

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Gabriel Souza Duarte

O Horror Difuso no Cinema Brasileiro

Juiz de Fora

2024

Gabriel Souza Duarte

O Horror Difuso no Cinema Brasileiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Orientador: Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo

Juiz de Fora

2024

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Duarte, Gabriel Souza.

O Horror Difuso no Cinema Brasileiro / Gabriel Souza Duarte. -- 2024.

164 p. : il.

Orientador: Luís Alberto Rocha Melo

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2024.

1. horror. 2. cinema brasileiro. 3. encenação. 4. montagem. I. Melo, Luís Alberto Rocha, orient. II. Título.

Gabriel Souza Duarte

O Horror Difuso no Cinema Brasileiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Aprovada em 29 de março de 2024

BANCA EXAMINADORA

Dr. Luís Alberto Rocha Melo - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dra. Alessandra Souza Melett Brum
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dra. Laura Loguercio Cánepa
UNIP - Universidade Paulista

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer aos meus pais, Maria Cristina e Edson. Os dois que sempre foram fonte de encorajamento, amor e apoio incondicionais. Obrigado por tudo o que vocês tornaram possível em minha vida.

Ao Jonathan, meu mais singelo e honesto obrigado por todo o amor. Meu companheiro de vida, sempre me lembrando da valiosa lição de ser água – de Bruce Lee a Jean Genet. Como se não bastasse, você também me ajuda com a matemática das coisas, então gostaria de deixar registrado aqui o agradecimento e o reconhecimento pela confecção manual dos gráficos inseridos no Capítulo 2.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, em especial àqueles que mais me auxiliaram ao longo de todo o processo do mestrado. Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo, por toda a paciência e compreensão. Profa. Dra. Alessandra Souza Melett Brum e Prof. Dr. Luiz Carlos Oliveira Jr., pelas preciosas experiências que o Cineclubes Movimento me proporcionou. Profa. Dra. Elisabeth Murilho da Silva, pelos sábios conselhos e conversas.

Agradeço encarecidamente aos membros que constituíram a banca de defesa da dissertação, tanto pelas valiosas contribuições quanto pelo sacrifício e pela disposição de realizá-la durante um feriado: Prof. Dr. Luís Alberto Rocha Melo, Profa. Dra. Alessandra Souza Melett Brum e Profa. Dra. Laura Loguercio Cánepa. Também agradeço à Profa. Dra. Laura Loguercio Cánepa e o Prof. Dr. Luiz Carlos Oliveira Jr. por terem composto a banca de qualificação, oferecendo sugestões fundamentais para a versão final aqui apresentada.

Meu agradecimento também se estende aos servidores técnico-administrativos em educação e aos terceirizados que compõem o quadro de funcionários dos diferentes espaços que habitei constantemente no campus da Universidade Federal de Juiz de Fora. Seja nas bibliotecas, nas secretarias ou no Restaurante Universitário, o trabalho de vocês merece reconhecimento na feitura desta pesquisa. Agradeço especialmente aqueles que, dentro de seus setores, prezam por manter a UFJF como uma organização transparente, que respeita seus empregados e que mantém vivos os ideais democráticos de uma instituição que deve sempre ser pública, gratuita e de qualidade.

Aos amigos e amigas que, de uma forma ou de outra, contribuíram para a confecção deste trabalho. Laís Cerqueira, Laise Lutz e Isadora Tavares, cada uma à sua maneira, foram fontes de grande inspiração, me acompanhando dos primeiros passos do projeto até a revisão final do texto. Mariana Dias e Natália Reis sempre apontando as melhores referências, me

apresentando a mundos desconhecidos e novas maneiras de pensar. Obrigado pelas reflexões, pelos desabafos, pelos conselhos, pelos cafés da tarde, e, principalmente, pelo carinho inesgotável. Aos demais *Pituquers*, pelas conversas caóticas gritadas nos diferentes bares da cidade e pela completa e barbarizante irreverência de vocês. Matheus, Vini, João, Wylker, Sarah e Moni, obrigado pela amizade e por sempre me darem motivos para sorrir.

À Júlia Gaione, pelas jantãs terapêuticas e por me deixar cuidar da gata Rita. (Agradeço também à Rita, por existir e por ter paciência suficiente para não me arranhar.)

À Janis e ao Lucas, pela constante companhia nas noites de pandemia. Sem vocês, o isolamento teria sido mais doloroso.

À gata Minerva (*in memoriam*).

“Há algo de fatal em retratos. Eles possuem vida própria.”
(Oscar Wilde, 2009, p. 127)

RESUMO

O presente trabalho aproxima os filmes brasileiro de horror realizados na década de 2010 com aqueles realizados em meados dos anos 1970 e 1980. Ambos os períodos são marcados por uma expressiva produção cinematográfica do gênero no Brasil, e em ambos é possível notar um certo hibridismo, que foge às convenções estabelecidas por um cinema estrangeiro. Nosso objetivo é analisar os filmes dessas épocas a partir da imagem e do som, acreditando que o medo que eles pretendem causar na audiência não é condicionado apenas pela narrativa, como também pelos elementos formais. Para isso, foi analisado como o choque e a agressão se dão através do olhar em *Shock* e *Mate-me Por Favor*. Também foi proposto o conceito de horror artístico difuso para entender os filmes em que o objeto do medo não parece bem determinado. Este conceito foi aplicado a *O Anjo da Noite* e *Trabalhar Cansa*, investigando como o medo é construído através do campo, do fora-de-campo e do som. Também foram analisadas as relações entre território e invasão, tendo estas como foco no estudo dos filmes *Enigma para Demônios* e *O Clube dos Canibais*.

Palavras-chave: horror, cinema brasileiro, encenação.

ABSTRACT

This study brings together Brazilian horror films made in the 2010s with those made in the mid-1970s and 1980s. Both periods are marked by an expressive cinematographic production of the genre in Brazil, and in both it's possible to notice a certain hybridism that deviates from the conventions established by foreign cinema. Our aim is to analyze films from both these periods based on image and sound, believing that the fear they intend to cause in the audience is not only conditioned by the narrative, but also by their formal elements. To this end, we analyzed how shock and aggression occur through the gaze in *Shock* and *Kill Me Please*. The concept of diffuse artistic horror was also proposed to understand films in which the object of fear does not seem well determined. This concept was applied to *Angel of the Night* and *Hard Labor*, investigating how fear is constructed through what is seen on screen, the off-screen and the sound. The relationships between territory and invasion were also analyzed, focusing on the study of the films *Enigma for the Devil* and *The Cannibal Club*.

Keywords: horror, brazilian cinema, *mise-en-scène*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - A catástrofe e o macabro nas ilustrações de jornais.....	29
Figura 2 - A catástrofe e o macabro nas ilustrações de jornais.....	29
Figura 3 - A chegada do trem em <i>Black Diamond Express</i> (1903) e a comédia <i>Happy Hooligan</i> (1903).....	31
Figura 4 - A chegada do trem em <i>Black Diamond Express</i> (1903) e a comédia <i>Happy Hooligan</i> (1903).....	31
Figura 5 - A noiva se despe para a câmera e para a audiência em <i>Le Coucher de la mariée</i> (1896).....	31
Figura 6 - A noiva se despe para a câmera e para a audiência em <i>Le Coucher de la mariée</i> (1896).....	31
Figura 7 - Entre monstros e beijos: o espetáculo sensacional do horror.....	34
Figura 8 - Entre monstros e beijos: o espetáculo sensacional do horror.....	34
Figura 9 - Entre monstros e beijos: o espetáculo sensacional do horror.....	34
Figura 10 - Entre monstros e beijos: o espetáculo sensacional do horror.....	34
Figura 11 - A câmera-armas em <i>A Tortura do Medo</i> (1960).....	36
Figura 12 - A câmera-armas em <i>A Tortura do Medo</i> (1960).....	36
Figura 13 - A visão subjetiva do assassino em <i>Halloween</i> (1978).....	36
Figura 14 - A visão subjetiva do assassino em <i>Halloween</i> (1978).....	36
Figura 15 - A perseguição pelo ponto de vista da vítima: câmera e personagem se escondem no armário.....	37
Figura 16 - A perseguição pelo ponto de vista da vítima: câmera e personagem se escondem no armário.....	37
Figura 17 - A perseguição pelo ponto de vista da vítima: câmera e personagem se escondem no armário.....	37
Figura 18 - A perseguição pelo ponto de vista da vítima: câmera e personagem se escondem no armário.....	37
Figura 19 - O olho violentado em <i>Um cão andaluz</i> (1929).....	39

Figura 20 - O olho violentado em <i>Um cão andaluz</i> (1929).....	39
Figura 21 - O olho violentado em <i>Um cão andaluz</i> (1929).....	39
Figura 22 - O olho violentado em <i>Um cão andaluz</i> (1929).....	39
Figura 23 - A morte de Rosa (Plano 1).....	44
Figura 24 - A morte de Rosa (Plano 1).....	44
Figura 25 - A morte de Rosa (Plano 1).....	44
Figura 26 - A morte de Rosa (Plano 1).....	44
Figura 27 - A morte de Rosa (Plano 2).....	44
Figura 28 - A morte de Rosa (Plano 2).....	44
Figura 29 - A encenação a partir dos pés.....	46
Figura 30 - A encenação a partir dos pés.....	46
Figura 31 - A encenação a partir dos pés.....	46
Figura 32 - A encenação a partir dos pés.....	46
Figura 33 - O assassinato de Sara.....	47
Figura 34 - O assassinato de Sara.....	47
Figura 35 - O assassinato de Sara.....	47
Figura 36 - O assassinato de Sara.....	47
Figura 37 - O assassinato de Sara.....	47
Figura 38 - O assassinato de Sara.....	47
Figura 39 - O assassinato de Gil.....	48
Figura 40 - O assassinato de Gil.....	48
Figura 41 - O assassinato de Gil.....	48
Figura 42 - O assassinato de Gil.....	48
Figura 43 - O assassinato de Gil.....	48
Figura 44 - O assassinato de Gil.....	48
Figura 45 - Alguns relances da morte de Samuca.....	49
Figura 46 - Alguns relances da morte de Samuca.....	49
Figura 47 - Alguns relances da morte de Samuca.....	49
Figura 48 - Alguns relances da morte de Samuca.....	49

Figura 49 - O lento <i>zoom in</i> na delirante Eni.....	50
Figura 50 - O lento <i>zoom in</i> na delirante Eni.....	50
Figura 51 - O lento <i>zoom in</i> na delirante Eni.....	50
Figura 52 - O lento <i>zoom in</i> na delirante Eni.....	50
Figura 53 - A visão subjetiva do assassino.....	52
Figura 54 - A visão subjetiva do assassino.....	52
Figura 55 - A visão subjetiva do assassino.....	52
Figura 56 - A visão subjetiva do assassino.....	52
Figura 57 - Uma comparação entre as mortes de Sara e Gil.....	53
Figura 58 - Uma comparação entre as mortes de Sara e Gil.....	53
Figura 59 - A revelação do corpo de Nuno.....	54
Figura 60 - Os planos dedicados a Eni.....	55
Figura 61 - Os planos dedicados a Eni.....	55
Figura 62 - Os planos dedicados a Eni.....	55
Figura 63 - Os planos dedicados a Eni.....	55
Figura 68 - A cidade em <i>Mate-me Por Favor</i> (2015).....	59
Figura 69 - A cidade em <i>Mate-me Por Favor</i> (2015).....	59
Figura 70 - A cidade em <i>Mate-me Por Favor</i> (2015).....	59
Figura 71 - A cidade em <i>Mate-me Por Favor</i> (2015).....	59
Figura 72 - A cidade em <i>Mate-me Por Favor</i> (2015).....	59
Figura 73 - A cidade em <i>Mate-me Por Favor</i> (2015).....	59
Figura 74 - A cidade em <i>Mate-me Por Favor</i> (2015).....	59
Figura 75 - A cidade em <i>Mate-me Por Favor</i> (2015).....	59
Figura 76 - A cidade na sequência inicial de <i>Mate-me Por Favor</i> (2015).....	60
Figura 77 - A cidade na sequência inicial de <i>Mate-me Por Favor</i> (2015).....	60
Figura 78 - A cidade na sequência inicial de <i>Mate-me Por Favor</i> (2015).....	60
Figura 79 - A cidade na sequência inicial de <i>Mate-me Por Favor</i> (2015).....	60
Figura 80 - A cidade na sequência inicial de <i>Mate-me Por Favor</i> (2015).....	60
Figura 81 - A cidade na sequência inicial de <i>Mate-me Por Favor</i> (2015).....	60

Figura 82 - Os momentos de insegurança perceptual.....	61
Figura 83 - Os momentos de insegurança perceptual.....	61
Figura 84 - Os momentos de insegurança perceptual.....	61
Figura 85 - Os momentos de insegurança perceptual.....	61
Figura 86 - A primeira vítima olha pra câmera.....	62
Figura 87 - A primeira vítima olha pra câmera.....	62
Figura 88 - O olhar ativo do homem e a mulher passiva objetificada.....	63
Figura 89 - O olhar ativo do homem e a mulher passiva objetificada.....	63
Figura 90 - O olhar ativo do homem e a mulher passiva objetificada.....	63
Figura 91 - O olhar ativo do homem e a mulher passiva objetificada.....	63
Figura 92 - Os olhares de Bia, Mariana e Michele para a câmera.....	65
Figura 93 - Os olhares de Bia, Mariana e Michele para a câmera.....	65
Figura 94 - Os olhares de Bia, Mariana e Michele para a câmera.....	65
Figura 95 - As descobertas abjetas.....	67
Figura 96 - As descobertas abjetas.....	67
Figura 97 - As descobertas abjetas.....	67
Figura 98 - As descobertas abjetas.....	67
Figura 99 - Bia contempla o casal e Amanda.....	67
Figura 100 - Bia contempla o casal e Amanda.....	67
Figura 101 - Bia contempla o casal e Amanda.....	67
Figura 102 - Bia contempla o casal e Amanda.....	67
Figura 103 - O olhar de Bia é retribuído.....	68
Figura 104 - O olhar de Bia é retribuído.....	68
Figura 105 - Bia observa o corpo de Mari.....	68
Figura 106 - Bia observa o corpo de Mari.....	68
Figura 107 - Bia observa o corpo de Mari.....	68
Figura 108 - Bia observa o corpo de Mari.....	68
Figura 109 - Bia observa o corpo de Mari.....	69
Figura 110 - Bia observa o corpo de Mari.....	69

Figura 111 - A degradação do corpo.....	70
Figura 112 - A degradação do corpo.....	70
Figura 113 - A degradação do corpo.....	70
Figura 114 - A degradação do corpo.....	70
Figura 115 - A tentativa de rapto em <i>Frankenstein</i> (1931).....	75
Figura 116 - A tentativa de rapto em <i>Frankenstein</i> (1931).....	75
Figura 117 - A tentativa de rapto em <i>Frankenstein</i> (1931).....	75
Figura 118 - A tentativa de rapto em <i>Frankenstein</i> (1931).....	75
Figura 119 - A tentativa de rapto em <i>Frankenstein</i> (1931).....	75
Figura 120 - A tentativa de rapto em <i>Frankenstein</i> (1931).....	75
Figura 121 - Os quatro segmentos do fora-de-campo em Burch (2015), vista lateral em perspectiva.....	81
Figura 122 - Os quatro segmentos do fora-de-campo em Burch (2015), vista frontal.....	82
Figura 123 - O quinto e o sexto segmentos do fora-de-campo em Burch (2015).....	83
Figura 124 - O modelo “tri-círculo” do som no cinema.....	85
Figura 125 - A viagem até Petrópolis.....	88
Figura 126 - A viagem até Petrópolis.....	88
Figura 127 - A viagem até Petrópolis.....	88
Figura 128 - A entrada no túnel.....	90
Figura 129 - A entrada no túnel.....	90
Figura 130 - A entrada no túnel.....	90
Figura 131 - A chegada em Petrópolis.....	91
Figura 132 - A chegada em Petrópolis.....	91
Figura 133 - A chegada em Petrópolis.....	91
Figura 134 - A chegada em Petrópolis.....	91
Figura 135 - A chegada em Petrópolis.....	91
Figura 136 - A chegada em Petrópolis.....	91
Figura 137 - A chegada em Petrópolis.....	91
Figura 138 - A chegada em Petrópolis.....	91
Figura 139 - A chegada em Petrópolis.....	91

Figura 140 - Os caminhos percorridos pelo badalar dos sinos.....	92
Figura 141 - Os caminhos percorridos pelo badalar dos sinos.....	92
Figura 142 - O som da cigarra.....	93
Figura 143 - O som da moto.....	93
Figura 144 - O telefone antigo.....	95
Figura 145 - O telefone antigo.....	95
Figura 146 - O telefone antigo.....	95
Figura 147 - O telefone moderno.....	96
Figura 148 - O telefone moderno.....	96
Figura 149 - O telefone moderno.....	96
Figura 150 - Modelo de círculos concêntricos aplicado a <i>O Anjo da Noite</i> (1974).....	96
Figura 151 - A casa enquanto <i>locus horribilis</i> para Augusto.....	98
Figura 152 - A casa enquanto <i>locus horribilis</i> para Augusto.....	98
Figura 153 - A casa enquanto <i>locus horribilis</i> para Augusto.....	98
Figura 154 - A casa enquanto <i>locus horribilis</i> para Augusto.....	98
Figura 155 - A casa enquanto <i>locus horribilis</i> para Augusto.....	98
Figura 156 - A casa enquanto <i>locus horribilis</i> para Augusto.....	98
Figura 157 - O plano da cozinha.....	99
Figura 158 - As tensões raciais na imagem.....	100
Figura 159 - As tensões raciais na imagem.....	100
Figura 160 - As tensões raciais na imagem.....	100
Figura 161 - As tensões raciais na imagem.....	100
Figura 162 - As tensões raciais na imagem.....	100
Figura 163 - As tensões raciais na imagem.....	100
Figura 164 - Os animais empalhados e a criatura morta.....	102
Figura 165 - Os animais empalhados e a criatura morta.....	102
Figura 166 - O distanciamento visual de Paula.....	104
Figura 167 - O distanciamento visual de Paula.....	104
Figura 168 - O plano de abertura do filme.....	105

Figura 169 - O plano de abertura do filme.....	105
Figura 170 - O plano de abertura do filme.....	106
Figura 171 - O plano de abertura do filme.....	106
Figura 172 - Otávio surge da margem inferior do quadro.....	106
Figura 173 - Otávio surge da margem inferior do quadro.....	106
Figura 174 - Otávio surge da margem inferior do quadro.....	107
Figura 175 - Otávio surge da margem inferior do quadro.....	107
Figura 176 - Helena olha para a fachada do prédio.....	107
Figura 177 - Helena olha para a fachada do prédio.....	107
Figura 178 - O primeiro encontro com o cachorro.....	108
Figura 179 - O primeiro encontro com o cachorro.....	108
Figura 180 - O primeiro encontro com o cachorro.....	108
Figura 181 - O primeiro encontro com o cachorro.....	108
Figura 182 - Helena vê os cachorros, mas a audiência não.....	109
Figura 183 - Helena vê os cachorros, mas a audiência não.....	109
Figura 184 - As máscaras de Papai Noel.....	111
Figura 185 - As máscaras de Papai Noel.....	111
Figura 186 - As máscaras de Papai Noel.....	111
Figura 187 - As máscaras de Papai Noel.....	111
Figura 188 - As máscaras de Carnaval.....	112
Figura 189 - As máscaras de Carnaval.....	112
Figura 190 - As máscaras de Carnaval.....	112
Figura 191 - As máscaras de Carnaval.....	112
Figura 192 - A espacialidade não-humana em <i>A Misteriosa Morte de Pérola</i> (2014).....	115
Figura 193 - A espacialidade não-humana em <i>A Misteriosa Morte de Pérola</i> (2014).....	115
Figura 194 - A perspectiva de Val em <i>Que horas ela volta?</i> (2015).....	121
Figura 195 - A perspectiva de Val em <i>Que horas ela volta?</i> (2015).....	121
Figura 196 - A perspectiva de Val em <i>Que horas ela volta?</i> (2015).....	121
Figura 197 - A perspectiva de Val em <i>Que horas ela volta?</i> (2015).....	121

Figura 198 - Os vultos em <i>O som ao redor</i> (2012).....	122
Figura 199 - Os vultos em <i>O som ao redor</i> (2012).....	122
Figura 200 - Os vultos em <i>O som ao redor</i> (2012).....	122
Figura 201 - Os vultos em <i>O som ao redor</i> (2012).....	122
Figura 202 - Os vultos em <i>O som ao redor</i> (2012).....	122
Figura 203 - Os vultos em <i>O som ao redor</i> (2012).....	122
Figura 205 - A cidade de Ouro Preto na sequência inicial.....	131
Figura 206 - A cidade de Ouro Preto na sequência inicial.....	131
Figura 207 - A cidade de Ouro Preto na sequência inicial.....	131
Figura 208 - A cidade de Ouro Preto na sequência inicial.....	131
Figura 209 - A cidade de Ouro Preto na sequência inicial.....	131
Figura 210 - A cidade de Ouro Preto na sequência inicial.....	131
Figura 211 - A cidade de Ouro Preto na sequência inicial.....	131
Figura 212 - A cidade de Ouro Preto na sequência inicial.....	131
Figura 213 - A cidade de Ouro Preto na sequência inicial.....	131
Figura 214 - O claro-escuro em <i>Enigma para Demônios</i> (1975).....	133
Figura 215 - O claro-escuro em <i>Enigma para Demônios</i> (1975).....	133
Figura 216 - O claro-escuro em <i>Enigma para Demônios</i> (1975).....	133
Figura 217 - O claro-escuro em <i>Enigma para Demônios</i> (1975).....	133
Figura 218 - O claro-escuro como narração.....	134
Figura 219 - O claro-escuro como narração.....	134
Figura 220 - Os ornamentos da casa.....	135
Figura 221 - Os ornamentos da casa.....	135
Figura 222 - Os ornamentos da casa.....	135
Figura 223 - Os ornamentos da casa.....	135
Figura 224 - As velas na mesa de jantar.....	136
Figura 225 - As velas na mesa de jantar.....	136
Figura 226 - As velas na mesa de jantar.....	136
Figura 227 - As velas na mesa de jantar.....	136

Figura 228 - As velas na mesa de jantar.....	136
Figura 229 - As velas na mesa de jantar.....	136
Figura 230 - As velas na mesa de jantar.....	136
Figura 231 - As velas na mesa de jantar.....	136
Figura 232 - As velas na mesa de jantar.....	136
Figura 233 - As velas na mesa de jantar.....	136
Figura 234 - As velas na mesa de jantar.....	136
Figura 235 - As velas na mesa de jantar.....	136
Figura 236 - As velas na mesa de jantar.....	136
Figura 237 - As velas na mesa de jantar.....	136
Figura 238 - As velas na mesa de jantar.....	136
Figura 239 - A extinção das velas em quadro.....	137
Figura 240 - A extinção das velas em quadro.....	137
Figura 241 - A extinção das velas em quadro.....	137
Figura 242 - As flores e as velas em cena.....	138
Figura 243 - As flores e as velas em cena.....	138
Figura 244 - As flores e as velas em cena.....	138
Figura 245 - As flores e as velas em cena.....	138
Figura 246 - As flores e as velas em cena.....	138
Figura 247 - As flores e as velas em cena.....	138
Figura 248 - O aprisionamento visual da casa.....	139
Figura 249 - O aprisionamento visual da casa.....	139
Figura 250 - O aprisionamento visual da casa.....	139
Figura 251 - O aprisionamento visual da casa.....	139
Figura 253 - A conversa de Elza com o tio.....	140
Figura 254 - A conversa de Elza com o tio.....	140
Figura 255 - A conversa de Elza com o tio.....	140
Figura 256 - A conversa de Elza com o tio.....	140
Figura 257 - A conversa de Elza com o tio.....	140

Figura 258 - A conversa de Elza com o tio.....	140
Figura 259 - A conversa de Elza com o tio.....	140
Figura 260 - A conversa de Elza com o tio.....	140
Figura 261 - A presença de Senira em tela.....	141
Figura 262 - A presença de Senira em tela.....	141
Figura 263 - A sequência inicial de <i>O Clube dos Canibais</i> (2018).....	142
Figura 264 - A sequência inicial de <i>O Clube dos Canibais</i> (2018).....	142
Figura 265 - A sequência inicial de <i>O Clube dos Canibais</i> (2018).....	143
Figura 266 - A sequência inicial de <i>O Clube dos Canibais</i> (2018).....	143
Figura 267 - A sequência inicial de <i>O Clube dos Canibais</i> (2018).....	143
Figura 268 - A sequência inicial de <i>O Clube dos Canibais</i> (2018).....	143
Figura 269 - A sequência inicial de <i>O Clube dos Canibais</i> (2018).....	143
Figura 270 - A sequência inicial de <i>O Clube dos Canibais</i> (2018).....	143
Figura 271 - A sequência inicial de <i>O Clube dos Canibais</i> (2018).....	143
Figura 272 - A sequência inicial de <i>O Clube dos Canibais</i> (2018).....	143
Figura 273 - A sequência inicial de <i>O Clube dos Canibais</i> (2018).....	143
Figura 274 - A sequência inicial de <i>O Clube dos Canibais</i> (2018).....	143
Figura 275 - A sequência inicial de <i>O Clube dos Canibais</i> (2018).....	143
Figura 276 - A sequência inicial de <i>O Clube dos Canibais</i> (2018).....	143
Figura 277 - O jantar canibal.....	145
Figura 278 - O jantar canibal.....	145
Figura 279 - O jantar canibal.....	145
Figura 280 - O jantar canibal.....	145
Figura 281 - O confinamento do quarto do empregado.....	146
Figura 282 - O confinamento do quarto do empregado.....	146
Figura 283 - O confinamento do quarto do empregado.....	146
Figura 284 - O confinamento do quarto do empregado.....	146
Figura 285 - O confinamento do quarto do empregado.....	147
Figura 286 - O confinamento do quarto do empregado.....	147

Figura 287 - O gabinete de Borges.....	147
Figura 288 - O gabinete de Borges.....	147
Figura 289 - O gabinete de Borges.....	147
Figura 290 - O gabinete de Borges.....	147
Figura 291 - A invasão dos assassinos.....	148
Figura 292 - A invasão dos assassinos.....	148
Figura 294 - A ameaça que vem por trás.....	149
Figura 295 - A ameaça que vem por trás.....	149
Figura 296 - A ameaça que vem por trás.....	149
Figura 297 - A ameaça que vem por trás.....	149
Figura 298 - A ameaça que vem por trás.....	149
Figura 299 - A ameaça que vem por trás.....	149
Figura 300 - A ameaça que vem por trás.....	149
Figura 301 - A ameaça que vem por trás.....	149
Figura 302 - Jonas mata o assassino.....	150
Figura 303 - Jonas mata o assassino.....	150
Figura 304 - Jonas mata o assassino.....	150
Figura 305 - Jonas mata o assassino.....	150
Figura 306 - O plano final de Jonas.....	151

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	23
1 O OLHAR, A AGRESSÃO E A MONTAGEM.....	28
1.1 O CINEMA COMO UMA INVASÃO DOS SENTIDOS.....	28
1.2. A AGRESSÃO ATRAVÉS DO OLHAR.....	35
1.3. SHOCK E A AGRESSÃO ESTRUTURADA NA FORMA.....	41
1.4. MATE-ME POR FAVOR, A AGRESSÃO E O OLHAR MASCULINO.....	57
2 O MEDO, O ESPAÇO E O SOM.....	71
2.1 O FUNCIONAMENTO DO MEDO.....	71
2.2 O HORROR ARTÍSTICO DIFUSO.....	77
2.3 O ESPAÇO NO FILME.....	80
2.4 A IMATERIALIDADE DO SOM EM O ANJO DA NOITE.....	87
2.5 O SOM E O ESPAÇO AO REDOR EM TRABALHAR CANSA.....	101
3 O TERRITÓRIO, A INVASÃO E O LUGAR.....	114
3.1 UM CINEMA DE INVASÕES.....	114
3.2 OS LUGARES FÍLMICOS.....	123
3.3 A COMPOSIÇÃO DA IMAGEM EM ENIGMA PARA DEMÔNIOS.....	130
3.4 A CONTINUIDADE ESPACIAL EM O CLUBE DOS CANIBAIS.....	141
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	152
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	157

INTRODUÇÃO

“O cinema de gênero vive!”, declarou a capa da revista *Filme Cultura* no final de 2013. A publicação dedicou toda a sua sexagésima primeira edição a um dossiê temático, interessado não apenas em resgatar o passado da produção deste tipo de cinema no Brasil, como também em entender as características do então contexto de realização nacional. À época, como o editorial salienta, era possível notar uma expressiva retomada dos filmes de gênero no país, e a revista não hesita em afirmar que “depois de uma longa hibernação, os gêneros estão no centro do cinema brasileiro contemporâneo” (EDITORIAL, 2013, p. 5).

Tal afirmação teria uma série de comprovações nos anos que se seguiram, muito em função da década de 2010 ter representado um momento fortuito para o setor cinematográfico brasileiro na maior parte de sua duração¹. Como aponta Cléber Eduardo (2018), entre 2005 e 2016, é possível observar um aumento expressivo no volume de longas-metragens produzidos no país. De acordo com o autor, múltiplas são as explicações para esse crescimento, estando ele associado à disseminação das tecnologias digitais, à execução de leis de fomento à cultura, aos ecos dos esforços de retomada iniciados nos anos 1990 e à uma produção descentralizada do eixo Rio de Janeiro/São Paulo. Para o pesquisador, foi esse cenário que possibilitou a ascensão de um novo cinema autoral, cujos realizadores, à luz dos cineastas já consolidados, promoveram uma renovação de modelos e paradigmas no campo do cinema – o que inclui essas numerosas incursões ao cinema de gênero.

É justamente ao longo do período abordado por Eduardo (2018), e até mesmo alguns anos antes, que parte destes novos realizadores despontaram com as suas primeiras obras. O panorama histórico do horror no Brasil traçado por Laura Cánepa (2008) nos possibilita perceber que, já nos anos 2000, nomes como Dennison Ramalho e a dupla paulista Marco Dutra e Juliana Rojas ganharam certo destaque em festivais nacionais e internacionais com seus curtas-metragens – dentre os quais podemos citar *Amor Só de Mãe* (Ramalho, 2003), *O lençol branco* (Dutra e Rojas, 2004) e *Um ramo* (Dutra e Rojas, 2007). Na década seguinte, estes mesmos cineastas retornaram ao circuito dos festivais com longas-metragens de

¹ Para além do escopo abordado por Eduardo (2018), dois fatos chamam a atenção neste período: em 2017, o Brasil registrou um número recorde de lançamentos desde o início da série histórica, iniciada em 1995. (G1, 2019; VIRGÍLIO, 2019). No entanto, o último triênio da década foi marcado pelo forte obscurantismo do governo de Jair Bolsonaro, cujos ataques reiterados à cultura tiveram um impacto no setor. Para um panorama mais detalhado, ver Sousa (2022).

considerável repercussão² como *Trabalhar Cansa* (Dutra e Rojas, 2011), *As Boas Maneiras* (Dutra e Rojas, 2017) e *Morto Não Fala* (Ramalho, 2018). A eles, se somam outros realizadores que exploraram o gênero de horror ao longo dos anos de 2010: Anita Rocha da Silveira introduz elementos macabros ao drama adolescente de *Mate-me Por Favor* (2015); Gabriela Amaral Almeida usa grandes doses de violência para trabalhar tensões sociais em *O Animal Cordial* (2017); Guto Parente cria suspenses com tons grotescos e violentos em *A Misteriosa Morte de Pérola* (2014) e *O Clube dos Canibais* (2018); Ramon Porto Mota explora o medo cósmico em *A Noite Amarela* (2019); e Rodrigo Aragão constrói universos sobrenaturais que beiram o fantástico em filmes como *Mar Negro* (2013) e *A Mata Negra* (2018).

O interesse inicial desta pesquisa era explorar apenas o cinema realizado na última década. Como observa o editorial da revista *Filme Cultura*, esses filmes demonstram a habilidade dos cineastas brasileiros em impor certos hibridismos e deslizamentos aos limites do horror cinematográfico, convencionados no cinema estrangeiro, de forma que essa leva de novos autores acompanha uma tendência do cinema mundial que “já determinou flutuações e misturas que tornam a definição de gênero hoje uma tarefa complexa” (EDITORIAL, 2013, p. 5). Naquele primeiro momento, o intuito da pesquisa era investigar como estes filmes organizam o medo sensivelmente através de seus recursos formais – ou melhor, da imagem e do som. Entendia-se tais produções contemporâneas sob uma ótica de novidade talvez ingênua (mas certamente ilusória), acreditando-se que eles exploravam um território até então desconhecido: a construção de um horror *difuso*, que não parece bem localizado ou determinado, que é híbrido, que se espalha pela narrativa, que parece se distanciar de certos excessos, de determinadas convenções ou até mesmo do próprio rótulo de “horror”.

