz (2018) (que afirma ainda não existir um consenso entre críticos e teóricos sobre a utilização do termo) ao observar os filmes do cineasta André Novais, responsável pelo longa metragem *Ela volta na quinta* (2015), aponta como a montagem e o trabalho de *Mise en scène* dos filmes de Novais tendem a criar a construção de certa desdramatização como encenação, trabalhando também com elementos fora de quadro para construir estes sentidos. Estes elementos estéticos e narrativos podem ser facilmente percebidos em *Trabalhar cansa*, e *Quando eu era vivo*, afetando e tensionando as formas como os construtos de terror são atualizados nestas duas obras, ao mesmo tempo em que usam a monotonia do comum, levantam suas suspeitas sobre ela. Se as construções de terror presentes no filme de Dutra e Rojas foram influenciadas pelo contexto em que estavam inseridas, percebe-se, também atualizações de formas de construção de terror que remetem aos filmes do gênero produzidos por Walter Hugo Khouri na década de 70, com a apatia dos personagens, e trabalho de elementos fora de quadro desempenhando papel importante na criação de construtos de terror.

Essa relação da monotonia com o cinema de Dutra (e nesse caso, também de sua codiretora Juliana Rojas) mostra-se clara na cena final de *Trabalhar cansa*, iniciada no tempo 01:33:30, onde Otavio participa de uma palestra motivacional para se destacar no mercado de trabalho, e é orientado pelo palestrante a entrar em contato com seu “lado primitivo”. Vemos vários homens engravatados abrindo as camisas e gritando de forma selvagem, seguindo as ordens do palestrante. O plano final do filme é um plano médio de Otávio, que lentamente vai se fechando, mas o personagem parece ter dificuldades em gritar. Quando Otavio enfim grita, este grito parece funcionar como uma catarse para o personagem, e é esta a imagem que Juliana Rojas e Marco Dutra escolhem para encerrar o seu filme.

Trabalhar cansa coloca a quebra da apatia nesta cena final como um momento que rompe com o mal estar que permeou o filme inteiro, apontando onde se encontra o terror no universo da obra. Em *Trabalhar cansa*, a apatia diante do terror, seja o terror provocado pelo desemprego, seja por criaturas monstruosas na parede, é que é o elemento verdadeiramente assustador. A imagem técnica do grito, comumente associada ao terror, surge aqui então desconstruída, ao surgir justamente como a antítese do tipo de terror construído por esta obra.

5.2 Rodrigo Aragão e a brasilidade no terror

Percebemos na filmografia do diretor capixaba Rodrigo Aragão; obras que introduzem sentidos fortemente regionais, ao observar que seus filmes costumam ser situados em pequenas comunidades da região do Espírito Santo, como a área dos manguezais, montanhas de mata tropical, ou o litoral formado por aldeias de pescadores. Os cinco longas-metragens dirigidos pelo cineasta até o fechamento desta dissertação (sendo um deles uma antologia) têm em comum a forte presença de locações naturais, explorando a imagem de matas, rios, e mares.

Os personagens nos filmes de Aragão são igualmente construídos para possuírem fortes características regionais. Podemos perceber isso ao observar o dialeto dos personagens, repleto de palavrões e gírias locais, ou pelo uso de figuras arquetípicas, como o pescador cheio de histórias, e a velha mandingueira em *Mangue negro*; o político corrupto que flerta com o coronelismo em *Mar negro*; passando pelas figuras do folclore brasileiro como o Chupacabras e o Velho do saco, presentes em *A*

noite do chupacabras. Todos estes personagens carregam marcas caricaturais, que cercados por clichês, atuam nos filmes de Aragão como construtos de uma determinada brasilidade. Estes construtos são articulados com alguns aspectos mais universais do terror, representados pelos monstros que habitam as histórias de seus projetos.

Os filmes de Aragão usam como um importante elemento de sua montagem de sentidos, a estética *Gore*. Constantemente, imagens de sangue, vísceras, desmembramentos, e materiais em decomposição surgem em seus projetos, construindo sentidos de repulsa. Os personagens que sobrevivem as obras de Aragão, inevitavelmente, chegam ao fim cobertos de fluídos; de sangue; e até vômito; em um processo de diluição dos limites entre o interior humano e o mundo exterior. Esta característica pode ser observada já nos cartazes dos três primeiros filmes do realizador, que trazem personagens ensopados de sangue.

A estética *Gore* auxilia na construção dos sentidos de terror, mas também é um fator para a construção de sentidos específicos de violência, que por sua vez, constroem o terror. A violência na filmografia de Aragão é sempre brutal e superlativa. Quando um personagem é ferido, o sangue sempre jorra em profusão, com enquadramentos destacando tais ferimentos através de *Close-ups* e planos detalhes. Quando sentem dor, os personagens gritam e xingam, apresentando uma violência centralizada nos corpos. O som também desempenha um papel importante na construção desta violência superlativa que auxilia na montagem de sentidos de terror na obra de Aragão. O desenho de som destaca o ruído da carne sendo rasgada quando o protagonista de *Mangue negro* desmembra os zumbis que o atacam, da mesma forma que escutamos o som do sangue das vítimas dessas criaturas jorrando, quando elas mordem um personagem.

Os filmes de Rodrigo Aragão também constroem o terror como um gênero de forma evidente, como podemos perceber em títulos como *Mangue negro*, ou *a noite do chupacabras*, que adotam termos comuns em títulos do gênero como as palavras “negro” e “noite”, que marcam aqui o clichê de um título esperado, que remete diretamente ao gênero. A figura do *outra assustador* na filmografia do realizador é sempre posta de forma bastante explícita. Tanto os zumbis de *Mangue negro* e *Mar negro*, como o monstro do título em *A noite do chupacabras*, e mesmo o maníaco homicida vivido por Petter Baierstorf neste mesmo filme, são construídos tecnicamente

como figuras estranhas, ameaçadoras, e repulsivas. Através de enquadramentos fechados, Aragão explora as características mais repelentes destas figuras, como o rosto apodrecido e coberto de sangue dos zumbis em *Mangue negro*, ou o olho vazado e os dentes podres do maníaco em *A noite do chupacabras*. O som, por sua vez, dá um caráter abjeto e sentidos antinaturais a essas figuras. Os zumbis constantemente gemem de forma desumana, com o desenho de som também destacando o ruído da carne descomposta de seus corpos se movimentando, enquanto o Chupacabras emite um ruído monstruoso essencial para a montagem da criatura como um ser animalesco.

Embora o diretor trabalhe com construtos de silêncio, existe uma preferência na filmografia de Aragão por utilizar recursos sonoros estridentes para alcançar os sentidos de terror desejados. Como veremos mais detalhadamente, na análise que realizaremos de *Mangue negro*, as sequências que trazem ataques de zumbis possuem trilhas sonoras agitadas que transmitem sentidos de perigo, os personagens gritam e choram diante de um *outro assustador*, que pode vir de qualquer lugar e invadir o quadro. Aqui, o *outro* entra em quadro o tempo todo, emitindo todo tipo de ruídos guturais que reforçam a sua natureza bestial, ao mesmo tempo em que se movimentam com violência, derrubando objetos, em mais um sentido sonoro que constrói essa violência. Esta estética sonora, presente na filmografia de Aragão conversa diretamente com a estética visual adotada pelo realizador, que trabalha muito com os elementos dentro de quadro para a montagem de seus construtos de terror. Os quadros, em Aragão, parecem ter uma força centrípeta em que atraem a si todos os elementos da trama que vão entrando.

5.2.1 *Mangue negro*

Esta análise consistirá em imobilizar um trecho do longa-metragem, *Mangue negro*, dirigido por Rodrigo Aragão, trecho que numa primeira cartografia, parece bastante rico na construção de sentidos de terror. *Mangue negro* acompanha Luis (Waldemar dos Santos), um catador de caranguejos secretamente apaixonado pela jovem Raquel (Kika Oliveira). Quando inexplicavelmente zumbis ávidos por carne humana passam a emergir do mangue onde vivem, Luis precisa encontrar uma forma

de sobreviver e proteger a mulher que ama, enquanto a contaminação espalha-se pela região.

As construções de terror no filme de Aragão começam já com a apresentação do logo da produtora da obra, a Fábulas Negras, em uma arte que mostra uma torre decrépita em um horizonte de lua cheia coberto de nuvens negras, antes mesmo de o nome da produtora surgir. Quando o nome da produtora surge, uma mão pútrida sai do chão, e o nome da produtora aparece na tela, em uma imagem que remete não só a imaginários de terror, mas ao imaginário dos filmes de zumbi, onde *Mangue negro* se enquadra.

O fato do mangue, que serve de cenário para o filme, ser um local ameaçador é construído desde a sua primeira cena, quando aos vinte oito segundos de duração, o pescador Agenor dos Santos (Markus Konká) olha diretamente para a câmera e na primeira linha de diálogo do longa-metragem declara “*É meu amigo, eu vou te contar uma coisa. Esse mangue aqui é muito perigoso*”. O personagem fala a respeito de tempos de fartura que acabaram, e que no presente não haveria “*mais nada vivo*” no mangue. O discurso que abre o filme é construído imagetivamente como uma história contada diretamente ao público, pelo fato do personagem olhar diretamente para a câmera. Este recurso, mais próprio da televisão e do gênero documentário do que do cinema assumidamente ficcional, dá sentidos de veracidade e realismo para a obra.

Figura 08 – Plano de abertura do filme, com Agenor falando diretamente para a câmera sobre a podridão e a “morte” do Mangue.



Frame de *Mangue negro*

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Y504MMYpRXM>

Esse discurso é importante também, por ressaltar uma característica comum a todos os filmes de Aragão; um subtexto que carrega preocupações ecológicas e sociais. As comunidades interioranas dos filmes do diretor sempre se encontram em decadência, com seus recursos naturais estando em franca degeneração. O passado

nos filmes de Aragão é sempre lembrado como sendo farto, o presente, por sua vez, projeta um futuro sombrio e miserável que tirara o sustento de seus personagens, antes mesmo que qualquer “monstro” apareça e roube o espaço dos habitantes dessas regiões.

Vemos nas imagens durante os créditos iniciais que sucedem a cena de abertura, a presença de elementos estranhos. Em um passeio de câmera frenético pelo mangue, vemos imagens de peixes apodrecendo nas margens do rio, árvores secas com galhos retorcidos, caveiras humanas submersas, e pedaços de cadáveres semienterrados na lama, enquanto uma trilha sonora repleta de notas longas e graves, que quebram o compasso rítmico da trilha, criam afetos de tensão. Os créditos iniciais terminam com o surgimento do título *Mangue negro*, em uma fonte de letra estilizada, remetendo a galhos e espinhas de peixe.

O título, que é a marca de sentido fundamental de todo e qualquer filme, remete a uma variedade de títulos de filmes do gênero que carregam o termo “negro”, e suas variações, como adjetivo. O título direciona o olhar para um gênero, embora muitas vezes ele não se confirme. No caso específico da palavra “negro”, temos um termo que dentro da língua portuguesa, pode indicar diferentes sentidos, como veremos nos exemplos a seguir. O filme *Natal negro (Black christmas/1974)*, de Bob Clark, trata sobre um maníaco psicopata, que na noite de natal, esconde-se no sótão de uma casa de uma irmandade universitária, passando a matar as estudantes que vivem ali, uma por uma. Percebemos, novamente, este sentido dado a palavra “negra” no filme *A metade negra (The dark half/1993)*, de George A. Romero, que trata sobre um escritor, que após abandonar o pseudônimo que usava para escrever seus romances mais violentos, vê este pseudônimo ganhar vida na forma de um assassino, que dá vazão a seus impulsos mais sombrios.

Lua negra (Bad moon/ 1996), de Eric Red, filme que mostra uma mãe e seu filho pré-adolescente recebendo a visita de um tio distante, que secretamente transforma-se em um lobisomem sanguinário em noites de lua cheia, traz mais uma vez em seu título, a palavra “negra” como uma construção do que é desprezível, sombrio, ou maligno, referindo-se aqui a lua que traz o *outro assustador*. Claro que há casos em que a palavra é usada em um sentido mais literal, como na produção japonesa *Água negra (Honogurai mizu no soko kara/2002)* de Hideo Nakata, que acompanha uma mulher e a filha pequena mudando-se para um velho apartamento,

e percebendo uma goteira de água da cor preta, vinda dos apartamentos superiores, onde um ano antes, viveu uma menina que agora está desaparecida. No filme, a água negra é o fantasma da menina que se afogou na caixa d'água do edifício. Então, a palavra “negra” do título, refere-se também a sentidos de podridão e decomposição em relação à água.

Nas produções nacionais, a palavra também surgiu com sentidos de podridão e perversão. José Mojica Marins realizou o filme *Exorcismo negro* (1974), que mostra o próprio Mojica como um personagem, indo passar uma semana na casa de campo de alguns amigos, somente para descobrir que eles estão sendo possuídos por uma força demoníaca. Na filmografia de Aragão, a palavra se mostrou uma constante em seus títulos, também estando presente nos filmes *Mar negro* (2014), *As fábulas negras* (2015) e *Mata negra* (2018). Nos filmes de Aragão, a palavra “negro” e suas variáveis parecem sempre carregar sentidos de podridão e morte.

Ao cartografar apenas os créditos de abertura de *Mangue negro*, já podemos encontrar pistas de como o terror será construído ao longo do filme de Rodrigo Aragão, assim como a figura monstruosa que provoca medo nos personagens. O *outro assustador* em *Mangue negro* torna-se rapidamente explícito, através de imagens que remetem o público a podridão, a decomposição, e a morte, quando vemos nas margens do mangue imagens de caveiras, cadáveres humanos, e animais em decomposição. Imagens que conversam diretamente com clichês estabelecidos do gênero, que foram abordados por Silva (2014) em sua pesquisa.

A cena que sucede os créditos, onde vemos um catador de caranguejo encontrar uma pilha de cadáveres enquanto tenta pegar um enorme caranguejo, também nos indica os modos como os sentidos de terror serão aqui construídos. As imagens dos cadáveres antecipam o clímax da cena, onde os sentidos de terror construídos convergem para uma ação dramática, no caso, o ataque do caranguejo ao catador. Este tipo de construção continua a surgir ao longo de todo o filme, como no trecho em que os personagens Luis e Raquel entram na casa de Raquel, mergulhada em total escuridão, e encontram o cadáver do pai da moça, para logo em seguida serem atacados por um zumbi, como o catador foi atacado pelo caranguejo.

Podemos encontrar imagens semelhantes que desempenham funções parecidas em diversos filmes. *Psicose* (1960), em uma de suas cenas mais famosas, traz a personagem Lila Crane descobrindo o cadáver da mãe de Norman Bates

mumificado no porão, com a descoberta do personagem se construindo como clímax da cena, que é seguida pela ação dramática de Norman Bates entrando no porão vestido de mulher com uma enorme faca na mão. Percebemos nestes exemplos, construções de terror que conduzem a um clímax dentro da cena, que resulta em uma ação dramática que também se torna um elemento que gera um construto de terror. Há no filme de Aragão uma construção de clímax que parece não acabar nunca. Quando os personagens parecem ter passado pelo pior, um novo ataque surge, fazendo do próprio clímax e sua tensão, uma espécie de gerúndio do filme.

Ainda sobre o trecho envolvendo a descoberta do catador de caranguejos, percebemos que o silêncio é utilizado para construir uma ambientação de terror que precede a descoberta do personagem. Esse construto de silêncio é construído evidentemente através de elementos sonoros. Nesta cena, não há trilha sonora, e tudo o que escutamos são os sons do ambiente. Entre estes ruídos estão o barulho dos passos do personagem no terreno pantanoso, a sua respiração ofegante, o som da água corrente do rio próximo, e do próprio caranguejo movimentando-se no lodo do mangue. Esse construto só é quebrado quando o personagem encontra os cadáveres, pois a partir daí, o silêncio é quebrado por uma trilha sonora discreta, e o barulho das moscas voando em torno dos corpos. O silêncio nesta cena é usado para construir o terror, pois torna-se um construto que antecipa o evento assustador. Aragão voltaria a utilizar esta construção em outros momentos do filme.

Na cena iniciada em 01:25:31, quando Luis e Raquel chegam até o quarto da mãe da moça, após sobreviverem a diversos ataques de zumbis, eles encontram um ambiente silencioso, que conduz os sentidos de terror da cena. Não há trilha sonora presente no começo da cena, e quando os personagens abrem a porta do quarto, ouvimos o som alto do ranger da porta. No quarto, enquanto Raquel conversa com a sua mãe, ouvimos a respiração pesada das duas personagens. Tal como ocorre na cena do catador de caranguejos com a pilha de cadáveres, a cena no quarto da mãe utiliza a construção do silêncio, para antecipar o momento macabro, no caso, uma criatura que irrompe de dentro da boca da mãe de Raquel. Aliás, a irrupção, o súbito seja pela entrada de personagens no quadro, seja aparecendo no quadro porque sai de dentro dos corpos, é algo constante no filme.

Percebemos em outros filmes usos semelhantes dos construtos de silêncio como elementos de montagem na construção de terror. A cena que conduz ao clímax

de *A meia noite levarei a sua alma*, onde acompanhamos a caminhada de Zé do Caixão pela mata antes de ser atacado pela procissão dos mortos, também se utiliza de construtos de silêncio para construir o seu terror. Enquanto o personagem de Mojica caminha pela mata, escutamos o som do vento nas copas das árvores, o pio das corujas e o som do bater de suas asas, o miado raivoso de um gato, e o som dos passos do vilão; todos estes elementos sonoros dão sentidos de um profundo e assustador silêncio para a cena. O silêncio também surge aqui como um elemento que antecipa o clímax da cena, que contém o evento assustador, no caso as aparições fantasmagóricas.

A cena do catador de caranguejos em *Mangue negro*, é encerrada no minuto 06:04 sem um desfecho, quando o catador cai sobre os cadáveres após ser ferido na perna pelo caranguejo que estava caçando. O desfecho desta cena será revelado apenas mais tarde no filme, em uma cena posterior, no que acaba se revelando um recurso que é utilizado diversas vezes ao longo da narrativa, chegando a quebrar algumas vezes a linearidade temporal-espacial da montagem. Na cena iniciada em 13:01, acompanhamos uma discussão entre o protagonista Luis, e seu irmão, que se encerra em 13:32, quando Luis é empurrado, e é surpreendido pelo surgimento repentino em quadro, do catador de caranguejos que conhecemos na cena que sucedeu os créditos iniciais, que está com o rosto ensanguentado. Mais uma vez, o desfecho só será conhecido em um momento posterior do filme.

Pode-se perceber no filme de Rodrigo Aragão a utilização de diversos clichês do gênero (especialmente dos filmes de zumbis, subgênero onde esta obra parece se inscrever em termos de produção de sentido) para gerar repulsa nos personagens, sentimento esse que parece intimamente ligado ao sentimento de medo em *Mangue negro*.

No filme, a gosma repulsiva que escorre dos alimentos podres e de feridas dos personagens são peças fundamentais na construção de terror. Estes elementos por sua vez, são fatores de construção frequentes no subgênero dos filmes de zumbis, sendo este subgênero outra construção que precisa ser observada com certo cuidado. Gomes (2014) aponta que os filmes de zumbis foram divididos em vários ciclos. O primeiro, diz respeito aos zumbis da mitologia haitiana, onde os mortos eram ressuscitados por feitiçaria para servirem como escravos sem mente para estes feiticeiros. Segundo a autora, o filme *Zumbi branco (White zombie/1932)* de Victor

Halperin, seria o precursor deste primeiro ciclo de filmes de zumbis, que influenciou outras produções nas décadas de 1930 e 1940, como *A morta viva (I walked with a zombie/1943)*. Estes filmes, entretanto, muito pouco lembram as produções que culturalmente passaram a serem reconhecidas como parte do subgênero “zumbi”.

O segundo ciclo, entretanto, apresentaria elementos radicalmente diferentes do primeiro, estabelecendo as características mais reconhecíveis no que se refere ao subgênero dos “filme de zumbis”. George A. Romero lançou o filme que serviu como marco inicial deste novo ciclo, *A noite dos mortos vivos (Night of the living dead/1968)*, obra que nas palavras de Gomes “[...] desligava o zumbi de suas raízes haitianas, transformando-o em um monstro norte americano que ressuscitava sem motivo aparente para se alimentar dos vivos em uma espécie de epidemia regional” (GOMES, 2014, p.14).

Romero construía a natureza canibal de seus monstros através imagens de violência gráfica e exploração corporal. Cineastas como o italiano Lucio Fulci, com filmes como *Zombie (Zombi 2/1979)* levariam as imagens técnicas da violência nos filmes de zumbis ainda mais longe, com planos longos e detalhados das garras e dentes dos zumbis estraçalhando as suas vítimas. Mas os filmes de Romero estabeleceram uma série de características, que continuariam a se atualizar em outras produções, redefinindo o subgênero filmes de zumbi. O espaço entre os vivos e os mortos nestes filmes seria dicotomizado, com os humanos (vivos), geralmente ficando com os espaços confinados, enquanto os espaços abertos pertencem aos mortos. Em *Mangue negro, A casa de Dona Benedita*, onde Luis e Raquel se refugiam para curar o ferimento da jovem, e que é cercada pelos zumbis a certa altura é o espaço dos vivos, enquanto cenários como o mangue, e a casa de Raquel, onde o casal se aventura para tentar salvar os pais da garota é o espaço dos mortos, do *outro assustador*. Na verdade, esse *outro* parece se caracterizar por perseguir o tempo todo o espaço fílmico, inclusive e, sobretudo, aquele ocupado pelos vivos, e também possui natureza viral, já que devido a uma mordida, arranhão, ou ao próprio fato de morrerem, personagens inicialmente apresentados como vivos, tornam-se zumbis, diluindo o tempo todo à fronteira entre os “normais” e o zumbis.

No Brasil, o subgênero dos filmes de zumbis não foi algo frequente ao longo da filmografia nacional, mas fez aparições ocasionais. Laura Cánepa (2008) em seu levantamento sobre a presença do gênero terror no cinema brasileiro localizou a

presença de zumbis em obras como *Macumba love* (1960) de Douglas Fowley, uma coprodução Brasil/Estados Unidos que tentava adaptar o mito dos zumbis haitianos as religiões africanas praticadas no Brasil, e o longa metragem *Quem tem medo de lobisomem* (1975) de Reginaldo Faria. Este último não é propriamente um filme do gênero, mas é fortemente marcado por construções de terror, e referenciava construções semelhantes as utilizadas por George Romero em seu filme seminal de 1968 no trato dos zumbis, que não eram o único *outro assustador* no filme de Faria.

Os autores Alfredo Suppia e Lucio Reis Filho (2013) apontam que o subgênero tornou-se mais frequente no Brasil a partir da metade da Década de 1990, começando pelo circuito de curtas e médias-metragens, que teve em *Zombio* de Petter Baiestorf um de seus principais representantes. Mas logo, o filme de Baiestorf foi seguido por obras que tensionavam o subgênero, dando-lhe um viés cômico, como *Crônicas de um zumbi adolescente* (2002), de André ZP, e *Minha esposa é um zumbi* (2006) de Joel Caetano. Seguiram-se a esses curtas metragens, investidas do subgênero em filmes de longa-metragem, como *A capital dos mortos* (2008), de Tiago Belotti, e *Porto dos mortos* (2010), de Davi de Oliveira Pinheiro. A maior parte destes filmes, como as produções comandadas por Baiestorf e Caetano parecem encaixar-se no que Gomes (2014) chama de terceiro ciclo dos filmes de zumbis no cinema, quando as produções do subgênero passaram a lançar um olhar mais jocoso para as convenções estabelecidas pelos filmes de Romero, mesmo que nunca se assumissem como paródia. Obras como *A volta dos mortos vivos* (*Return of the living dead*/1985), de Dan O'Bannon; *Re-animator* (1985), de Stuart Gordon; e *Uma noite alucinante 2* (*Evil dead II*/1987), de Sam Raimi; segundo a autora “[...] iriam utilizar-se de maneira bastante intencional da estética *Trash*, em filmes que uniriam o humor a cenas de violência gráfica, geralmente denominadas pelos termos *Gore*, ou *Splatter* [...]” (GOMES, 2014, p.137).