Contudo, ao longo do processo, percebemos que as questões suscitadas pelas produções recentes – em especial, esta criação de um horror difuso – não eram, de maneira alguma, novas, podendo ser identificadas em obras anteriores ao escopo temporal previamente estabelecido. Assim, avistamos a possibilidade de experimentar um diálogo entre diferentes épocas do cinema nacional, expandindo, com base em Cánepa (2008), o nosso campo amostral para um outro período em que a produção de filmes de horror foi expressiva no Brasil, de meados dos anos 1960 até meados dos anos 1980. Em seu panorama histórico, a

² Os filmes de Dutra e Rojas estrearam em grandes festivais europeus, como o de Cannes e o de Locarno; o longa de Ramalho foi indicado ao *Fangoria Chainsaw Awards*, premiação organizada pela tradicional revista estadunidense *Fangoria*, especializada em horror.

pesquisadora Laura Cánepa (2008) considera este período como o auge do horror cinematográfico brasileiro até então. Ela demonstra como essas três décadas são marcadas por diferentes empreitadas que exploraram, ainda que tangencialmente, o terreno deste gênero, o que se deu porque os principais pólos produtores do momento – a Boca do Lixo, em São Paulo, e o Beco da Cinelândia, no Rio de Janeiro – enxergaram nele uma oportunidade atrativa e rentável. De acordo com Cánepa (2008), dois fatores propiciaram isso: a chegada dos sucessos de bilheteria estadunidenses às salas de exibição brasileiras e a popularidade estrondosa de Zé do Caixão, personagem criado e encarnado pelo cineasta José Mojica Marins, que extrapolou em muito as telas de cinema:

“Mesmo afastado das telas de cinema desde a década de 1970 [...] o personagem se manteve em evidência: deu seu nome a marcas de carro e de cachaça, protagonizou histórias em quadrinhos, apresentou programas de rádio e de TV, foi chamado em pequenas comunidades para julgar a veracidade de relatos sobrenaturais, ilustrou parques temáticos, animou bingos e até recomendou cursos de detetive” (CÁNEPA, 2008, p. 1-2).

A autora também afirma que “sua presença recorrente nos mais variados veículos de comunicação acabou funcionando como um atestado da existência de um cinema de horror no Brasil – mas isso pareceu bastar à maioria do público para responder a qualquer pergunta sobre o assunto.” (CÁNEPA, 2008, p. 2). Em outras palavras, dentro de um senso comum, Zé do Caixão não é apenas considerado o marco inaugural do horror brasileiro: por vezes, toda a existência do gênero cinematográfico em solos nacionais parece imputada e *resumida* a ele. Desta forma, um dos objetivos da pesquisadora é demonstrar o quão numerosos são os afluentes que deságuam nessa corrente, que ela estabelece como a era de ouro do horror no Brasil. Para além de Zé do Caixão, podemos citar, com o auxílio de Cánepa (2008), realizadores como Jean Garret e a sua dobradinha praiana *Excitação* (1976) e *A Força dos Sentidos* (1978); John Doo, com seus enigmáticos *Ninfas Diabólicas* (1977) e *Uma Estranha História de Amor* (1979); David Cardoso e o grotesco “Pasteleiro”, episódio incluído em *Aqui Tarados* (1980); Jair Correia, com o juvenil *Shock* (1985); os fantásticos campestres *O Anjo da Noite* (1974) e *As Filhas do Fogo* (1978) de Walter Hugo Khouri; e a obra do argentino Carlos Hugo Christensen, de produção carioca, mas rodadas em terras mineiras, *A Mulher do Desejo* (1975) e *Enigma para Demônios* (1975).

Neste período, tanto no contexto paulista quanto no carioca, e mesmo nas produções que os margeiam, é possível observar uma forte hibridização. Em parte, isso se dá muito em função de atender às demandas dos setores exibidores, produtores e do próprio público das

comédias eróticas, que estavam em voga na época.³ Contudo, mesmo nos filmes que não buscam apelar para o erotismo, podemos ver a aplicação de elementos característicos das histórias macabras de maneira a extrapolar os limites do gênero. Essa flutuação faz com que as convenções observadas no horror estrangeiro ganhem uma nova roupagem aqui no Brasil,⁴ consolidando um período de experimentações com o medo e com as formas de condicioná-lo através da plasticidade fílmica. Neste sentido, este hibridismo pode ser comparado ao movimento feito pelos filmes da década de 2010, ainda que com justificativas, objetivos e resultados finais completamente diferentes daqueles observados nas produções mais recentes.

Em vista disso, a presente pesquisa propõe uma investigação que busca estabelecer uma conexão entre filmes produzidos nesses diferentes períodos temporais: a década de 2010 e o intervalo que abrange meados da década de 1970 até meados da década de 1980. As escolhas feitas ao longo do trabalho não se deram ao acaso, mas sim após um meticuloso processo de seleção que envolveu a combinação e recombinação de filmes, visando identificar aqueles capazes de proporcionar diálogos fecundos sobre os temas abordados em cada um dos capítulos que compõem este estudo. Em linhas gerais, o cerne desta pesquisa reside na compreensão de como tais obras cinematográficas organizam seus elementos formais para evocar o sentimento do medo no espectador. Para tanto, adotamos como metodologia a análise fílmica, concebendo a atividade analítica como um ato de decomposição do objeto, isto é, “descosturar, desunir, extrair, separar, destacar, denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, uma vez que o filme é tomado pela totalidade. Parte-se [...] do texto fílmico para desconstruí-lo e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme” (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 14-15). Indo além de uma análise pautada pela narrativa, almejamos tanto investigar a unidade básica do filme, o plano, quanto compreender a articulação dessas unidades em níveis mais amplos, como a cena, a sequência e a estruturação geral das obras. Esse processo não apenas nos permite uma compreensão mais profunda das estratégias empregadas pelos cineastas brasileiros, mas também nos proporciona um entendimento sobre como tais elementos contribuem para a construção do medo na experiência fílmica.

³ Para um panorama mais detalhado sobre a Boca do Lixo e o Beco, ver Gamou e Melo (2018).

⁴ É importante assinalar que, apesar da comparação com as convenções estrangeiras, não é nossa intenção encarar os filmes aqui analisados como uma imitação superficial de “formas epidérmicas” do cinema estadunidense, na visão de Jean-Claude Bernardet (2009, p. 114), ou ainda como resultados da “nossa incompetência criativa de copiar”, nas palavras de Paulo Emílio Sales Gomes (2001, p. 90). Desta forma, reconhece-se a possível influência que o cinema estrangeiro, principalmente o hollywoodiano, pode ter na concepção dos filmes nacionais, sem encarar estes enquanto produções pautadas pelo mimetismo, isto é, tentativas de replicar ou se igualar a um modelo hegemônico importado.

A pesquisa é dividida em três capítulos principais, que são antecedidos por esta introdução e sucedidos pelas considerações finais. No Capítulo 1, temos como principal objetivo entender o cinema de horror enquanto um gênero espetacular, pautado pelo sensacionalismo de suas imagens e sons. A intenção é ecoar a frase de Oscar Wilde que trazemos como epígrafe desta pesquisa, que aponta para o teor monstruoso e fatal de uma imagem. Busca-se evidenciar que o choque e agressão aos sentidos do espectador assumiram um papel central no cinema desde os seus primórdios. Também entenderemos como o olhar e as dinâmicas de visão são um elemento central nos filmes de horror. Essas questões são, enfim, aplicadas em análises filmicas de dois filmes que se aproximam do *slasher* norte-americano: *Shock* (Jair Correia, 1985) e *Mate-me Por Favor* (Anita Rocha da Silveira, 2015).

No Capítulo 2, partimos da noção de horror artístico proposta por Noël Carroll (1999) para entender como o medo opera dentro de uma obra ficcional. Com base nela, nos aprofundamos nesta ideia de um horror difuso que atravessa as produções brasileiras, propondo um desdobramento que chamamos de *horror artístico difuso* – uma lente analítica que perpassa os limites estabelecidos inicialmente pelo teórico. Também iremos compreender como o espaço representado é articulado no cinema, sendo dividido entre o que pode ser percebido em tela e o que está oculto. Chamaremos a atenção para o papel que o som assume na mediação entre essas duas dimensões espaciais. Aplicaremos essas observações nos filmes *O Anjo da Noite* (Walter Hugo Khouri, 1974) e *Trabalhar Cansa* (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2011).

Por fim, no Capítulo 3, lapidaremos os conceitos de território e invasão como dois grandes temas de interesse para os cineastas brasileiros. Com base nas regras de representação do cinema clássico, abordaremos como determinados filmes nacionais brincam com certas convenções de encenação e de montagem, principalmente no que diz respeito aos lugares representados dentro das obras. Para isso, analisaremos as visões barrocas de *Enigma para Demônios* (Carlos Hugo Christensen, 1975) e os locais do luxo e do poder econômico e político das elites em *O Clube dos Canibais* (Guto Parente, 2018).

1 O OLHAR, A AGRESSÃO E A MONTAGEM

1.1 O CINEMA COMO UMA INVASÃO DOS SENTIDOS

Há quem diga que o cinema começou com um choque. O mito originário narra um público completamente apavorado diante da locomotiva que avança em direção à câmera em *A chegada do trem na estação (L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, Auguste Lumière & Louis Lumière, 1895, França). Como observa Tom Gunning (2009, p. 738), há uma carência significativa de registros históricos que comprovem a veracidade de tal relato. Contudo, sua ampla disseminação é uma boa ilustração daquilo que, de acordo com o pesquisador, é bem atestado documentalmente: que as primeiras reações humanas diante do dispositivo cinematográfico foram de surpresa e espanto. Não faz-se referência aqui ao lendário pânico generalizado diante da tela - que, por vezes, foi justificado pela hipótese de um espectador primevo ingênuo, refém de um suposto poder ilusório do cinematógrafo, que fazia seu público confundir imagem projetada com realidade vivida. Junto a Gunning (2009), consideramos que o choque inicial do cinema não está relacionado ao senso de ameaça real advindo da tela, mas sim ao aparato tecnológico, ao senso de novidade que o envolvia e à teatralidade da exibição, que não só permitia a transformação repentina da imagem estática em imagem em movimento, mas que fazia isso bem diante dos olhos da audiência, quase como um truque de mágica.⁵

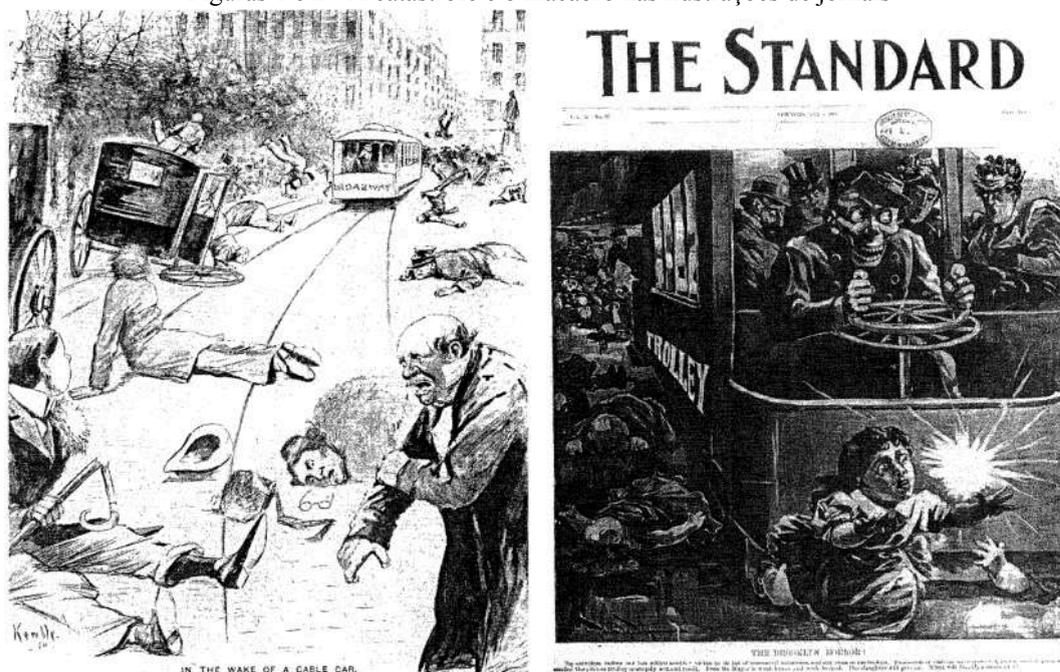
Diante disso, nota-se como o mito originário e sua noção de um espectador excessivamente crédulo e estupefato seria um modelo insuficiente para entender o impacto que as primeiras projeções tiveram sobre suas platéias. Gunning (2009, p. 738) sugere que, para entender o início do cinema, é preciso uma abordagem cuidadosa, que leve em consideração o contexto histórico da época, em especial a modernização pela qual as sociedades ocidentais passaram no *fin-de-siècle*. Podemos encontrar em Ben Singer (2004) uma forma de entender como esse processo modernizador moldou a cultura popular dos grandes centros urbanos. Em seu artigo *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*, contido no livro *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*, o autor explora a ideia da modernidade como uma intensificação de estímulos sensoriais⁶, resultando em um impacto significativo na experiência subjetiva das populações nestes ambientes. Para

⁵ O autor destaca um relato de George Méliès, que narra esse *coup de théâtre* com surpresa. Ver Gunning (2009, p. 740-741)

⁶ Singer (2004) dá continuidade a um entendimento “neurológico” da modernidade, que tem como base o trabalho de teóricos como Walter Benjamin e Siegfried Kracauer.

ele, o sujeito cidadão estava submetido a um mundo como jamais registrado anteriormente na cultura humana: marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador. Desta forma, a vida nas cidades da virada do século XIX para o XX contrastava em muito com o ritmo desacelerado, estável e socialmente coeso das sociedades rurais vigentes até então (SINGER, 2004, p. 96). Na perspectiva de Singer (2004, p. 106), é possível afirmar que o medo e o choque figuravam como denominadores comuns para as diferentes transformações observadas, o que resultou em uma cultura popular caracterizada pelo sensacionalismo, que refletia as ansiedades de uma sociedade que ainda não estava aclimatada ao seu novo contexto. O pesquisador dá destaque para as ilustrações de jornais, que eram dedicadas tanto a enaltecer as inovações tecnológicas quanto a representar, de maneira quase distópica, os perigos que estas implicavam. Pode-se citar o exemplo do tráfego intensificado de veículos, agravado pela introdução dos carrinhos elétricos (*trolleys*) às ruas movimentadas das grandes cidades. Tal novidade foi fonte de um intenso temor, registrado nas publicações periódicas através de uma gama de imagens grotescas e violentas, como acidentes catastróficos⁷ e associações fantasiosas com a morte, como ilustrado pelas figuras 1 e 2.

Figuras 1 e 2 - A catástrofe e o macabro nas ilustrações de jornais



Fonte: Ben Singer (2004)

Para além das páginas jornalísticas, o sensacionalismo moderno se desdobrava nas formas populares de entretenimento. É neste período que a paisagem urbana passa a ser

⁷ É interessante notar como esse imaginário de colisões entre veículos reforça a ideia de que o choque no ambiente urbano não se restringia à esfera do perceptual, mas também possuía uma dimensão física, que botava em risco o próprio corpo do sujeito cidadão. (SINGER, 2004, p. 103-104)

povoada por parques de diversão, atrações mecânicas radicais, *dime museums*, espetáculos burlescos, *vaudevilles* e melodramas recheados de efeitos visuais. É também neste contexto que se dá a invenção do cinema. Singer (2004, p. 118) aponta que uma possível explicação para essa guinada sensacional era o entorpecimento causado pelo hiperestímulo do espaço urbano. No turbilhão frenético das cidades, as populações buscavam atrações que proporcionavam experiências cada vez mais intensas numa tentativa de reavivar a percepção anestesiada pelo cotidiano. Com base em Walter Benjamin e Freud, o autor propõe que esse interesse no entretenimento sensacionalista poderia ser entendido pelo viés da ansiedade: o sujeito se resguardava contra possíveis colapsos, estes que seriam causados por choques inesperados no ambiente moderno, através de uma fixação prévia com atrações radicais que pudessem prover doses pequenas, reiteradas e controladas de choque. O cinema ocuparia um espaço especial dentro desta lógica:

O início do cinema culminou com esta tendência de sensações vívidas e intensas. Desde muito cedo, os filmes gravitaram em torno de uma "estética do espanto", tanto em relação à forma quanto ao conteúdo. A excitação predominou, por exemplo, no início do "cinema de atrações" (para usar o termo de Tom Gunning para os filmes centrados no espetáculo, antes do surgimento da integração narrativa, por volta de 1906) e nos vigorosos melodramas de suspense como os thrillers de Griffith, produzidos pela Biograph em 1908 e 1909 [...] Para os surrealistas franceses, séries sensacionalistas "marcaram uma época" ao "anunciar as reviravoltas do novo mundo". Esses autores reconheceram *a marca da modernidade tanto no conteúdo sensacionalista do ciné-feuilleton* ("crimes, partidas, fenômenos, nada menos do que a poesia da nossa época") quanto *no poder do cinema como veículo para transmitir velocidade, simultaneidade, superabundância visual e choque visceral* (como Eisenstein, Vertov e outros cineastas/teóricos iriam em breve reelaborar). (SINGER, 2004, p. 114-115, grifo nosso)

O cinema de atrações citado pelo autor é de especial interesse para nós. O termo foi cunhado por Gunning (2009) para descrever a estética predominante nas produções cinematográficas realizadas no final do século XIX e começo do século XX. De uma maneira breve e geral, os filmes eram caracterizados por sua curta duração, pelo interesse em mostrar o dispositivo cinematográfico como uma inovação⁸ e por imaginarem o cinema "como uma série de choques visuais" (GUNNING, 2009, p. 738, tradução nossa)⁹. Realizados antes de uma disseminação da prática da montagem, eles eram em grande parte compostos de planos

⁸ Não à toa, por antecederem a configuração das salas de cinema, eles eram muitas vezes exibidos em ambientes marcados pelo tom feérico, como feiras e carnavais. (GUNNING, 2009, p. 131)

⁹ No original: "[...] which envisioned cinema as a series of visual shocks"

únicos que ofereciam ao espectador uma visão privilegiada de algum espetáculo visual, como façanhas mecânicas ou acrobáticas (figura 3), esquetes humorísticas (figura 4) e cenas rápidas de apelo erótico (figuras 5 e 6). Para o autor, esse aspecto formal aliado ao sensacionalismo e à qualidade não-narrativa das imagens são fortes marcadores do exibicionismo frontal almejado por esses filmes. Tais características vão de encontro ao modelo narrativo introduzido posteriormente, cujo pináculo se encontra no cinema clássico *hollywoodiano*. A grosso modo, neste, a montagem e a encenação operam em função do avanço linear e contínuo da ação dramática, fazendo uma separação rígida entre o espectador *voyeur* e o universo ficcional que ele assiste em tela (GUNNING, 2009, p. 744).

Figuras 3 e 4 - A chegada do trem em *Black Diamond Express* (1903)¹⁰ e a comédia *Happy Hooligan* (1903)¹¹



Fonte: Frames de cópias digitais disponibilizadas pela Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos.

Figuras 5 e 6 - A noiva se despe para a câmera e para a audiência em *Le Coucher de la mariée* (1896)¹²



Fonte: Frames de cópia digital disponibilizada pela Cinemateca Francesa.

No entanto, a estética de atrações identificada no primeiro cinema não é completamente suplantada pelo modelo narrativo amplamente disseminado nas décadas

¹⁰ *Black Diamond Express* (Thomas Edison, 1903, EUA). Disponível em: <https://www.loc.gov/item/00694259/>. Acesso em: 5 dez 2023.

¹¹ *Happy Hooligan* (G. W. Bitzer, 1903, EUA). Disponível em: <https://www.loc.gov/item/96521795/>. Acesso em: 5 dez 2023.

¹² *Le Coucher de la mariée* (Eugène Pirou, 1896, França). Disponível em: <https://www.cinematheque.fr/henri/film/149863-le-coucher-de-la-mariee-eugene-pirou-1896/>. Acesso em: 5 dez 2023.

seguintes. Os resquícios dela podem ser identificados nas “doses periódicas de espetáculo não-narrativo dadas ao público” (GUNNING, 2009, p. 744, tradução nossa)¹³. Gunning (2009) aponta o musical e a comédia como dois gêneros que ilustram bem a questão e não seria um equívoco também elencar o horror dentro desta mesma lógica:

Se o estilo clássico de Hollywood é colocado como a norma, então as práticas cinematográficas que se desviam dele correm o risco de serem vistas como "primitivas" (como o primeiro cinema) ou "excessivas" (como gênero em que o espetáculo muitas vezes parece a narrativa, incluindo musicais e os filmes de horror). O cinema de atrações passou a representar uma tradição alternativa, que abarca um conjunto de práticas e convenções diferentes daquelas do estilo clássico de Hollywood. Visto através das lentes de um cinema de atrações, o que antes parecia "primitivo" ou "excessivo" agora emerge como uma tradição por si mesma, digna de um engajamento em seus próprios termos. (LOWENSTEIN, 2010, p. 106, tradução nossa)¹⁴

As afirmações de Adam Lowenstein (2010) ecoam a crítica que Rick Altman (1992) faz a um entendimento por vezes limitado sobre o classicismo no cinema. Segundo o autor, a grande maioria dos trabalhos reduzem-no a um conjunto restrito de características específicas, geralmente enfatizando “a narração onisciente, a apresentação linear, a causalidade centrada nos personagens e a motivação psicológica” (ALTMAN, 1992, p. 14-15, tradução nossa)¹⁵, além da preocupação com a continuidade da ação dramática, da construção de um espaço cênico verossímil e de uma montagem que não se faz aparente. Na visão dele, tais esforços, apesar de válidos, seriam limitados justamente por se basearem em uma oposição binária pautada pela dominação, que teria como foco as qualidades tidas como dominantes, em detrimento dos demais aspectos da obra, que, relegados à posição de dominados, seriam de importância secundária. Indo de encontro a essa lógica, Altman (1992) sugere uma análise mais complexa e multifacetada da narrativa clássica, encarando-a não como um equilíbrio estático, mas sim um equilíbrio dinâmico e instável resultante de uma constante tensão entre diferentes forças dentro de um mesmo sistema.

¹³ No original: “[...] *the aesthetic of attraction can still be sensed in periodic doses of non-narrative spectacle given to audiences (musicals and slapstick comedy provide clear examples).*”

¹⁴ No original: “*If classical Hollywood style is posited as the norm, then filmmaking practices that deviate from it risk becoming seen as “primitive” (such as early cinema) or “excessive” (such as genres where spectacle often seems to trump narrative, including musicals and horror films). The cinema of attractions has come to stand for an alternative tradition, one that embraces a set of practices and conventions different from those of classical Hollywood style. Through the lens of a cinema of attractions, what once seemed “primitive” or “excessive” now emerges as a tradition in its own right, worthy of engagement on its own terms.*”

¹⁵ No original: “*omniscient narration, linear presentation, character-centered causality, and psychological motivation.*”

Para Altman (1992), ao restringir o texto clássico a um modelo monolítico e hierárquico, a estrutura de dominância deixaria certos elementos da obra sem uma explicação ou função clara, gerando, assim, a noção de excesso. Ele cita o trabalho de Kristin Thompson (1977, p. 58), que entende um filme como uma luta de forças unificadoras para controlar os diferentes aspectos da obra em função da narrativa. Tal processo seria norteado pela motivação artística; a falha desta seria justamente onde reside o excesso. Em outras palavras: "o dominante organiza o texto; aquilo que permanece desorganizado é percebido como excesso" (ALTMAN, 1992, p. 33, tradução nossa).¹⁶ Diante disso, o autor conclui que:

Se os sistemas podem ser definidos e categorizados por sua dominância, como acreditavam os formalistas, então eles podem ser ainda melhor compreendidos pela natureza e coerência de seus excessos. Por mais forte que seja a voz dominante, o excesso testemunha a existência de outra linguagem, uma outra lógica. A menos que reconheçamos a possibilidade de que o excesso - definido como tal por sua recusa em aderir a um sistema - possa ele próprio ser organizado como um sistema, então só ouviremos a linguagem oficial e perderemos para sempre o dialeto e a dialética do texto. (ALTMAN, 1992, p. 34-35, tradução nossa)¹⁷

Linda Williams (1991) desdobra essas ideias em seu trabalho *Film Bodies: Gender, Genre, and Excess*, onde ela explora o excesso no que ela chama de "gêneros do corpo" - o pornô, o melodrama e o horror. Para a autora, os recursos excessivos seriam empregados em filmes desses tipos não de uma maneira gratuita, apenas como floreios estilísticos, mas sim de uma forma estruturada. O excesso se manifestaria principalmente nos momentos de espetáculo sensacional (que se convencionaram como os principais atrativos e objetivos dessas produções), tendo o propósito bem definido de provocar no espectador um êxtase corporal semelhante ao que está sendo retratado em tela - na pornografia, este seria o gozo; no melodrama, o choro; e no horror, o susto. Neste último, podemos citar como exemplos ilustrativos desse espetáculo excessivo as recorrentes cenas de violência sangrenta, o uso de efeitos especiais, os gritos de pavor, os monstros abjetos e a representação explícita do sexo e de outras práticas liberais associadas culturalmente à juventude¹⁸ (figuras 7 a 10).

¹⁶ No original: "The dominant organizes the text; that which remains unorganized is perceived as excessive. Totality minus dominant equals excess."

¹⁷ No original: "If systems can be defined and categorized by their dominant, as the formalists believed, then they can be further understood through the nature and coherence of their excesses. However strong the dominant voice, excess bears witness to the existence of another language, another logic. Unless we recognize the possibility that excess-defined as such because of its refusal to adhere to a system-may itself be organized as a system, then we will hear only the official language and forever miss the text's dialect, and dialectic."

¹⁸ Thomas Doherty (2002) aponta que o horror tem uma relação íntima com o público jovem e suas temáticas desde o surgimento dos *teen pics* no cinema estadunidense do pós-guerra. Tal característica juvenil também seria muito evidente nas décadas posteriores, em especial no ciclo de *exploitation*, iniciado em meados dos anos 1970.

Figuras 7 a 10 - Entre monstros e beijos: o espetáculo sensacional do horror



Fonte: Frames de cópias digitais dos filmes *O Monstro da Lagoa Negra* (1954), *Pavor na Cidade dos Zumbis* (1980), *A Hora do Pesadelo* (1984) e *Tetsuo: O Homem de Ferro* (1989).¹⁹

Retornando às observações feitas por Gunning (2009, p. 744), podemos traçar um paralelo entre os autores citados anteriormente de forma a entender que os momentos de sensacionalismo exibicionista e não-narrativo deixados pelo cinema de atrações não são apenas as permanências vestigiais de um estilo passado, mas também um traço recessivo latente que é fundamental na organização do sistema narrativo contemporâneo. Além disso, podemos também afirmar que tais irrupções espetaculares no cinema contemporâneo têm um objetivo muito similar àquele observado por Gunning (2009): endereçar a audiência e engajar o corpo do espectador no evento filmico, arrancando-lhe uma reação física imediata.

A estética de atração dirige-se diretamente à audiência, às vezes, como nesses primeiros filmes de trens, elevando a confrontação a *uma experiência de agressão*. Em vez de ser um envolvimento com a ação narrativa ou uma empatia com a psicologia do personagem, o cinema de atrações solicita *uma percepção altamente consciente da imagem do filme*, despertando a curiosidade de quem o assiste. O espectador não se perde num mundo ficcional e no seu drama, *mas mantém-se ciente sobre o ato de olhar*, a empolgação da curiosidade e a sua satisfação. Através de uma variedade de meios formais, as imagens do cinema de atrações *investem em direção aos seus espectadores*. (GUNNING, 2009, p. 742-743, tradução nossa, grifo nosso)²⁰

¹⁹ Referência completa dos filmes: no canto superior esquerdo, *O Monstro da Lagoa Negra* (*Creature from the Black Lagoon*, Jack Arnold, 1954, EUA); no canto superior direito, *Pavor na Cidade dos Zumbis* (*Paura nella città dei morti viventi*, Lucio Fulci, 1980, Itália); no canto inferior esquerdo, *A Hora do Pesadelo* (*A Nightmare on Elm Street*, Wes Craven, 1984, EUA); no canto inferior direito, *Tetsuo: O Homem de Ferro* (*Tetsuo*, Shin'ya Tsukamoto, 1989, Japão).

²⁰ No original: “*The aesthetic of attraction addresses the audience directly, sometimes, as in these early train films, exaggerating this confrontation in an experience of assault. Rather than being an involvement with*

As ideias traçadas pelo autor neste trecho são de fundamental importância para a abordagem do cinema de horror que propomos ao longo de todo este trabalho. Primeiro, pois elas apontam para o caráter agressivo da relação que o cinema pode traçar com suas audiências. Segundo, devido a tal agressão (“*assault*”) se daria principalmente através do emprego de certos elementos plásticos pelo filme, fazendo com que as imagens “avancem” em direção ao público. Há ainda a consideração de que a base para tal dinâmica reside no olho do espectador, cujo ato consciente de *olhar* é, até certo ponto, estruturante para a organização da imagem cinematográfica. Como veremos mais detalhadamente a seguir, tais questões figuram constantemente como pontos de interesse para o cinema de horror.

1.2. A AGRESSÃO ATRAVÉS DO OLHAR

Em seu livro *Men, Women and Chain Saws*, Carol J. Clover (2015, p. 168) afirma que o cinema de horror é talvez um dos mais auto-reflexivos pelo lugar central que o ato de olhar ocupa em suas dinâmicas. Segundo a autora, em nível iconográfico, os olhos são constantemente usados como um componente textual e hipertextual de destaque: no primeiro caso, há o uso dos extremos *close-ups* para mostrá-los se abrindo, se fechando ou sendo violentados; no segundo, um exemplo seria a multitude de materiais promocionais que os retratam em diferentes condições, sejam fechados de pavor ou arregalados de medo. A visão e os seus problemas (ver pouco e ver demais) também figuram como elementos importantes para a construção e para o desenvolvimento da trama dos filmes. Desta forma, em nível dramático, os olhos seriam os responsáveis pela criação de tensões e conflitos, geralmente pautados pela agência do olhar, isto é, quem *olha*, quem é *visto* e quais as implicações que isso tem dentro da narrativa.

Clover (2015) propõe um modelo que estabelece dois tipos de olhares que estão em constante interlocução dentro dos filmes de horror. O primeiro seria o olhar agressivo (*assaultive gaze*) que, a grosso modo, se apresentaria com um caráter predatório e sádico. Sua principal função em tela seria o de atacar e penetrar o objeto de sua visão. Em última instância, o olhar agressivo é melhor exemplificado pela visão subjetiva do assassino, cujos maiores exemplos podem ser encontrados na câmera-arma de *A Tortura do Medo* (*Peeping Tom*, Michael Powell, 1960, Reino Unido) e na sequência inicial de *Halloween* (John

narrative action or empathy with character psychology, the cinema of attractions solicits a highly conscious awareness of the film image engaging the viewer's curiosity. The spectator does not get lost in a fictional world and its drama, but remains aware of the act of looking, the excitement of curiosity and its fulfillment. Through a variety of formal means, the images of the cinema of attractions rush forward to meet their viewers.”

Carpenter, 1978, EUA), ilustrados nas figuras 11 a 14. Em ambos, as brutais cenas de violência são retratadas a partir do ponto de vista subjetivo de quem as perpetra, desta forma, sobrepondo o olhar da câmera/cineasta com o do personagem assassino, e, por consequência, se manifestando em tela como a visão do próprio espectador. Para a autora, este tipo de olhar é talvez aquele que é mais comumente associado ao gênero, já que os filmes de horror estariam “obsessivamente interessados no pensamento de que o simples ato de encarar pode aterrorizar, mutilar ou matar seu objeto” (CLOVER, 2015, p. 182, tradução nossa).²¹

Figuras 11 e 12 - A câmera-arma em *A Tortura do Medo* (1960)



Fonte: Frames de cópia digital.