Os filmes de Rodrigo Aragão possuem as características das produções que Gomes (2014) atribui a um terceiro ciclo dos filmes de zumbi. A violência explícita é, muitas vezes, tão absurda que chega a ser cômica, tornando-se outra forma de construção do terror adotada por *Mangue negro*. O filme valoriza os seus momentos de drama e horror, mas percebe-se certo tom jocoso em relação à violência em alguns momentos, que parecem atualizar o mesmo tom utilizado nas produções norte americanas de 1980 citadas por Gomes (2014). Podemos encontrar um exemplo no

trecho localizado no minuto 01:02:44. Nesta cena, Luis e Agenor saem em uma missão para pegar um peixe baiacu no pesqueiro do Mangue, cujo veneno poderia salvar Raquel de se transformar em um zumbi, após a moça ser mordida, mas ao chegar ao pesqueiro, encontram um zumbi de guarda. O trecho traz um plano fechado de Agenor pensando em voz alta em como ele e o amigo podem se esconder do zumbi até este liberar o caminho, mas o plano seguinte mostra Luis decapitando a criatura com sua machadinha sem grande dificuldade. Os sentidos de violência neste trecho surgem com finalidade cômica, devido à forma casual com que Luiz decapita o zumbi, e pela surpresa de Agenor diante desta ação.

Esta característica está presente nos curtas metragens de Petter Baiestorf, e também nos filmes seguintes de Aragão; como em *Mar negro*, onde um travesti ensandecido massacra uma horda de zumbis com uma metralhadora antiaérea. Deve-se observar que a violência é também uma construção, onde os sentidos do filme são atualizados. Percebe-se, por exemplo, que o uso constante da violência gráfica centrada nos corpos, torna-se em *Mangue negro* um elemento importante para que a ação acabe por sublimar o terror em algumas passagens, pois o medo e a repulsa dos personagens são postos em segundo plano diante das próprias ações violentas vistas na tela. Isso ocorre, porque em muitas passagens em que Luis enfrenta hordas de zumbis com a sua machadinha, o personagem é construído como uma figura invencível diante dos mortos vivos, que não tem por que sentir medo. Existe aqui uma certa referência caricaturizada da história bíblica que envolve Davi e Golias, em que poderosos são derrubados por um homem com uma funda e algumas pedras.

Os personagens da obra são fortemente caricaturais, abraçando sem vergonha alguma tantos clichês do gênero terror quanto clichês regionais e outros imaginários; como o mocinho ingênuo, o pescador cheio de histórias, ou a velha benzedeira. A personagem Dona Benedita, interpretada pelo ator André Lobo é o maior exemplo. A personagem é uma idosa negra, veste roupas brancas, fuma cachimbo, e sabe como deter a infecção no corpo de Raquel através da sabedoria popular, transmitida a ela através da avó.

A personagem é uma atualização de figuras muito semelhantes que surgiram no cinema e na televisão, particularmente em novelas e séries, ao longo dos anos, dando fortes sentidos de brasilidade a personagem. Podemos perceber em Dona

Benedita, ecos de personagens como a famosa Tia Anastácia, da série de livros *Sítio do pica pau amarelo*, de Monteiro Lobato; ou mesmo a velha benzedeira, de *Caiçara*.

Figura 9 – André Lobo como Dona Benedita



Frame de *Mangue negro*

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Y504MMYpRXM>

O filme adota o exagero e os poucos recursos técnicos da produção como uma estética, sendo o maior exemplo à forma como representa as personagens femininas. Excetuando Raquel, todas as outras personagens femininas do filme, mulheres idosas, são interpretadas por homens sob uma pesada maquiagem. De fato, o pai de Raquel, também um homem idoso, é claramente um ator jovem envelhecido pela maquiagem. O longa-metragem, conscientemente, não tenta esconder a natureza artificial de seus personagens idosos, e com isso pensa os limites, as fronteiras, e suas transgressões, o “natural” e o “artificial”. Expostos pelas imagens técnicas através de planos fechados, estes personagens são construídas como algo não natural, sempre paradoxal. Outro exemplo pode ser percebido na forma como são construídas as sequências externas noturnas. Aragão utiliza um filtro azulado durante estas cenas, para simular a noite, mesmo que claramente elas tenham sido gravadas a luz do dia. Estas imagens incluem ruídos de animais noturnos; como corujas e grilos, sempre que não há trilha sonora presente, e em algumas passagens, articulando a trilha com estes sons. Mais uma transgressão de limites: a criação de uma temporalidade fílmica onde é dia e noite ao mesmo tempo, dando a ver claramente este tempo caricato. Tal como ocorre com os personagens velhos, essa noite estilizada logo é construída como algo não natural, uma estética que acaba sendo uma imagem média, uma imagem do filme.

Um dos momentos onde percebemos sentidos mais intensos de terror está na sequência localizada no tempo 01:18:50, onde Luis e Raquel vão até a casa dos pais da moça, com o intuito de levá-los para fora do mangue, já que a praga zumbi está fora de controle. Os dois entram na casa escura e silenciosa da jovem, onde eles são atacados pelo pai de Raquel, que foi transformado em um zumbi, e teve metade do rosto estourado por um tiro disparado por Antônio, um cliente do pai de Raquel que assediou a jovem no começo do filme, e pelo próprio Antonio, que também foi transformado em um zumbi.

Neste momento, o público possui uma informação que os personagens não possuem, pois nós sabemos, através de cenas anteriores, que o pai de Raquel foi contaminado pelas ostras do mangue e transformado em um zumbi, enquanto o cliente que havia assediado a jovem no começo do filme foi atacado por uma criatura desconhecida. Mas não havíamos visto o desfecho deste ataque até este momento da obra.

Quando o casal protagonista chega à casa dos pais de Raquel, a casa está completamente mergulhada na escuridão (Frame 01 e 02 da Figura 10). O segundo plano da cena mostra os personagens diante da entrada da casa, onde as paredes ainda recebem algum tipo de iluminação, mas a porta é mostrada como um grande buraco negro, que será explorado pelos personagens. A escuridão é uma forma extremamente recorrente de construir o terror, pois não vemos o que pode estar escondido nas sombras. O escuro, um “medo mundial”, segundo Tuan (2006), é considerado um dos medos primais do ser humano, justamente por que ele representa o desconhecido, um lugar que potencialmente oculta forças macabras estranhas a nós, *o outro* que nos aterroriza.

Quando Luis e Raquel entram na casa, compartilhamos da escuridão que é experimentada pelos personagens, pelo fato da tela ficar completamente escura, mesmo que ainda escutemos as vozes dos dois. O casal (e também o público) só passam a enxergar alguma coisa quando a jovem acende um lampião. A luz do lampião, entretanto, ilumina apenas parcialmente o cenário, que ainda mantém grandes pontos mantidos nas sombras (Frames 03 e 04 da Figura 10). Através da luz do lampião, o casal protagonista descobre o cadáver ensanguentado do pai de Raquel, o que faz com que a moça grite de pavor (Frame 05 e 06 da Figura 10).

Nos momentos que antecipam o ataque dos zumbis ao casal protagonista nesta cena, o terror é construído especialmente com o que está fora de campo. Após Raquel acender o lampião, temos dois tipos de planos que se intercalam. Um plano conjunto dos personagens para vermos suas reações, e um plano subjetivo em primeira pessoa simulando o ponto de vista de Raquel, que utiliza o próprio lampião como ponto de referência.

Com a escolha do diretor por explorar o ponto de vista direto dos personagens neste trecho, nós vemos apenas o que eles veem, nós sentimos como eles, parece que passamos a ser mais um elemento que na força centrípeta do plano, nos arrasta para dentro do quadro. Um recurso importante nesse sentido é a trilha sonora grave, de notas longas, no momento em que Raquel acende o lampião, trilha que só é interrompida no momento em que o cadáver do pai da moça é revelado pela luz. Essa trilha parece nos fazer compartilhar a mesma tensão, o mesmo ambiente, o mesmo olhar sobre o mundo ameaçador dos personagens. A cena se utiliza da construção cultural do medo do escuro, o que segundo King (2007), é uma constante em filmes do gênero terror. Grande parte do terror construído neste trecho advém do que nós não vemos na tela. Ou seja, se o que entra no quadro é tão terrorífico, o lugar de onde ele provém (o fora do quadro) eleva ao máximo a potência e as características do *outro ameaçador*. O que nos remete aos apontamentos de Kilpp e Weschenfelder (2016) que apontam o fora de campo como o lugar do virtual, em que o terror se atualiza no quadro, mas permanece virtual, latejante no fora de quadro, capaz de se atualizar ou não.

No cinema brasileiro, percebemos construção de terror com elementos técnicos semelhantes em *A mulher do desejo*, na cena em que Sonia (Vera Farjado) retorna para casa, onde é atacada por seu marido, agora completamente possuído pelo espírito de seu falecido tio. A cena, também, trabalha com a escuridão e pontos de luz, de modo a manter o breu sempre a frente da personagem, no caminho em que ela percorre enquanto anda pela casa. Mesmo que a escuridão do cenário não seja completa, a cena é construída de modo a dar a impressão que Sonia está adentrando a escuridão. O terror é construído baseado no que está fora de quadro, até que a cena enfim insere um elemento em quadro, aqui, o marido completamente possuído pelo espírito do tio, que irrompe subitamente de uma porta fechada, com o rosto coberto pelas sombras, e a voz alterada, provocando um grito de pavor de Sonia. Percebemos em *Mangue negro* a

atualização de construções de terror, onde o fora de quadro é ameaçador pelo que ele possa deixar entrar no quadro. Isso é diferente do que vimos nos filmes de Dutra, em que as relações entre o quadro e fora de quadro eram mais centrífugas, e o fora nos remetia geralmente a alguma relação com o íntimo das personagens sem esclarecer especificamente que relações eram essas, deixando um certo canal aberto, ou dúvida sobre a ameaça estar realmente fora (do quadro e das personagens) ou dentro (do quadro e das personagens).

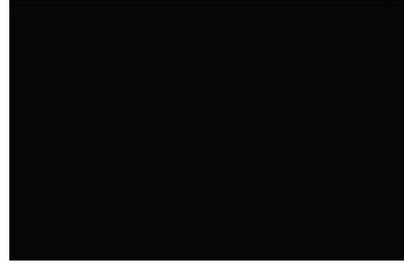
Voltando a *Mangue negro*, a descoberta do corpo do pai de Raquel quebra a dinâmica de planos abertos para se apresentar em um plano mais fechado do cadáver. A descoberta da imagem horrível funciona como um momento de transição para a cena, que a partir deste momento passa a utilizar uma forma de construção de terror bem diferente da que vinha utilizando até então. O grito de Raquel ao ver o corpo de seu pai é uma reação à imagem horrível, um clichê sonoro do gênero terror, que segundo Silva (2014) muitas vezes surge como um prenúncio de perigo ou de morte.