Figuras 13 e 14 - A visão subjetiva do assassino em *Halloween* (1978)



Fonte: Frames de cópia digital.

Contudo, o olhar agressivo não seria o traço dominante do horror. De acordo com as análises de Clover (2015), a convenção dita o oposto: a visão subjetiva do vilão, como exemplificada anteriormente, é, por vezes, representada de maneira conturbada, pouco clara e instável²², sendo inevitavelmente minada, isto é, cegada no decorrer do filme. Mesmo que os convites à audiência para compartilhar a visão do assassino tenham se tornado emblemáticos, eles também são minoritários se comparados com os mais constantes e determinantes momentos em que a audiência é colocada no lugar da vítima. “O olho que se abre no horror é muito mais frequentemente um olho na defensiva do que no ataque” (CLOVER, 2015, 191,

²¹ No original: “[...] horror movies are obsessively interested in the thought that the simple act of staring can terrify, maim, or kill its object.”

²² As câmeras trêmulas e os bloqueios visuais são apenas algumas das formas que podem ser citadas como fatores que anuviam a visão subjetiva do assassino.

tradução nossa)²³. A teórica propõe, então, que a força-motriz do gênero estaria na modulação entre dois olhares, o agressivo e seu extremo oposto, o olhar reativo (*reactive gaze*).²⁴ Enquanto o primeiro aparece muitas vezes junto com a câmera, por vezes até “dentro” dela; o segundo raramente se manifesta em tela desse jeito, sendo geralmente externalizado à câmera ou mesmo indo de encontro a ela. Seu alinhamento com a vítima não é uma sobreposição de olhares, mas uma localização espacial literal – um ponto de vista dentro do espaço cênico (CLOVER, 2015, p. 209). Podemos tomar como exemplo o clímax de um dos filmes já citados: a perseguição ao final de *Halloween*. Quando Laurie (Jamie Lee Curtis) se esconde dentro do armário de um dos quartos, acompanhamos toda a ação não do ponto de vista de Michael Myers, que a procura, mas sim a partir do da jovem garota, que se esconde (figuras 15 a 18).

Figuras 15 a 18 - A perseguição pelo ponto de vista da vítima: câmera e personagem se escondem no armário



Fonte: Frames de cópia digital de *Halloween* (1978).

O olhar reativo nesse caso é essencial para a construção do medo e do suspense, já que, assim como a personagem, a audiência está vulnerável e sujeita ao ataque do assassino mascarado. Contudo, o ataque que a audiência teme não é o do monstro representado em tela, mas do filme em si, que se torna monstruoso através do emprego de certos elementos formais. A teórica sugere que “os filmes de horror atacam as suas audiências. O ataque é palpável; nós

²³ No original: “*The opening eye of horror is far more often an eye on the defense than an eye on the offense.*”

²⁴ É claro que isso não é uma regra rígida e sim uma generalização, abrindo margem para exceções. Um filme pode ser construído com base em apenas um dos olhares propostos por Clover (2015). É o caso do emblemático *A Bruxa de Blair* (*The Blair Witch Project*, 1999, Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, EUA), cuja premissa de ser um pseudo-documentário leva-o a ser testemunhado somente através da câmera das vítimas, resultando em um olhar que é exclusivamente reativo.

sentimos ele no olho.” (CLOVER, 2015, p. 202, tradução nossa)²⁵ Cortes rápidos, movimentos de câmera bruscos, a irrupção inesperada de barulhos, efeitos especiais explosivos, *flashes* de luz, entre outros recursos plásticos constituem uma forma de agressão destinada à audiência. De acordo com a autora, o *locus classicus* dessa violência do cinema de horror é a cena do chuveiro em *Psicose* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960, EUA), sobre a qual ela escreve:

[A cena] dura quarenta segundos e é composta pela mesma quantidade de planos: uma concatenação rápida de imagens da mão com uma faca, partes de Marion, partes do chuveiro e, por fim, da água ensanguentada enquanto gira pelo ralo. É um impressionante exemplo de violência cinematográfica - tanto no nível editorial quanto no diegético. (A extinção da protagonista no meio do enredo é um ato de violência no nível narrativo.) *O fato de tais ataques visuais súbitos serem tipicamente precedidos por uma sequência prolongada de calma destaca sua intenção violenta. São ataques calculados por parte do filme; são direcionados ao público e doem no sentido mais literal, fisiológico. "Cinema cruel", de fato. Fechar ou cobrir os olhos protege o espectador não apenas de imagens tabu, mas também dos "visuais" literalmente dolorosos que podem acompanhá-las. Muito da arte do horror está em pegar o olhar do espectador de surpresa — penetrando-o antes que ele tenha a chance de fechar as pálpebras.* (CLOVER, 2015, p. 203, grifo nosso, tradução nossa)²⁶

A cena do assassinato de Marion (Janet Leigh) por si só agride a sensibilidade do espectador, seja através da guinada brusca no número de planos e no ritmo dos cortes ou através dos famosos violinos da trilha sonora. O que o trecho citado acima denota é que tal efeito não é alcançado apenas pela construção de uma única cena em particular, mas pela relação de contraste que ela estabelece com as sequências que a cercam. A morte de Marion é precedida e sucedida por momentos mais silenciosos, registrados em um número menor de planos - estes que possuem uma duração mais longa. Logo, a violência cinematográfica se dá através de uma variação no tom do filme, que dita não apenas a organização da ação

²⁵ No original: “And, of course, horror films do attack their audiences. The attack is palpable; we take in the eye. [...] it can be physically assaulted by the projected image - by sudden flashes of light, violent movement [...] fast-cut or exploded images [...] Film after film blinds us with a flash of lightning or spotlight, or points a gun or camera at us and shoots, or has a snake-like alien or rat burst toward us”

²⁶ No original: “The locus classicus, of course, is the shower scene of *Psycho*, which lasts for forty seconds and is composed of as many shots: a rapid-fire concatenation of images of the knife-wielding hand, parts of Marion, parts of the shower, and finally the bloody water as it swirls down the drain. It is a breathtaking piece of cinematic violence—and as much at the editorial as at the diegetic level. (The extinction of the protagonist midway through the story is an act of violence at the narrative level.) The fact that such sudden visual attacks are typically preceded by a protracted sequence of calm underscores their violent intent. These are calculated assaults on the part of the film; they are aimed at the audience, and they hurt in the most literal, physiological sense. “Cruel cinema” indeed.⁷⁸ Shutting or covering the eyes protects the viewer not only from taboo images but from the literally painful “visuals” that can accompany them. Much of the art of horror lies in catching the spectatorial eye unawares—penetrating it before it has a chance to close its lid.”

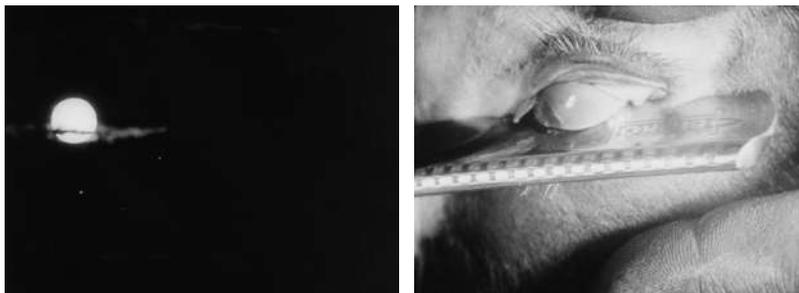
dramática, mas também a dos elementos formais. Nas palavras do próprio cineasta, Alfred Hitchcock:

Minha principal satisfação é que *o filme agiu sobre o público*, e disso eu fazia muita questão. Em *Psicose*, o tema me importa pouco, os personagens me importam pouco, *o que me importa é que a montagem dos fragmentos de filme, a fotografia, a trilha sonora e tudo o que é puramente técnico conseguiram arrancar berros do público*. [...] Não foi uma mensagem que intrigou o público. Não foi uma grande interpretação que transtornou o público. Não era um romance muito apreciado que cativou o público. *O que emocionou o público foi o filme puro*. (TRUFFAUT, 2004, p. 287, grifo nosso)

As observações que Clover faz de *Psicose* estão alinhadas com aquilo que o teórico Noël Burch (2015) chama de estruturas de agressão. Na relação “muito especial, quase hipnótica” (BURCH, 2015, p. 152) estabelecida entre o espectador e a tela, o autor identifica a capacidade que um filme tem de atacar a sensibilidade de quem o assiste. Isso se daria através do conteúdo, com a exibição de imagens transgressoras de uma determinada moralidade; e também através da forma, a partir de elementos puramente ópticos e sonoros. Burch (2015) considera que o primeiro exemplo do uso da agressão como componente estrutural de um filme seja justamente a imagem de um olho violentado – aquele que é talvez o mais famoso da história do cinema: o olho cortado ao meio em *Um cão andaluz* (*Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1929, França). Como observa o crítico, o choque é o centro gravitacional da obra de Buñuel não só pela violência explícita representada, mas também pela interlocução entre a imagem chocante e as demais que a antecedem (figuras 19 a 22). Na visão dele, o plano do olho dilacerado seria perfeitamente assombroso ao ser “precedido de imagens concebidas para embalar sua sensibilidade, para criar um clima de tranquilidade: um homem descontraído afia uma navalha, fuma, contempla a noite em um balcão... a seu lado, uma mulher está tranquilamente sentada.” (BURCH, 2015, p. 152).

Figuras 19 a 22 - O olho violentado em *Um cão andaluz* (1929)





Fonte: Frames de cópia digital.

Tanto em *Um cão andaluz* quanto em *Psicose*, a montagem exerce um papel fundamental na agressão infligida pela imagem cinematográfica. Ambos os filmes são grandes experimentações com a técnica, segundo Dancyger (2007). No caso de Buñuel, na intenção de realizar um filme surrealista, o cineasta espanhol abandonou os preceitos clássicos de linearidade e continuidade do cinema estadunidense, que deram lugar a uma montagem que estava interessada em destruir o sentido e disseminar o choque ocasional de imagens que era “dirigido ao inconsciente da platéia” (DANCYGER, 2007, p. 35). Em Hitchcock, a sequência do chuveiro é exemplar na demonstração da força manipuladora do veículo cinematográfico, utilizando-se da alteração do ritmo e da angulação dos planos para aumentar a identificação da audiência com a vítima. Uma observação que Dancyger (2007) faz é que, ao mostrar a facada em 27 planos rápidos, o efeito final é paradoxalmente o oposto: ao fragmentar uma ação dramática que poderia demorar apenas alguns poucos segundos, Hitchcock acaba manipulando sua duração, prolongando temporalmente uma ação violenta no intuito de chocar a audiência.

Ambos os filmes, ao lado das outras obras citadas anteriormente, também ajudam a ilustrar que o pensamento sobre o caráter agressivo do cinema não é específico de um país ou de uma época, podendo ser observado em diferentes contextos de produção ao longo do último século. Isso é digno de nota já que os argumentos apresentados até aqui, mesmo que centrados em produções europeias e norte-americanas, são de extrema utilidade para compreender parte do cinema brasileiro que enveredou pelo gênero de horror. O trabalho dos teóricos referenciados neste capítulo ajudam a embasar a análise que faremos a seguir de dois filmes brasileiros: *Shock* (Jair Correia, 1985)²⁷ e *Mate-me Por Favor* (Anita Rocha da Silveira, 2015). Realizados em décadas diferentes, mas semelhantes em nível de temática, os dois apresentam afinidades e contrastes interessantes para desdobrar as questões levantadas. Nosso intuito com essa aproximação é analisarmos como a agressão se estrutura ao longo de

²⁷ Seguindo informações da Cinemateca Brasileira (2009), optou-se por grafar o nome do filme sem o ponto de exclamação que costumeiramente o acompanha.

toda uma trama, observando pontualmente as relações estabelecidas entre certos planos, cenas e sequências que condicionam uma imagem que “avança” em direção à audiência.

1.3. *SHOCK* E A AGRESSÃO ESTRUTURADA NA FORMA

Shock é o terceiro²⁸ longa-metragem do paulistano Jair Correia realizado no contexto da Boca do Lixo, em São Paulo. O enredo é simples, girando em torno de um grupo de amigos que precisam pernoitar em uma casa de campo após realizarem uma festa. Ao longo da madrugada, o local é invadido por um sinistro assassino anônimo, do qual só conhecemos o par de botas militares reluzentes, que persegue e mata um a um dos jovens. Segundo o próprio diretor, que também assina o roteiro, o filme é uma alusão à brutal ditadura militar que ainda estava vigente no país durante a realização da produção. Correia (2019) afirma que a ideia de fazer um filme de horror visava evitar possíveis censuras numa tentativa de capturar a realidade que ele queria representar em sua ficção: “uma juventude que estava sendo espremida” pelo regime autoritário. Cánepa (2015) observa que o filme é bem sucedido nesse quesito, sendo um registro interessante da juventude de classe média da época, “tanto no que diz respeito à moda (que reproduz os cabelos de estilo mullet e as indefectíveis polainas), quanto aos estilos musicais (o pop-rock) e ao tipo de experiência amorosa (com casais de ocasião que não se sentem constrangidos a esconder suas relações).”

Por causa da temática juvenil e pelo enredo centrado nas mortes adolescentes, ao longo dos anos, *Shock* foi constantemente comparado aos *slashers* norte-americanos.²⁹ De fato, há algumas semelhanças a serem estabelecidas entre este subgênero e o filme de Correia. Ambos são pautados pelo espetáculo visual das mortes sangrentas seriadas, em grande parte de jovens, que são vitimados pelas mãos de um assassino. Ambos apresentam a convencional dicotomia entre a garota virginal (que sobrevive) e a garota sexualmente ativa (que morre), como proposto pelo modelo de Clover (2015), também retratando uma sobreposição curiosa entre violência e erotismo em tela. Além disso, ambos acompanham a ascensão de um cinema voltado especificamente para o público jovem, uma tendência que foi um reflexo direto das grandes transformações culturais que aconteceram nas sociedades ocidentais do período do

²⁸ Antes dele, o cineasta já havia encabeçado *Duas Estranhas Mulheres* (1981) e *Retratado Falado de uma Mulher Sem Pudor* (1982).

²⁹ O termo, oriundo do verbo *slash*, que em inglês significa “cortar”, é utilizado para designar um subgênero de filmes de horror norte-americanos em que um grupo de jovens é perseguido e morto por um vilão, que geralmente porta uma faca ou algum outro tipo de objeto cortante. Pode-se considerar as décadas de 1970 e 1980 como o auge desse estilo, que inclui títulos como: *Halloween*; *O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chain Saw Massacre*, Tobe Hooper, 1974, EUA); *Black Christmas* (Bob Clark, 1974, Canadá); *Sexta-Feira 13* (*Friday the 13th*, Sean S. Cunningham, 1980, EUA) e *A Hora do Pesadelo* (*A Nightmare on Elm Street*, Wes Craven, 1984, EUA) (KUNH; WESTWELL, 2012).

pós-guerra (DOHERTY, 2002; BUENO, 2005; CÁNEPA, 2015).³⁰ No entanto, mesmo que a aproximação entre os dois seja inegável, seria um equívoco compreender *Shock* dentro dos parâmetros estabelecidos pelo subgênero estadunidense. Se analisarmos a estrutura dramática básica de *Shock* à luz do modelo proposto por Clover (2015), por exemplo, mesmo que a dicotomia garota virginal/garota sexualmente ativa esteja presente no filme brasileiro, ela aparece invertida, com a virgem sendo ridicularizada e morta prematuramente enquanto a sexualmente ativa é a última vítima (CÁNEPA, 2015). Dentro desta lógica, as semelhanças entre o filme de Correia e os *slashers* se resumiram à certos elementos de ambientação, à representação dos costumes juvenis de cunho permissivo (como o sexo e as drogas) e ao *motif* das mortes adolescentes. Ainda assim, este último ganha uma outra tonalidade:

[...] como em todos os *slashers*, os grandes momentos do filme são dedicados às mortes, aqui filmadas em câmera lenta, e acompanhadas de música de suspense, o que mostra o interesse do diretor em demorar-se sobre elas. Em comparação com os *slashers* estadunidenses, porém, as mortes são menos explícitas e menos sangrentas, sendo várias delas por estrangulamento e enforcamento. Diferentemente do que ocorre nos *slashers* típicos, também, há mais interesse pelos personagens [...] nos *slashers*, faz-se pouco caso das vítimas, que são reduzidas rapidamente a corpos sem vida, sem que o espectador tenha tempo de estabelecer vínculos de empatia com elas. Em *Shock!*, o discurso dos jovens sobre seus planos, frustrações e expectativas nos faz lamentar por seu desaparecimento precoce. (CÁNEPA, 2015)

Tais observações embasam o interesse de nossa análise, cujo foco reside justamente nas cenas de mortes. Por serem o epicentro do enredo, elas são um objeto frutífero para nossa investigação já que oferecem uma oportunidade de retorno a uma mesma ação dramática, de forma que a encenação e a montagem reformulam suas abordagens a cada nova ocorrência dela. Estabelece-se como hipótese que as cenas de mortes em *Shock* estão articuladas com as sequências que as antecedem ou sucedem imediatamente ao mesmo tempo em que são interlocutoras umas das outras, operando em conjunto ao longo do filme, condicionando uma agressão, que varia gradualmente durante todo o longa-metragem. Com base nos autores citados anteriormente, analisaremos os elementos visuais empregados em cada uma das cenas, sendo que o nosso foco principal será a montagem.

Junto com Aumont *et al.* (2012), lançaremos mão de uma noção ampliada de montagem – isto é, que vai além da concepção restrita, que descreveria a montagem como a

³⁰ Para além do cinema, é possível encontrar um panorama geral da ascensão da juventude enquanto uma categoria social e suas repercussões na indústria cultural em Hobsbawm (1995, p. 314-336).

técnica especializada em selecionar, ordenar e combinar uma sucessão de planos³¹, definindo também a duração de cada um. Tal entendimento da prática não é equívoco, contudo, segundo Aumont *et al.* (2012), ele é um tanto limitante para uma compreensão abrangente dos fenômenos que constituem a obra cinematográfica. Os autores propõem uma concepção ampliada, partindo de dois pontos centrais: os objetos e as modalidades de ação. Com relação aos primeiros, de maneira breve, a montagem também agiria sobre partes do filme que são maiores que o plano (uma espécie de sintagma filmico, melhor exemplificado pelas grandes unidades sucessivas presentes em filmes narrativos); partes do filme que são menores que o plano (como movimentos de câmeras significativos, diferentes momentos dentro de um plano-sequência, além de certos aspectos plásticos e espaciais dentro de um único plano); e partes do filme que não coincidem com a divisão de planos (exemplares seriam as inúmeras possibilidades estabelecidas pelo jogo entre a trilha de imagem e a trilha sonora) (AUMONT *et al.*, 2012, p. 55-60). Desta forma, a montagem assume três modalidades de ação: arranjar as partes de um filme de acordo com critérios de ordem, duração e composição na simultaneidade, sendo assim “o princípio que rege a organização de elementos filmicos visuais e sonoros, ou de agrupamentos de tais elementos, justapondo-os, encadeando-os e/ou organizando sua duração.” (AUMONT *et al.*, 2012, p. 62). Tal concepção é essencial para a nossa análise, que busca conciliar a intenção centrípeta de entender os recursos visuais empregados dentro de um único plano/sequência com o esforço centrífugo de investigar a interlocução entre diferentes planos/sequências.

Nossa análise começa com a morte de Rosa (Silvia Mazza), a vítima inaugural de *Shock*. A personagem é uma das jovens que participava da festa organizada pelos protagonistas, sendo morta quando sai para procurar pelo namorado no matagal que rodeia a casa de campo. O ataque acontece dentro de um carro estacionado na penumbra, onde ela, sentada no banco do carona, é surpreendida pelo assassino, que está escondido no banco traseiro e que rapidamente a esgana. A ação é mostrada em apenas dois planos longos, ambos registrados com o efeito de câmera lenta. O primeiro, ilustrado nas figuras 23 a 26, é uma composição em moldura, que enquadra Rosa no interior do veículo, visualmente cercada pela lataria. O rosto da atriz permanece visível por alguns poucos instantes antes de ser puxada com força para o espaço fora-de-campo imediatamente à margem do quadro. A partir de então, a maior parte da duração do plano é ocupada pela visão de suas pernas, que se debatem vigorosamente enquanto ela tenta se desvencilhar do aperto do assassino. Há, então, um corte

³¹ Termo envolto de certa polissemia na teoria e na prática cinematográficas, mas que aqui, de acordo com Aumont *et al.* (2012, p. 55) assume um caráter bem definido de uma inscrição no tempo do filme.

para o segundo plano (figuras 27 e 28), que oferece um outro ponto de vista do assassinato, colocando a câmera na parte da frente do carro, mostrando apenas os saltos de Rosa batendo contra o painel do veículo em um enquadramento médio.

Figuras 23 a 26 - A morte de Rosa (Plano 1)



Fonte: Frames de cópia digital de *Shock* (1985).

Figuras 27 e 28 - A morte de Rosa (Plano 2)



Fonte: Frames de cópia digital de *Shock* (1985).

Correia, responsável pela direção e pela montagem, já estabelece aqui dois aspectos fundamentais na construção das cenas de morte, que serão revisitados e reformulados ao longo do filme. O primeiro deles é a dilatação temporal. Retornemos às análises que Clover (2015, p. 202-203) e Dancyger (2007, p. 108-109) fazem da cena do chuveiro em *Psicose*. Ambos autores destacam dois aspectos fundamentais da montagem: a mudança brusca no

ritmo dos planos, que profere um ataque aos sentidos da audiência e o alongamento da ação dramática a partir da fragmentação desta em uma série de planos detalhes – relances do corpo da atriz, da faca empunhada, do sangue escorrendo na banheira, até mesmo alguns planos que parecem subjetivos da vítima. Em *Shock*, a dinâmica de *Psicose* se inverte para obter um efeito semelhante. Se em Hitchcock há uma aceleração e uma fragmentação da imagem durante o ato de violência, em Correia há um retardo. A câmera se debruça sobre a visão horrenda da jovem que se debate em agonia, atrasando o fim do sofrimento dela e prolongando a visão do espectador sobre o corpo feminino – um espetáculo sensacional e sensual que pretende atender, ao mesmo tempo, às necessidades do cinema de horror e às demandas das comédias eróticas tradicionalmente realizadas na Boca. O alongamento, neste caso, é literal, sendo explicitamente evidente na utilização da câmera lenta. Além disso, uma parte essencial para alcançar tal efeito é o contraste rítmico construído pela montagem, que justapõe o assassinato, encenado em dois longos planos que duram cerca de 45 e 20 segundos, com as sequências anteriores do filme, que são consideravelmente mais rápidas – a cena imediatamente anterior ao assassinato, por exemplo, é constituída por 8 planos, dos quais apenas um deles ultrapassa a marca de 10 segundos de duração.

A morte de Rosa também evidencia outro aspecto fundamental da composição visual de *Shock*: a encenação a partir dos pés. Em diferentes momentos do filme, Correia escolhe dar um destaque especial para os pés das personagens – característica que é estabelecida já nas sequências iniciais que mostram a festa (figuras 29 a 32) e que voltam a aparecer em todas as cenas de morte. Por um lado, podemos entender tal escolha artística como uma necessidade criada pelo enredo, que precisa dar destaque para os coturnos militares do assassino – tanto pelo valor alegórico quanto pela necessidade de manter a figura ao mesmo tempo anônima e facilmente reconhecível pelo espectador. Por outro, considerando o aspecto sensacional do horror e das comédias eróticas, podemos encará-la como uma espécie de escopofilia fetichista, muito similar àquela identificada por Burch (1990, p. 222-223) no cinema de atrações, em especial no close-up de pés femininos de *As Seen Through A Telescope* (G. A. Smith, 1900, Reino Unido).³²

³² Um desdobramento possível aqui seria o entendimento da escopofilia indo além dos pés, também envolvendo os sapatos. Mosher, Levitt e Manley (2006) e Allwood (2018) oferecem vislumbres sobre como as botas de couro e os tênis, respectivamente, são tratados como objetos eróticos por algumas subculturas.

Figuras 29 a 32 - A encenação a partir dos pés



Fonte: Frames de cópia digital de *Shock* (1985).

Os assassinatos que se seguem, o de Sara (Mayara Magri) e o de Gil (Taumaturgo Ferreira), oferecem um vislumbre maior da encenação a partir dos pés. Os dois formam um casal em crise que é morto durante a madrugada, após sucumbirem a um stratagem cruel do assassino. A primeira vítima é Sara, que, alheia ao perigo que a circunda, vaga pela casa após a festa e, ao se deparar com assassino, conversa longamente como ele, acreditando ingenuamente ser apenas um conhecido inofensivo. Eventualmente, após uma série de lamentos virginais, o homem de coturnos estrangula e mata a jovem (figuras 33 a 38), depositando o corpo dela ao lado do adormecido Gil, de forma a incriminá-lo. Quando os outros protagonistas se deparam com essa cena armada, eles assumem o pior e prontamente amarram o homem a uma cadeira – deixando-o vulnerável ao ataque recorrente do assassino (figuras 39 a 44).

Figuras 33 a 38 - O assassinato de Sara



Fonte: Frames de cópia digital de *Shock* (1985).

Ambos assassinatos são encenados de maneira semelhante, estabelecendo, até certo ponto, uma manutenção do padrão iniciado pela primeira cena de violência. Há, no entanto, uma variação considerável. Na morte de Rosa, tudo transcorre em apenas dois planos longos, dentro dos quais só temos acesso visual aos pés e às pernas da vítima – seu rosto, por mais que estivesse visível momentaneamente, desaparece rapidamente e fica fora do quadro durante quase toda a ação dramática. Em Sara e Gil, essa unidade contínua dos planos é quebrada e há um enfoque maior na fisionomia das vítimas. Tanto Sara quanto Gil são mortos não mais em uma combinação de dois planos longos, mas em uma alternância constante de planos menores, que pouco se alteram durante a cena. A montagem intercala a visão dos pés das vítimas (e os do algoz, que agora também entram em quadro) com a visão de seus rostos agonizantes. Estes últimos são enquadrados em planos fechados, na altura dos ombros, de

maneira a mostrar também o ponto focal do ataque – o pescoço. A morte começa pelos pés, mas termina na face; com uma pequena variação na encenação, toda a violência que antes foi relegada ao fora-de-campo, agora ocupa um espaço central na imagem.

Figuras 39 a 44 - O assassinato de Gil



Fonte: Frames de cópia digital de *Shock* (1985).

Essa pequena escalada no nível da violência que a morte do casal representa é sucedida por um longo intervalo de superficial calmaria na trama.³³ Este momento é dedicado a construir certos conflitos entre os protagonistas, que se trancam em um pequeno quarto enquanto o maníaco vaga livremente pelos outros cômodos da casa. No confinamento, a paranóia, o medo e a preocupação dos jovens servem de catalisadores para uma degradação de seus estados mentais e também para uma irrupção perigosa de sentimentos, que irá culminar

³³ É digno de nota que há uma morte neste período, a de Nuno, mas ela acontece no fora-de-campo cênico.

na morte de Samuel (“Samuca”, interpretado por Elias Andreato), que decide deixar o esconderijo em um rompante furioso para confrontar o assassino no escuro salão de festas.

Figuras 45 a 48 - Alguns relances da morte de Samuca



Fonte: Frames de cópia digital de *Shock* (1985).

A morte do personagem vem para responder ao longo período de inércia criado pelo enredo, sendo uma alavancada significativa no espetáculo violento do filme assim como uma quebra com o padrão estabelecido pelas cenas analisadas anteriormente. Aqui, a direção de fotografia de Tony Rabatoni assume um papel importante na estruturação da cena. O assassinato de Samuca é registrado apenas em pequenos relances, que são possibilitados pelos rápidos *flashes* luminosos da luz estroboscópica que ilumina o salão (figuras 45 a 48). A direção e a montagem de Correia abandonam o recurso da câmera lenta e constroem uma cena que se assemelha ao tom daquela em *Psicose*, se aproveitando da intercalação constante entre luzes e sombras para aumentar o número de planos e acelerar o ritmo dos cortes – que quase seguem o ritmo da iluminação piscante. Para Clover (2015, p. 203), a irrupção de fortes *flashes* luminosos em um filme pode ser considerada por si própria uma agressão aos sentidos do espectador. De maneira consonante, há um argumento a ser feito com relação à extinção repetida da imagem fílmica. A audiência só consegue acessar visualmente a ação dramática durante os poucos segundos de iluminação, esta que rapidamente se esvai, bloqueando a visão do espectador com um quadro preto de escuridão até que seu retorno permita uma nova

visualização do ataque. Considerando que Samuca é estabelecido desde os momentos iniciais como uma espécie de protagonista líder do grupo, é notável que sua morte aconteça desta forma. É negado ao olho do espectador um acesso total à cena que poderia ser considerada o clímax da narrativa.

No nível da encenação, o assassinato de Samuca também quebra com o padrão dos ataques anteriores. Há a manutenção da alternância na montagem entre planos do pés e do rosto, mas com a adição de dois novos segmentos que se repetem ao longo da intercalação: o primeiro, é uma série de detalhes dos copos, cadeiras e outros objetos que caem ao chão do salão enquanto os dois homens se atacam; o segundo, é uma sucessão de planos que mostram o desespero de Isa (Aldine Müller) e Eni (Cláudia Alencar), que aguardam, desesperadas, o retorno do amigo no andar de cima. Evidencia-se aqui o surgimento de uma câmera em movimento que, até então, havia registrado as mortes de maneira fixa. Nos planos detalhes dos objetos no chão do salão, a câmera move-se constantemente, enquanto no plano das jovens, a câmera vai fechando o enquadramento com um lento *zoom in*, até virar um *close-up* de Eni, como mostram as figuras 49 a 52.

Figuras 49 a 52 - O lento *zoom in* na delirante Eni



Fonte: Frames de cópia digital de *Shock* (1985).

Por fim, chega-se à morte de Isa, a última do filme e que acontece imediatamente em seguida a de Samuca. A sobrevivência da personagem até os minutos finais de *Shock* é

interessante, considerando que é uma ruptura com as convenções observadas por Clover (2015) e Williams (1991) nos *slashers* norte-americanos. De acordo com as teóricas, um aspecto que geralmente aflora na estrutura dramática desses filmes é a dicotomia entre a “boa garota” e a “garota má”. Esta seria a personagem sexualmente ativa que é eventualmente punida por sua permissividade e por sua transgressão da moralidade patriarcal pré-estabelecida culturalmente (WILLIAMS, 1991, p. 8); aquela seria virginal, rigorosamente distanciada dos prazeres carnavais, que ganha o mérito de enfrentar e derrotar o monstro masculino e de sobreviver ao final – ganhando a alcunha de *final girl* (CLOVER, 2015, p. 35-42). Em *Shock*, tal dicotomia aparece, mas de maneira invertida, como observa Cánepa (2015). Sara é claramente a irrupção da figura virginal em Correia, no entanto, ela é morta ainda na metade do filme; Isa é seu contraponto e sobrevive até o final. Durante a festa no começo do filme, a montagem chega a fazer um paralelo zombeteiro entre as duas, intercalando o dilema pudico de Sara sobre transar pela primeira vez com uma extensa sequência explícita de sexo entre Nuno (Kiko Guerra) e Isa. É ainda notável que a intérprete escolhida para o papel desta é ninguém menos que Aldine Müller, uma das musas eróticas da Boca do Lixo.

Contudo, ainda que sobreviva até os minutos finais, Isa é morta de maneira brutal pelo assassino, sendo também sexualmente abusada por ele – um horror que é testemunhado pelo ponto de vista de Eni, que se esconde debaixo da cama, e também pela audiência, em uma visão subjetiva do próprio abusador (figuras 53 a 56). Esse tratamento dado à personagem é revelador, considerando que a direção de Correia reserva tal artifício sádico justamente para a “garota má” sexualmente ativa. O ataque à Isa denuncia explicitamente o erotismo violento que estava apenas velado nas mortes femininas anteriores. Em Rosa, a câmera demora-se lascivamente sobre o corpo da vítima. Em Sara, a câmera que registra seu rosto em agonia está posicionada de maneira quase alinhada à visão do assassino – o que pode ser evidenciado pelos braços estranguladores que entram em cena pelo extremo inferior esquerdo do quadro, muito semelhantes à forma como figuram em tela as mãos que assediam Isa. Aqui, o olhar configura-se mais como agressivo do que como reativo.

Figuras 53 a 56 - A visão subjetiva do assassino



Fonte: Frames de cópia digital de *Shock* (1985).