Voltando ao cinema brasileiro, percebemos construção semelhante em *Enigma para demônios*, quando a protagonista, Elsa, retorna nervosa para casa após desconfiar que seu interesse romântico, o Doutor Luis (José Mayer) possa ser a pessoa por trás das ameaçadoras ligações que recebeu durante todo o filme. Ao voltar para casa, Elsa encontra uma residência deserta e totalmente às escuras, com as luzes não funcionando. É neste momento que ela ouve a voz ameaçadora do suposto fantasma que lhe telefonava, exigindo a flor roubada de sua sepultura, e grita de pavor, antes de ser golpeada por trás. Retornando a obra de Aragão, percebemos a importância do grito feminino como elemento de construção do terror, também em *A noite do chupacabras*, quando a grávida Maria Alice (Mayra Alarcón) fica perdida na floresta após o monstro do título invadir a casa da família, e grita desesperadamente ao encontrar o corpo de sua cunhada esfaqueado, o que a faz entrar em trabalho de parto, dando a luz a uma criatura monstruosa, em uma cena que acaba revelando-se um pesadelo. Percebemos na obra de Aragão, a atualização de uma construção recorrente do cinema de terror em cenas que constroem o terror em torno de ambientes escuros, construídos de silêncio, ou da trilha sonora, e atingem o clímax com o grito feminino desencadeando a morte ou a ameaça, tal como ocorre na cena da descoberta do cadáver do pai de Raquel em *Mangue negro*.

Figura 10 – Trecho inicial de busca na casa de Raquel



01. Os personagens diante do desconhecido da escuridão



02. O quadro é mantido completamente escuro quando os personagens entram na casa



03. Plano de ponto de vista, trabalhando a tensão do fora de campo.



04. Reação dos personagens ao que veem no plano de ponto de vista.



05. Plano fechado no corpo do pai de Raquel, expondo a imagem repulsiva dentro de campo.



06- Plano de reação mostra o grito de Raquel, um clichê estético do terror, que prenuncia perigo ou morte.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Y504MMYpRXM>

No mesmo plano em que Raquel grita de pavor, Antônio, transformado em um zumbi, levanta-se da escuridão, e urrando, ataca o casal (Frame 01 da Figura 11). O surgimento do enorme morto vivo acontece na forma de um *Jump Scare*, recurso comum aos filmes de terror onde o surgimento abrupto de algo no quadro (que pode ser acompanhado de uma alteração na trilha sonora) assusta os personagens. Esse recurso dá o tom de como o restante da cena irá se desenrolar, e como o terror será construído a partir daqui.

No tempo 01:20:32, a cena prossegue com o ataque do zumbi a Luis e Raquel. O monstro joga Luis contra a parede, e persegue Raquel pelo cômodo. Este trecho possui uma série de cortes rápidos, com enquadramentos trêmulos, e *close-ups* tanto do rosto de Raquel, quanto do Zumbi, que tem a boca lambuzada de sangue (Frame 02 e 03 da Figura 11). O som também é uma parte fundamental da construção desta

cena, auxiliando na construção do zumbi como uma figura assustadora e estranha que representa ameaça. O morto vivo grunhe de forma desumana durante toda a cena, enquanto ouvimos o som constante dos objetos que são arremessados pelo monstro baterem no chão e na parede, enquanto este tenta agarrar a moça, ao mesmo tempo em que ouvimos uma trilha sonora que parece incluir guitarra e instrumentos de percussão, com o uso de notas longas, e de tritono na trilha. O tritono é um intervalo musical de três tons inteiros, que segundo estudos de Carreiro e Miranda (2015) é um intervalo musical culturalmente associado à representação do diabólico.

Diferente do trecho inicial da cena, que trabalhava com a escuridão e com o fora de quadro, este trecho constrói o terror baseando-se fortemente na repulsa daquilo que é visto dentro de quadro. Os ruídos feitos e provocados pelo monstro, somados a imagem de seu rosto lambuzado de sangue, e da expressão apavorada de Raquel, apresentam o zumbi como uma criatura ameaçadora e horrenda. Mesmo quando Luis consegue resgatar Raquel e derrubar o zumbi, partindo a sua cabeça com a mesma machadinha que usou como arma durante todo o filme (Frame 04 e 05 da Figura 11), é um momento que continua a construir o terror através da repulsa provocada pela imagem e pela reação dos seus personagens, pois vemos o sangue espirrar no rosto do protagonista a cada golpe desferido e, planos detalhe da cabeça partida do monstro, com vísceras, e sangue em profusão sendo mostrado na tela.

Como dissemos anteriormente, este tipo de construção de terror baseado na repulsa é uma constante em filmes de terror que contam com a presença de zumbis (ou mortos vivos, como também são conhecidos). Os recursos técnicos e estéticos utilizados por Rodrigo Aragão neste trecho da cena (e em grande parte do filme) surgem como atualizações de construções de terror muito semelhantes às utilizadas por George A. Romero em *A noite dos mortos vivos*, filme seminal do subgênero “Filme de zumbis”. O filme de Romero não contém uma violência tão gráfica quanto à vista no filme de Aragão, mas as construções técnicas e estéticas possuem uma ligação clara, como os planos detalhe nos rostos dos zumbis, e a ação de matar estas criaturas sendo construída na tela como uma imagem tão aterradora quanto os mortos vivos em si.

Pode-se perceber no uso do *Gore* dentro da obra de Aragão, outras influências que vão além do filme de Romero, mas que também atualizavam algumas de suas construções de terror, como os já citados filmes de zumbi italianos dirigidos por Lucio Fulci, na década de 1970, que por sua vez se atualizaram em produções norte

americanas da década de 1980, como *The evil dead* (1981) de Sam Raimi, e *Re-animator* (1985) de Stuart Gordon. Estes filmes apresentavam um uso mais absurdo e explícito da violência como um construto de terror, que podemos perceber sendo atualizado em *Mangue negro*, e também em filmes posteriores de Aragão, como *A noite do chupacabras*, e *Mar negro*.

Mas não são apenas as construções do subgênero zumbi que percebemos no filme de Aragão. O diretor parece carregar grande influência da filmografia de José Mojica Marins na forma como constrói o terror em sua obra. Embora não tenha realizado nenhum filme com a presença de zumbis, Mojica muitas vezes, também, construiu o terror em seus longas-metragens com base na repulsa visual, com planos detalhe nos ferimentos das vítimas de *Zé do Caixão*, ou em *Close-ups* de cadáveres de rostos apodrecidos. Os rostos sujos de sangue e lama dos personagens de Mojica surgem atualizados em *Mangue negro* e também nos filmes posteriores de Aragão.

Figura 11 – Ataque do Zumbi Antonio



01- *Jump Scare* que realiza a transição para uma construção mais explícita do terror na cena.



02- Plano fechado na reação de desespero de Raquel, presa sob o barril.



03- *Close-Up* no rosto do Zumbi Antonio, expondo a natureza repulsiva e feroz do monstro.



04- Detalhe na cabeça partida do zumbi.



05- Luis matando o zumbi. Sua expressão e o sangue em seu rosto construindo o terror através da repulsa.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Y504MMYpRXM>

Na continuação da cena, no tempo 01:22:30, após o zumbi Antônio ser aparentemente abatido, há uma pausa na trilha sonora que tocava até então, indicando que o perigo acabou. Há um plano para cada um dos protagonistas, mostrando suas reações de alívio enquanto ouvimos a respiração pesada deles. Mas

essa construção de alívio é quebrada por um novo *Jump Scare*, quando o zumbi Antônio ergue-se do chão mesmo com a cabeça partida, e derruba Luis (Frame 01 e 02 da Figura 12). O rapaz fica preso no chão, enquanto vísceras gosmentas e sangue espesso caem sobre o seu rosto (Frame 03 da Figura 12). Ao mesmo tempo, Raquel, presa embaixo de um barril que o Zumbi Antonio havia jogado em cima dela anteriormente, é atacada pelo cadáver de seu pai. Ela tenta se defender, mas ao agarrar a mandíbula de seu pai, a mandíbula se solta da boca do morto vivo, e a enorme língua do zumbi lambe o seu rosto, fazendo Raquel gritar de pavor (Frame 04 da Figura 12). Luis, finalmente, consegue se livrar do Zumbi sem cabeça e mata a golpes de machadinha o morto vivo que ataca Raquel, para em seguida tirar o barril de cima da moça. Evocando imaginários do mundo animal, os zumbis parecem ser imunes aos cortes e despedaçamentos. Uma parte deles pode continuar viva e ameaçar os personagens que ainda se mantêm plenamente humanos, levantando uma interrogante sobre estes limites.

Esse trecho da cena parece ter os seus construtos de terror ainda mais fortemente calcados no *Gore* e na repulsa visual. Ambos os personagens, Luis e Raquel, voltam a ficarem ensopados de fluidos de aparência horrível, o que é visto no filme através de planos fechados e trêmulos. A cena também volta a utilizar o grito feminino como elemento na construção do terror, embora o grito aqui não seja apenas um grito de medo, mas também de repulsa. Os sons emitidos pelos dois zumbis que atacam o casal protagonista completam a construção do terror, reforçando uma vez mais o caráter inumano, repulsivo e ameaçador dos monstros.

O plano final desta cena mostra Luis deitado exausto no chão ao lado de Raquel (Frame 05 da Figura 12). O alívio desta vez é real, como podemos perceber, especialmente, pelo uso da trilha sonora dramática recorrente usada durante toda a obra para ilustrar o fascínio do protagonista pela mocinha, que substitui a trilha tensa, anteriormente utilizada. Luis, que tenta durante o longa-metragem inteiro declarar o seu amor para Raquel, tenta fazer isso novamente, mas como acontece no resto da obra, ele acaba sendo interrompido, desta vez pelos gemidos da mãe de Raquel vindos do quarto, abrindo um gancho para a cena seguinte. Nota-se neste plano final um plano estático e conjunto, onde a iluminação é maior, causando uma quebra com o que veio antes na cena; uma pausa para o terror, que é uma constante neste filme, após as cenas que envolvem ataques de zumbi ao casal. Estes respiros chegam a

surgir anteriormente no filme no formato de um sonho, na cena presente no minuto 44:45, em que Luis desmaia após uma queda de pressão, e aparentemente acorda nos braços de Raquel em um momento mais tranquilo, onde tenta se declarar a ela, mas é interrompido pelos gritos da moça, revelando que estava apenas sonhando, e que eles estão sendo novamente atacados pelas criaturas.

Figura 12 – Segundo ataque de zumbis da cena



01- Falso momento de respiro.



02- *Jump Scare* com o zumbi de cabeça partida derrubando Luis.



03- O zumbi decapitado sangra sobre a cabeça de Luis.



04- O pai de Raquel, transformado em zumbi, lambe o rosto da filha, que grita de pavor.



05- A cena termina com um momento de respiro para os personagens.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Y504MMYpRXM>

Percebemos que esta cena apela fortemente a sensorialidade para construir os seus sentidos de terror. O som é usado de forma constante para construir o estranhamento e a repulsa que os zumbis provocam. Os grunhidos, e o som de seu sangue viscoso escorrendo constroem estes personagens (os zumbis) como figuras que estão em um patamar além do humano. O grito feminino, utilizado mais de uma vez durante a cena, também, possui um papel fundamental na construção do terror neste trecho, ao antecipar uma experiência ameaçadora ou repulsiva, atualizando um clichê do gênero.

É importante observar que esta cena parece ser dividida em três blocos de ação distintos que constroem o terror de formas relativamente diferenciadas. O primeiro bloco cobre o momento que antecede o ataque dos zumbis após o casal se aventurar na casa de Raquel. Durante este bloco, o terror se constrói, principalmente, fora de quadro, nos locais onde a luz do lampião não revela nada aos personagens. A profundidade de campo é usada aqui pelo realizador para reforçar o fato de que

acompanhamos o ponto de vista dos protagonistas, devido à referência do lampião. Há mesmo certa construção de silêncio durante este primeiro bloco da cena, pois quando Luis e Raquel entram na casa, e ficam no escuro, só ouvimos a voz deles, o que muda apenas com a trilha que se inicia quando o lampião é aceso. O modo de construção de terror que vemos neste primeiro bloco da cena atualiza construções de terror bem antigas que giram em torno de personagens entrando em locais desconhecidos, onde assim como nesta cena, o escuro e o fora de campo possuem papel fundamental, como em *Halloween* (1978), quando a protagonista investiga a casa vizinha, onde se esconde o assassino Michael Myers; ou *Meu destino é pecar* (1952) onde a mocinha explora o mausoléu da família do marido à noite. Ainda assim, devemos destacar que no caso de *Mangue negro*, o ambiente não é desconhecido para os protagonistas, justamente, a ameaça vem do absolutamente familiar: Vem do lugar onde os protagonistas nasceram, viveram, e trabalham, suas próprias casas. A casa, bem especificamente falando, tanto quanto territorialmente falando, seu lugar, sua região, seu país. A ameaça pode vir do mais profundo de nossa terra, de nós mesmos.

Os dois blocos seguintes da cena trazem construtos de terror muito mais explícitos ao trazerem elementos visuais de medo e repulsa para dentro do quadro. É importante destacar que ambos os blocos se iniciam com o recurso do *Jump-Scare*, que visa forçar no público uma reação sensorial. O uso de tal recurso técnico parece estar de acordo com a forma como o terror é construído no resto da cena. Os enquadramentos são, em sua maior parte, fechados, e se mantêm trêmulos durante boa parte da ação. Essa câmera trêmula não apenas reforça a ação mais intensa apresentada pela cena durante o ataque dos zumbis, mas apresenta o ponto de vista de alguém que está ali, vivenciando freneticamente o momento e, de alguma forma, se defendendo. Esta estética, além de um recurso narrativo que reforça a tensão, evoca um certo imaginário de filmes de baixo orçamento, junto com vários outros recursos que fazem questão de dar a ver o filme dentro do filme, para voltar a Eisenstein (2002) e suas montagens.

Mas existem diferenças sutis no uso da técnica e da estética para construir o terror nos dois blocos de cena que trazem os ataques de zumbis. Enquanto no segundo bloco, com o ataque do zumbi Antônio, há enquadramentos mais inquietos, o terceiro bloco, onde os protagonistas enfrentam dois zumbis são mais longos.

Percebemos aí, mais detalhes das imagens repulsivas, como o corpo sem cabeça que despeja sangue sobre Luiz, ou o zumbi sem mandíbula que lambe o rosto de Raquel. Este trecho possui em sua maior parte, planos mais fechados e um número maior de *Close-ups*, pelo próprio fato da ação física dos personagens ser mais restrita do que no bloco anterior, embora ainda existam passagens com a câmera trêmula.

O som também se torna um construto ainda mais forte neste terceiro bloco, pois os gritos de Raquel tornam-se mais constantes, assim como os gemidos dos zumbis e o ruído de seus fluidos escorrendo para fora dos corpos. É igualmente importante apontar que embora repleta de construções de terror, a cena se fecha sem construtos do tipo, em uma pausa no terror que permeia a narrativa. Neste momento, a trilha torna-se mais suave, e a cena se fecha com uma nota cômica com a piada recorrente da declaração de amor de Luis interrompida, como acontece ao longo de todo o filme.

As imagens técnicas de terror nesta cena se caracterizam pela construção de um *outro assustador* não natural e repulsivo, que, porém, em momento algum, busca a verossimilhança. Podemos perceber uma forma técnica e estética muito particular de construir o terror, que atualiza construções anteriormente utilizadas por cineastas como George Romero, Petter Baierstorf, Sam Raimi, e José Mojica Marins.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho de dissertação, buscamos alcançar uma maior compreensão sobre os construtos de terror que se atualizam no cinema brasileiro contemporâneo. Como observamos ao longo da pesquisa, estes construtos de terror podem ser encontrados em filmes fora do gênero, mas são partes vitais da construção do gênero em si.

Construímos uma cartografia através de uma *flânerie* pelos filmes e realizadores do cinema brasileiro de terror, o que nos levou a obra dos cineastas Rodrigo Aragão, e Marco Dutra. A obra destes dois realizadores foi selecionada como corpus para pensar estes construtos de terror devido às formas distintas e com que estas duas filmografias construíram os sentidos de terror.

Lembramos que junto com o objetivo geral de compreender os construtos de terror no cinema brasileiro, destes realizadores e neles os construtos de terror no cinema, traçamos objetivos específicos que nos ajudaram a atingir o geral.

Alguns desses objetivos diziam respeito à construção de um procedimento teórico metodológico. Construir uma cartografia a partir de um *flânerie* pelos filmes escolhidos, assim como ensaiar um olhar sobre os filmes em forma de mônada (BENJAMIN, 2006), tornando contemporâneos (AGAMBEN, 2009) muitos outros filmes (onde uns nos ajudam a compreender os outros, e todos nos ajudam a compreender o terror como construto) foi um dos caminhos percorridos até aqui. Fizemos isso ao longo de todo o trabalho, inclusive, ficaram de fora muitas páginas em que encontrávamos recursos semelhantes para produzir sentidos parecidos ou tensioná-los em outros tantos filmes. A metodologia mostrou-se produtiva, porque nos ajudou a construir um olhar fílmico que rompe as temporalidades lineares e cronológicas. Todo filme é uma heterogeneidade de tempos, espaços, realizadores, e o cinema como um todo é um tempo heterocrônico e anacrônico.

Além destes objetivos de construir ensaios metodológicos para chegar ao objetivo geral, nos propomos a desconstruir as montagens destes filmes escolhendo trechos bem pontuais, sem esquecer neles todo o filme e todos os filmes do gênero. Observando estes trechos como imagens técnicas, observamos os modos em que estas superfícies são montadas ao interior dos planos, entre planos, e entre o filme e outros filmes, assim como entre as relações do terror construídas na obra, com os

medos de uma época ou cultura específica em que, quem produz e quem assiste se insere. Nas páginas seguintes, assinalamos algumas das questões que consideramos mais relevantes ao longo da reflexão, mas, de modo algum, elas são conclusivas sobre os sentidos do terror e as relações apontadas. De fato, elas abrem espaço para novas pesquisas que nos possam levar a aprimorar nossa observação destes construtos e suas relações com nosso tempo.

Como apontamos diversas vezes ao longo deste trabalho, o terror é um virtual, que se atualiza no cinema (mas, não só), e estas atualizações carregam sentidos de terror e medo da época em que estes filmes emergem.

No primeiro capítulo deste trabalho, explanamos os interesses e primeiros movimentos que originaram esta pesquisa; no segundo capítulo, apresentamos as perspectivas teóricas que seriam utilizadas para pensar a imagem técnica. Já no terceiro capítulo, problematizamos o termo terror, justificando assim, porque ele foi escolhido para se referir aos sentidos centrais desta pesquisa: a construção de um *outro assustador*, independente da natureza narrativa desse *outro* (seja ele natural ou sobrenatural): trata-se de um *outro*, construído audiovisualmente. Ainda nesse terceiro capítulo, exploramos a construção do terror como um gênero cinematográfico, e as formas como esse gênero foi sendo atualizado tecnoculturalmente no cinema nacional e internacional ao longo dos anos.

No capítulo quatro, nos debruçamos sobre a filmografia de terror brasileira e as montagens de sentidos de terror mais habituais nesta filmografia, assim como a construção do terror como um gênero, foi articulado com determinadas escolas e movimentos. No quinto capítulo, abordamos, especificamente, nosso corpus de pesquisa, formado pelas filmografias de Marco Dutra e Rodrigo Aragão, com foco nos longas-metragens *Trabalhar cansa* e *Mangue negro*. Ao longo deste capítulo, analisamos trechos dos filmes citados, submetendo-os a uma abordagem monadológica, que nos permitiu flunar livremente pela filmografia tornando muitos filmes contemporâneos ao nosso.

Estas construções de sentido do terror, esta presença técnica, estética e cultural do medo de um *outro*, podem ser pensadas como as audiovisualidades do terror que, ora se atualizam no filme, ora de tantas outras formas. Atualizações de um *outro*, que nos aterroriza, acontecem nos filmes escolhidos de formas diferentes.

No terror, a presença do *outro*, o lado estrangeiro da alteridade, é levada ao extremo no seu potencial ameaçador. Contudo, nas filmografias escolhidas percebemos que a ameaça foge do clichê, inclusive usando o clichê para esta construção.

Trabalhar cansa vale-se da monotonia e do mal estar das relações geradas no interior das instituições para suas construções de terror: sejam elas familiares, trabalhistas, ou de gênero. Temos uma sociedade que espera que Otávio seja o provedor da família (a sogra, a esposa, e o próprio Otávio parecem responder a este modelo); algo que está muito longe de acontecer. O terror em *Trabalhar Cansa* é construído em torno de pessoas que nunca conseguem agradar ou desenvolver um papel social que seria considerado satisfatório. *Mangue negro* aborda um mundo em decomposição. Superam-se as dicotomias como a fronteira dos vivos e os mortos, o que está dentro, e o que está fora do corpo, todo limite é, absolutamente, provisório e não consegue, de forma alguma, conter a irrupção do *outro assustador*.

É importante frisarmos, porém, que a utilização de construtos de terror para explorar através de imagens técnicas as fobias e as tensões sociais da cultura, onde os filmes estão inseridos, está muito distante de ser uma característica exclusiva da filmografia brasileira. Podemos observar na elaboração do texto de dissertação, exemplos do cinema internacional, que também utilizaram fobias e tensões sociais como importantes elementos de suas construções de terror, vide os reflexos das tensões, geradas pela Guerra Fria em produções hollywoodianas como *Vampiros de almas* (1956), ou o trauma da bomba de Hiroshima e Nagasaki no Japão, refletido em *Godzilla* (1954).

Podemos observar, também, a relação entre alguns medos de nossa época e os filmes que compuseram o *Corpus* de pesquisa. Talvez ambos construtos de terror possam ser compreendidos à luz do que Bauman (2008) chama de “medo líquido”. No livro *Medo Líquido*, o autor aborda como a liquidez desta época é resultado de muitas experiências secundárias de morte, de exclusão, e da construção cotidiana de uma insegurança estrutural. O autor polonês se refere a três formas de medo que percebe na civilização atual. O medo de não conseguir trabalhar ou ter qualquer tipo de sustento, ou de não ter nenhuma segurança para o futuro. Um segundo medo, próprio da sociedade líquida, seria o de não conseguir se fixar na estrutura social e perder a posição que se ocupa e, um terceiro, o medo pelo comprometimento da

integridade física. O medo pela integridade física está, permanentemente, abordado por Aragão, enquanto o medo de não poder garantir o sustento, não conseguir permanecer numa certa posição social e, inclusive, o medo da ameaça à integridade psíquica por causa dos medos anteriores é abordado por Dutra. Olhando novamente para o título de *Trabalhar Cansa* ao término desta dissertação, torna-se claro que trabalhar (naquelas condições) cansa, cansa inclusive antes de se possuir um trabalho.

Do ponto de vista técnico e estético, a obra de Marco Dutra trabalha muito mais com elementos que são mantidos fora de quadro, uma utilização maior de construtos de silêncio, estéticas sutis de sentidos de violência, e estranhamento. A construção de um *outro assustador* está tensionada na presença do monstro e outros elementos animais. Com o desenquadramento destes elementos, os cortes abruptos que não dão um desfecho, o elemento animal adquire um lugar bem diferente ao do clichê. Ele está ali para deixar a pergunta sobre o que pode realmente ser mais assustador que uma garra animal ou algum ser estranho soterrado numa parede. O assustador em *Trabalhar cansa* não é o animal, nem o estranho, é o absolutamente comum e conhecido, tão comum que chega a assustar. As relações, os ambientes, o silêncio, as instituições que demandam funções que, aparentemente, não podem ser mais atingidas. A indiferença diante dos elementos monstruosos, aliás, a indiferença como construto, se atualiza nas personagens, nos ambientes, nas cenas, nas sequências que ignoram as anteriores, nos enquadramentos que ignoram as normas da centralidade. A indiferença parece ser bem mais assustadora que um boneco que acende sozinho, ou a mancha na parede que nunca seca, e acaba liberando a carcaça de um monstro.