Considerando a forma como *Shock* adapta as formas estrangeiras para o contexto de produção em que está inserido, essa sobreposição entre violência e sexo ganha a faceta particular de ser uma convergência entre o que já era convencionalizado no cinema de horror e as demandas dos setores exibidores e produtores e do próprio público das comédias eróticas. Com relação ao primeiro aspecto, Williams (1991) denota que, nos gêneros de excesso, as mulheres geralmente figuram como uma encarnação (“*embodiement*”) do espetáculo sensacional pretendido – o prazer/gozo, o medo/susto, o choro/dor. Essas emoções nem sempre aparecem de maneira isoladas, sendo constantemente sobrepostas na construção de um prazer visual majoritariamente masculino, mas que tem como objeto o “corpo feminino, nas garras de um êxtase descontrolado” (WILLIAMS, 1991, p. 4, tradução nossa).³⁴ Indo ao encontro disso, uma das marcas do cinema realizado na Boca do Lixo era a tentativa de satisfazer o gosto popular através do apelo erótico. Sternheim (2005, p. 32) afirma que “se o forte do cinema de Hollywood eram as armas, as perseguições de carros, o nosso era a sexualidade, algo que já vinha desde a época do teatro de revista, nos anos 40, quando Virgínia Lane, Mara Rúbia e muitas outras preenchiam o imaginário dos homens brasileiros.”

³⁴ No original: “[...] it is the female body in the grip of an out-of-control ecstasy that has offered the most sensational sight.”

Tal erotismo também se dava primariamente sobre o corpo feminino, já que a Boca do Lixo foi muito mais eficiente em criar estrelas sexuais do que astros.³⁵

Figuras 57 e 58 - Uma comparação entre as mortes de Sara e Gil



Fonte: Frames de cópia digital de *Shock* (1985).

Isto posto, é importante compreender e problematizar a forma como esse erotismo opera dentro de *Shock*. Ao observarmos o conjunto de mortes retratadas no filme, é possível identificar uma dicotomia pautada pelo gênero das vítimas. Enquanto as mortes femininas assumem um caráter marcadamente erótico, as mortes masculinas ganham uma dimensão essencialmente política. Elas se assemelham à práticas de tortura, remetendo aos relatos de prisioneiros durante a ditadura militar no Brasil³⁶, esta que o cineasta Jair Correia pretendia criticar. Na contramão do corpo feminino registrado em um momento de êxtase, o corpo masculino é retratado de maneira a não proporcionar um espetáculo sensacional: em Samuca, a iluminação e a montagem obstruem a visão do espectador; Nuno é morto fora de cena, tendo seu corpo revelado apenas no final. A única exceção disto seria Gil, cuja morte é representada de maneira similar à de sua namorada, Sara – ainda assim, é evidente que a posição da câmera é diferente nas duas mortes, não estando alinhada à visão do assassino em Gil. Podemos evidenciar isso se compararmos as figuras 57 e 58, acima. Além disso, as circunstâncias de sua morte têm uma dimensão política de tortura (morto amarrado a uma cadeira) e de falsa acusação de crime (vítima de uma cena forjada). Sua morte ecoa a de Nuno, cujo corpo é encontrado amarrado a um dos pilares do salão de festas (figura 59). Os outros personagens transitam várias vezes por este cenário após o desaparecimento do jovem, o que torna pouco

³⁵ Sternheim (2005, p. 34) aponta David Cardoso e Tony Vieira como os únicos exemplos de um erotismo voltado para o corpo masculino no cinema da Boca. Segundo o autor, os diretores inseridos no contexto da Boca rejeitavam a exploração da sensualidade masculina tanto pelo machismo cultural quanto pelos possíveis problemas com a Censura Federal, que por vezes colocava obstáculos à nudez dos atores.

³⁶ Para mais informações, ver o capítulo 9 do volume I do Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade (2014, p. 327-398).

provável que o cadáver estivesse ali o tempo todo, sugerindo que Nuno foi morto em outro local e colocado ali posteriormente – tal qual o assassino fez com Sara.³⁷

Figura 59 - A revelação do corpo de Nuno



Fonte: Frames de cópia digital de *Shock* (1985).

Considerando a pretensa crítica de Correia ao regime militar, esse erotismo sobre as personagens femininas ganha um aspecto dúbio que vai além do machismo implícito na imagem cinematográfica. Com base nas provocações que Bernardet (1982) faz sobre o erótico e a violência no cinema brasileiro, podemos compreender *Shock* como integrante de uma parcela inquietante das produções nacionais que erotizou a tortura em um momento em que ela era usada como política de Estado. Seguindo a concepção do crítico, junto a filmes como *Eu Matei Lúcio Flávio* (Antônio Calmon, 1979) e *A Freira e a Tortura* (Ozualdo Candeias, 1983), *Shock* se torna um “filme maldito” justamente na medida em que “fala de algo que é absolutamente intolerável, que ameaça a nossa sobrevivência, que ameaça a compreensão que temos de nós e da sociedade, que aponta para a nossa própria destruição” (BERNARDET, 1982, p. 54). Correia tem intenções muito diferentes das que Bernardet encontra em Calmon: este pretende enaltecer o carrasco, enquanto aquele, criticá-lo. Ainda assim, o filme borra, de maneira tão provocativa quanto, as fronteiras entre um repúdio integral dos atos violentos e uma atração indizível por eles – sentimentos que, na visão de Bernardet (1982), são opostos,

³⁷ Também é digno de nota que a revelação do corpo de Nuno só é feita após a chegada da polícia. Com isso, Correia faz uma forte insinuação à uma conduta típica das forças militares na ditadura, que manipulavam cenas de crimes para incriminar seus alvos. Para informações sobre esta questão, ver Coelho (2019) e Oliveira (2020).

mas não incompatíveis, e que revelam-se entranhados em diversos costumes de nossa sociedade. Esse pensamento reitera a afirmação de que os filmes de horror “abordam problemas persistentes em nossa cultura, em nossas sexualidades, em nossas identidades” (WILLIAMS, 1991, p. 9, tradução nossa)³⁸, usando seus excessos sensacionalistas de forma a dar uma resolução para eles. Os esforços de Correia para unir horror e comédia erótica resulta não em uma simples crítica ao contexto político da época, mas em uma perscrutação – ainda que contingente – sobre a relação entre a audiência e a monstruosidade em tela.

Figuras 60 a 63 - Os planos dedicados a Eni



Fonte: Frames de cópia digital de *Shock* (1985).

A morte de Isa é ainda um exemplo interessante de uma justaposição entre o olhar agressivo e o olhar reativo em uma mesma cena. Assim como no assassinato de Samuca, o ataque a Isa é registrado numa combinação de quatro segmentos de planos semelhantes que são alternados na montagem. Dois destes são dedicados à vítima, sendo a visão subjetiva do assassino ilustrada anteriormente nas figuras 53 e 56. Os outros dois são centrados em Eni, que se esconde, aterrorizada e delirante, debaixo da cama: um deles enquadra o rosto dela, enquanto o outro é um plano aberto da visão que ela tem dos pés da amiga e do assassino (figuras 60 e 63). É de suma importância ressaltar que, para além de um posicionamento semelhante ao da personagem no espaço cênico (rente ao chão, registrando tudo por debaixo

³⁸ No original: “they address persistent problems in our culture, in our sexualities, in our very identities.”

das estruturas da cama), não existe um indicativo claro de que a câmera está assumindo a perspectiva subjetiva de Eni. Ao contrário da visão do assassino, que é trêmula e instável, os planos dedicados a Eni são feitos com uma câmera fixa. Estamos olhando *com ela*, mas não *no lugar dela* (JULLIER; MARIE, 2009, p. 22) – o que reitera a observação de Clover (2015) sobre o olhar reativo geralmente figurar em tela de maneira externa à câmera, sem se sobrepor à ela, como acontece com o olhar agressivo.

Essa justaposição de olhar reativo e agressivo em uma mesma cena cria um efeito ambivalente. Ao mesmo tempo em que o suspense é potencializado ao fazer com que a audiência testemunhe o ato de violência do ponto de vista de Eni, que escapa dele por um triz, *Shock* também convida o espectador a partilhar do olhar do assassino, ocupando o lugar dele justamente no momento em que ele perpetra os atos mais abomináveis até então. É também notável que o único convite explícito que a direção de Correia faz para que a audiência partilhe do olhar agressivo aconteça tão próximo ao fim do filme, impossibilitando que ele seja minado ou destituído de poder, como Clover (2015, p. 189, tradução nossa) aponta que é a regra no horror estadunidense: “todo assassino do *slasher* cujo olhar o público foi convidado a compartilhar no início do filme é debilitado, expulso ou morto ao final.”³⁹

Em nível narrativo, a encenação da morte de Isa é um prenúncio do desfecho trágico que Correia dá para sua história. Quando a polícia chega ao amanhecer – trajando calçados muito similares aos do assassino – eles afirmam terem capturado o maníaco, alegando ser um homem que rondava a região, atacando as pessoas desavisadas. Eni, ainda em um estado alterado de consciência, é resgatada e levada até o suspeito para fazer o reconhecimento. A reviravolta final é feita em um lento *pan* vertical, que acompanha o olhar da protagonista: a câmera começa pelo rosto do homem desconhecido e desce até os pés, revelando o simples par de sapatos surrados que ele usa – nada semelhante às aterrorizantes botas militares reluzentes.⁴⁰ A derradeira agressão que *Shock* inflige a suas audiências não é apenas chamá-las a ocupar a posição vil do perpetrador da violência. Ao reservar a câmera subjetiva do vilão para a última sequência de morte, *Shock* não permite que ela seja subvertida ou cegada, se certificando de que os elementos visuais e textuais estejam em consonância. Ao nível da trama, a ameaça prevalece invicta e impune, livre para vagar por aí e fazer novas

³⁹ No original: “Every slasher killer whose gaze the audience was invited to share at the beginning of the film is disabled, evacuated, or dead by film’s end.”

⁴⁰ O filme termina em um *freeze frame* muito sugestivo que mostra os sapatos do homem capturado lado a lado com as botas dos policiais que o detém.

vítimas. Ao nível plástico, a visão do assassino é propositalmente mantida e conservada. Não são só o assassino triunfa ao final, mas também reina absoluto o seu olhar.

1.4. *MATE-ME POR FAVOR*, A AGRESSÃO E O OLHAR MASCULINO

Mate-me Por Favor (2015), longa-metragem de estreia da carioca Anita Rocha da Silveira⁴¹, se apresenta como um filme oportuno para estabelecer um diálogo com o filme de Correia. O enredo gira em torno de uma onda de assassinatos nos arredores de um bairro de classe média do Rio de Janeiro, sendo centrado em um grupo de adolescentes que desenvolvem uma obsessão mórbida pelos feminicídios. O filme emprega elementos característicos do horror de temática juvenil e, assim como *Shock*, recebeu uma série de comparações com o *slasher* norte-americano.⁴² Explorando desde dilemas colegiais clichês até o moralismo religioso neo-pentecostal, o filme de Silveira parece ampliar algumas das discussões levantadas na análise anterior, como o papel central que o olhar ocupa nas dinâmicas do horror e o lugar que o corpo feminino pode ocupar diante dele.

Em termos de estrutura dramática, *Mate-me Por Favor* distancia-se consideravelmente das fórmulas convencionadas pelo subgênero norte-americano. Um aspecto que evidencia tal distanciamento é o tratamento dado às mortes em série. Silveira vai na contramão do convencional, que dita que as cenas de violência são o epicentro da narrativa e do espetáculo, optando por deixá-las quase completamente fora de cena. Mesmo que a onda de assassinatos esteja no cerne do suspense construído pela trama, essa não está interessada em desvendar o mistério, fazendo com que ameaça da violência brutal sirva apenas de pano de fundo para os dramas adolescentes enfrentados por suas personagens, em especial, a protagonista Bia (Valentina Herszage). Se *Shock* agride a audiência através dos recursos visuais empregados nas cenas de morte, em *Mate-me Por Favor* a agressão infligida ao espectador é impossibilitada de coincidir com a violência representada, já que essa não está tão explicitamente visível em tela.

Essa escolha artística tem influência na maneira como é construída a própria figura do assassino, tão emblemática no subgênero *slasher* e determinante para o enredo do filme brasileiro. Assim como em *Shock*, em *Mate-me Por Favor* preza-se pelo anonimato do vilão, optando por manter a identidade deste velada e negando à audiência um momento de revelação. As motivações para tal anonimato são diferentes nos dois filmes, assim como os

⁴¹ A cineasta já havia ganhado destaque pelos curta-metragens *O Vampiro do Meio-Dia* (2008), *Handebol* (2010) e *Os Mortos-Vivos* (2012).

⁴² Ver exemplos em Reynaud (2015) e Villaça (2015).

efeitos que ele tem na organização visual deles. Em Correia, a escolha por manter o assassino incógnito está associada tanto ao caráter alegórico que ele assume, simbolizando a ditadura militar, quanto à potencialização do *voyeurismo*, identificado nas mortes femininas erotizadas. Mesmo que parcialmente, *Shock* personifica sua ameaça em tela para que ela se torne visível, sendo recortada e mantida em segredo pelas bordas do quadro cinematográfico. Em Silveira, a ideia do assassino também assume conotações alegóricas, parece condensar toda uma opressão sistemática machista e patriarcal que tem o potencial de vitimizar as jovens protagonistas. A diferença é que aqui a ameaça nunca é evidenciada com clareza dentro de tela, permanecendo ausente, imaginada.⁴³ Parte do suspense é justamente resultado dessa incerteza. No texto do filme, isso é construído através da crescente confusão em torno dos detalhes dos assassinatos, que são díspares e se desdobram em questionamento não só sobre as atitudes vindouras do assassino, como também sobre a sua identidade – que pode ser singular ou plural, já que várias pistas levam a crer que os crimes são cometidos por mais de uma pessoa.

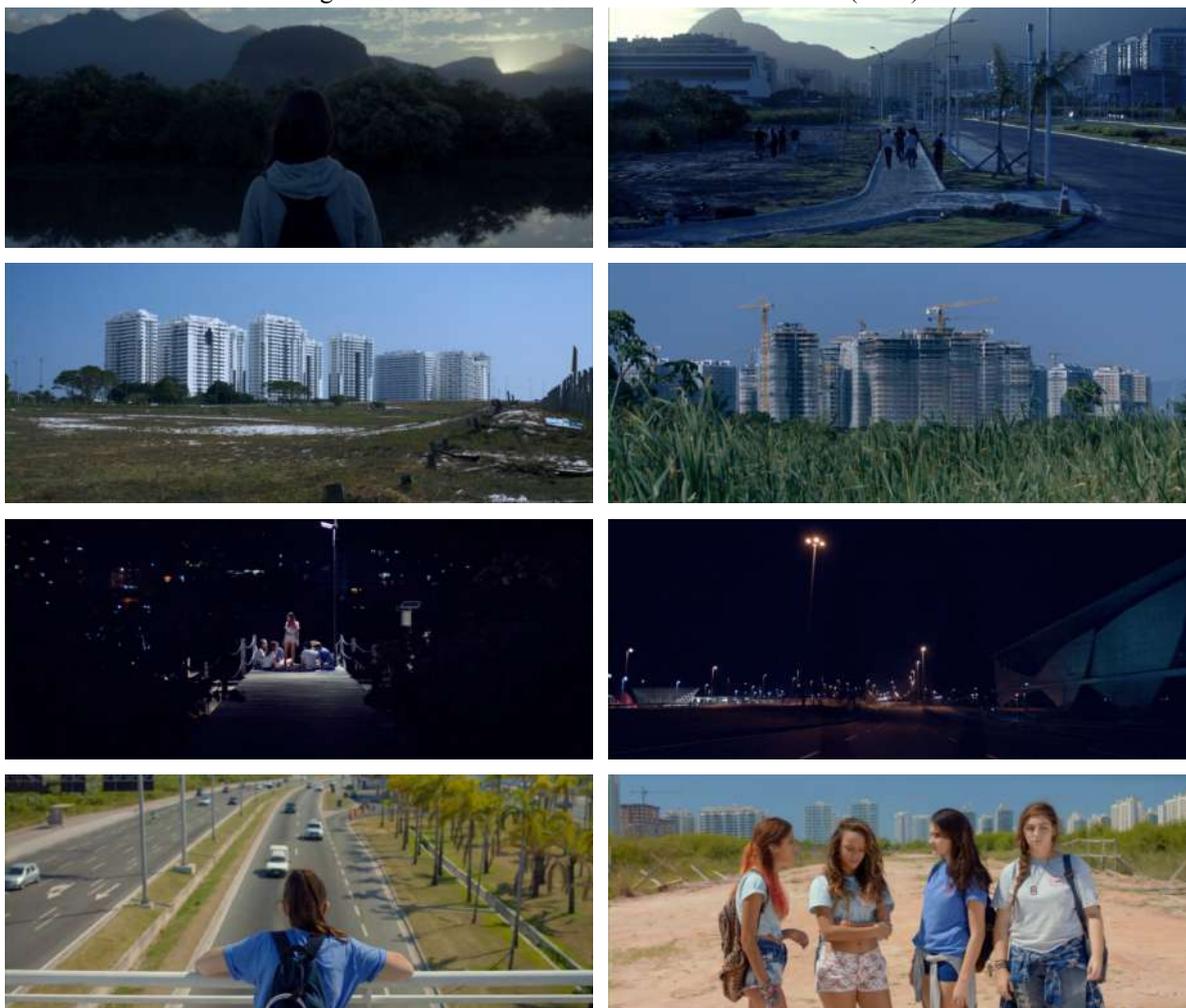
Ao invés de condensada em uma única figura humana, a ameaça em *Mate-me Por Favor* é amórfica, existindo apenas em virtualidade. Por causa disso, o medo das personagens não está direcionado a um objeto bem definido dentro de tela, mas sim para fora da imagem, para algo que não podemos ver ou definir. Pode-se traçar um paralelo com as questões identificadas por Natalia Barrenha (2016) na análise que ela faz de *Bem Perto de Buenos Aires* (*Historia del miedo*, Benjamín Naishtat, 2014, Argentina). Assim como a produção argentina, o filme brasileiro se organiza em uma sucessão de eventos “que transitam entre o inexplicável, o fantástico e o absolutamente concreto, situando a narrativa num ambiente de instabilidade” (BARRENHA, 2016, p. 521). Tal característica engendra um medo insistente, porém difuso, difícil de ser nomeado ou de ser localizado precisamente. A autora propõe que ele estaria associado a um mal-estar mais amplo, relacionado ao cenário urbano que circunda as personagens.⁴⁴ Consequentemente, a cidade constituiria um grande extracampo para a imagem cinematográfica, cujas interferências e influência seriam constantes, apesar de sua presença em tela ser apenas momentânea. Desta forma, “o que ameaça, pressiona e assusta vem de fora – ou da alteridade” (BARRENHA, 2016, p. 525). Dinâmica semelhante pode ser observada no filme brasileiro, no qual a direção de Silveira junto à montagem de Delfina

⁴³ Há sim um plano que parece retratar um estupro no mesmo terreno que acontecem as outras mortes. No entanto, essa imagem aparece sem um contexto claro de causalidade na narrativa e surge mais ao final do filme, quando a montagem e a direção já adotaram um tom surrealista.

⁴⁴ Ver Capítulo 2 deste trabalho para uma elaboração ampliada sobre esse deslocamento do medo para o espaço.

Castagnino⁴⁵ e Marília Moraes⁴⁶ dão grande enfoque à paisagem urbana da Barra da Tijuca. Diversos planos são dedicados a situar as personagens dentro deste cenário, marcado não só pelas belezas naturais, usualmente associadas à capital carioca, como também pela amplitude das avenidas, pelos vazios desérticos de terrenos baldios e canteiros de obra, e pelos grandes blocos uniformes, quase monolíticos, compostos por prédios e condomínios (figuras 68 a 75).

Figuras 68 a 75 - A cidade em *Mate-me Por Favor* (2015)



Fonte: Frames de cópia digital do filme.

O objeto do medo em *Mate-me Por Favor* é menos abstrato do que aquele identificado por Barrenha (2016) em *Bem Perto de Buenos Aires*: enquanto neste, o espaço público em si parece ser a fonte do mal-estar no espaço privado; naquele, o que causa o suspense é expressamente um *serial killer* à solta na vizinhança. Contudo, por causa de seu aspecto difuso e disforme, a ameaça permeia o extracampo citadino, estando à espreita em algum

⁴⁵ Cineasta argentina, cuja filmografia como montadora inclui títulos como *O Estudante* (*El estudiante*, Santiago Mitre, 2011, Argentina) e *Alanis* (Anahí Berneri, 2017, Argentina).

⁴⁶ Também foi responsável pela montagem de *O Palhaço* (Selton Mello, 2011) e *Elena* (Petra Costa, 2012).

lugar “lá fora” – fora da imagem que podemos perceber em tela, o que significa, junto à paisagem urbana. A presença fantasmagórica da cidade em *Mate-me Por Favor* já é estabelecida na sequência inicial, que serve como uma espécie de prólogo. Nela, uma jovem bêbada (Lorena Comparato) sai de uma festa em um posto de gasolina, vaga sozinha pelos arredores de uma avenida e é atacada em um canteiro de obras localizado nas redondezas. Essa ação dramática não progride de uma maneira contínua, sendo interrompida por planos que deixam de lado a figura humana e focam em registrar os ambientes vazios e o panorama noturno da cidade, ilustrados nas figuras 77 a 80. A montagem insere-os em um lugar estratégico, sucedendo os planos que mostram a personagem caminhando pela rua deserta (figura 76, linha superior à esquerda) e antecedendo imediatamente o plano que registra o ataque que ela sofre (figura 81, linha inferior à direita).

Figuras 76 a 81 - A cidade na sequência inicial de *Mate-me Por Favor* (2015)



Fonte: Frames de cópia digital do filme. Do canto direito da primeira linha ao canto esquerdo da última, nota-se o destaque dado à cidade.

Essa interlocução entre as imagens na montagem não só potencializa e prolonga o suspense, ao postergar a possibilidade da violência, como também associa tal mal-estar, até então indefinido, com o lugar no qual a vítima está inserida. Essa concepção do espaço ecoa uma das dimensões daquilo que Thomas Elsaesser (2015) identifica como a ubiquidade característica do “novo realismo” no cinema mundial. Essa nova ontologia levantaria questões

sobre o que é visível e o que é presente na imagem, tendo em conta a contiguidade do real e do virtual como mundos que se interferem mutuamente. De acordo com o teórico, é típico que filmes deste tipo⁴⁷ enveredem por territórios partilhados com as convenções de horror, construindo personagens que parecem navegar o limiar entre a vida e a morte, consequentemente atribuindo a objetos inanimados e aos espaços que habitam um tipo particular de presença. Ao invés de medo, tais filmes teriam como objetivo produzir uma insegurança perceptual que diz respeito às “nossas pressuposições mais fundamentais sobre o mundo diegético, de continuidade espaço-temporal, bem como tornando-nos intensamente conscientes da nossa própria presença como espectadores” (ELSAESSER, 2015, p. 46). *Mate-me Por Favor* está em consonância com essa tendência do cinema recente. No desenrolar de seu enredo, o filme é atravessado por diversos elementos que desmantelam, pouco a pouco, a verossimilhança da trama. Exemplos disso são os planos em que uma câmera autônoma vaga por um matagal à noite (figuras 82 e 83) ou a misteriosa luz que a protagonista observa em diferentes momentos do filme (figuras 84 e 85).

Figuras 82 a 85 - Os momentos de insegurança perceptual



Fonte: Frames de cópia digital de *Mate-me Por Favor* (2015). Na linha superior, a câmera autônoma que vaga o matagal. Na linha inferior, um encontro entre a protagonista e a luz misteriosa.

Para desestabilizar o universo ficcional que ela constrói, Silveira também recorre constantemente aos olhares direcionados à câmera, lançados por diferentes personagens ao longo do filme. O plano de abertura já faz uso deste recurso, através de um enquadramento fechado no rosto da primeira vítima (figura 86), cujos olhos abatidos vagam pelo espaço cênico até repousarem num contato direto com a câmera e, consequentemente, com o

⁴⁷ O autor cita filmes como *O Sexto Sentido* (*The Sixth Sense*, M. Night Shyamalan, 1999, EUA) e *Os Outros* (*The Others*, Alejandro Amenábar, 2001, Espanha).

espectador do outro lado da tela. Uma frontalidade radical que é significativamente replicada ao final do prólogo, quando a personagem é atacada: caída no chão, ela abre os olhos e dirige-os para cima. Quando encontra o olhar da câmera/espectador, que agora também é supostamente do assassino, ela grita de pavor (figura 87).

Figuras 86 e 87 - A primeira vítima olha pra câmera



Fonte: Frames de cópia digital de *Mate-me Por Favor* (2015).

Por um lado, essa sequência parece fazer alusão às emblemáticas cenas do horror cinematográfico onde a câmera assume ativamente o olhar agressivo e sádico do assassino (CLOVER, 2015).⁴⁸ Por outro, ela não é uma mera homenagem a obras anteriores, sendo mais um eco reconfigurado na forma de uma provocação, que diz respeito justamente ao papel que as mulheres ocupam nas dinâmicas de agência do olhar dentro do horror. Em seu influente artigo *Prazer visual e cinema narrativo*, Laura Mulvey (2021) propõe que o sistema de representação do cinema clássico é projetado para atender às necessidades de um espectador que codificado como masculino e heterossexual. A teórica aponta que o olhar no cinema é uma expressão de desejo, cujo prazer visual seria ao mesmo tempo um produto e uma produção desse sujeito silenciosamente inscrito na imagem. Para ela, tanto as estruturas narrativas quanto a visão da câmera estão subjugadas a tal perspectiva, reforçando uma dinâmica de poder patriarcal problemática, que posiciona o homem como ativo e dominante, detentor da agência do olhar, enquanto a mulher estaria destinada a ser apenas um objeto passivo de tal visão. Esse efeito geralmente é assegurado pela garantia do *voyeurismo* tanto do personagem quanto do espectador, que compartilham do mesmo olhar. Em outras palavras, a objetificação do corpo feminino só seria mantida na medida em que a mulher é impedida de retribuir o olhar do personagem masculino, que media, dentro da diegese, o olhar da audiência. Isto seria orquestrado não apenas pelos elementos textuais da narrativa, mas também na maneira como a obra dispõe seus recursos formais, como determinados ângulos e enquadramentos. Um dos exemplos que Mulvey (2021, p. 366-367) lista é a seguinte cena de *Um Corpo que Cai* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958, EUA), ilustrada nas figuras 88 a 91.

⁴⁸ Faz-se referência aqui às sequências em *Halloween* ou *A Tortura o Medo*. Ver Capítulo 1, subcapítulo 1.2.

Nela, o investigador Scottie (James Stewart) vê, pela primeira vez, Madeleine (Kim Novak), objeto de sua investigação e futura obsessão. A cena é construída de forma que Scottie observa a mulher de longe, despercebido. Ele guia a visão da câmera de forma que ela, sem se tornar literalmente uma subjetiva, vê o que ele vê, do lugar no cenário onde ele está situado. A personagem, alheia ao seu observador, não olha de volta, sendo apenas objeto passivo da visão. É interessante que a cena parece construir uma tensão justamente em cima dessa possibilidade da visão de Scottie ser retribuída, isto é, ser pego no ato de olhar: Madeleine levanta-se da mesa, se aproxima da câmera, passa ao lado de Scottie e vai embora do restaurante. Nesse trajeto, seu rosto ameaça continuamente virar os poucos centímetros que separam o olhar dela do olhar do investigador.

Figuras 88 e 91 - O olhar ativo do homem e a mulher passiva objetificada



Fonte: Frames de cópia digital de *Um Corpo que Cai* (1958).

Mulvey (2021) também ressalta que o prazer visual se fundamenta na relação que o cinema estabelece entre três tipos de olhares: o da câmera (que registra o mundo), o da audiência (que assiste ao filme) e o dos personagens (inseridos no universo ilusório criado dentro de tela). As convenções do cinema clássico ditam uma forte recusa dos dois primeiros em detrimento do terceiro, que garante o efeito de realismo objetivado por esses filmes – inscrevendo o espectador na representação apenas de maneira fantasmática (OUDART, 2009). A mulher objetificada seria uma ameaça a essa unidade diegética justamente na medida em que borra a linha tênue que difere os três olhares. Ao projetar sua fantasia na figura feminina, o olhar masculino dominante no cinema clássico a estiliza de forma que ela seja *vista* e *exibida* ao mesmo tempo. Desta forma, o corpo feminino escapa à mediação do olhar do personagem homem, se apresentando diretamente à audiência. Ao fazer isso, a mulher se

tornaria uma espécie de excesso, configurando um espetáculo sensacional que foge às necessidades puramente narrativas, como evidencia a teórica:

O cinema dominante combinou muito bem o espetáculo e a narrativa. (Repare, entretanto, como, num filme musical, os números de canto e dança quebram com a fluidez da diegese.) A presença da mulher é um elemento indispensável para o espetáculo num filme narrativo comum, todavia sua presença visual tende a funcionar em sentido oposto ao desenvolvimento de uma história, tende a congelar o fluxo da ação em momentos de contemplação erótica. (MULVEY, 2021, p. 361)

Williams (2015) aplica os pensamentos de Mulvey aos problemas de visão no cinema de horror. De acordo com ela, o olhar *voyeur* masculino pode ser equiparado ao olhar horrorizado feminino: enquanto o primeiro assegura sua dominância ao ser bem sucedido em manter uma distância de seu objeto, o segundo inverte essa lógica, culminando em uma aproximação e uma identificação com o próprio monstro que o horroriza. Nesse sentido, mulher e monstro ocupariam um lugar semelhante de alteridade e sujeição tanto diante das estruturas patriarcais quanto diante do olhar masculino. “Não há muita diferença entre um objeto de desejo e um objeto de horror no que diz respeito ao olhar masculino” (WILLIAMS, 2015, p. 23, tradução nossa).⁴⁹ A teórica ainda denota que a recusa ao desejo – e consequentemente, ao olhar – geralmente concede às personagens femininas o poder de resistir aos monstros, reforçando a convenção de que a sobrevivência das mulheres no horror depende da abstinência e de um distanciamento rigoroso dos prazeres sexuais (CLOVER, 2015; WILLIAMS, 1991).

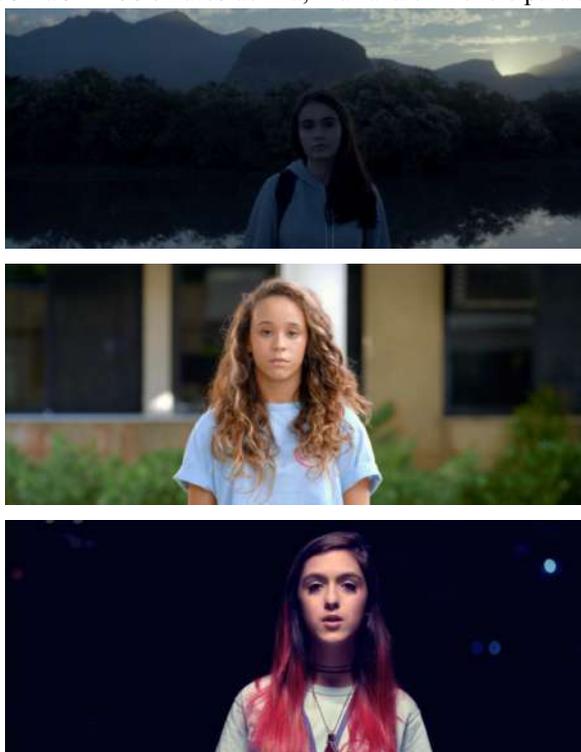
Em *Mate-me Por Favor*, o olhar frontal de uma das personagens femininas é acionado ao menos cinco vezes. Os dois primeiros constituem a já citada repetição do olhar da vítima no início e no desfecho da passagem que serve como prólogo. O terceiro vem logo em seguida, quando a protagonista Bia (figura 92), é apresentada à audiência pela primeira vez. Ela inicia o plano de costas para nós, olhando a paisagem, mas rapidamente se vira e lança o olhar em direção à câmera. Mais a frente no enredo, Mariana (Mari Oliveira) também olha para a câmera ao final de um número musical, que é interrompido bruscamente pela queda dos estilhaços de uma janela quebrada (figura 93). Há ainda o momento em que Michele (Júlia Roliz) narra um jogo de investigação⁵⁰, dentro do qual a primeira vítima do assassino

⁴⁹ No original: “There is not that much difference between an object of desire and an object of horror as far as the male look is concerned.”