Trabalhar cansa demora a revelar seu terror. A princípio todas as cenas vão sendo construídas para que qualquer um possa ser “suspeito”. O filme vai deixando a dúvida se é a empregada que fará alguma coisa com a criança, se a menina terá algum momento em que se transformará em algo bem diferente, se Helena teve um passado que a liga aquele mercado tenebroso ou se algum dos funcionários será um possível assassino que se revele contra a patroa. A própria mãe da Helena, que fala sem parar, em contraste com todos os personagens silenciosos, deixa a interrogante se ela não terá alguma mudança súbita. A força do fora de quadro e o ritmo nas cenas sugere diversas questões narrativas terroríficas que não se atualizam. O verdadeiro

terror parece estar naquilo mesmo: o que está no quadro, à opressão de um cotidiano que nos exige trabalho, e em volta dele, se organiza a vida.

A filmografia do diretor Rodrigo Aragão por sua vez, trabalha principalmente com elementos visuais que são mantidos dentro do quadro fílmico, com construções de sentidos de violência e repulsa fortemente expositivos, baseados na utilização da estética *Gore*. É uma obra que preza pela valorização de elementos sonoros e trilhas mais estridentes, e a construção de um *outro assustador* em torno de figuras, que ao mesmo tempo em que são fiéis aos clichês cinematográficos do terror estabelecidos culturalmente, os tensionam sobrepondo sentidos que dificilmente se encontram juntos como a regionalidade em um filme de zumbis, com o uso de elementos culturais muito particulares da cultura brasileira.

Ao mesmo tempo em que o global ameaça desintegrar o local, elementos tidos como característicos de uma região resistem, fogem das ameaças que vem de tudo o que é lado. Os enquadramentos fechados destacam a podridão dos zumbis que tentam ocupar completamente o quadro, enquanto buscam alcançar as suas vítimas, assim como mostra o quão cobertos de fluídos corporais os personagens de Aragão estão. Estes elementos reforçam uma das principais características de seu cinema, que é a quebra de barreiras, não só dos vivos e mortos, mas do que é externo e interno. Um *outro assustador* em *Mangue negro* invade e se faz presente dentro do quadro o tempo todo, não importando as barreiras que tenha que quebrar para isso, sejam os zumbis despedaçando paredes, ou criaturas mutantes que irrompem de dentro do corpo de uma personagem. A montagem frenética em cenas de maior violência destaca essa invasão flagrante de *um outro* dentro do quadro, criando um construto de terror que não aceita ser ocultada visualmente. A trilha sonora mostra-se igualmente invasiva, surgindo repentinamente e de forma estridente, assim que monstros invadem o quadro.

Para chegar a estas conclusões, buscamos nestes filmes o que chamamos de audiovisuais do terror. Estas audiovisuais são frutos de montagens, que segundo Eisenstein (2002), combinam diferentes elementos para atingirem os sentidos e afetos pretendidos pelo artista. Como explicado durante esta dissertação, estes elementos que formam as audiovisuais do terror não são meramente técnicos, mas também culturais, muitas vezes antecedendo o próprio cinema. Outra utiliza o silêncio, o fora de quadro, e quadros com tempos mortos como

audiovisualidades frequentes, com uma frustração do clímax no crescendo de tensão surgindo como uma audiovisualidade recorrente para a criação de seus construtos de terror. Rodrigo Aragão opta em seus filmes por fazer uso de recursos de montagem como o ruído, uma estética escura e suja, a poluição do quadro, entre outros elementos. Estes recursos se relacionam com audiovisualidades próprias dos filmes de zumbis, assim como de diversos filmes brasileiros que atualizam construtos de terror.

As interfaces onde estes filmes são exibidos, também, influenciam no modo como as imagens técnicas de terror são moldadas pela tecnocultura. *Mangue negro*, por exemplo, após percorrer o circuito de festivais de cinema (especialmente os de gênero), foi disponibilizado por diversas fontes na plataforma de vídeo *Youtube*, antes de chegar à televisão e ao mercado *Home Video*. Entende-se que ao ser reinterfaceado das telas de cinema dos festivais para as telas de plataformas de vídeo nos computadores, o filme de Aragão se integra a uma tecnocultura audiovisual diferente. A estética *Gore*, por exemplo, e uma montagem técnica que reforça o artesanal e o caseiro, conversando com a linguagem cotidiana audiovisual do *YouTube*, que produz um conteúdo feito de forma igualmente caseira e artesanal.

Já *Trabalhar cansa* passou por uma trajetória mais tradicional. O filme foi exibido inicialmente no circuito de festivais (como o famoso festival de Cannes), sendo posteriormente exibido no circuito comercial nacional e internacional de forma limitada. Posteriormente, o filme chegou ao mercado *Home Video*, e finalmente, a televisão. O longa metragem de Dutra possui uma montagem no que é visto dentro da tecnocultura como sendo “mais profissional”, o que poderia explicar a trajetória mais tradicional percorrida pelo filme nas diferentes interfaces por onde passou, ao mesmo tempo em que seu tensionamento do gênero promove a sua presença em interfaces como as telas de festivais de cinema, não necessariamente voltados ao gênero, e que costumam ser um pouco resistentes a ele (embora esta seja uma realidade que se alterou consideravelmente desde o lançamento do filme em 2011).

Questões sobre as mudanças na construção de sentidos nas outras interfaces que os filmes vão adquirindo ficam em aberto para novas pesquisas. Mas podemos finalizar observando como as construções de terror no cinema brasileiro contemporâneo estão atualizando construtos de terror de filmes brasileiros de terror de outras temporalidades da filmografia brasileira, e de outros cinemas, ao mesmo

tempo em que continuam a usar os medos muito próprios da nossa cultura para criar seus próprios construtos de terror.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009. 92p.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 7.ed. Campinas: Papirus, 2002. 159p.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 2.ed. Campinas: Papirus, 2006. 167p.
- BARR, Jason. **The kaiju film**: a critical study of cinema's biggest monsters. Jefferson, EUA: McFarland & CO Inc. 2016. 199p.
- BAUDELAIRE, Charles. **Obras estéticas** – filosofia da imaginação criadora. Petrópolis: Vozes, 1993. 142p.
- BAUMAN, Zygmunt. **Medo líquido**. Rio de Janeiro: Zahar. 2008. 240p.
- BENJAMIN Walter. **Passagens**. Ed. Belo Horizonte: UFMG, 2006. 1167p.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Flores, 2006. 304p.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de quê?** - Uma história do horror nos filmes brasileiros. 01/06/2008. 469p. Tese de Doutorado em MULTIMEIOS. Instituição de Ensino: Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Biblioteca Depositária: Biblioteca Central.
- CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica**: ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Studio Nobel, 1993. 238p.
- _____. **Antropologia da comunicação visual**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001. 280p.
- CARROLL, Noel. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papirus, 1999. 317p.
- CARREIRO, Rodrigo. MIRANDA, Suzana Reck. Representações sonoras do diabo no cinema: vozes múltiplas e músicas mínimas em O exorcista. In: **Revista FAMECOS**, v.22, n.4, Porto Alegre, 2015.
- CHION, Michel. **Audiovision**: sounds on screen. *New York: Columbia University Press*, 1993. 139p.
- DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Editora 34, 2008. 144p.
- DELUMEAU, Jean. **A história do medo no Ocidente**. São Paulo: Cia Das Letras, 2001. 472p.
- DINIZ, Felipe. **Desenquadramentos no novíssimo cinema brasileiro**: O fora de campo como dobras da *mise-en-scène* nos filmes de André Novais. 28/03/2018.

169p. Tese de Doutorado em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande Do Sul. Biblioteca: Repositório Digital da UFRGS.

DORIA, Kim. **O horror não está no horror**: cinema de gênero, anos Lula e luta de classes no Brasil. 26/10/2016. 151p. Dissertação de Mestrado em meios e processos audiovisuais. Universidade de São Paulo. Repositório de Teses e Dissertações da USP.

DOUGLAS, Mary. **Purity and danger, an analysis of conception of pollution and taboo**. London: Routledge and Kegan Paul, 1966. 276p.

DUBOIS, Philippe. Maquinas de imagens: uma questão de linha geral. In: **Cinema, Video, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

EISNER, Lotte H. **A tela demoníaca**: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo. São Paulo: Paz e Terra, 2002. 283p.

EISENSTEIN, Sergei. A forma do filme. In: **Do teatro ao cinema, fora de quadro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985, 69p.

_____. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2010. 223p.

GOMES, Paula. **Terra dos mortos**: o espaço narrativo nos filmes de zumbis. 26/08/2014. 212p. Dissertação de Mestrado em Ciências Humanas. Instituição de Ensino: Universidade Federal de São Carlos. 2014. Repositório Institucional da UFSCAR.

HUTCHINGS, Peter. **The horror film**. Routledge: [s.n.], 2014. 256p.

KILPP, Suzana. **Referências fundantes das audiovisualidades nas mídias**. Universidade do Vale do Rio dos Sinos. São Leopoldo, 2006. Disponível em: <<http://blog.suzanakilpp.com.br/wp-content/uploads/AUDIOVISUALIDADES-NAS-M%C3%8DDIAS-2006.pdf>>. Acesso em: 23 fev.2018.

KILPP, Suzana; RUSCHEL, Magda Rosi. O silêncio retratado em imagens fílmicas. Universidade do Vale do Rio dos Sinos. In: **Revista Movimento**. 7.ed. São Leopoldo. 2016.

KILPP, Suzana; WESCHENFELDER, Ricardo. O invisível no plano cinematográfico: rastros de Benjamin e Bergson. Universidade do Vale do Rio dos Sinos. In: **Revista Intexto**. 35.ed. Porto Alegre, 2016.

KING, Stephen. **A dança macabra**. Rio de Janeiro: Suma das Letras, 2007. 320p.

LAMAS, Caio. **Boca do lixo**: erotismo, pornografia, e poder no cinema paulista durante a ditadura militar. (1964-1985). 30/09/2013. 257p. Dissertação de Mestrado em Escola de Comunicação e Artes. Instituição de Ensino: Universidade de São Paulo, São Paulo. Biblioteca Digital da USP.

LENNE, Gerard. **El cine fantástico y sus mitologías**. Barcelona: Anagrama, 1974. 157p.

MACHADO, Arlindo. **O sujeito na tela**: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007. 250p.

McROY, Jay. **Nightmare Japan**: contemporary japanese horror cinema. Amsterdã: Rodopi, 2008. 232p.

MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2008, 432p.

NAGIB, Lucia. **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. 34.ed. São Paulo. 2002. 526p.

NETO, Antonio Leão da Silva. **Dicionário de filmes brasileiros** – longa-metragem. São Paulo: São Paulo, 2002. 940p.

NOBOA, Igor. **Filmes do fim do mundo**. Ficção científica e Guerra Fria. 18/10/2010. 175 P. Dissertação de Mestrado em História Social. Instituição de Ensino: Universidade de São Paulo. Biblioteca: Biblioteca Digital da USP.

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. **Novíssimo cinema brasileiro**: práticas, representações e circuitos de independência. 11/08/2014. 315p. Tese de Doutorado de Sociologia. Instituição de Ensino: Universidade de São Paulo. Biblioteca: Biblioteca Digital da USP.

OTTE, Georg. **Linha, choque e mônada**: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin. 04/11/1994. 285p. Tese de Doutorado em Letras. Instituição de Ensino: Universidade Federal de Minas Gerais. Biblioteca: Repositório de Produção Científica da UFMG.

PHILLIPS, Kendall R. **Dark directions**: Romero, Carpenter, Craven and The Modern Horror Films. Carbondale, Illinois, Estados Unidos: SIU Press, 2012. 215p.

PIEPADE FILHO, Lucio de Francisco dos Reis. **A cultura do lixo**: horror, sexo, e exploração no cinema. 29/11/2002. 222p. Dissertação de mestrado em Multimeios. Instituição de Ensino: Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. Biblioteca: Repositório da Produção Científica e Intelectual da Unicamp.

RADCLIFFE, Ann. On the Supernatural in Poetry In: **The new monthly magazine**, 1826, p.145-52.