⁵⁰ O nome do jogo (Cidade Dorme) é especialmente sugestivo considerando o papel que a cidade assume no mal-estar do filme.

secreto é Bia (figura 94).⁵¹ Diante do trabalho das teóricas citadas anteriormente, podemos afirmar que o olhar frontal das personagens em *Mate-me Por Favor* assume uma dimensão de denúncia explícita do olhar agressivo que a câmera pode assumir – este sendo fetichista e sádico, codificado como masculino. Ao fazerem isso, elas subvertem a lógica apontada por Mulvey (2021), quebrando a diegese e interpelando a audiência diretamente, desestabilizando a lógica *voyeur* fundamentada na passividade exibicionista das mulheres no cinema.

Figuras 92 a 94 - Os olhares de Bia, Mariana e Michele para a câmera



Fonte: Frames de cópia digital de *Mate-me Por Favor* (2015).

Na esteira disso, Silveira também desafia as convenções do cinema de horror, que tradicionalmente oferecem o corpo feminino à audiência como uma ferramenta para um espetáculo sensacional. De acordo com Williams (1991), as mulheres, enquanto vítimas favoritas do gênero, personificam um êxtase intenso ao serem arrematadas em um momento de dor, de prazer ou de uma sobreposição de ambos. Esta encarnação (*embodiment*) extasiada

⁵¹ É digno de nota que, dentre o grupo de amigas, a única que não ganha um olhar expressivo em direção à câmera é Renata (Dora Friend). Considerando as observações de Clover (2015) e Williams (1991; 2015), podemos perceber que sua personagem se distancia das outras justamente no que diz respeito ao sexo. Das quatro, ela é a que menos demonstra uma expressão de sexualidade – Bia já tem uma vida sexual ativa com o namorado Pedro (Vitor Mayer) e, agora, busca novas experiências com mulheres; Michele não é tímida quanto ao teor erótico de suas histórias ou de suas vontades; Mariana flerta repetidas vezes, sem sucesso, com João (Bernardo Marinho), irmão mais velho de Bia. É interessante que o filme dê a ela um dos afloramentos mais sutis e pudicos: usar um vestido rosa para a festa de 15 anos da patricinha da escola, figurino que, previamente, foi desencorajado pelas amigas por não condizer com a estética cotidiana dela.

se manifesta principalmente nas cenas de violência ou de sexo e pode ser equiparada à contemplação erótica em Mulvey (2021, p. 361), já que em ambas há uma suspensão da narrativa para evidenciar a condição de “para-ser-olhada” das personagens em tela. *Mate-me Por Favor* nega esse exibicionismo passivo em diferentes âmbitos, o principal deles sendo a recusa de retratar as mortes violentas. Contudo, chamamos a atenção para um outro momento que parece corroborar essa hipótese: a sequência da dança de *funk*. O número musical se organiza de maneira a proporcionar uma contemplação do corpo da jovem, sendo encenado para melhor exibi-la à audiência, sem nenhum outro pretexto narrativo para tal – diferentes autores citados até aqui fazem menção do número musical como um exemplar do excesso ou do espetáculo não-narrativo no cinema clássico (GUNNING, 2009; ALTMAN, 1992; MULVEY, 2021). Mari, no entanto, quebra essa lógica ao confrontar o olhar do espectador (figura 93).

Indo além do olhar frontal, *Mate-me Por Favor* atribuiu à visão feminina um papel central em sua decupagem. São recorrentes os momentos em que as protagonistas vagam pelos cenários urbanos em busca de resquícios da violência dos assassinatos ou de pistas sobre o assassino. Isso acontece especialmente no terreno baldio que as personagens visitam constantemente, onde eventualmente essa perscrutação rende frutos: primeiro, as adolescentes se deparam com um pássaro morto; depois, com o corpo ensanguentado de Ana. Como Williams (2015) aponta em seu estudo, no regime hegemônico do olhar no horror, quando a cena é centrada numa personagem feminina, vemos o monstro antes dela para também podermos assistir ao espetáculo da sua reação horrorizada (através do *reaction shot*).⁵² Todavia, quando a cena é centrada em um homem, o olhar dele guia a câmera, com o objeto do horror sendo revelado à audiência no mesmo momento em que é revelado ao personagem. A montagem e a direção de *Mate-me Por Favor* subvertem essa lógica, fazendo com que o olhar das meninas, em especial o de Bia, mediem a visão da câmera e da audiência. Tanto no encontro com o pássaro morto quanto no encontro com Ana, primeiro vemos a reação das personagens para só então vermos o que a causou, como ilustrado nas figuras 95 a 98 abaixo.

⁵² Ver Capítulo 2, subcapítulo 2.1, para um aprofundamento do uso do *reaction shot* no cinema de horror.

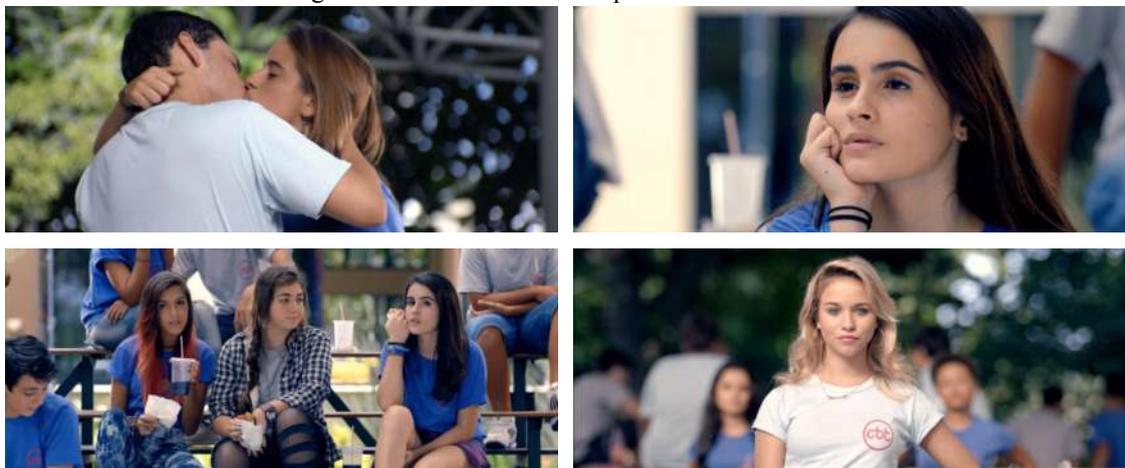
Figuras 95 a 98 - As descobertas abjetas



Fonte: Frames de cópia digital de *Mate-me Por Favor* (2015).

Mediados pelo olhar de Bia, não só temos acesso às visões abjetas de violência, como também aos objetos de seu desejo recém-descoberto.⁵³ Três cenas ilustram bem essa questão, com a protagonista contemplando outras personagens femininas. Na primeira delas, Bia observa um casal desconhecido no pátio da escola; eles se beijam em um lento *zoom in* e em câmera lenta, como mostram as figuras 99 e 100. A contemplação de Bia é eventualmente interrompida por Amanda (Laryssa Ayres), que se aproxima dela para confrontar Renata (Dora Freind), que está ao lado da protagonista. Aqui, há um deslocamento um tanto cômico no objeto de desejo da visão, que agora reside em Amanda, construída como uma típica patricinha. Ela caminha para a dianteira do espaço cênico, também em câmara lenta, olhando para a câmera – que, aqui, assume o posto de Bia (figuras 101 e 102).

Figuras 99 a 102 - Bia contempla o casal e Amanda

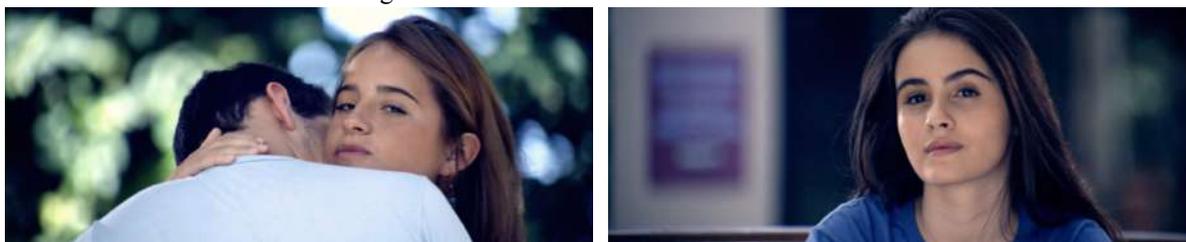


Fonte: Frames de cópia digital de *Mate-me Por Favor* (2015).

⁵³ A protagonista passa por uma jornada de descoberta sexual, saindo de um relacionamento hétero para começar a explorar experiências com outras mulheres.

Essa mesma dinâmica é replicada em uma sequência posterior, quando Bia volta a contemplar o mesmo casal no pátio. Ambas as cenas são construídas para espelharem uma à outra – o que é reforçado pela trilha sonora melódica e romântica que, em meio ao suspense crescente do filme, atribui certo tom cômico e descontraído à elas. Entretanto há uma alteração nesta segunda ocorrência: a protagonista não é mais apenas a observadora *voyeur* despercebida; seu olhar (e também o da câmera) é retribuído pela garota observada, como ilustram as figuras 103 e 104.

Figuras 103 e 104 - O olhar de Bia é retribuído



Fonte: Frames de cópia digital de *Mate-me Por Favor* (2015).

Há um terceiro momento, que se configura de maneira diferente dos exemplos prévios, mas que também é digno de nota. Em uma das visitas que Mari faz ao apartamento de Bia, a protagonista lança um longo olhar para o corpo da amiga enquanto ela está trocando de roupa (figura 105 e 106). Isso é articulado em tela a partir de um plano fechado, que se demora sobre o corpo da menina (figuras 107 e 108), que é interrompido por um corte brusco no momento em que Mari olha de volta para Bia (figura 109 e 110).

Figuras 105 a 110 - Bia observa o corpo de Mari





Fonte: Frames de cópia digital de *Mate-me Por Favor* (2015).

Nas três cenas citadas, há uma clara objetificação do corpo feminino por um olhar agente. A dinâmica, contudo, é diferente daquela observada por Mulvey (2021) na representação hegemônica: o olhar ativo em *Mate-me Por Favor* é codificado como feminino e sáfico, enquanto a segurança do *voyeurismo*, tão cara ao olhar objetificante masculino, é quebrada: as mulheres objetificadas não são passivas, elas olham de volta. Nos dois primeiros casos, esse “olhar de volta” é também caracterizado como olhar para a câmera – que opera como substituta do ponto de vista assumido pela protagonista dentro do espaço cênico.

De certo modo, as dinâmicas do olhar em *Mate-me Por Favor* denotam a possibilidade das personagens se depararem tanto com o objeto do medo quanto com o objeto do desejo. O enredo constantemente traça um dualismo mútuo entre as descobertas e transformações púberes das personagens com uma degradação corporal. Próximo ao desfecho do filme, uma sequência deixa isso bem evidente. As quatro estudantes estão diante de um espelho – que não vemos, mas que é subentendido e estabelecido pelo filme por planos anteriores, representados pelas figuras 66 e 67. Nesta espécie de banheiro, que é um cenário deslocado do tempo e do espaço verossímil da diegese, as jovens revelam, uma a uma, as feridas conquistadas ao longo do enredo (figuras 111 a 114), todas elas associadas direta ou indiretamente com algum desejo: Bia e Mari exibem um corte na cabeça, causado mutuamente durante uma briga entre elas; Renata trás seu nariz quebrado, após Bia violentamente atingi-la com uma bola de handebol, destinada ao antigo namorado da protagonista; Michele revela uma herpes labial muito provavelmente contraída de seu novo ficante.⁵⁴

⁵⁴ Essa degradação corporal não fica restrita às protagonistas, podendo também ser evidenciada em outros estudantes do colégio que figuram em cena: alguns têm olhos roxos ou tampões, outros apresentam curativos nas pernas, nos braços, entre outras partes do corpo.

Figuras 111 a 114 - A degradação do corpo



Fonte: Frames de cópia digital de *Mate-me Por Favor* (2015).

Essa constante sobreposição do violento e do erótico culmina em situações extremas que rendem imagens, no mínimo, transgressivas. Retornando à Burch (2015), ele indica que o caráter agressivo do cinema pode ser identificado tanto nos recursos visuais utilizados por um filme quanto na representação de imagens tabus.⁵⁵ Em vista disso, se em *Shock*, a agressão se dá através do emprego de certos elementos formais nas cenas de morte, em *Mate-me Por Favor* pode-se afirmar que a violência infligida pelo filme é impossibilitada de coincidir com a violência representada em tela – já que esta não acontece dentro de cena. Em *Silveira*, a agressão parece mais estruturada com relação ao conteúdo das imagens, várias delas condenáveis dentro do microcosmo da narrativa. Representante disso é a transformação sexual de Bia, que se inicia com uma ação não apenas abjeta (um beijo ensanguentado em uma das vítimas do assassino) como também não-normativa (um beijo em uma mulher). O exercício do desejo e da força exibido pela personagem é por vezes recebido com hesitação – o namorado Pedro (Vitor Mayer) sugere que parem de transar e esperem até o casamento – ou condenação – Pedro termina com Bia após ela tentar enforcá-lo. Os olhares frontais e o desejo ambivalente da protagonista em *Mate-me Por Favor* parecem explicitar a sobreposição entre a violência e o erótico que é latente em *Shock*. As feridas que as personagens exibem não assumem uma conotação punitiva. A dor causada por elas parece equiparada – mais do que contraposta – ao prazer. Nas palavras de Bia: “sangue é vida!”

⁵⁵ O teórico faz referência aqui à uma dialética entre tabu e transgressão advinda dos trabalhos do filósofo francês Georges Bataille para indicar “que as imagens realmente censuráveis, sejam eróticas, repugnantes, violentas ou, simplesmente, subversivas (por oposição a imagens que incomodam a um regime e não à sociedade [...]) constituem agressões estéticas, independentemente de quaisquer outras conotações.” (BURCH, 2015, p. 151)

2 O MEDO, O ESPAÇO E O SOM

2.1 O FUNCIONAMENTO DO MEDO

Uma das investidas mais difundidas nos estudos filmicos para compreender o funcionamento do medo na ficção é aquela que Noël Carroll (1999) realiza no livro *Filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Nele, o autor delinea uma noção geral do gênero de horror, que, desde suas origens,⁵⁶ seria pautado sumariamente pelo afeto que tenciona provocar em suas audiências: o medo. A grosso modo, de acordo com o teórico, a emoção não apenas dá nome ao gênero, como também é um critério fundamental na organização do conteúdo e da forma das obras que carregam esse rótulo nas diferentes mídias.⁵⁷ Neste sentido, o horror estaria mais próximo de outros gêneros caracterizados pelo seu centramento nos sentimentos que idealmente estão destinados a gerar, como o suspense e o mistério; ao mesmo tempo em que se distancia de outros cuja identificação se baseia em elementos outros que não a emoção, como o faroeste (identificado por questões temáticas e de ambientação, em especial pelas paisagens desérticas do oeste estadunidense) ou o musical (que pode atender à uma miríade de emoções e estilos, mas que, independente disto, é caracterizado essencialmente pela irrupção periódica de canções e números de dança) (CARROLL, 1999, p. 29-30).

De maneira geral, o que Carroll (1999, p. 30) pretende fazer é traçar uma teoria da natureza da emoção no horror, numa tentativa “de oferecer generalizações esclarecedoras acerca do corpo de obras que, no discurso cotidiano, aceitamos previamente como constituintes de uma família.” Para isso, ele propõe chamar de *horror artístico* o afeto que tais obras provocam no público, de forma a diferenciá-lo do *horror natural*, compreendido como a emoção que sentimos na vida real diante de uma situação horrível que nos ameaça ou que nos oferece perigos factuais. Na visão do autor, mesmo que ambos partilhem de semelhanças, o primeiro não seria simplesmente um mimetismo do segundo, funcionando enquanto um fenômeno distinto detentor de certas particularidades. Tal distinção faz-se necessária já que tanto horror natural quanto horror artístico possuem uma dimensão física muito parecida,

⁵⁶ Aqui, o autor se refere a “um gênero que se cristalizou, falando de modo bastante aproximado, por volta da época da publicação de *Frankenstein* – ponha ou tire 15 anos – e que persistiu, não raro ciclicamente, através dos romances e peças do século XIX e da literatura, dos quadrinhos, das revistas e dos filmes do século XX.” (CARROLL, 1999, p. 28). Ele reconhece a possibilidade de encontrar o horror em obras de diferentes períodos históricos que são anteriores ao que ele se refere, porém ele frisa que “o gênero propriamente dito começa a tomar corpo entre a segunda metade do século XVIII e o primeiro quartel do século XIX, como uma variante da forma gótica na Inglaterra e de desenvolvimentos correlatos na Alemanha.” (CARROLL, 1999, p. 28)

⁵⁷ O foco do teórico reside não apenas no cinema, abordando o horror em outras formas artísticas, em especial na literatura.

marcada pela agitação repentina do corpo – através de tremores, arrepios, gritos, pulos de susto, entre outras manifestações que são comumente associadas ao medo. Para o teórico, no entanto, tais perturbações corporais, apesar de assumirem o primeiro plano como sintomas supostamente muito evidentes da emoção, não seriam as condições definitivas para entender o horror artístico. Primeiro, porque elas variam de um sujeito para outro, o que torna-as um critério inteiramente subjetivo que impossibilita uma análise objetiva. Segundo, porque a associação destes sintomas com o medo não é fixa, o que significa que diferentes emoções podem compartilhar da mesma exteriorização – por exemplo, uma pessoa pode se arrepiar tanto de pavor, quanto de excitação ou comoção. Seguindo a concepção cognitiva/avaliativa adotada pelo autor, ao invés de determinante, a dimensão física estaria submetida à dimensão cognitiva do sentimento, isto é, as “crenças e pensamentos acerca das propriedades dos objetos e das situações” (CARROLL, 1999, p. 43) que o sujeito assume. Estas seriam utilizadas como instrumentos para uma investigação e uma avaliação da agitação física anormal sentida, servindo “constitutivamente para identificar a emoção como a emoção específica que ela é” (CARROLL, 1999, p. 44). Tendo isso em vista, o teórico propõe uma abordagem cujo foco reside menos nos efeitos do horror artístico e mais nos objetos associados à ele. Em outros termos, o autor pretende explorar os objetos formais, que constituem uma “categoria avaliativa que circunscreve o *tipo* de objeto particular em que a emoção pode se concentrar” (CARROLL, 1999, p. 46, grifo do autor) e que nos auxilia a compreendê-la de maneira individualizada.

Tendo estabelecido esse aspecto metodológico, Carroll (1999) afirma que o objeto formal do horror artístico seria essencialmente a figura do monstro, que ocupa um espaço de destaque em várias obras⁵⁸ e, por consequência, é central no modelo de medo proposto por ele. O autor faz uma ressalva de que, apesar de necessária para a avaliação do horror artístico, a figura monstruosa sozinha não é suficiente enquanto um critério determinante para que uma obra seja categorizada como pertencente ao gênero de horror: ele demonstra como o monstruoso é identificável em diferentes tipos de história, os principais exemplos sendo os contos de fadas e os mitos, habitados por uma miríade de criaturas, muitas das quais são

⁵⁸ Na literatura, podemos citar os vampiros titulares em *Drácula* e *Carmilla*, a criatura em *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*, Mr. Hyde em *O médico e o monstro*. Cf. Bram Stoker (1998), Sheridan Le Fanu (2021), Mary Shelley (1997) e Robert Louis Stevenson (2002), respectivamente. No cinema, alguns exemplos emblemáticos são o vampiro em *Nosferatu (Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens)*, F. W. Murnau 1922, Alemanha); a "Coisa" em *O Monstro do Ártico (The Thing from Another World)*, Christian Nyby e Howard Hawks, 1951, EUA), também posteriormente em *O Enigma de Outro Mundo (The Thing)*, John Carpenter, 1982, EUA); e o alienígena em *Alien, o Oitavo Passageiro (Alien)*, Ridley Scott, 1979, EUA/Reino Unido). É digno de nota como as criaturas citadas não são apenas um elemento do enredo, como também aparecem no título dessas obras.

caracterizadas como seres temíveis.⁵⁹ De acordo com o teórico, o que diferencia tais histórias das histórias de horror seria o fato de que, nas primeiras, o monstro não é visto como algo sobrenatural, sendo perfeitamente aceito dentro da ontologia.

Os monstros do horror, porém, quebram as normas de propriedade ontológica presumidas pelos personagens humanos positivos da história. Ou seja, nos exemplos do horror, ficaria claro que o monstro é um personagem extraordinário num mundo ordinário, ao passo que, nos contos de fadas e assemelhados, o monstro é uma criatura ordinária num mundo extraordinário. E o caráter extraordinário desse mundo – a sua distância em relação ao nosso próprio mundo – é muitas vezes marcado por fórmulas como “era uma vez”. (CARROLL, 1999, p. 32)⁶⁰

Desta forma, o verdadeiro indicativo para o horror seria a soma da presença de um monstro com a reação das personagens diante dele. Vista como antinatural e ameaçadora, a figura monstruosa despertaria nas personagens da história o medo e o nojo – as duas sensações fundamentais para a definição do horror artístico – e suas reações forneceriam “uma série de instruções, ou melhor, de exemplos sobre a maneira como o público deve responder aos monstros da ficção” (CARROLL, 1999, p. 33). Isso não quer dizer que a emoção do público é uma simples mimese das personagens inseridas na ficção. Idealmente, ela funcionaria majoritariamente de maneira paralela, convergindo apenas em certos aspectos – teme-se a ideia do monstro, mas não o monstro em si; estamos condicionados a julgá-lo como horripilante, mas não acreditamos em sua existência na vida real – ao contrário das personagens do universo ficcional, que precisam encarar a existência ontológica do monstro. Na literatura, tal dinâmica é mais facilmente identificável, já que o texto, geralmente, descreve com grande ênfase os detalhes repugnantes e terríveis da criatura, possibilitando também uma descrição do estado mental das personagens, o que, de acordo com o autor, convida o leitor a se posicionar junto a elas.

⁵⁹ O autor cita seres mitológicos como “boreadas, grifos, quimeras, basiliscos, dragões, sátiros” (CARROLL, 1999, p. 32). Não seria de todo um equívoco deslocar tal lógica para um contexto brasileiro, como Cãnepa (2008) o faz, inserindo nesta enumeração criaturas assustadoras, de diferentes origens, que povoam as lendas de nosso folclore, como o Boitatá, a Boiúna, a Cuca, a Mula-Sem-Cabeça, a Pisadeira, entre outros. Cf. Cascudo (2003). É claro que para validar tal deslocamento seria necessário um estudo minucioso que não cabe no escopo do presente trabalho. A intenção aqui é apenas explicitar, numa breve menção, mas não de maneira leviana, este diálogo possível.

⁶⁰ Apesar de reconhecer a influência de Tzvetan Todorov em seu trabalho, Carroll não adota as categorias propostas pelo filósofo. Citando o “fantástico-maravilhoso”, o autor afirma que o conceito não é rigoroso o suficiente para descrever adequadamente o horror artístico. Ele conclui que, mesmo que o horror possa ser considerado como uma parte do fantástico-maravilhoso, ele constituiria uma espécie distinta dentro deste, necessitando de uma abordagem particular (CARROLL, 1999, p. 32).

De maneira análoga, no cinema, a fala e os gestos das personagens também operariam para moldar as respostas do público. Ademais, o dispositivo cinematográfico também apresentaria um diferencial, possibilitando a utilização da imagem para servir a tal propósito, introduzindo o que o teórico considera um instrumento formal básico para a construção do horror artístico fílmico: o *reaction shot*. Como aponta Ismail Xavier (2003), este recurso é uma das metades do esquema *shot/reaction shot*, fundamental na decupagem clássica, que é definido como uma prática usual da montagem, que combina as unidades fílmicas de maneira que “o novo plano explicita o efeito (em geral psicológico) dos acontecimentos mostrados anteriormente no comportamento de alguma personagem; algo significativo acontece [...] e segue-se um primeiro plano do herói, explicitando dramaticamente a sua reação” (XAVIER, 2003, p. 34). O mesmo vale para o esquema invertido, “que concretiza uma combinação de grande eficiência: num plano, o herói observa atentamente e, no plano seguinte, a câmera assume seu ponto de vista, mostrando aquilo que ele vê, do modo como ele vê” (XAVIER, 2003, p. 34). De acordo com Carroll (1999), nos filmes de horror, o *reaction shot* é utilizado justamente no momento em que uma personagem positiva da narrativa se encontra com a figura monstruosa. O teórico cita como um exemplo primário a sequência em que a criatura sem nome (Boris Karloff) tenta raptar Elizabeth (Mae Clarke) em *Frankenstein* (James Whale, 1931, EUA). A cena é construída da seguinte maneira: primeiro, a montagem e a direção criam o suspense com planos abertos (figuras 115 e 117), que mostram o monstro se aproximando furtivamente da futura noiva do doutor Frankenstein (Colin Clive). Alheia à ameaça, a mulher se move, apreensiva, de um lado para outro no cenário, sentando-se e levantando-se de um pequeno sofá e sendo seguida de perto pelo seu pretense raptador. Os planos abertos que mostram essa ação são intercalados por um primeiro plano da criatura (figura 116), que é de suma importância aqui, já que evidencia um artifício corriqueiro do cinema de horror que tratamos anteriormente, em que primeiro exhibe-se o monstro à audiência, para só então revelá-lo à personagem feminina, transformando a reação exasperada desta num espetáculo sensacional por si próprio.⁶¹ Em determinado momento, quando a noiva segue em direção à porta do quarto, ela finalmente percebe a emboscada em que se encontra. Ela se vira e encara a criatura, o que é apresentado com um enquadramento fechado no rosto dela (figura 118), que, aterrorizada, grita. Chega-se ao *reaction shot*, que é sucedido pelo *shot*, ou seja, pela visão da personagem amedrontada. Logo, retorna-se à uma visão aproximada do monstro, mais precisamente um *close-up* de seu rosto, enquanto este emite um rosnado (figura 119). Ao final, a montagem ainda insere uma repetição do *reaction shot* da vítima (figura 120)

⁶¹ Ver Capítulo 1, subcapítulo 1.4.

para reforçar seu êxtase de pavor e repulsa, gritando uma segunda vez antes de fugir ao toque da criatura.

Figuras 115 a 120 - A tentativa de rapto em *Frankenstein* (1931)



Fonte: Frames de cópia digital.

Diante disso, é evidente que a noção norteadora para Carroll (1999) é aquela que dita que a emoção se configura como um *movimento para fora*. Por um lado, tal característica se refere às próprias alterações de estado emocional que o horror artístico engendra: o medo provocado pela ficção seria sentido pela audiência como uma “experiência de transição ou migração – uma mudança de estado, um mover-se para fora de um estado físico normal para outro estado agitado, marcado por mudanças interiores” (CARROLL, 1999, p. 41). Por outro, tal concepção também descreve a relação estabelecida entre o objeto formal do medo e o sujeito dentro do universo diegético. O teórico sugere “que uma emoção é um movimento interior (uma agitação física) dirigida para fora (para) um objeto particular, sob a sugestão e a orientação de uma categoria avaliativa adequada” (CARROLL, 1999, p. 47). Isso resulta em uma estrutura emocional de natureza quase vetorial, cujas propriedades não se limitam à

magnitude, também incluindo uma direção e um sentido. Sob esta ótica, o medo e o nojo necessitam de um ponto de origem e um destino final bem determinados: o primeiro usualmente sendo as personagens positivas da história, com quem a audiência se alinha, e o segundo sendo o monstro, uma criatura tida como abjeta, pois transgride as normas ontológicas.

Apesar de tal modelo ser extremamente útil para compreender as bases das dinâmicas que constituem o cinema de horror, ao longo do processo de análise dos filmes aqui estudados, sentiu-se que o horror artístico, como proposto originalmente, oferecia algumas limitações para a sua aplicação plena em determinadas produções brasileiras, especialmente naquelas que eram mais contemporâneas. Nelas, é possível observar uma tendência que preza pela construção de uma sensação de medo e de mal-estar que embala toda a trama e não está necessariamente contida em um objeto formal bem determinado. O assassino amórfico de *Mate-me Por Favor* (2015) é apenas um dentre vários exemplos. Podemos encontrar mal-estar difuso semelhante nas turbulências e assombrações de *Trabalhar cansa* (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2011), nos delírios ilhúis de *A Noite Amarela* (Ramon Porto Mota, 2019), nas tramas políticas de *O Clube dos Canibais* (Guto Parente, 2018) ou mesmo na paranoia da classe média em *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012).⁶² Como apontamos anteriormente, esta característica não se restringe ao cinema brasileiro: Barrenha (2016) identifica dinâmica semelhante no cinema argentino e Elsaesser (2015) nos auxilia a entender tal questão dentro de um contexto mundial, no qual um novo realismo ontológico no cinema recente tematiza constantemente a presença e a visibilidade dos elementos em tela. Entende-se, portanto, que o horror artístico sozinho se apresentaria como um instrumento insuficiente para compreender esse tipo de horror em que o objeto formal parece ausente em tela. Como o próprio teórico afirma: “não posso ser horrorizado artisticamente por uma entidade que não considero ameaçadora e impura. Posso estar em algum estado emocional em relação a essa entidade, mas ele não é o horror artístico.” (CARROLL, 1999, p. 46). Com isso em mente, o que propomos a seguir é menos uma contraposição ao horror artístico e mais uma tentativa de agregar pensamentos orbitantes a ele, que extrapolam as fronteiras originalmente estabelecidas, com o objetivo de compreender melhor o afeto presente nesta outra forma de

⁶² Faz-se necessário apontar que, dentre as produções recentes, há também aquelas em que o horror artístico, como proposto por Carroll (1999), é aplicável enquanto uma lente analítica. A obra de cineastas estreadas nas últimas décadas, como Rodrigo Aragão ou Dennison Ramalho, ou ainda os filmes de realizadores já consagrados, como José Mojica Marins, parecem construir o medo a partir de objetos formais muito bem definidos. O horror artístico difuso que propomos aqui parece se ater apenas a uma parcela da produção nacional do período abordado, sendo mais uma tendência do que um aspecto geral.

organizar o medo – que, para distinguir da concepção original, chamaremos de *horror artístico difuso*.