RODRIGUES, Elsa. **Alteridade, tecnologia, e utopia no cinema de ficção científica norte americano**: a tetralogia *Alien*. Setembro de 2010. 408p. Tese de Doutorado em Sociologia. Instituição: Universidade de Coimbra, Coimbra. Disponível em: <<https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/15005>>. Acesso em: 23 fev.2018.

SÁ, Daniel Serravale de. The Strange Case of Brazilian Gothic Cinema. In: **Tropical Gothic**. *Routledge*. 2016. 274p.

SILVA, André Campos. **O processo comunicacional do clichê cinematográfico em filmes de terror *Slasher***: Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo. Repositório Digital da Biblioteca da Unisinos.

SOUTO, Mariana. O que teme a classe média? trabalhar cansa e o horror no cinema contemporâneo. Universidade Federal Fluminense. **Revista Contracampo**. ed.25, Dezembro de 2012.

SUBERO, Gustavo. Gender and sexuality. In: **Latin american horror cinema: embodiments of evil**. *Palgrave Macmillan, UK*. 2016, 204p.

SUPPIA, Alfredo; REIS FILHO, Lucio. Marharhahar ZInamabarn: breve panorama do cinema de zumbi na América Latina. In. **Revista Rumores**, n.13, v.7. São Paulo. 2013.

TIEDEMANN, Rolf. Prefácio, In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Ed. Belo Horizonte: UFMG, 2006. 1167p.

TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: **As estruturas narrativas**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do medo**. São Paulo: UNESP, 2006. 376p.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac e Naify, 2003. 382p.

_____. **Alegorias do subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, e Cinema Marginal. São Paulo: Cosac e Naify, 2014. 480p.

ZANINI, Claudio; ROSSI, Rosi. **Vertigo**: vertentes do gótico no cinema. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018. 180p.

FILMOGRAFIA CITADA

- **À meia noite levarei a sua alma.** Direção: José Mojica Marins. Produção: Cinematográfica Apolo. Duração: 84 minutos. Ano: 1964. Brasil.
- **Água negra** (*Honogurai Mizu No Soko Kara*). Direção: Hideo Nakata. Produção: Oz. Duração: 101 minutos. Ano: 2002. Japão.
- **Alguém morreu em meu lugar** (*Dead Ringer*). Direção: Paul Henreid. Produção: Warner Bros. Duração: 115 minutos. Ano: 1964. Estados Unidos.
- **Amizade desfeita** (*Unfriended*). Direção: Levon Gabriadze. Produção: Blumhouse Production. Duração: 83 minutos. Ano: 2015. Estados Unidos.
- **Amor só de mãe.** Direção: Dennison Ramalho. Produção: Som de Cinema. Duração: 21 minutos. Ano: 2003. Brasil.
- **O anjo da noite.** Direção: Walter Hugo Khouri. Produção: L.M Produções Cinematográficas. Duração: 86 minutos. Ano: 1974. Brasil.
- **Aqui, tarados!** Direção: David Cardoso. Produção: Dacar Produções Cinematográficas Ltda. Duração: 81 minutos. Ano: 1981. Brasil.
- **Atração satânica.** Direção: Fauzi Mansur. Produção: Alfa Cinema e Vídeo. Duração: 88 minutos. Ano: 1989. Brasil.
- **As boas maneiras** (*Les Belles Manières*). Direção: Jean Claude Guiget. Produção: Diagonale. Duração: 86 minutos. Ano: 1978. França.
- **As Boas Maneiras.** Direção: Marco Dutra e Juliana Rojas. Produção: Dezenove Som e Imagens, Urban Factory, Good Fortune Films e Globo Filmes. Duração: 135 minutos. Ano: 2018. Brasil.
- **Boi neon.** Direção: Gabriel Mascaro. Produção: Desvia Filmes. Duração: 101 minutos. Ano: 2015. Brasil.
- **A bolha** (*The Blob*). Direção: Irvin Yeaworth. Produção: Fairview Productions, Tonylyn Productions, Valley Forge Films. Duração: 86 minutos. Ano: 1958. Estados Unidos.
- **A bruxa de blair** (*The Blair Witch Project*). Direção: Daniel Myrick e Eduardo Sanchez. Produção: Haxam Films. Duração: 81 minutos. Ano: 1999. Estados Unidos.
- **Caiçara.** Direção: Adolfo Celi, Tom Payne, e John Waterhouse. Produção: Vera Cruz. Duração: 95 minutos. Ano: 1950. Brasil.

- **A capital dos mortos.** Direção: Tiago Belotti. Produção: Vortex Filmes. Duração: 87 minutos. Ano: 2008. Brasil.
- **Casei-me com um monstro do espaço** (*I Married a Monster from Outer Space*). Direção: Gene Fowler JR. Produção: Paramount Pictures. Duração: 77 minutos. Ano: 1958. Estados Unidos.
- **O céu sobre os ombros.** Direção: Sergio Borges. Produção: Teia. Duração: 71 minutos. Ano: 2010. Brasil.
- **Chamas no cafezal.** Direção: João Carlos Burle. Produção: Multifilmes S.A. Duração: 70 minutos. Ano: 1954. Brasil.
- **A chegada do trem à estação** (*L'arrivée d'un Train a La Ciotat*). Direção: Auguste e Louis Lumière. Produção: Societé Lumiere. Duração: 50 segundos. Ano: 1896. França
- **Condado macabro.** Direção: André de Campos Mello e Marcos DeBrito. Produção: Debrito Produções Cinematográficas. Duração: 113 minutos. Ano: 2015. Brasil.
- **Crônicas de um zumbi adolescente.** Direção: André Zp. Produção: Quizumba Filmes. Duração: 28 minutos. Ano: 2002. Brasil.
- **Desaparecidos.** Direção: David Schurmann. Produção: Schurmann Filmes. Duração: 72 minutos. Ano: 2011. Brasil.
- **O diabo mora aqui.** Direção: Rodrigo Gasparini e Dante Vescio. Produção: Marluco Visão. Duração: 80 minutos. Ano: 2015. Brasil.
- **Drácula.** Direção: Tod Browning. Produção: Universal Studios. Duração: 75 minutos. Ano: 1930. Estados Unidos.
- **Ela volta na quinta.** Direção: André Novais Oliveira. Produção: Filmes de Plástico. Duração: 107 minutos. Ano: 2015. Brasil.
- **Encarnação do demônio.** Direção: José Mojica Marins. Produção: Olhos de Cão e Gallane Produções. Duração: 90 minutos. Ano: 2008. Brasil.
- **Enigma para demônios.** Direção: Carlos Hugo Christensen. Produção: Carlos Hugo Christensen Produções Cinematográficas. Duração: 98 minutos. Ano: 1975. Brasil.
- **A epidemia** (*The Crazies*). Direção: Breck Eisner. Produção: Participant Media. Duração: 101 minutos. Ano: 2010. Estados Unidos.

- **Espelho de carne.** Direção: Antonio Carlos Fontoura. Produção: Enigma Produções Cinematográficas Ltda. Duração: 105 minutos. Ano: 1985. Brasil.
- **Esta noite encarnarei no teu cadáver.** Direção: José Mojica Marins. Produção: Ibéria Filmes. Duração: 108 minutos. Ano: 1967. Brasil.
- **O estranho mundo de Zé do Caixão.** Direção: José Mojica Marins. Produção: Ibéria Filmes. Duração: 88 minutos. Ano: 1968. Brasil
- **Estrela nua.** Direção: José Antonio Garcia e Ícaro Martins. Produção: Olympos Filmes. Duração: 90 minutos. Ano: 1984. Brasil.
- **O estudante de Praga** (*Der Student Von Prag*). Direção: Paul Wegener, Stellan Rye. Produção: Deutsche Bioscop. Duração: 56 minutos. Ano: 1913. Alemanha.
- **The evil dead.** Direção: Sam Raimi. Produção: Renaissance Pictures. Duração: 85 minutos. Ano: 1981. Estados Unidos.
- **Excitação.** Direção: Jean Garrett. Produção: MASPE Filmes. Duração: 90 minutos. Ano: 1976. Brasil.
- **Exorcismo negro.** Direção: José Mojica Marins. Produção: Cinedistri LTDA. Duração: 100 minutos. Ano: 1974. Brasil.
- **Fábulas negras.** Direção: Rodrigo Aragão, Petter Baiestorf, José Mojica Marins, e Joel Caetano. Produção: Fábulas Negras. Duração: 93 minutos. Ano: 2015. Brasil.
- **O fantasma da ópera** (*The Phantom of The Opera*) Direção: Rupert Julian. Produção: Universal Studios. Duração: 93 minutos. 1925. Estados Unidos
- **Fantasma por acaso** Direção: Moacyr Fenlon. Produção: Companhia Atlântida. Duração: 104 minutos. Ano: 1946. Brasil
- **Fausto** (*Faust: Eine Deutsche Volkssage*). Direção: F.W Murnau. Produção: UFA. Duração: 116 minutos. Ano: 1926. Alemanha.
- **As filhas do fogo.** Direção: Walter Hugo Khouri. Produção: Lynx Film. Duração: 98 minutos. Ano: 1978. Brasil.
- **Frankenstein.** Direção: J. Searle Dawley. Produção: Édison Studios. Duração: 14 minutos. Ano: 1910. Estados Unidos
- **Frankenstein.** Direção: James Whale. Produção: Universal Studios. Duração: 71 minutos. Ano: 1931. Estados Unidos.

- **O gabinete do Dr. Caligari** (*Das Cabinet des Dr. Caligari*). Direção: Robert Wiene. Produção: DECLA. Duração: 71 minutos. Ano: 1920. Alemanha.
- **O gabinete das figuras de cera** (*Das Wachsfigurenkabinet*). Direção: Paul Leni e Leo Birinski. Produção: Neptune Film A.G. Duração: 84 minutos. Ano: 1924. Alemanha.
- **Gata velha ainda mia**. Direção: Rafael Primot. Produção: Canal Brasil. Duração: 89 minutos. Ano: 2014. Brasil.
- **Gêmeas**. Direção: Andrucha Waddington. Produção: Conspiração Filmes. Duração: 75 minutos. Ano: 1999. Brasil.
- **Godzilla** (*Gojira*). Direção: Ishiro Honda. Produção: Toho. Duração: 96 minutos. 1954. Japão.
- **O Golem – como veio ao mundo** (*Golem-Wie er in Die Welt Kam*). Direção: Paul Wegener e Carl Boese. Produção: UFA. Duração: 85 minutos. Ano: 1920. Alemanha.
- **Halloween**. Direção: John Carpenter. Produção: Falcon International Production. Duração: 91 minutos. Ano: 1978. Estados Unidos.
- **O homem de palha** (*The Wicker Man*). Direção: Robin Hardy. Produção: British Lion Films. Duração: 87 minutos. Ano: 1973. Inglaterra.
- **O homem invisível** (*The Invisible Man*). Direção: James Whale. Produção: Universal Studios. Duração: 71 minutos. Ano: 1933. Estados Unidos.
- **A hora do pesadelo** (*A Nightmare on Elm Street*). Direção: Wes Craven. Produção: New Line Cinema. Duração: 91 minutos. Ano: 1984. Estados Unidos.
- **O iluminado** (*The Shining*). Direção: Stanley Kubrick. Produção: The Producer Circle Company, Peregrine Productions, Hawk Films. Duração: 144 minutos. Ano: 1980. Estados Unidos.
- **A inocente face do terror** (*The Other*). Direção: Robert Mulligan. Produção: 20th Century Fox. Duração: 108 minutos. Ano: 1972. Estados Unidos.
- **Invasores** (*The Invasion*). Direção: Oliver Hirschbiegel. Produção: Village Roadshow Pictures, Silver Pictures, Vertigo Entertainment. Duração: 99 minutos. Ano: 2007. Estados Unidos.
- **Isolados**. Direção: Tomas Portella. Produção: Media Bridge. Duração: 86 minutos. Ano: 2014. Brasil.