2.2 O HORROR ARTÍSTICO DIFUSO

O primeiro passo para alcançar tal objetivo seria estabelecer um entendimento distinto sobre o funcionamento do próprio medo. Para isso, tomaremos como base o trabalho de Sara Ahmed (2014), em que ela repensa a relação entre emoções, sensações e cognição, entendendo as primeiras menos como estados psicológicos de um indivíduo e mais como forças políticas, sociais e culturais, que condicionam a relação tanto entre os corpos individuais quanto entre os coletivos – isto é, a classe social, a categoria política, a nação ou quaisquer outras roupagens que se aderem ao “nós” e, por consequência, ao “outro”. A autora propõe que as emoções não estariam no interior do sujeito que as sente e, muito menos, nos objetos que supostamente as provocam, estando mais associadas à forma como se dá o encontro entre ambos. Essa primazia do encontro é especialmente importante para nós, pois é por meio dela que a teórica se distancia da concepção da emoção enquanto um *movimento para fora*, subtraindo da fórmula o sujeito e o objeto enquanto uma origem e um destino de determinada emoção, considerando-os mais como pontos nodais dentro de uma circulação constante. Ela denomina tal dinâmica como uma “economia afetiva”, já que as emoções – ou melhor, os afetos delas – seriam deslocamentos que não residem positivamente em algo ou alguém, mas cujo efeito é produzido justamente em razão de sua circulação.⁶³ Para além disso, a autora destaca que:

[...] as emoções criam o próprio efeito das superfícies e dos limites que nos permitem distinguir, em primeiro lugar, um interior e um exterior. Portanto, as emoções não são simplesmente algo que “eu” ou “nós” temos. Pelo contrário, é através das emoções, ou da forma como respondemos aos objetos e aos outros, que as superfícies ou limites são criados: o “eu” e o “nós” são moldados pelo, ou até tomam a

⁶³ A autora faz uma breve analogia com os escritos de Karl Marx, mais especificamente com o ciclo D-M-D (conversão de dinheiro em mercadoria e reconversão de mercadoria em dinheiro) que, a grosso modo, é através do qual o dinheiro é transformado em capital (MARX, 1996, p. 125-127). O intuito dela com essa aproximação é sugerir que o afeto se acumula ao longo do tempo por meio da sua circulação entre objetos e signos, consequentemente aumentando o seu valor afetivo. Esta analogia, no entanto, deve ser encarada de maneira moderada, já que a própria Ahmed (2014, p. 45-46) admite uma falta de rigor em sua aplicação, ativamente desconsiderando outros conceitos importantes para a teoria marxista, como o valor de uso e o valor de troca. Cabe ressaltar que esse teor cumulativo do afeto se refere à uma historicidade de associações que se faz sentida (mas não admitida) na hora do contato do sujeito com um outro. (AHMED, 2014, p. 45)

forma do, contato com os outros. (AHMED, 2014, p. 10, tradução nossa)⁶⁴

Esse efeito das emoções, o de criar a própria sensação dos limites e das superfícies, é essencial para compreender o que a teórica escreve especificamente sobre o medo. Para ela, uma das funções culturais dele é assegurar a relação de distância entre os corpos, atuando em favor da preservação do sujeito – entendido aqui não apenas como o “eu”, mas também como “nós”, ou ‘o que é’, ou ‘a vida como conhecemos’, ou mesmo ‘a própria vida’.” (AHMED, 2014, p. 64, tradução nossa)⁶⁵. Neste movimento,

O medo cria o próprio efeito de “aquilo que eu não sou”, ao fugir de um objeto, que, não obstante, *ameaça ao passar ou ser deslocado*. Nesta medida, o medo não envolve a defesa de fronteiras já existentes; em vez disso, o medo *faz essas fronteiras*, ao estabelecer objetos dos quais o sujeito, ao temer, pode fugir. (AHMED, 2014, p. 67, grifo nosso, tradução nossa)⁶⁶

A noção de fronteira, grifada no trecho acima, não deve ser entendida apenas no seu sentido restrito, isto é, uma linha delimitante entre dois corpos, que opera numa simples separação de ambos no momento do encontro. Ahmed (2014) suscita uma compreensão ampla do conceito, ecoando àquela sugerida pelo geógrafo humano brasileiro Rogério Haesbaert (2013, p. 67, grifo nosso), que entende as fronteiras como “uma zona de contato, de *abertura para a alteridade*, de encontro com o desafio de reaprender quem somos pelo defrontar-se com o Outro.” Em Ahmed (2014), essa abertura para a alteridade (“*openness*”) seria sentida como uma espécie de vulnerabilidade, ou melhor, uma relação corporal específica com o mundo, na qual estar aberto e receptivo ao outro ou àquilo que é diferente é tido como uma potencial fonte de perigo. No modelo proposto pela autora, o medo não responde a uma ameaça imediata, mas sim a algo que se aproxima, a uma passagem (“*passing by*”) do objeto. Uma espécie de antecipação, que projeta o sujeito do presente para o futuro e que não responde a um objeto cuja presença é concreta – o objeto do medo existe, primeiro, *em virtualidade*. Isso denuncia uma dimensão temporal importante da emoção, já que a agitação corporal desagradável sentida no presente está relacionada com aquilo que ainda é vindouro. “O objeto que tememos não está simplesmente diante de nós, ou na nossa frente, mas nos

⁶⁴ No original: “[...] emotions are not simply something ‘I’ or ‘we’ have. Rather, it is through emotions, or how we respond to objects and others, that surfaces or boundaries are made: the ‘I’ and the ‘we’ are shaped by, and even take the shape of, contact with others.”

⁶⁵ No original: “[...] ‘us’, or ‘what is’, or ‘life as we know it’, or even ‘life itself’.”

⁶⁶ No original: “Fear creates the very effect of ‘that which I am not’, through running away from an object, which nevertheless threatens as it passes by or is displaced. To this extent, fear does not involve the defence of borders that already exist; rather fear makes those borders, by establishing objects from which the subject, in fearing, can flee.”

impressiona no presente, como uma dor antecipada no futuro.” (AHMED, 2014, p. 65, tradução nossa).⁶⁷

Há ainda uma dimensão espacial do medo, que, primeiramente, necessitaria de uma aproximação entre os corpos (“*towardness*”) para ser sentido; só então é que o sujeito se voltaria na direção contrária do objeto que ele teme (“*awayness*”). Assim, ele não só estabelece a distância entre os corpos, como também certifica-se de uma segunda aproximação que o sujeito faz, em direção daquilo que é considerado seguro. Nas palavras da autora, “o afastar-se do objeto do medo também envolve *voltar-se* para o objeto do amor, que se torna uma defesa contra a morte aparentemente ameaçada pelo objeto do medo” (AHMED, 2014, p. 68, grifo da autora, tradução nossa).⁶⁸ Ahmed (2014) ainda sugere que na impossibilidade de delimitar o objeto do medo⁶⁹, o medo se desloca para o próprio espaço. Quando isto acontece, o mundo se torna ele mesmo amedrontador; uma pessoa com medo sente o mundo pressionando contra seu corpo e, em resposta, o corpo dela instintivamente se retrai ou recua do mundo para evitar a abertura para a alteridade. Desta forma, o medo afeta a maneira como os diferentes corpos ocupam o espaço, sendo uma força limitante, restringindo a capacidade do indivíduo de se mover livremente ou facilmente (AHMED, 2014, p. 68-70).

Eis aqui uma oportunidade de diálogo. Sugerimos anteriormente que o horror artístico difuso seria caracterizado essencialmente como um mal-estar construído por determinados filmes, nos quais o objeto do medo não aparece em tela como um objeto bem definido ou delimitado – ao contrário dos casos estudados por Carroll (1999). O trabalho de Ahmed (2014) não foca, em momento algum, no funcionamento das emoções dentro das obras cinematográficas – seu interesse é outro, completamente distinto da proposta do trabalho aqui apresentado. Contudo, sua contribuição para um entendimento afetivo do medo embasa uma possível transposição de seus pensamentos para o campo da análise filmica. Ao aproximar Carroll (1999) e Ahmed (2014) pode-se considerar que a ausência do objeto formal do medo transpõe a emoção para o espaço. Assim, na próxima seção deste capítulo, nos dedicaremos a

⁶⁷ No original: “*The object we fear is not simply before us, or in front of us, but impresses upon us in the present, as an anticipated pain in the future.*”

⁶⁸ No original: “[...] *the turning away from the object of fear also involves turning towards the object of love, who becomes a defence against the death that is apparently threatened by the object of fear.*”

⁶⁹ Ao sugerir a existência do medo mesmo na ausência de um objeto, Ahmed (2014, p. 65) cita diretamente Heidegger (2012, p. 200), que afirma que “ao se aproximar na proximidade, o prejudicial traz consigo a possibilidade desvelada de ausentar-se e passar ao largo, o que não diminui nem resolve o medo, ao contrário, o constitui.” É válido ressaltar também que a autora vai contra uma distinção comum entre medo e ansiedade na teoria psicanalítica e dedica parte de seu trabalho para argumentar que a ansiedade transita entre objetos, sendo uma forma de se aproximar deles (“*an approach to objects*”) ao invés de um produto da aproximação dos mesmos (“*an object’s approach*”). (AHMED, 2014, p. 66)

entender os aspectos elementares da construção do espaço no cinema, entendendo também como determinadas obras articulam sua materialidade imagética e sonora para condicionar o *horror artístico difuso* que tencionam causar em suas audiências.

2.3 O ESPAÇO NO FILME

Quando falamos do espaço fílmico, é necessário distinguir entre as duas secções de natureza distintas que o constituem. A primeira delas, o campo, engloba tudo o que pode ser percebido. Assim, o campo é todo o espaço tridimensional projetado no espaço pictórico plano da tela, sendo delimitado pelo quadro cinematográfico, que funciona enquanto uma espécie de moldura, definindo o que é imagem e o que não é. O espaço representado, no entanto, não obedece ao encerramento da imagem, continuando para além das laterais do quadro, transformando-se em uma área indefinida, que está além do alcance visual da câmara e da audiência. A esta parcela, damos o nome de fora-de-campo, ou espaço em *off*. De existência flutuante, ele pode assumir dois aspectos distintos: o imaginário e o concreto. No primeiro caso, o espectador tem total liberdade para imaginar o que reside omitido pelo quadro.⁷⁰ No segundo, o que não pode ser visto é considerado como “concreto” na medida em que já foi ou será exibido para a audiência: uma parcela do cenário que já foi vista em tela, por exemplo, num plano posterior, pode ser relegada ao espaço fora-de-campo, não exigindo muita imaginação do espectador para entender o que está em *off*. Este movimento também pode fazer o caminho contrário de forma que o que está fora do quadro venha a ser eventualmente revelado à audiência – confirmando, ou não, as suspeitas imaginadas por ela (AUMONT; MARIE, 2003; BURCH, 2015).

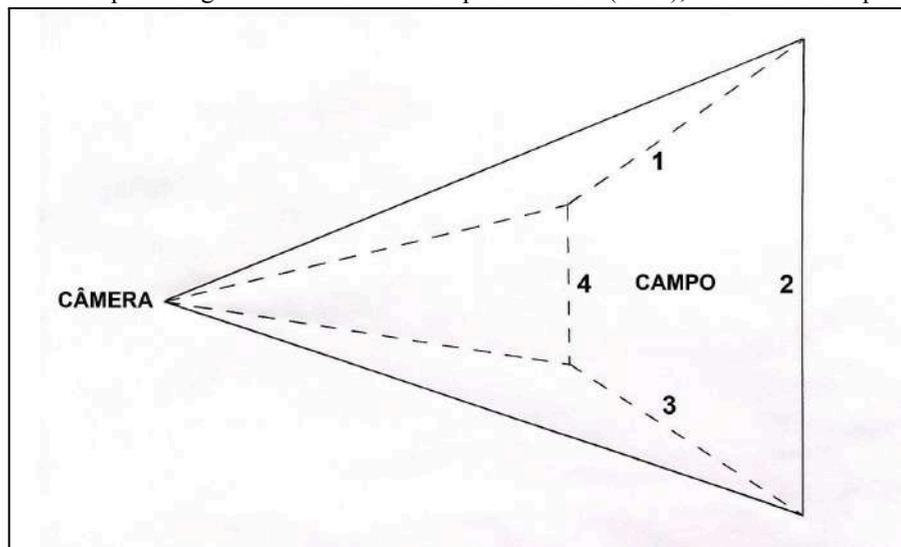
Para BURCH (2015), o fora-de-campo poderia ser dividido em seis segmentos. Os quatro primeiros se referem às laterais do quadro e são prolongamentos imaginários de um espaço contíguo àquele percebido em tela, como representado pelos números 1 a 4 nas figuras 121 e 122. Na maioria dos filmes, esses segmentos são acessados com certa facilidade a partir de três recursos utilizados na encenação e na montagem. O primeiro deles são as entradas e saídas de quadro, usualmente feitas pelas laterais esquerda e direita⁷¹ com o plano a seguir respeitando a continuidade e a direção do movimento (*raccord*). O segundo recurso reside no olhar das personagens, que podem se direcionar para uma parcela do espaço em *off* de forma a

⁷⁰ Alguns filmes tentam condicionar essa imaginação, sugerindo fortemente o que não pode ser visto, ao passo que outros ousam brincar justamente com a ambiguidade possibilitada pela ausência dos elementos em tela.

⁷¹ Como aponta o teórico, as saídas pela lateral superior e pela lateral inferior são menos usuais, mas também possíveis.

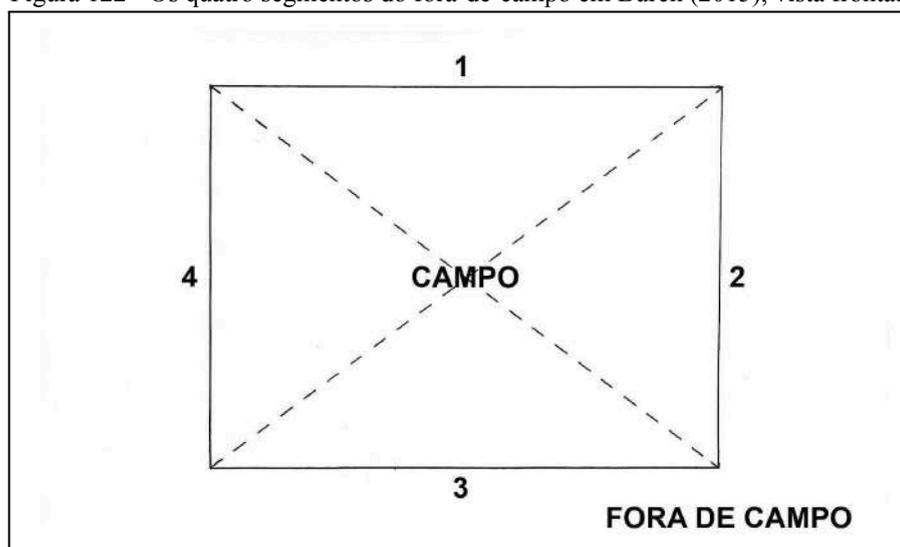
dirigir a atenção da audiência para algo que não é visto. O exemplo mais comum do uso deste recurso no cinema são as cenas em que duas pessoas dialogam num esquema de plano e contraplano, no qual a continuidade espacial da conversa é mantida pela direção dos olhares dos interlocutores. Neste esquema, também pode ser notado, por vezes, o emprego do terceiro recurso citado pelo teórico, que é o corpo recortado. Quando uma personagem aparece em tela apenas parcialmente, esse recorte corporal feito pelo quadro pode chamar a atenção para o restante do corpo, que está situado fora da tela. O grau desta atenção pode variar a depender da situação em que este recurso é empregado. Por exemplo, imaginemos que uma personagem sentada se levanta e sua cabeça é cortada pela borda superior, e a câmera não a reenquadra, mantendo-a a omitida. O efeito que este recorte corporal possui é diferente daquele de um *close-up* de um rosto: sabemos mentalmente que esse rosto está conectado ao restante de um corpo que não vemos, mas a ausência deste último nos parece menos significativa do que a omissão da cabeça no primeiro caso.

Figura 121 - Os quatro segmentos do fora-de-campo em Burch (2015), vista lateral em perspectiva.



Fonte: Autor (2024).

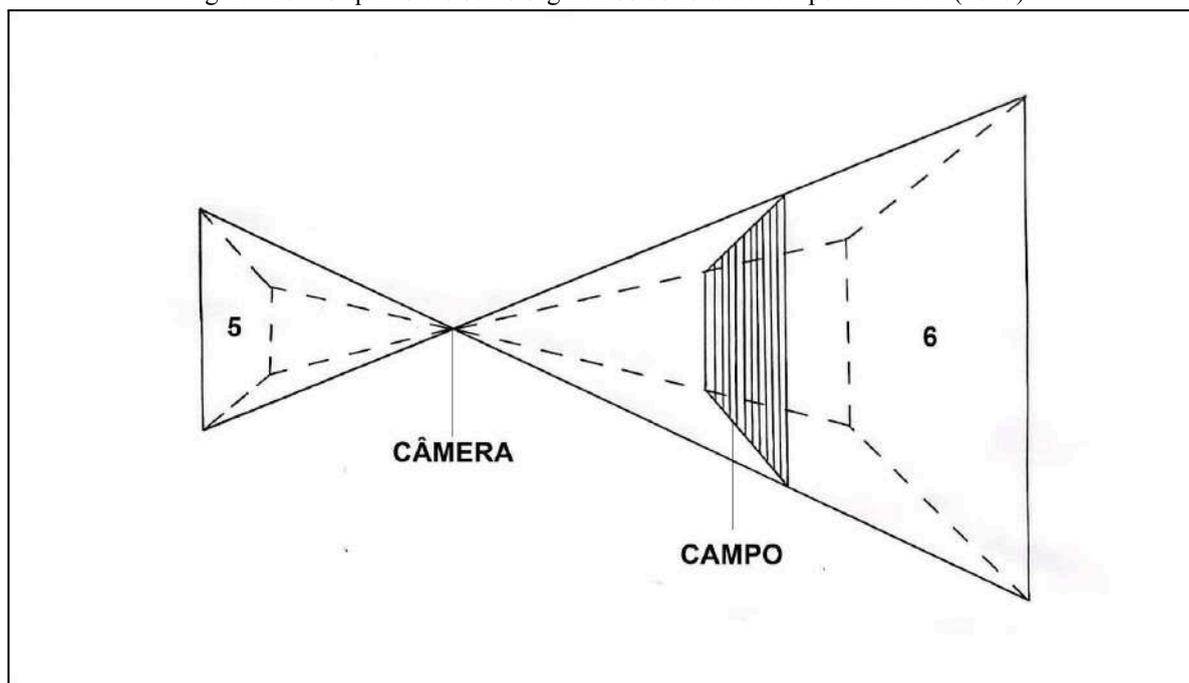
Figura 122 - Os quatro segmentos do fora-de-campo em Burch (2015), vista frontal.



Fonte: Autor (2024)

O quinto segmento é menos acessível e também menos utilizado que os quatro primeiros, mas nem por isso é menos significativo: o espaço imaginário “atrás” da câmera. Ele é costumeiramente acessado pelas saídas de tela em sentido “diagonal”, isto é, rentes aos limites da esquerda e da direita do quadro; ou ainda, por saídas “através” da câmera, quando um personagem bloqueia a visão desta e só a libera no plano seguinte, num movimento em direção “às costas” de onde o dispositivo estava localizado anteriormente. Esse segmento é indicado pelo número 5 na figura 123, abaixo. Por fim, BURCH (2015) indica que o sexto segmento, indicado pelo número 6, diz respeito a tudo que se esconde atrás do cenário, ou de um elemento deste. De acordo o autor, “tem-se acesso a ele saindo por uma porta, contornando a esquina de uma rua, escondendo-se atrás de uma pilastra ou de uma personagem” (BURCH, 2015, p. 38). No limite, esse espaço seria tudo o que se esconde atrás da linha do horizonte, ponto de fuga extremo da visão perspectiva da câmera.

Figura 123 - O quinto e o sexto segmentos do fora-de-campo em Burch (2015)



Fonte: Autor (2024)

Percebe-se como cada segmento do fora-de-campo necessita de um movimento específico para ser acessado. Contudo, todos eles possuem um recurso em comum para se fazerem sentidos, mesmo que ainda não vistos, dentro de quadro: o som. Burch (2006, p. 48) aponta que “o som em *off* sempre introduz o espaço em *off*” e que som e imagem operam numa lógica de identidade e semelhança. Um exemplo que ele dá disso é a relação entre a não-seletividade do olhar da câmara e da captação do microfone, em contraposição à seletividade dos olhos e dos ouvidos humanos. Enquanto estes conseguiriam naturalmente se concentrar nos sons e nas visões que mais lhe interessam, a imagem e o som cinematográficos precisam ser manipulados para conduzir a atenção do espectador, evitando que os elementos visuais e sonoros se apresentem de maneira indiscernível no espaço plano da tela. Indo ao encontro desta observação, Michel Chion (2009) chega a afirmar que não existe um campo auditório autônomo no cinema e que o funcionamento do som é intrínseco ao da imagem. Tal relação se daria através de um movimento duplo e ambivalente, a partir do qual as “dimensões reais e imaginárias são criadas em colaboração com a imagem, ao mesmo tempo em que o som está sempre transbordando e transgredindo-a” (CHION, 2009, p. 249, tradução nossa).⁷² Assim, por um lado, o som é essencial para manter o realismo do filme, a partir daquilo que Chion (2009, p. 247) denomina de “magnetização espacial” – uma sincronização acústica

⁷² No original: “its real and imaginary dimensions are created in collaboration with the image, and at the same time sound is always overflowing and transgressing it.”

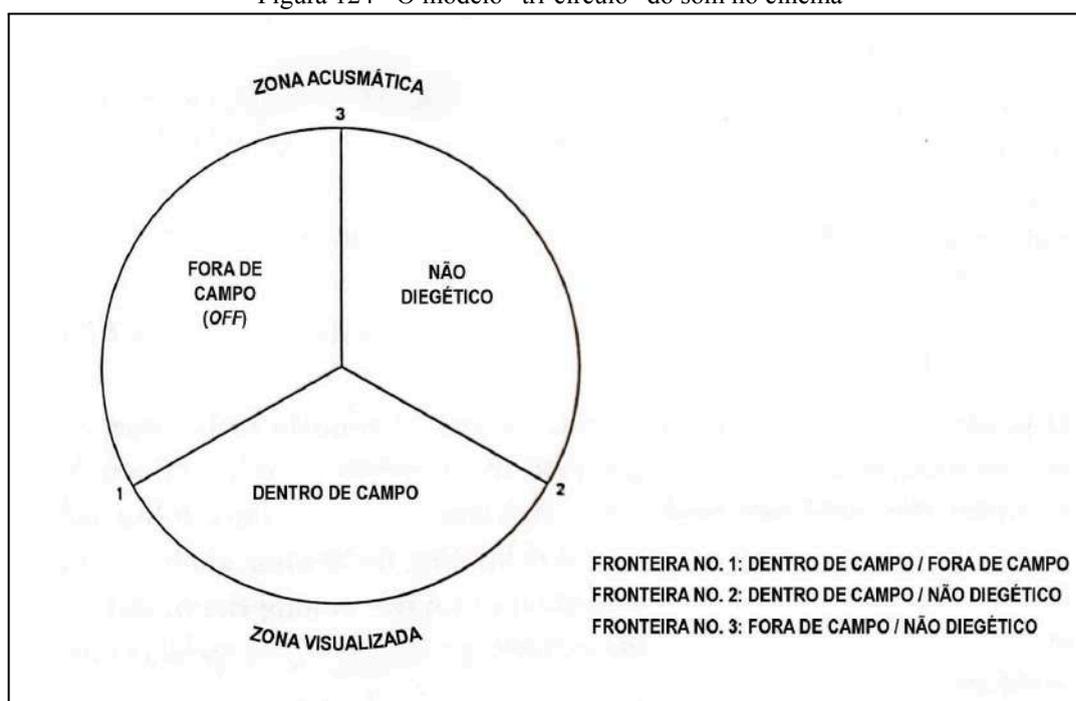
entre o que ouvimos e a localização da fonte (presumida ou real) dentro do espaço diegético: se um personagem que fala se move para direita, o som de sua voz idealmente acompanha este movimento.⁷³ Por outro lado, justamente por ser responsável por essa manutenção realista, o som pode facilmente ser utilizado de forma a romper com ela. Os diversos realizadores que se aventuraram a trabalhar com a ambiguidade do som, fizeram-no demonstrando como ele pode assumir um caráter tão inelegível e imaginado quanto ao da imagem em *off*.

Para entender melhor as dinâmicas do som no cinema, Chion (2009) define três tipos elementares de sonoridade: o *son in*, que se refere aos sons dentro de quadro, isto é, “um som cuja fonte vemos (ou acreditamos ver) na imagem no momento em que ele é emitido” (CHION, 2009, p. 249, tradução nossa)⁷⁴; o *son hors-champ*, que é o som fora-de-campo, cuja fonte não está visível no momento de sua emissão, mas que é facilmente presumida como situada em um espaço contíguo (imaginário ou concreto) ao que está sendo visto em tela; e, por fim, o *son off*, que se refere aos sons emitidos por uma “fonte invisível”, que não se situa no mesmo espaço-tempo da ação transcorrida em tela – é o exemplo da trilha sonora ou da narração. É importante notar como as duas primeiras categorias são diegéticas, isto é, estão situadas dentro do universo ficcional representado e podem ser ouvidas tanto pelos personagens quanto pela audiência. Em contraste, o *son off* é não-diegético, desta forma só é ouvido pelo espectador. Numa disposição inversa, as duas últimas categorias são acusmáticas, ou seja, a sua fonte de origem não é visível no momento da emissão sonora, estando em oposição à primeira, o *son in*, cuja fonte pode ser localizada visualmente dentro de campo. Para melhor ilustrar essa questão, Chion (2009, p. 251) propõe a seguinte representação gráfica destes espaços sonoros:

⁷³ A noção de magnetização espacial parece complementar à “perspectiva sonora” que Bordwell, Staiger e Thompson (1985, p. 53, tradução nossa) observam no cinema clássico de Hollywood, onde “as qualidades acústicas do diálogo e dos barulhos tinham que combinar com a escala da imagem” de forma a reforçar a verossimilhança pretendida por esses filmes. No original: “*the acoustic qualities of dialogue and noise had to match the scale of the image.*”

⁷⁴ No original: “*a sound whose source we see (or believe we see) in the image at the moment the sound is emitted.*”

Figura 124 - O modelo “tri-círculo” do som no cinema



Fonte: Reprodução de Chion (2009), adaptada por nós para o português.

A figura 124 nos auxilia a identificar a existência de três fronteiras importantes para o pensamento de Chion (2009), indicadas pelos números 1, 2 e 3 no gráfico. Tais linhas não são uma delimitação rigorosa entre as categorias de som, mas sim uma zona de contato, uma barreira porosa que possibilita uma passagem em ambos os sentidos. Elas ressaltam a multiplicidade qualitativa do som no cinema, que não se mantém fixo à uma única natureza, podendo transitar entre as diferentes áreas ao longo de um mesmo filme.⁷⁵ A Fronteira 1, que faz o contato entre o som dentro de campo e o som fora dele, é a que é mais comumente transpassada. É ela que permite que uma fonte emissora saia de quadro ou entre nele. Quando um som faz o trajeto campo/fora-de-campo, ele carrega consigo uma qualidade concreta – tomando emprestado o termo BURCH (2015) –, no sentido de que ele já foi visualizado pelo espectador e apenas foi omitido na imagem. Em oposição a isso, o movimento inverso fora-de-campo/campo inicia-se de maneira acusmática, ou talvez, imaginária, demandando certo exercício mental da audiência para identificar a origem do som, o que também permite uma miríade de efeitos dramáticos por parte do realizador, que pode usar este movimento para criar suspenses ou quebras de expectativa – processo que Chion (2009, p. 259) denomina como “desacusmatização” (“*deacousmatization*”).

⁷⁵ Ver análise que o autor faz do som do trem e do bonde em *Um condenado à morte escapou* (*Un condamné à mort s'est échappé* ou *Le vent souffle où il veut*, Robert Bresson, 1957, França). Cf. Chion (2009, p. 252-257).

A comunicação através da Fronteira 2, onde o som dentro de campo e o som não-diegético se encontram, é feita com menos facilidade que a anterior. Tal transição geralmente está restrita à narração em *off* ou à trilha sonora musical. Podemos utilizar esta última para ilustrar as implicações de cada sentido dos movimentos possíveis aqui. No percurso campo/não-diegese, a música que um personagem ouve em cena pode ascender ao espaço-tempo fora do universo ficcional e se tornar a trilha sonora que embala toda uma sequência, durante a qual a fonte emissora já não é mais vista ou facilmente identificada visualmente. Na contramão, o movimento não-diegese/campo representa uma música que parece vir de uma fonte sonora invisível, sendo posteriormente revelada como integrante da diegese.

Por fim, a Fronteira 3 é, para o autor, uma das mais misteriosas na medida que é a que separa o som fora-de-campo do não-diegético, ambos de natureza acusmática, muitas vezes pouco legíveis e difíceis de serem localizados precisamente. Chion (2009, p. 260) afirma que tal passagem do som (independente do sentido) tem o poder de minar a própria organização espaço-temporal de uma obra. O autor cita *India Song* (Marguerite Duras, 1975, França) como um exemplo ilustre do uso desta fronteira: no filme, o espaço *off* é sistematicamente usado para a fala dos personagens, que, quando retornam para o campo, estão em silêncio. As vozes, os sons e a música se misturam no fora-de-campo indefinido e a barreira entre o que é diegético e o que não é, por vezes, é borrada. Para o teórico, “abrir esta fronteira, que equivale à sua perda, é praticamente a coisa mais poeticamente fatal que se pode fazer no cinema” (CHION, 2009, p. 260, tradução nossa).⁷⁶

Nota-se como, tanto em BURCH (2015) quanto em Chion (2009), o fora-de-campo, com sua existência flutuante e, por vezes, ilegível, figura como uma espécie de abertura para o desconhecido. Se fossemos transpor plenamente os pensamentos de Ahmed (2014) para os elementos formais do cinema, poder-se-ia afirmar que aqui nos deparamos a noção de “*openness*”, isto é, uma abertura para a alteridade que é lida como um potencial perigo. Aqui não é um corpo coletivo ou individual que se abre ao outro, mas a própria imagem cinematográfica – o quadro e tudo o que nele habita – que está vulnerável àquilo que extrapola a visão da câmera. Para Burch (2006, p. 145), o espaço em *off* é a morada do acaso, isto é, da “‘ameaça’ inerente a tudo que é invisível [...] e fora de controle”; são os elementos que podem romper com os limites do quadro e, assim, perturbar o que está sendo representado

⁷⁶ No original: “*Opening this border, which amounts to its loss, is just about the most poetically fateful thing one can do in cinema.*”

em tela. O teórico aponta que tal integração do quadro com o mundo não-controlado, seja através da imagem ou som, é um dos principais artifícios utilizados pelos filmes de horror.

O arcabouço teórico aqui apresentado servirá de base para a análise dos filmes a seguir, como forma de compreender melhor a construção de um *horror artístico difuso* no cinema brasileiro. Optamos por aproximar dois filmes que compartilham de características com as narrativas góticas⁷⁷: *O Anjo da Noite* (Walter Hugo Khouri, 1974) e *Trabalhar Cansa* (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2011). Em ambos, a ameaça que circunda as personagens demora a se concretizar em tela, engendrando um mal-estar difuso cuja origem é indefinida. Como consequência, nos dois filmes, o medo parece intrínseco ao espaço – a mansão em Khouri, o mercado em Dutra e Rojas –, que se torna maldito, assombrado, terrível e inquietante. Isso é construído através de uma importância significativa dada ao que está fora de quadro e que pode ser *ouvido* mais do que *visto*.

2.4 A IMATERIALIDADE DO SOM EM *O ANJO DA NOITE*

Dentro da extensa filmografia do cineasta paulista Walter Hugo Khouri, *O Anjo da Noite* (1974) desponta como uma das breves incursões que ele fez nos terrenos familiares ao cinema de horror.⁷⁸ O filme narra a história de Ana (Selma Egrei), uma jovem estudante, que é contratada para trabalhar como babá de duas crianças, Marcelo (Pedro Coelho) e Carolina (Rejane Saliamis), em uma antiga fazenda nos arredores de Petrópolis. Distanciada do mundo urbano pelo silêncio da mata e pelas suntuosas montanhas da região serrana, o que podia ser uma paisagem idílica para a protagonista se transforma rapidamente em assombro, quando ela começa a ser assediada por consecutivos telefonemas misteriosos que a ameaçam de morte. Isolada, ela precisa sobreviver à noite, acompanhada apenas de seus pupilos e do vigia noturno da propriedade, Seu Augusto (Eliezer Gomes), que nasceu e cresceu ali e que nutre uma profunda desconfiança do efeito que aquela casa tem sobre as pessoas. A crença do

⁷⁷ Na literatura, "gótico", num sentido estrito, refere-se a um gênero de ficção que surgiu ao final do século XVIII, caracterizado por histórias de mistério, medo e suspense ambientadas em cenários "pseudo-medievais", como castelos e mosteiros. São exemplos do gótico "O Castelo de Otranto" de Horace Walpole e "O Monge" de Ann Radcliffe. O termo também possui um sentido expandido, sendo usado geralmente para se referir a obras cuja ambientação possui alguma relação com um passado (não necessariamente medieval) abordando temas grotescos e macabros. Neste sentido, pode-se afirmar que há elementos góticos em Mary Shelley, Charles Dickens, Edgar Allan Poe e William Faulkner. Para além da literatura, o gótico também pode ser encontrado no cinema, como uma inspiração e influência para o desenvolvimentos de filmes de horror. (DRABBLE, 1998; BALDICK, 2001)

⁷⁸ Os dois filmes de Khouri que mais abertamente lidam com o imaginário do horror gótico são *O Anjo da Noite* e *As Filhas do Fogo* (1978). Laura Cánepa (2008, p. 219) também aponta *Estranho Encontro* (1957) como uma aproximação que o cineasta faz do gênero cinematográfico.

homem vira realidade quando, no decorrer da madrugada, ele entra em um transe inexplicado e mata a tiros a babá e as crianças.

Segundo Laura Cánepa (2008), *O Anjo da Noite* pode ser considerado um exemplar do gótico moderno no cinema brasileiro, tendo em vista que Khouri incorpora e atualiza certos aspectos muito característicos das narrativas góticas, como a ambientação, que remete à um período histórico anterior, ou o mistério, que recebe contornos sobrenaturais imprecisos. A trama é inspirada em uma popular lenda urbana norte-americana⁷⁹ e também faz alusão ao clássico literário *A outra volta do parafuso*, de Henry James⁸⁰ – citando também a adaptação cinematográfica do mesmo, *Os Inocentes* (*The Innocents*, Jack Clayton, 1961, Reino Unido). Para a pesquisadora, apesar do cineasta se distanciar de questões políticas e populares, traço que o distancia da maioria dos realizadores do Cinema Novo, o filme pode ser lido como uma exploração de certas tensões sociais, na medida em que tematiza, mesmo que sem muito aprofundamento, questões de classe, raça e gênero.⁸¹

Figuras 125 a 127 - A viagem até Petrópolis



Fonte: Frames de cópia digital de *O Anjo da Noite* (1974).

Desde a sequência inicial, *O Anjo da Noite* emprega recursos sonoros para condicionar o horror artístico difuso que tenciona construir ao longo da trama. Durante todo o percurso

⁷⁹ A lenda urbana é conhecida como “*the babysitter and the man upstairs*” (no inglês, “a babá e o homem no andar de cima”) que possui diferentes versões, mas que, tipicamente, envolve uma babá que recebe uma série de telefonemas ameaçadores de um estranho misterioso enquanto ela está cuidando das crianças. A pessoa que liga frequentemente pergunta se ela verificou a segurança das crianças, alertas que a babá desconsidera, encarando as ligações como uma brincadeira de mau gosto. Eventualmente, é revelado que as ligações vêm de dentro da casa, que as crianças foram assassinadas e que o assassino, que era quem ligava, estava escondido dentro da residência o tempo todo. É uma história que habita o imaginário do cinema de horror estadunidense, em especial, dos filmes *slasher*. (FORMAN-BRUNELL, 2009, p. 133)

⁸⁰ Publicado pela primeira vez em 1898, é considerado uma obra-prima da literatura gótica e um dos principais trabalhos do autor. A história gira em torno de uma jovem governanta contratada para cuidar de dois órfãos, Miles e Flora, em uma mansão isolada no interior da Inglaterra. Conforme a narrativa avança, a governanta começa a testemunhar eventos sobrenaturais e a sentir a presença de forças malignas que parecem cercar as crianças. A atmosfera de suspense e o jogo sutil entre realidade e imaginação elevam a história ao terreno ambíguo do fantástico, deixando os leitores questionando até que ponto os eventos são reais ou fruto da mente da protagonista, uma narradora pouco confiável. Ver James (2011).

⁸¹ No que diz respeito às dinâmicas de gênero, Cánepa (2017) também lança luz sobre a forma como a obra de Khouri estabelece um diálogo com os melodramas femininos paranóicos *hollywoodianos* – estes, que, de acordo com Mary Ann Doane (1987), também podem ser considerados uma manifestação do gótico no cinema.

que Ana faz pela cidade do Rio de Janeiro para ingressar no ônibus e começar a viagem, um prenúncio do desfecho trágico parece acompanhá-la através do som. Grande destaque é dado ao espaço não-diegético, com a alarmante trilha sonora de Rogério Duprat ocupando o centro gravitacional da paisagem sonora durante os primeiros minutos do filme. Chama a atenção a cena na estrada (figuras 125 a 127), na qual Ana – e, por consequência, a audiência – contempla o panorama montanhoso pela janela do ônibus. A quase onipresença da música de Duprat despe o espetáculo natural de qualquer potencial bucólico que ele possa despertar, tanto na personagem quanto no espectador.

É interessante que tanto em *O Anjo da Noite* quanto em *As Filhas do Fogo* (1978), principais aproximações de Khouri do cinema de horror, o cineasta opte por uma ambientação campestre para suas histórias (no primeiro, a região serrana do Rio de Janeiro; no segundo, os arredores da cidade de Gramado, no sul do Brasil), também centrando a história em uma protagonista que sai de um grande centro urbano (no primeiro, a cidade do Rio de Janeiro; no segundo, São Paulo). Remetendo a um dos principais aspectos da tradição gótica, o cenário pastoril não é apresentado enquanto um *locus amoenus*⁸² cinematográfico, isto é, uma representação idealizada de uma paisagem idílica (HORNBLOWER; SPAWFORTH, 1999), mas sim enquanto um *locus horribilis*, um espaço hostil e opressivo, que pode afetar e determinar tanto o caráter quanto as ações das personagens da história⁸³ (FRANÇA, 2019b apud DE CARVALHO; DA SILVA, 2022, p. 299). Na cena da estrada citada anteriormente, isso parece sugerido de maneira alegórica pela entrada do ônibus em um túnel, ilustrado nas figuras 128 a 130. Esse movimento serve de ponto de corte para a sequência na montagem, também funcionando quase como uma pontuação dramática – uma passagem de um mundo ordinário, seguro e conhecido, para um mundo extraordinário, ameaçador, ambíguo, que se relaciona com o que está oculto, o que é imaterial.

⁸² O termo significa "lugar agradável" em latim, sendo uma expressão frequentemente utilizada por estudiosos da literatura para descrever o topos da paisagem bucólica, pastoril, rural, pura e bela presente em diferentes obras. Ver Hornblower e Spawforth (1999, p. 88) para um panorama mais detalhado.

⁸³ De acordo com Júlio França (2019b, p. 11-12), "os ambientes podem variar conforme o contexto cultural de cada narração, mas tanto regiões selváticas, quanto áreas rurais e os grandes centros urbanos são descritos, de modo objetivo ou subjetivo, como locais aterrorizantes. Os *loci horribiles* da narrativa gótica são um elemento essencial para a produção do medo como efeito estético, ao expressarem a sensação de desconforto e estranhamento que as personagens – e, por extensão, o ser humano moderno – exprimem ante o espaço físico e social em que habitam." (apud DE CARVALHO; DA SILVA, 2022, p. 299).

Figuras 128 a 130 - A entrada no túnel



Fonte: Frames de cópia digital de *O Anjo da Noite* (1974).

É digno de nota que há sim um impulso bucólico que aparece pontualmente na história, principalmente através das ações e falas de Ana. A sequência da chegada dela à fazenda é marcada por uma contemplação apreciativa dos arredores da propriedade. Eventualmente, ela também revela seu gosto pelo silêncio da zona rural, em detrimento da cacofonia urbana carioca. Entretanto, tal pensamento não é partilhado pelas outras personagens residentes do local. Dentre estas, as principais oposições advêm do vigia noturno, Seu Augusto, e o jovem Marcelinho, uma espécie de alter ego infantil do diretor. É na voz deste último que o filme explicita a agitação negativa associada ao silêncio que rodeia o cenário: “quando tudo fica muito quieto, começa a dar um frio na gente.” O “fugir da cidade” pretendido pela personagem principal é constantemente minado pelo filme através do som. Não só a trilha sonora de Duprat se instaura como um elemento perturbador para a audiência, mas distorções de sons diegéticos passam a povoar a paisagem sonora assim que o filme adentra as terras petropolitanas. A primeira manifestação disso se dá na sequência em que Ana passeia pelo centro histórico da cidade, se encaminhando para o ponto de encontro estipulado pelos patrões. O percurso, reproduzido nas figuras 131 a 139 abaixo, começa na frente de uma igreja, com um plano que inicialmente enquadra a fachada da construção para só depois centrar-se na atriz que está na calçada. Em seguida, o trajeto é construído pela direção em planos abertos, que dão destaque tanto para Ana quanto para os pontos turísticos da cidade – passando pela Catedral de São Pedro de Alcântara⁸⁴ e terminando no Palácio de Cristal.

⁸⁴ É interessante notar que a arquitetura da catedral também nutre relações com o gótico, sendo um resgate do estilo arquitetônico europeu, que, dentre várias características predominantes, prezava pela verticalidade das igrejas – aspecto que bem evidente na construção brasileira (NETTO, 2010; RICKLY, 2019).

Figuras 131 a 139 - A chegada em Petrópolis

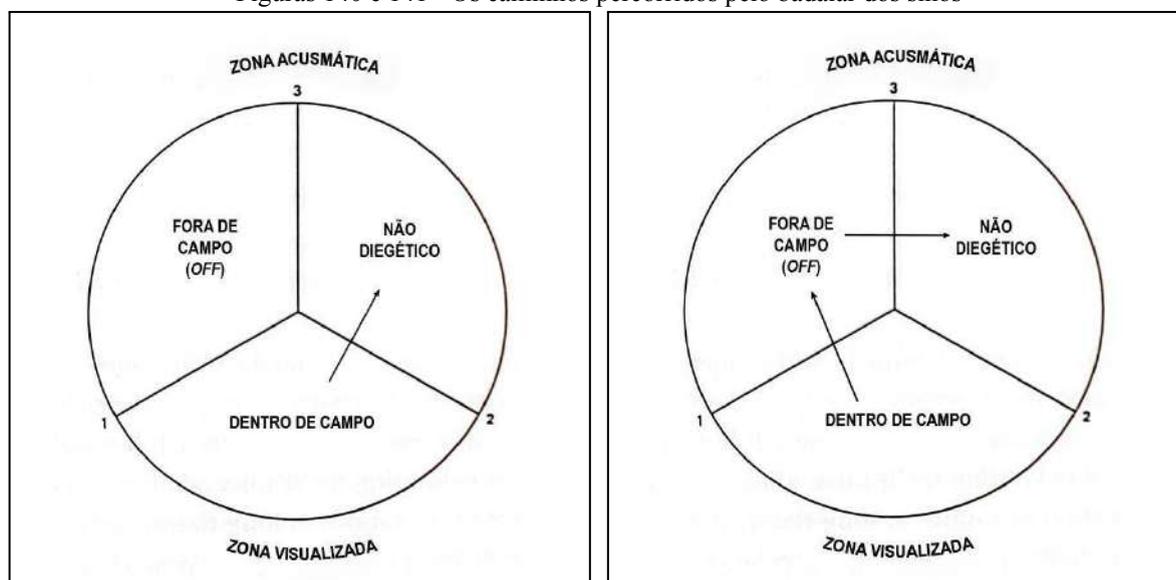


Fonte: Frames de cópia digital de *O Anjo da Noite* (1974). Na linha superior, a figura da esquerda e do meio são frames diferentes do mesmo plano, evidenciando o enquadramento centrado na igreja e em seguida em Ana. Na linha inferior, a figura do meio e da direita também são frames de um mesmo plano, evidenciando um reenquadramento para exibir a chegada da protagonista no ponto de encontro, o Palácio de Cristal.

Ao longo de toda essa sequência, o badalar dos sinos da igreja pode ser ouvido repetida e incessantemente. Nos dois primeiros planos (figuras 131, 132 e 133), devido ao destaque que a direção dá para a construção religiosa, podemos presumir que esse barulho é diegético e que sua fonte (também presumida) é visível dentro de campo. Contudo, nos planos que se seguem (figuras 134 e 135), a igreja não está mais em tela, logo, os sinos se tornam acusmáticos, com seus sons vindo de um fora-de-campo que é concreto, pois já o vimos previamente. Todos esses planos são de longa duração, se demorando sobre o passeio da personagem, de forma que são ouvidos mais de vinte e quatro badalos – uma transgressão com o realismo ontológico do filme, já que o número de toques do sino não condiz com a cena diurna ou mesmo com a própria lógica de grandeza das horas de um dia. Assim, ao longo da sequência, a natureza diegética dos sinos, que antes parecia uma certeza, é colocada em dúvida. Mesmo quando a catedral aparece em tela, a hipótese de que esses sons são diegéticos e vindos dela parece implausível. Utilizando o modelo proposto por Chion (2009),

poderíamos dispor visualmente dois caminhos percorridos pelo som dos sinos. No primeiro, mais direto, ilustrado pela figura 140, o som sai de *dentro de campo*, cruza a Fronteira 2 e se aloja rapidamente no espaço *não diegético*. Contudo, a sequência parece construir uma transformação mais gradual: os planos que sucedem a visão da igreja podem sustentar, mesmo que brevemente, a hipótese de que o som habita um espaço em *off* que ainda existe dentro da diegese. Desta maneira, o badalar do sino transitaria por todas as áreas do tri-círculo, como pode ser evidenciado na figura 141: num primeiro momento, saindo da área do *dentro de campo*, atravessando a Fronteira 1 e habitando temporariamente o *fora-de-campo*. Em seguida, ele cruza a Fronteira 3 e ascende ao caráter de *não diegético*.

Figuras 140 e 141 - Os caminhos percorridos pelo badalar dos sinos

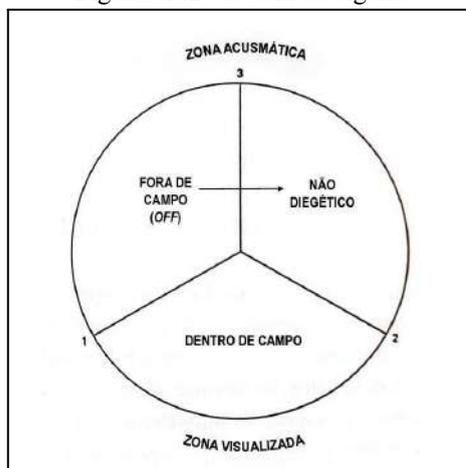


Fonte: Autor (2024).

Essa dinâmica de acusmatização de um som cuja fonte emissora é presumidamente visível é aplicada a mais dois ruídos nas sequências que seguem. Assim que Ana chega ao Palácio de Cristal, é possível ouvir um canto de um inseto que se assemelha ao de uma cigarra, que se repete no trajeto até a fazenda e também na hora em que a personagem contempla a paisagem rural ao redor da mansão. Ao contrário do sino, é menos difícil precisar a localização do inseto na imagem, mas é possível presumir que o barulho é proveniente de alguma das árvores que povoam os cenários percorridos pela câmera. Num movimento inusitado até então, o som do animal é assimilado pela trilha sonora, que parece imitar as modulações do ruído, distorcendo-o e arrancando-o da diegese. Isso pode ser evidenciado mais claramente na cena em que Ana está dentro do carro com o motorista da família. Como mostra a figura 142, antes de ser assimilado pela música, o som da cigarra habita um

fora-de-campo imaginado. Não conseguimos ver sua presença explícita em tela e não conseguimos indicar sua localização com certeza, mas há elementos suficientes dentro de quadro que apontam para sua existência dentro daquele universo ficcional. Assim, a fronteira que este som cruza é aquela indicada pela linha de número 3 no modelo.

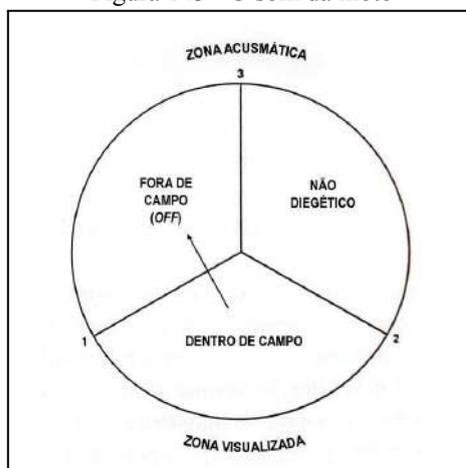
Figuras 142 - O som da cigarra



Fonte: Autor (2024).

Quando a protagonista chega na fazenda, há também o som da moto de Marcelinho, que pode ser vista dentro de quadro e que, quando sai, continua a ser ouvida. Ela não chega a ser manipulada tão explicitamente quanto o som da suposta cigarra, mas persiste por tempo considerável fora de quadro, não chegando ao espaço *não diegético*, mas dialogando com ele, competindo por destaque e, por vezes, chegando à complementá-lo em harmonia. O caminho que ela percorre é ilustrado pela figura 143 abaixo.

Figura 143 - O som da moto



Fonte: Autor (2024).

O horror artístico difuso no filme parece ser construído justamente a partir da dificuldade de fixar o objeto do medo, sendo uma consequência do caráter ilegível e flutuante dos sons em *off* – diegéticos ou não. O protagonismo dado ao telefone na dinâmica dramática que encadeia a ameaça dentro da trama é a maior evidência disso no filme. O som do telefone é, por natureza, acusmático. Na vida real, quando conversamos com alguém através dele, não estamos vendo a pessoa dona da voz que nos é interlocutora. Podemos reconhecê-la e até supor com muita acurácia a localização de sua fonte, mas ela não reside concretamente dentro do alcance da nossa visão. O cinema, através da montagem paralela ou mesmo do *split screen*, pode subverter essa acusmatização telefônica, permitindo à audiência o acesso visual às duas (ou mais) pessoas que estão conversando através do aparelho. No entanto, não é isso que acontece em *O Anjo da Noite*. O mistério em torno dos telefonemas, principal suspense da trama, depende sumariamente da qualidade acusmática do dispositivo telefônico. Assim, a fonte emissora da voz que ameaça a protagonista é desconhecida, imaginada, amorfa. De certa forma, o som que sai do telefone é imaterial, na medida em que “responde à realização de um mito: comunicar-se com aquilo que não se vê, superar os limites da materialidade corporal dos sentidos” (SARLO, 2016, p. 279).⁸⁵

Essa imaterialidade e essa dificuldade em fixar a natureza do som diz mais sobre um trânsito constante do que sobre a ausência do objeto em tela. Se olharmos atentamente para as seis ligações que atormentam a protagonista, notaremos como a voz interlocutora transforma-se a cada nova ocorrência. Os três primeiros telefonemas não têm um interlocutor bem definido: a voz misteriosa que ri e profere ameaças habita um espaço fora-de-campo impossível de ser presumido. Na primeira e na segunda, Ana ainda não nutre nenhuma suspeita, mas já na terceira, seu olhar transcende os limites da propriedade e focaliza a mansão vizinha – que não é habitada por patrões, apenas por funcionários. Essa atenção relegada ao mundo externo é reforçada pela quarta ligação, da patroa Raquel (Lilian Lemmertz), que liga de algum lugar entre o Rio de Janeiro e Brasília, para saber sobre o bem-estar das crianças. Raquel habita um espaço além – além da casa, além da fazenda, além do campo, além da cidade –, denotando a imaterialidade irrestrita e indefinida permitida pelo

⁸⁵ É necessário destacar que o contexto da observação feita por Beatriz Sarlo (2016) é bem distinto do que é aplicado aqui. A autora dedica seu trabalho a entender a disseminação do rádio na Argentina e o papel que ele assumiu nas dinâmicas sócio-culturais que marcaram o processo de modernização da sociedade e das cidades do país. Mesmo que distante do escopo de nosso trabalho, o trecho parece pertinente para o assunto que tratamos aqui, especialmente pela consideração que a autora faz sobre o caráter sobrenatural que pode ser atribuído aos sons cujas fontes emissoras não podemos ver. Ademais, esse deslocamento que fazemos, na chave da acusmatização, entre a tecnologia do rádio (em Sarlo) e do telefone (em nosso trabalho) não parece equivocado, podendo encontrar uma justificativa no próprio trabalho de Chion (1994, p. 221), que denota brevemente uma equivalência entre os dois dispositivos.

telefone, potencializando a ideia de que a ameaça pode vir de qualquer lugar. Os dois últimos telefonemas têm a intenção de sanar esse problema, localizando a fonte da ligação dentro da própria casa, através de uma segunda linha que existe no quarto do casal. O primeiro destes é feito por Marcelinho, que em sua insônia, é pego pregando uma peça na babá. O segundo e derradeiro telefonema é feito pelo vigia noturno, que é descoberto por Ana em uma espécie de transe alucinado. Tal revelação pretende solucionar o mistério, mas a inconsciência do vigia sobre os seus próprios atos abre margem para uma ambiguidade inquietante.

Figuras 144 a 146 - O telefone antigo



Fonte: Frames de cópia digital de *O Anjo da Noite* (1974).

É válido ressaltar que a segunda linha que tanto Marcelinho quanto Augusto utilizam para ligar para a babá é acessada através de um telefone antigo, que apresenta uma aparência cheia de floreios e traços decorativos (figuras 144 a 146), que remete a um tempo passado e que contrasta com a aparência mais contemporânea do telefone em que a protagonista recebe as ligações (figura 147 e 149). Como denota o pesquisador Júlio França (2017), a presença fantasmagórica do passado é um traço muito característico da literatura gótica, resultando em uma interferência de acontecimentos pretéritos que é danosa ao presente narrativo. O dispositivo telefônico alude a essa outra camada do espaço em *off*, que é temporal: o além do presente. De um certo modo, os telefonemas parecem vir do passado.⁸⁶

⁸⁶ Poderia-se afirmar que, enquanto Seu Augusto evoca um passado coletivo e histórico do país, Marcelinho diz respeito a um passado individual, sendo a versão infante do *alter ego* do diretor (“Marcelo”) que aparece em outros filmes do diretor.

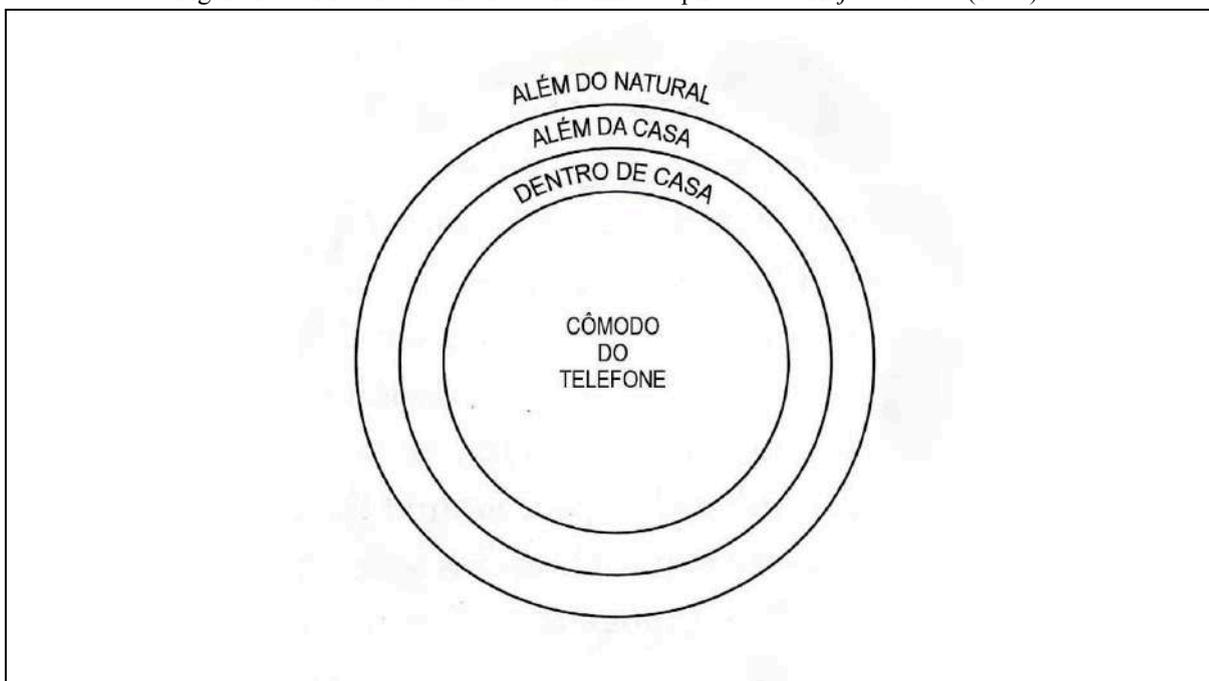
Figuras 147 a 149 - O telefone moderno



Fonte: Frames de cópia digital de *O Anjo da Noite* (1974).

Podemos utilizar um outro modelo proposto por Chion (2009) para ilustrar, através de círculos concêntricos, as diferentes naturezas que os telefonemas assumem em *O Anjo da Noite*. Na figura 150, propomos estabelecer três segmentos desse espaço em *off* acusmático de onde as ligações parecem vir: *dentro de casa*, *além da casa* e o *além do natural*, se referindo a tudo o que é sobrenatural, isto é, que transgride com a ontologia do universo ficcional. São segmentos de um espaço em *off* menos claros geograficamente que aqueles propostos por BURCH (2015), mas não menos úteis para compreender as características da imaterialidade do som acusmático que potencializa o horror artístico difuso.

Figura 150 - Modelo de círculos concêntricos aplicado a *O Anjo da Noite* (1974)



Fonte: Autor (2024).

Apenas duas ligações são precisamente localizadas dentro deste esquema: a de Marcelinho, que vem de dentro da casa, e a de Raquel, que vem de um espaço além da casa,

que é extremo e indeterminado, mas ainda é natural. As três primeiras ligações, de interlocutores desconhecidos, possuem um caráter indefinido. Retroativamente, supõe-se que elas foram feitas da mesma forma que as últimas duas, ou seja, por alguma das pessoas da casa através da segunda linha que existe no quarto dos pais das crianças. No entanto, como isso não é confirmado explicitamente pelo enredo, permanece apenas como uma suposição. A ligação de Augusto, devido ao transe que o homem sofre e que retira sua autonomia, ocupa uma interseção, estando visualizada em quadro como sendo feita *dentro de casa*, mas motivada por algo a mais – algo da esfera do *além do natural*.

Como sugerido por Ahmed (2014), na ausência de um objeto, o medo é transposto para o próprio espaço. É exatamente isto que acontece no filme de Khouri: na impossibilidade de apontar precisamente o que ameaça, a antiga mansão parece se tornar ela mesma amedrontadora. Nesse deslocamento, também é conferido ao espaço o papel de mediar a relação com o passado. A sala onde as personagens passam a maior parte do tempo é um cômodo amplo abarrotado de móveis antigos, itens decorativos que parecem saídos de outro século, armas antigas, estátuas e iconografia religiosa. A direção de arte de Cristiano Amaral junto com a direção de fotografia de Antonio Meliande criam um ambiente ameaçador recortado por zonas de sombras e lugares ocultos, onde qualquer um pode se esconder – e que, de fato, se esconde: em determinado momento da noite, Marcelinho se agarra às costas de uma das esculturas angelicais e surpreende a babá. Cánepa (2017, p. 289) também chama atenção “ao fato do interior da casa assemelhar-se ao de um esquite, o que leva a própria Ana a deitar-se no meio da sala, imaginando-se morta, antes dos telefonemas começarem.” Escrevendo sobre os movimentos temporais no cinema de horror, Anna Powell (2006) denota como nos filmes góticos, geralmente centrados em lugares mal-assombrados, o tempo é fragmentado e não-linear: “o passado impregna o presente numa assombração que procura bloquear o fluxo do presente para o futuro” (POWELL, 2006, p. 11, tradução nossa).⁸⁷

É muito sugestivo que o principal porta-voz da agitação desagradável causada pela casa seja Seu Augusto. Em uma conversa com Ana no gramado da propriedade, o vigia revela o quanto não gosta daquele lugar, alegando evitar ao máximo entrar na residência dos patrões. Ele afirma não sentir medo, mas uma espécie de tristeza: “[a casa] é bonita, mas não é amiga da gente.” De fato, todas as vezes que Augusto entra na sala-esquite, sua desconfiança é encenada, seja através de demoras contemplativas ou de olhares inquisidores que ele lança ao espaço, como se este tivesse vida própria. Alguns momentos são expressivos na construção do

⁸⁷ No original: “*The past impregnates the present in a haunting which seeks to block the flow of present into future.*”

locus horribilis através da imagem. Há um plano/contraplano em que Augusto olha para a amplidão da sala em enquadramento fechado de seu rosto (figura 151), que é sucedido por um plano aberto (figura 152), que diminui o tamanho do personagem em tela e faz com que ele sucumba visualmente diante os elementos que abarrotam o cenário, estando localizado próximo da porta ao fundo. Em conjunto com o plano que se segue (figura 153), a visão anterior parece um ponto de vista da própria casa, que retribui o olhar resignado do vigia. Numa cena posterior, após um surto violento inexplicável que Augusto sofre, a montagem de Renato Neiva Moreira insere planos sugestivos que o enquadram entre as armas que decoram a parede da sala (figuras 154 e 155). Há ainda outro plano aberto (figura 156), que dá destaque, por meio da iluminação, para uma das estátuas angelicais, parecendo aludir à influência da casa, senão à uma influência extraterrena divina que atua através da residência – remete-se aqui à frase em latim, “*Hic habitat numen*”, que Khouri insere como epígrafe no filme, cuja tradução se aproxima de algo como “aqui habita um deus”.

Figuras 151 e 156 - A casa enquanto *locus horribilis* para Augusto



Fonte: Frames de cópia digital de *O Anjo da Noite* (1974). Na linha superior, o esquema plano/contraplano com a casa. Na linha inferior, na esquerda e no meio, as armas da cenografia. Na direita, o destaque dado à escultura angelical pela iluminação.

Encontramos em Cánepa (2017) a possibilidade de uma leitura sociológica de *O Anjo da Noite* que é impossível de ser ignorada. A fazenda em Petrópolis funciona como um microcosmo para as tensões raciais que moldaram a sociedade brasileira: de um lado, a família aristocrata, que viaja para os festejos dedicados à Rainha⁸⁸ e que reside em uma

⁸⁸ Provavelmente uma alusão à visita da Rainha Elizabeth ao Brasil, em 1968. Ver André Bernardo (2022) para mais informações.

mansão numa região historicamente associada à nobreza imperial; de outro, os funcionários negros relegados à uma posição subserviente, uma clara alusão aos resquícios ainda em vigor de um passado escravocrata. Para a pesquisadora, a chegada de Ana, uma jovem trabalhadora branca e de olhos azuis, no exercício de uma “função tipicamente atribuída, ao longo da história do Brasil, a pessoas em situação de escravidão e por seus descendentes –, causa um conflito irreconciliável entre o modo arcaico e moderno de trabalho na antiga casa” (CÁNEPA, 2017, p. 292). Tal conflito também é manifesto na imagem, através da montagem da encenação. Um plano em especial chama a atenção, reproduzido na figura 157. No momento da chegada de Ana, ela fica livre para vagar pela propriedade e se familiarizar com o local. Seu trajeto é fluido por vários cômodos, mas é bruscamente interceptado na cozinha por três funcionários negros. A encenação encurrala visualmente a protagonista, cuja passagem pelo lugar é bloqueada pela forma como os funcionários estão dispostos dentro do quadro.

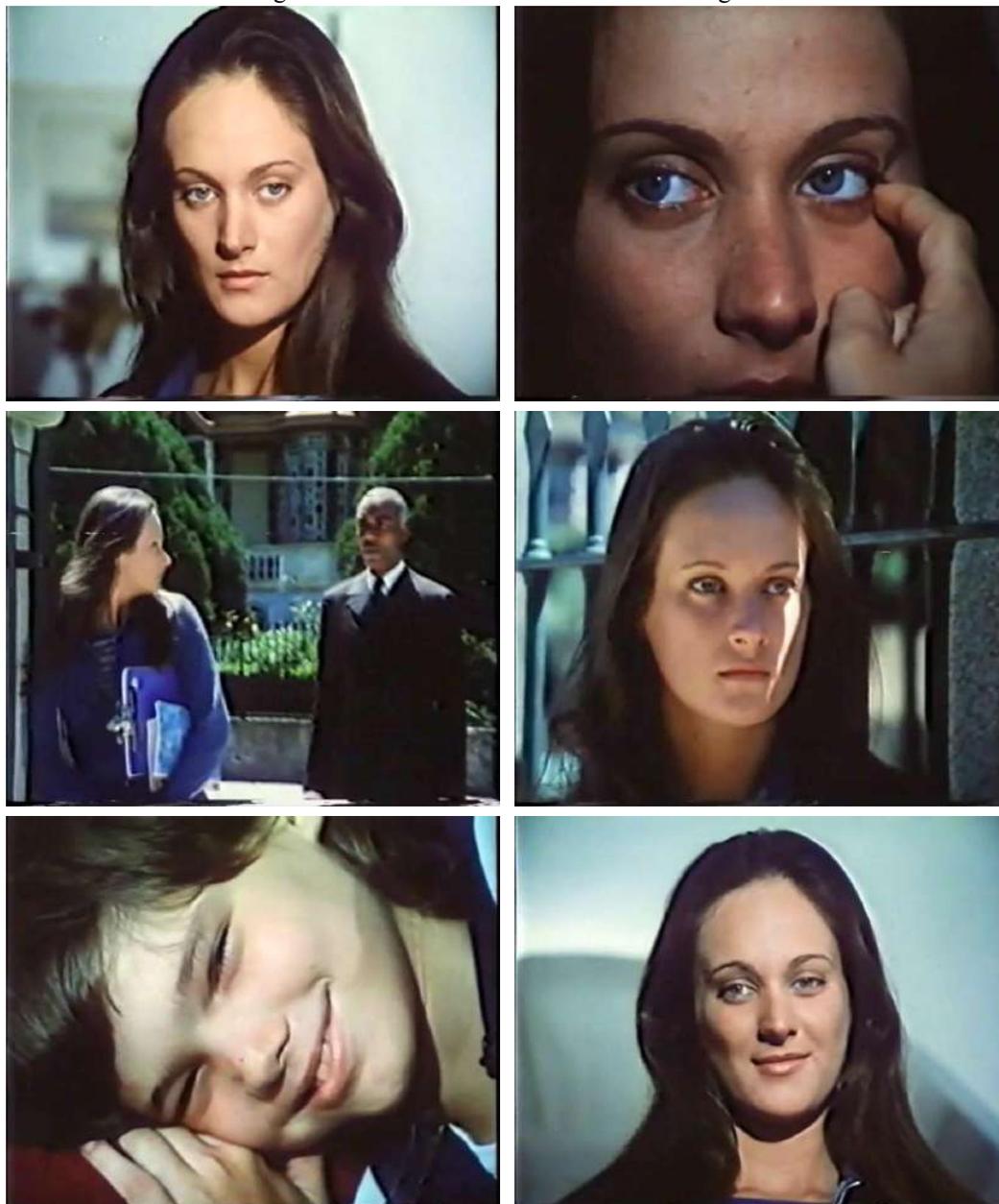
Figura 157 - O plano da cozinha



Fonte: Frames de cópia digital de *O Anjo da Noite* (1974).