- **Lençol branco.** Direção: Marco Dutra e Juliana Rojas. Produção: USP: Escola de Comunicação e Artes. Duração: 15 minutos. Ano: 2004. Brasil.
- **Leonora dos sete mares.** Direção: Carlos Hugo Christensen. Produção: Maristela. Duração: 110 minutos. Ano: 1955. Brasil.
- **Ligação perdida** (*Chakushin Ari*). Direção: Takashi Miike. Produção: Kadokawa –Daiei Eiga. Duração: 112 minutos. Ano: 2003. Japão.
- **O lobisomem** (*The Wolfman*). Direção: George Waggner. Produção: Universal Studios. Duração: 70 minutos. Ano: 1941. Estados Unidos.
- **Lua negra** (*Bad Moon*). Direção: Eric Red. Produção: Morgan Creek Productions. Duração: 80 minutos. Ano: 1996. Estados Unidos.
- **Macumba love.** Direção: Douglas Fowley. Produção: Brinter Filmes. Duração: 86 minutos. Ano: 1960. Brasil.
- **Mangue negro.** Direção: Rodrigo Aragão. Produção: Fábulas Negras. Duração: 105 minutos. Ano: 2008. Brasil.
- **As mãos de orlac** (*The Orlocs Hande*), Direção: Robert Wiene. Produção: Pan Film. Duração: 92 minutos. Ano: 1924. Áustria/Alemanha
- **Mar negro.** Direção: Rodrigo Aragão. Produção: Fábulas Negras. Duração: 105 minutos. Ano: 2013. Brasil.
- **O massacre da serra elétrica** (*The Texas Chainsaw Massacre*). Direção: Tobe Hooper. Produção: Vortex. Duração: 84 minutos. Ano: 1974. Estados Unidos.
- **A mata negra.** Direção: Rodrigo Aragão. Produção: Fábulas Negras. Duração: 98 minutos. Ano: 2018. Brasil.
- **A metade negra** (*The Dark Half*). Direção: George A. Romero. Produção: Orion Pictures. Duração: 122 minutos. Ano: 1993. Estados Unidos.
- **Meu destino é pecar.** Direção: Manuel Peluffo. Produção: Maristela. Duração: 76 minutos. Ano: 1952. Brasil.
- **Minha esposa é um zumbi.** Direção: Joel Caetano. Produção: RZP Filmes. Duração: 24 minutos. Ano: 2006. Brasil.
- **Morgue story: sangue, baiacu e quadrinhos.** Direção: Paulo Biscaia Filho. Produção: Vigor Mortis. Duração: 78 minutos. Ano: 2009. Brasil.
- **A morta viva** (*I Walked With a Zombie*). Direção: Jacques Tourneur. Produção: RKO. Duração: 69 minutos. Ano: 1943. Estados Unidos.

- **Os mortos falam** (*The Devil Commands*). Direção: Edward Dmytryk. Produção: Columbia Pictures Corporation. Duração: 65 minutos. Ano: 1941. Estados Unidos.
- **Um morto muito louco** (*Weekend At Bernie's*). Direção: Ted Kotcheff. Produção: Gladden Entertainment. Duração: 97 minutos. Ano: 1989. Estados Unidos.
- **Morto não fala**. Direção: Dennison Ramalho. Produção: Globo Filmes. Duração: 110 minutos. Ano: 2018. Brasil
- **O monstro do Ártico** (*The Thing From Another World*). Direção: Howard Hawks. Produção: Winchester Pictures Corporation. Duração: 87 minutos. Ano: 1951. Estados Unidos.
- **Motorrad**. Direção: Vicente Amorim. Produção: Filmland International. Duração: 92 minutos. Ano: 2018. Brasil.
- **A mulher do desejo**. Direção: Carlos Hugo Christensen. Produção: Carlos Hugo Christensen Produções Cinematográficas. Duração: 87 minutos. Ano: 1975. Brasil.
- **A múmia** (*The Mummy*) Direção: Karl Freund. Produção: Universal Studios. Duração: 73 minutos. Ano: 1932. Estados Unidos.
- **O mundo em perigo** (*Them!*). Direção: Gordon Douglas. Produção: Warner Bros Pictures. Duração: 94 minutos. Estados Unidos.
- **Natal negro** (*Black Christmas*). Direção: Bob Clarke. Produção: Ambassador Films. Duração: 98 minutos. Ano: 1974. Canadá.
- **Nervo craniano zero**. Direção: Paulo Biscaia Filho. Produção: Vigor Mortis. Duração: 88 minutos. Ano: 2012. Brasil.
- **Ninfas diabólicas**. Direção: John Doo. Produção: Presença Filmes. Duração: 85 minutos. Ano: 1977. Brasil.
- **Ninjas**. Direção: Dennison Ramalho. Produção: TC Filmes. Duração: 23 minutos. Ano: 2010. Brasil.
- **Uma noite alucinante 2** (*Evil Dead II*). Direção: Sam Raimi. Produção: Renaissance Pictures. Duração: 84 minutos. Ano: 1987. Estados Unidos.
- **Noite de pânico** (*Alone in The Dark*). Direção: Jack Sholder. Produção: New Line Cinema. Duração: 92 minutos. Ano: 1982. Estados Unidos.

- **A noite do chupacabras.** Direção: Rodrigo Aragão. Produção: Fábulas Negras. Duração: 95 minutos. Ano: 2011. Brasil.
- **A noite dos mortos vivos** (*The Night of The Living Dead*). Direção: George A. Romero. Produção: Image Ten, The Walter Reade Organization. Duração: 96 minutos. Ano: 1968. Estados Unidos.
- **A noiva de frankenstein** (*The Bride of Frankenstein*). Direção: James Whale. Produção: Universal Studios. Duração: 75 minutos. Ano: 1935. Estados Unidos.
- **Nosferatu.** Direção: F.W Murnau. Produção: Prana Film. Duração: 94 minutos. Ano: 1922. Alemanha
- **Olhos de vampira.** Direção: Walter Rogério. Produção: Magia Filmes. Duração: 91 minutos. Ano: 1996. Brasil.
- **Pânico** (*Scream*). Direção: Wes Craven. Produção: Woods Entertainment. Duração: 111 minutos. Ano: 1996. Estados Unidos.
- **Pânico virtual** (*Panic Button*). Direção: Chris Crow. Produção: Movie Mogul Films. Duração: 96 minutos. Ano: 2011. Inglaterra.
- **Porto dos mortos.** Direção: Davi de Oliveira Pinheiro. Produção: Lockheart Filmes. Duração: 89 minutos. Ano: 2010. Brasil.
- **Presença de Anita.** Direção: Ruggerio Jacobbi. Produção: Maristela. Duração: 88 minutos. Ano: 1951. Brasil.
- **Psicose** (*Psycho*) Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Shamley Productions. Duração: 109 minutos. Ano: 1960. Estados Unidos.
- **Quando eu era vivo.** Direção: Marco Dutra. Produção: Camisa Treze e RT Features. Duração: 108 minutos. Ano: 2014. Brasil.
- **Quem tem medo de lobisomem.** Direção: Reginaldo Faria. Produção: Circus Produções Cinematográficas, Ipanema Filmes. Duração: 90 minutos. Ano: 1975. Brasil.
- **Um ramo.** Direção: Marco Dutra e Juliana Rojas. Produção: Dezenove Som e Imagens. Duração: 15 minutos. Ano: 2007. Brasil.
- **O rastro.** Direção: J.C Feyer. Produção: Lupa Filmes. Duração: 90 minutos. Ano: 2017. Brasil.
- **Ravina.** Direção: Rubem Biáfara. Produção: Vera Cruz. Duração: 117 minutos. Ano: 1958. Brasil.

- **Re-animator.** Direção: Stuart Gordon. Produção: Re-Animator Productions. Duração: 86 minutos. Ano: 1985. Estados Unidos.
- **[Rec].** Direção: Jaume Balagueró e Paco Plaza. Produção: Filmax International. Duração: 75 minutos. Ano: 2007. Espanha.
- **A reencarnação do sexo.** Direção: Luis Castellinni. Produção: Claudio Cunha Cinema e Brasil Internacional Cinematográfica. Duração: 80 minutos. Ano: 1982. Brasil.
- **Ringu.** Direção: Hideo Nakata. Produção: Ringu/Rasen Production Committee. Duração: 95 minutos. Ano: 1998. Japão.
- **Ritual dos sádicos.** Direção: José Mojica Marins. Produção: Fotocena Filmes e M.M Filmes. Duração: 91 minutos. Ano: 1970. Brasil.
- **Ritual macabro.** Direção: Fauzi Mansur. Produção: J.D'Avila Enterprises e Virginia Filmes. Duração: 90 minutos. Ano: 1990. Brasil.
- **Sangue de pantera (Cat People).** Direção: Jacques Tourneur. Produção: RKO. Duração: 73 minutos. Ano: 1942. Estados Unidos.
- **Seduzidas pelo demônio.** Direção: Rafaele Rossi. Produção: Importadora Cinematográfica. Duração: 108 minutos. Ano: 1977. Brasil.
- **Sexta-feira 13 (Friday the 13th).** Direção: Sean S. Cunningham. Produção: Paramount Pictures. Duração: 95 minutos. Ano: 1980. Estados Unidos.
- **Shock: diversão diabólica.** Direção: Jair Correia. Produção: DIF. Duração: 85 minutos. Ano: 1984. Brasil.
- **O silêncio do céu.** Direção: Marco Dutra. Produção: RT Features. Duração: 102 minutos. Ano: 2016. Brasil.
- **O som ao redor.** Direção: Kleber Mendonça Filho. Produção: CinemaScópio. Duração: 131 minutos. Ano: 2012. Brasil.
- **A tortura do medo (Peeping Tom).** Direção: Michael Powell. Produção: Michael Powell Production. Duração: 101 minutos. Ano: 1960. Inglaterra.
- **Trabalhar cansa.** Direção: Marco Dutra e Juliana Rojas. Produção: Filmes do Caixote. Duração: 99 minutos. Ano: 2011. Brasil.
- **Traição.** Direção: Arthur Fontes, Claudio Torres e José Henrique Fonseca. Produção: Conspiração Filmes. Duração: 104 minutos. Ano: 1999. Brasil.

- **Trilogia do terror.** Direção: Ozualdo Candeias, Luis Sérgio Person, e José Mojica Marins. Produção: Produções Cinematográficas Galaxy. Duração: 92 minutos. Ano: 1968. Brasil.
- **Tropa de elite.** Direção: José Padilha. Produção: Zazen Produções. Duração: 115 minutos. Ano: 2007. Brasil.
- **Vampiros de almas** (*Invasion of The Body Snatchers*). Direção: Don Siegel. Produção: Walter Wanger Production. Duração: 80 minutos. Ano: 1956. Estados Unidos.
- **Veneno.** Direção: Gianni Pons. Produção: Vera Cruz. Duração: 80 minutos. Ano: 1952. Brasil.
- **Vinil verde.** Direção: Kleber Mendonça. Produção: Símio Filmes. Duração: 16 minutos. Ano: 2004. Brasil.
- **Virgens acorrentadas** (*Virgin Cheerleaders in Chains*). Direção: Paulo Biscaia Filho. Produção: Big House Pictures. Duração: 94 minutos. Ano: 2018. Estados Unidos.
- **A volta dos mortos vivos** (*Return Of The Living Dead*). Direção: Dan O'Bannon. Produção: Hemdale Film Corporation. Duração: 91 minutos. Ano: 1985. Estados Unidos.
- **O xangô de baker street.** Direção: Miguel Faria Junior. Produção: Skylight Cinema. Duração: 120 minutos. Ano: 2001. Brasil.
- **Zombie** (*Zombi 2*). Direção: Lucio Fulci. Produção: Variety Film. Duração: 91 minutos. Ano: 1979. Itália.
- **Zombio.** Direção: Petter Baestorf. Produção: Sessão Dupla Canibal Filmes. Duração: 45 minutos. Ano: 1999. Brasil.
- **Zumbi branco** (*White Zombie*). Direção: Victor Halperin. Produção: Halperin Productions. Duração: 67 minutos. Ano: 1932. Estados Unidos.