As tensões raciais também parecem manifestas na imagem através dos vários *close-ups* do rosto da atriz, que enfatizam o fenótipo branco dela (figura 158). Também há um destaque exacerbado aos olhos claros da atriz, como na cena em que Marcelinho brinca com os dedos sobre a têmpora da babá (figura 159). No início do filme, é possível identificar também uma série de esquemas de *shot/reaction shot* que mostram uma diferença no tratamento que a protagonista dá para as crianças e para os funcionários da fazenda, que são, em sua maioria, negros. A expressão taciturna que ela assume no momento do encontro com o motorista (figura 160 e 161), por exemplo, contrasta com a expressão exultante quando diante de Marcelo pela primeira vez (figuras 162 e 163).

Figuras 158 a 163 - As tensões raciais na imagem



Fonte: Frames de cópia digital de *O Anjo da Noite* (1974).

Especificamente sobre Augusto, Cánepa (2017, p. 293) escreve como ele é inicialmente retratado como um funcionário calmo, prestativo e pacato, mas que, ao longo da história, torna-se cada vez mais perturbado, parecendo dominado por forças ancestrais que habitam a casa. “*O Anjo da Noite* recupera certa ambiência gótica sem ignorar o fato de que se trata de uma trama de ficção contextualizada num país cujo passado está sustentado na escravidão da população negra” (CÁNEPA, 2017, p. 293). O ponto levantado pela pesquisadora reafirma a hipótese de que o horror artístico difuso no filme de Khouri diz

respeito a um espaço em *off* que é deslocado do presente narrativo, traçando uma relação de abertura para um passado que recusa seu estado enquanto tal. A fazenda em *O Anjo da Noite* é um *locus horribilis* não medida em que é o lugar em que o que é pretérito impõe-se sobre o que é o presente dramático, isto é, sobre o que é percebido e o que transcorre em tela. Quando Augusto, em surto, liga para a babá de um telefone antigo, o personagem parece dominado por um passado que habita um fora de campo que não é precisamente espacial, mas que, ainda assim, ameaça romper com os limites do quadro e, por fim, transformar tudo o que há dentro dele.

2.5 O SOM E O ESPAÇO AO REDOR EM *TRABALHAR CANSO*

Um apontamento interessante que Cánepa (2017) faz em sua análise do horror gótico de Khouri é que a obra do cineasta encontra um eco e uma atualização em certas produções nacionais recentes. De acordo com a autora, tais obras parecem privilegiar os dramas e os temores de uma classe média inserida “numa sociedade ainda profundamente desigual, mas que vê um acelerado processo de ascensão da classe trabalhadora, o que leva a dinâmicas de grande tensionamento no espaço urbano [...]” (CÁNEPA, 2017, p. 294). Ela elenca *Os Famosos e os Duendes da Morte* (Esmir Filho, 2009) e *Mate-me Por Favor* (2015) como dois exemplares disso. O que propomos aqui é uma inserção de *Trabalhar Cansa* (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2011) dentro desta mesma lógica. À luz das questões levantadas na análise de *O Anjo da Noite*, o longa-metragem de estreia da dupla paulista, que despontou na última década por sua profícua filmografia, se apresenta como um estudo de caso interessante que se aproxima da obra de Khouri em diferentes aspectos.

O filme retrata a vida de Helena (Helena Albergaria), uma dona de casa que decide realizar o antigo desejo de abrir seu próprio negócio, um pequeno mercado. Para que isso seja possível, ela contrata Paula (Naloana Lima), uma jovem negra sem experiência prévia, para cuidar das tarefas do lar e da filha Vanessa (Marina Flores). Os planos parecem correr bem até que o marido, Otávio (Marat Descartes), perde o emprego numa grande corporação. O filme explora, a partir destas três mudanças, a dinâmica familiar e as relações de trabalho estabelecidas entre as personagens. Em meio a esse turbilhão de transformações no cotidiano, a jornada empreendedora de Helena ganha tons fantásticos quando estranhos acontecimentos começam a ocorrer no minimercado, afetando não apenas os negócios da mulher, como também os laços afetivos entre ela, Otávio e Paula. O filme constrói um medo e uma tensão que parecem atrelados não só à instabilidade financeira da família ou ao bem-estar emocional

das personagens, mas à alguma coisa que está além, escondida e entranhada nas estruturas representadas – algo que está em *off*, que não pode ser visto propriamente, cuja impressão é, não obstante, sentida dentro do quadro.

Mariana Souto (2019) destaca o rigor cinematográfico e a abordagem minimalista do filme. Através de uma cuidadosa construção visual e sonora, aspectos corriqueiros da vida das personagens, que poderiam passar despercebidos no dia-a-dia, são ressaltados para desnaturalizar a violência e a agressão presentes no cotidiano, criando uma atmosfera de desconforto e estranhamento. A autora observa como a estética da câmera fixa e a movimentação limitada dos atores em cena contribuem para uma sensação de claustrofobia e contenção na imagem. As personagens são retratadas de maneira silenciosa e entorpecida, uma letargia zumbificada, caracterizada pelo tom de voz baixo, pela inibição dos gestos, pela apatia – eles “parecem estar mofando em vida” (SOUTO, 2019, p. 206), assim como a parede do mercado. Para a autora, esse apodrecimento tingindo de indolência é explorado simbolicamente através dos animais empalhados que Otávio e Vanessa visitam no museu (figura 164), ou mesmo através do monstro que assombra a história, revelado ao final como a causa da insistente infiltração que atormenta a rotina do mercado (figura 165). Em *Trabalhar Cansa*, o monstro não é uma ameaça viva, e sim uma carcaça já podre, apenas as ruínas da criatura que um dia já foi.

Figuras 164 e 165 - Os animais empalhados e a criatura morta



Fonte: Frames de cópia digital de *Trabalhar Cansa* (2011).

Souto (2019) sugere o potencial alegórico da criatura como o retorno do recalçado, isto é, uma representação visual daquilo que é latente e não pode mais ser contido, que vaza para a superfície – na contramão dos personagens que tentam, repetidas vezes, reprimi-lo sem sucesso. Tal recalque parece estar relacionado a um passado histórico que é suprimido ao mesmo tempo em que molda fortemente as relações estabelecidas no presente narrativo. Assim como em Khouri, há uma crítica contundente genocídios que marcaram o processo de colonização no Brasil, algo que fica explícito de maneira mais gritante nas atividades

escolares da filha do casal. Na peça teatral da escola, os alunos (todos brancos) retratam a abolição da escravidão pintando seus rostos de preto para representarem pessoas negras, uma prática racista conhecida como *blackface*. Posteriormente, em outro ato de racismo, Vanessa se fantasia com um cocar de penas para ir à escola, se passando por uma indígena. Tais atos denunciam uma completa alienação, senão insensibilidade, das personagens, que aplaudem a peça e não vêem nada de questionável em nenhuma dessas ações.

Para além das tensões raciais que marcam a história do Brasil, o mal-estar em *Trabalhar Cansa* também se dá na chave do gênero. Tensões sexuais atravessam o relacionamento do casal protagonista, especialmente à medida que suas posições no campo do trabalho se invertem. Enquanto Otávio perde o emprego e, conseqüentemente, seu poder e virilidade, Helena se torna mais intransigente e atroz na gerência de seu próprio negócio. Souto (2019) pontua que essa mudança de papéis desafia as normas convencionais de gênero, pondo em questão a ordem patriarcal machista estabelecida na sociedade. Assim, “um medo difuso do poder da mulher” (SOUTO, 2019, p. 210) paira sobre a história, o que para a autora é uma tentativa do filme de “traduzir uma rejeição reacionária ao feminismo inscrita na sociedade brasileira” (SOUTO, 2019, p. 210).⁸⁹

Considerando isso, Helena desempenha um papel ambivalente nas dinâmicas da trama. Se, na chave do gênero, ela representa uma quebra com as estruturas patriarcais, no que se refere à classe, ela reforça uma desigualdade social e racial que leva a uma série de constrangimentos para outros personagens. Isso começa no apartamento da família, onde sua saída do espaço doméstico só pode ser bem sucedida se ocorrida no trabalho da empregada Paula, que é contratada sem registro e sem uma previsão de salário, sendo também obrigada a residir no local de serviço. A presença da funcionária, tida como um elemento invasor de outra classe (SOUTO, 2019), gera um profundo desconforto em Helena, que parece ressentir a empregada tanto pela proximidade que ela desenvolve com a filha quanto por ocupar ativamente o espaço doméstico, que antes era dela. No texto do filme, isso é construído com as diversas reclamações que Helena profere. Na encenação, isso parece especialmente evidente nos planos reproduzidos abaixo, nos quais Paula aparece em tela visualmente separada da família, sendo também posicionada de costas para a câmera e a para a audiência. Essa composição é utilizada pela direção de Dutra e Rojas precisamente nos momentos em que o conflito entre patroa e empregada emerge à superfície. Na figura 166, Helena tenta

⁸⁹ Souto (2019, p. 210) também sugere que o filme de Dutra e Rojas alinha-se com uma tradição do cinema de horror de representar uma reação conservadora às mudanças sociais através dos monstros, fazendo a figura feminina oscilar entre principal vítima e fonte do medo.

convencer Paula de que a jovem não achará oportunidades melhores que o subemprego que lhe está sendo oferecido, ressaltando também uma pressuposta superioridade da patroa, que acredita (ou pelo menos blefa que acredita) estar concedendo à Paula um favor de sequer considerá-la para o trabalho. Já na figura 167, o plano da família desfocada ao fundo sucede uma repreensão que Helena faz a Paula por esta ter enfeitado a árvore de Natal junto com Vanessa, uma tradição familiar que não pode ser concretizada pela ausência de Helena. Novamente, a empregada figura em tela como uma intrusa no núcleo familiar, assumindo um posto que anteriormente era da mãe – esta que se ofende por isso.

Figuras 166 e 167 - O distanciamento visual de Paula



Fonte: Frames de cópia digital de *Trabalhar Cansa* (2011).

Enquanto isso, no mercadinho, a situação não é muito diferente. A relação cordial que Helena estabelece com os funcionários é rapidamente desfeita após a suspeita de que um deles está roubando produtos do estoque. A partir de então, ela adota uma rigidez tirânica. Helena se esgueira entre as prateleiras para escutar conversas alheias, instala câmeras de segurança por todo o estabelecimento e chega ao extremo de revistar as bolsas e mochilas dos empregados. Isso cria um ambiente profissional marcado pela hostilidade e pela paranoia, que não coincidentemente serve como principal palco para as manifestações sobrenaturais do enredo. Substituindo as mansões e os castelos que povoam o imaginário gótico, *Trabalhar Cansa* confere ao mercado de Helena o posto de espaço mal-assombrado. De um lado, ele é, dentro da instabilidade da trama, um resquício de um tempo pregresso, idealizado e associado às noções de firmeza e rigidez: “não se fazem mais construções como esta”, afirma a agente imobiliária Soraia (Eliana Teruel) na primeira visita de Helena ao local. De outro, ele é um espaço decadente, fechado há anos, muito em função de um passado recente *críptico* e malquisto por aqueles que o vivenciaram. Os misteriosos irmãos Botelho, antigos locatários, são constantemente taxados como pessoas de índole duvidosa: uma cliente esnobe chama um dos irmãos de “esquisito”, a agente se refere à eles como “essa gente” – um desdém que os

separa da “gente séria” que Helena e sua família parecem representar. O motivo para tal indisposição, no entanto, nunca é claramente explicitado.

Há uma instabilidade que atravessa todos os aspectos da trama e que tem um efeito na imagem. A encenação de Dutra e Rojas dá grande importância para os quatro primeiros segmentos do espaço em *off* traçados por Burch (2015). O filme é marcado pela irrupção repentina de entradas em quadro, sentidas como intrusões de um acaso, até então invisível, que se revela e transforma a dinâmica dentro de cena. O campo está completamente suscetível aos elementos fora dele; o registro majoritariamente feito por uma câmera fixa e estável, ao mesmo tempo em que confina e limita o movimento de suas personagens, abre a imagem para a alteridade que pode invadir e machucar. Tal abertura para o fora-de-campo já fica expressa no plano de abertura do filme, reproduzido nas figuras 168 a 171. Helena é enquadrada num plano médio, numa composição que deixa a maior parte do plano desocupada por uma figura humana, dando visão ao soturno mercado repleto de prateleiras vazias, carrinhos abandonados e uma sinistra silhueta de um boi pintada na parede ao fundo. Logo acima da margem superior do quadro, há uma lâmpada fluorescente que pisca precariamente sobre a mulher, lançando uma luz inconstante sobre o rosto dela, que está voltado para o espaço imaginado que essa lâmpada ocupa. O plano permanece assim por alguns instantes, até que, de repente, ouve-se passos em *off* e Soraia surge pela lateral esquerda da imagem, ocupando o espaço que antes estava vago. Ambas olham para cima, acessando uma parcela do espaço que não é visível para a audiência, atraindo a atenção dela justamente para o que ela não vê (ou não vê *ainda*) e que pode surgir inesperadamente em seu campo de visão.

Figuras 168 a 171 - O plano de abertura do filme





Fonte: Frames de cópia digital de *Trabalhar Cansa* (2011).

Em um momento posterior, Dutra e Rojas também fazem uso da margem inferior do quadro para construir uma quebra de expectativa dentro de campo. A cena inicia-se com um plano aberto do mercado, em que clientes fazem compra ao fundo e um Papai Noel animatrônico repousa em um trecho do corredor entre as prateleiras (figura 172). De repente, sem motivo aparente, o boneco começa a se mexer sozinho, emitindo uma música natalina que irrompe no ambiente consideravelmente silencioso (figura 173). É quando Otávio desponta do fora-de-campo inusitado, localizado imaginariamente abaixo do limite inferior do quadro (figuras 174 e 175) – ele estava o tempo abaixado ali, tentando fazer o Papai Noel funcionar. Em ambas as cenas, a direção de Dutra e Rojas parece reconhecer o potencial de um quadro vazio, ou ao menos, parcialmente vazio na construção do horror artístico difuso.⁹⁰ Faz lembrar Burch (2006, p. 39, grifo do autor), para quem “é principalmente o *quadro vazio* que atrai a atenção para o que se passa fora de tela, uma vez que nada mais, em princípio, prende o olhar ao quadro propriamente dito”.

Figuras 172 a 175 - Otávio surge da margem inferior do quadro



⁹⁰ Por quadro vazio, nos referimos à ausência da figura humana como elemento central da composição.



Fonte: Frames de cópia digital de *Trabalhar Cansa* (2011).

O teórico também distingue os efeitos de um plano que se esvazia e de um plano que inicia-se vazio. No primeiro, o elemento que sai de tela atrai a atenção do espectador para uma determinada parcela do fora-de-campo, imaginado ou não, que acompanha a direção do movimento de saída. Já no segundo caso, “um plano que começa por um quadro vazio nem sempre nos permite saber de que lado vai surgir nossa personagem, ou até mesmo se vai surgir alguém” (BURCH, 2015, p. 39). A direção de Dutra e Rojas, junto à montagem de Caetano Gotardo, constantemente faz uso do quadro vazio ou parcialmente vazio em sua encenação. Chama a atenção o plano da fachada do mercado (figura 176) que permanece vazio e nunca se preenche, pois logo em seguida é sucedido por um contraplano que revela o que estava no espaço em *off*: Helena, parada ao lado do carro, olhando para o prédio, assumindo o lugar onde a câmera presumidamente ocupava no plano anterior (figura 177). Os planos abrem uma sequência em que Helena e Otávio limpam o mercado, processo durante o qual são repetidas vezes surpreendidos por elementos que vêm do fora de campo: o vizinho que interrompe o único momento sensual compartilhado pelo casal durante todo o filme⁹¹; as baratas que são descobertas debaixo das prateleiras levando à uma etapa imprevista da faxina.

Figuras 176 e 177 - Helena olha para a fachada do prédio



Fonte: Frames de cópia digital de *Trabalhar Cansa* (2011).

⁹¹ Essa ausência de uma vida sexual do casal parece sintoma da inversão na dinâmica dos gêneros citada anteriormente. Também indica uma crise dentro da instituição do casamento, traço característico dos melodramas paranóicos, que se aproximam da tradição gótica literária (DOANE, 1987).

Essa cena inaugura um esquema de *shot/reaction shot* que é repetido e reformulado pela direção e pela montagem ao longo do filme. Sua primeira recorrência acontece em uma cena em que Helena e os funcionários Gilda (Gilda Nomacce) e Ricardo (Thiago Carreira) deixam o mercado ao fim do expediente. A chefe, um tanto desanimada e cabisbaixa, joga um punhado de rosas secas no lixo – brindes para clientes que não vieram. Eles conversam e se despedem, ações que são mostradas com a câmera voltada para a fachada do mercado (figura 178).⁹² Tudo ocorre normalmente até a atenção dos personagens em tela ser atraída pelo som para o espaço em *off*: um latido e um rosnado furioso podem ser ouvidos antes que possamos ver sua fonte emissora (figura 179). A montagem então revela o cachorro no fora-de-campo, ao lado do carro de Helena, em uma composição muito parecida com a ilustrada na cena anterior (figura 180). Ricardo se arrisca e vai até o cachorro, tentando espantá-lo para que a chefe possa seguir até o veículo dela (figura 181). Ao contrário da cena anterior, em que a visão da personagem é revelada retroativamente, nesta cena primeiro somos surpreendidos pelo som acusmático tendo acesso visual à reação dos personagens antes de vermos a fonte emissora em *off*.

Figuras 178 a 181 - O primeiro encontro com o cachorro



Fonte: Frames de cópia digital de *Trabalhar Cansa* (2011).

Algumas cenas à frente, Helena precisa retornar sozinha ao mercado, já tarde da noite, para buscar um ingrediente para o jantar. Quando ela sai do carro, ela é interpelada por mais

⁹² O nome do mercado é também indicativo desta relação que o filme estabelece com um passado histórico coletivo: “Curumim”, termo do tupi-guarani, que significa “menino”. (BUENO, 1987)

latidos e rosnados, que soam diferentes desta vez. Há uma repetição do plano que mostra a fachada do prédio e a reação da personagem (figuras 182 e 183), mas não há um contraplano que revele a fonte dos barulhos animais. Posteriormente, em um desabafo exausto que faz para a sua mãe, a protagonista revela que não era um, mas vários cachorros que latiam nesta cena. Desta vez, Dutra e Rojas optam por conservar o caráter acusmático do som, movimento significativo em uma cena que antecede a sequência do filme que mais se aproxima de do sobrenatural: durante a visita noturna, Helena é surpreendida pela música do Papai Noel animatrônico sendo ativada repetidas vezes sem um motivo aparente, o que gera um grande suspense, pois o boneco é ativado por um detector de movimentos e Helena está sozinha no mercado.

Figuras 182 e 183 - Helena vê os cachorros, mas a audiência não



Fonte: Frames de cópia digital de *Trabalhar Cansa* (2011).

Seguindo o modelo proposto por Chion (2009), os sons caninos cruzam a Fronteira 1, saindo do campo para adentrar o fora-de-campo da diegese. Essa passagem é importante considerando que a presença imaterial dos cachorros retorna em outro momento chave do enredo: quando Helena decide quebrar a parede infiltrada para descobrir o que há por trás dela. Ela primeiro descobre parte da carcaça, retornando depois, acompanhada do marido, para descobrir o resto do monstro apodrecido. Enquanto o casal vai retirando o corpo morto aos pedaços de dentro da cavidade na parede, o som do filme é tomado por latidos, grunhidos e rosnados advindos de um lugar impreciso, barulhos ilegíveis e dúbios em sua acusmatização, podendo ser tanto diegéticos quanto não-diegéticos. Novamente, assim como em *O Anjo da Noite*, a imaterialidade de um som parece lhe render uma qualidade sobrenatural.

Nesta revelação do monstro, fica evidente a importância que *Trabalhar Cansa* atribui aos espaços do fora-de-campo que estão localizados imediatamente após o que percebemos dentro de campo. A infiltração, que tanto incomoda a protagonista e o cotidiano do mercado,

é revelada como resultado de uma ameaça muito próxima, escondida bem atrás de uma das paredes do cenário que tanto vemos ao longo da trama. O objeto formal aqui quase poderia assumir o sentido restrito imposto por Carroll (1999), isto é, uma visão que dá medo e também nojo e que quebra com as regras ontológicas do universo ficcional. No entanto, o horror no filme ainda é difuso na medida em que a ameaça passa a maior parte do tempo oculta, ocupando aquele que seria o sexto segmento do espaço em *off*, segundo BURCH (2015).

Novamente, na ausência de um objeto do medo, a emoção é transferida para o espaço. Grande parte do mal-estar infligido à Helena atravessa o cenário do mercado, cujas próprias estruturas parecem sucumbir por motivos até então inexplicáveis, degradando o estado psicológico da protagonista e a relação que ela estabelece com as outras personagens inseridas naquele contexto. De certa maneira, assim como o assombro do espaço doméstico gótico é transposto para o espaço profissional contemporâneo em *Trabalhar Cansa*, a relação conturbada da mulher, muito associada ao lugar em que ela habita (DOANE, 1987, p. 124), acompanha essa mudança, passando a se associar com o lugar em que ela trabalha. Assim como em *O Anjo da Noite*, onde a decoração da casa ajuda a construir a qualidade hostil e amedrontadora do lugar, o mercado também é construído como um *locus horribilis* através de elementos cenográficos. Isso parece mais evidente pelas máscaras sem olhos que pontuam o cenário em diferentes momentos do enredo, justificadas na encenação por datas festivas e comerciais – o Natal e o Carnaval. Ao escrever sobre os melodramas femininos da década de 1940, Mary Ann Doane (1987) identifica uma aproximação desse gênero com o cinema de horror naquilo que ela chama de melodramas paranoicos – um estilo que é melhor exemplificado por obras como *Rebecca, a Mulher Inesquecível* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940, EUA), *À Meia Luz* (*Gaslight*, George Cukor, 1944, EUA) e *Silêncio nas Trevas* (*The Spiral Staircase*, Robert Siodmak, 1946, EUA). Analisando a estrutura dramática destes filmes, a autora observa como a essência deles reside em lidar com problemas relacionados ao olhar.⁹³ Tipicamente, esses filmes apresentam uma protagonista feminina que enfrenta problemas dentro do casamento, por vezes sendo ameaçada de morte pelo próprio marido. Nessas histórias, o olhar voyeurístico masculino⁹⁴ é equiparado à violência ou à possibilidade desta. Esses melodramas são paranoicos na medida em que essas mulheres se sentem vigiadas ou profundamente incomodadas com a possibilidade de serem vistas. As máscaras que

⁹³ É digno de nota o paralelo possível de Doane (1987) com as observações de Clover (2015) sobre as dinâmicas do olhar no horror, assunto abordado no Capítulo 1 deste trabalho.

⁹⁴ Ver a discussão do prazer visual no Capítulo 1.

enfeitam o mercado parecem, em parte, uma manifestação disso, tendo mais destaque justamente em sequências de conflito ou de flerte com o sobrenatural, ameaçando quebrar com o realismo que o filme pretende ter. As figuras 184 e 185 aparecem na montagem durante o vazamento de um líquido escuro, viscoso e fétido que contamina o ar de todo o estabelecimento e gera apreensão nos funcionários. Já a figura 186 aparece durante a visita noturna de Helena ao mercado, em que é confrontada por uma presença fantasmagórica. Há também a figura 187 numa cena que mostra o início das suspeitas que a protagonista nutre pelos seus funcionários, antecedendo também a descoberta de Ricardo colocando produtos na sacola, o que acarreta na sua demissão.

Figuras 184 a 187 - As máscaras de Papai Noel



Fonte: Frames de cópia digital de *Trabalhar Cansa* (2011).

As máscaras de olhos vazios retornam posteriormente em uma sequência de grande suspense e tensão. Primeiro, quando Paula ajuda a limpar o mercado, ela descobre a garra bestial do monstro perto da infiltração e a leva até Helena, para que a chefe a veja (figura 188). A chefe vai preocupada até a parede comprometida, no caminho percebendo a presença intrigante de Ricardo, que havia sido demitido, e agora está ali fazendo compras (figura 189) – as máscaras estão espalhadas ao fundo no cenário. Ela volta ao caixa e pede para Gilda segui-lo, o que a funcionária faz a contragosto (figura 190). A protagonista permanece ali e observa tudo pelas imagens das câmeras de segurança, que a montagem insere ao longo da sequência (figura 191). O uso deste recurso parece também denunciar uma aproximação possível entre *Trabalhar Cansa* e os melodramas femininos paranoicos, que, segundo Doane

(1987), convencionaram a retomada da agência do olhar por parte das personagens femininas. Contudo, ao contrário do olhar voyeurístico masculino, tradicionalmente marcado por um prazer escopofílico, o olhar feminino que as mulheres paranóicas retornam é despido de desejo. Para ela, “neste ciclo específico de filmes góticos, o próprio processo de ver está agora investido de medo, ansiedade, horror, precisamente porque não tem objeto, é flutuante” (DOANE, 1987, p. 129, tradução nossa).⁹⁵ O que seriam as imagens da câmera de segurança se não uma concretização disso em tela?

Figuras 188 a 191 - As máscaras de Carnaval



Fonte: Frames de cópia digital de *Trabalhar Cansa* (2011).

Ao final, *Trabalhar Cansa* parece mais preocupado com as questões do mundo humano do que aquelas que avançam para o terreno do sobrenatural – uma marca dos filmes da dupla paulista, que parecem mais interessados nas consequências dos conflitos realistas de seus personagens do que nos desdobramentos fantásticos dos monstros que eles enfrentam. Mesmo quando descoberta, a criatura monstruosa – que se assemelha a um lobisomem – tem apenas uma breve passagem em tela, sendo rapidamente levada para longe da cidade e destruída, sem nem mesmo ser nomeada. Ao final, o horror artístico difuso parece remeter a todo um estado das coisas numa sociedade marcada pela desigualdade e pelos conflitos

⁹⁵ No original: “In this particular cycle of gothic films, the very process of seeing is now invested with fear, anxiety, horror, precisely because it is objectless, free-floating.”

causados por esta.⁹⁶ A escolha que o filme faz para as suas sequências finais é muito indicativa disso. Helena consegue resolver temporariamente seu problema com a infiltração, mas a parede nova parece tão frágil quanto a anterior: oca, quebradiça, rachada. Paula se liberta do subemprego, conseguindo um trabalho registrado. É emblemática a fala que o gerente profere ao entregar a carteira de trabalho para a personagem: “primeiro registro, hein? Agora você existe.” Por fim, há a perturbadora palestra de *coaching* empresarial, na qual o líder da dinâmica pede para um grupo de homens corporativistas, engravatados e provavelmente desempregados, libertarem a fera interior deles. Segundo o palestrante, essa é a única alternativa de sobreviver à selva que é o mercado de trabalho. O grupo masculino ascende rapidamente a uma histeria coletiva. A câmera vagueia pelo espaço até encontrar Otávio, cujo dilema não parece resolvido. Velho demais para o emprego que pretende, falido profissionalmente, emasculado pela mulher empreendedora e agora também abalado pela descoberta, aparentemente já recalcada, de um monstro. O grito que ele profere é menos um grito de ferocidade e mais um grito de angústia.

⁹⁶ O que corrobora o entendimento de Souto (2019) de que a figura do monstro tem uma camada de alegoria em sua construção.

3 O TERRITÓRIO, A INVASÃO E O LUGAR

3.1 UM CINEMA DE INVASÕES

Ao falarmos de “espaço” no cinema, faz-se útil uma digressão para reconhecer e entender a polissemia inerente ao termo. Como Vitor Zan (2022) aponta, o “espaço” figura como um conceito central em diferentes campos das mais variadas áreas do conhecimento, em todas elas assumindo um significado amplo e díspar.⁹⁷ Nos estudos fílmicos, o espaço não é menos plural⁹⁸, se apresentando como um termo de compreensão turva, que poderia suscitar mal-entendidos, especialmente nos esforços de análise fílmica. À vista disso, o autor insiste em um esforço conceitual para distinguir três noções que, geralmente, são empregadas de maneira correlata, senão como sinônimos: o espaço, o lugar e o território. Zan (2022) sugere estabelecer um entendimento mais estrito delas como forma de elucidar suas aplicações. O trabalho do pesquisador assumidamente não se pretende como uma conceituação rigorosa, integralmente restritiva e exclusiva, se apresentando mais como uma lente analítica, que é útil para nós e que irá nos auxiliar ao longo deste capítulo.

Começamos pela noção de *espaço*, que, para Zan (2022), está relacionada à condição de existência da própria imagem cinematográfica. Ela equivale ao espaço plástico em Aumont (2011), isto é, a superfície da imagem, que contém os elementos que a constituem e “com os quais o espectador se defronta” (AUMONT, 2011, p. 140): as cores, as luzes, recursos gráficos, a própria matéria (os grãos da película, por exemplo), entre outros. Essencialmente é este o espaço que tratamos nos capítulos anteriores, seja explorando o emprego de recursos agressivos (Capítulo 1) ou na relação entre o que é visível dentro de campo e o que está fora dele (Capítulo 2). Por sua amplitude de aplicações, Zan (2022) propõe que o “espaço” seja restrito às espacialidades que não podem ser reduzidas às outras duas categorias – isto é, espacialidades que são abstratas, não identificáveis, indefinidas, radicalmente distintas das experiências do cotidiano e que desafiam a relação análoga entre imagem e mundo que tanto domina o dispositivo cinematográfico. O autor cita a obra de cineastas experimentais como Stan Brakhage, Ken Jacobs e Michael Snow, que empregam uma gama variada de técnicas e recursos visuais para criar experiências exclusivas ao espaço plástico, dissociadas da presença

⁹⁷ Zan (2022, p. 2) enumera a variedade de áreas do saber nas quais o espaço pode figurar enquanto um objeto de estudo proeminente, como a física, a matemática, a astronomia, a geografia, entre outras.

⁹⁸ De acordo com o pesquisador: “Ainda que fosse restrita ao campo do cinema, a dimensão espacial englobaria instâncias tão distintas quanto a superfície das imagens, a ilusão de profundidade causada no espectador os formatos de captação, ou também certos aspectos extrafílmicos, como os espaços de difusão (sala, museu, galeria, quarto) ou os locais de filmagem.” (ZAN, 2002, p. 2-3).

humana e de uma representação convencional de cenários que são familiares ao espectador (ZAN, 2022, p. 4-8).

Em nível de espaço, dentre os filmes considerados para comporem o *corpus* deste trabalho, chama a atenção a sequência experimental em um que, mesmo não figurando entre as análises aqui apresentadas, ainda é digno de nota como um exemplo da aplicação proposta por Zan (2022). Em *A Misteriosa Morte de Pérola* (Guto Parente e Ticiano Augusto Lima, 2014), há uma sequência de imagens indefinidas e abstratas, ilustrada abaixo nas figuras 192 e 193, que irrompem em tela num momento de grande tensão da primeira parte do enredo: enquanto Pérola (Ticiano Augusto Lima) toma banho, a porta de seu apartamento se abre lentamente até que a escuridão do corredor domina todo o quadro. A criatura, que tanto perseguia e assombrava a personagem, parece finalmente conseguir invadir a residência – e o filme constrói isso a partir de uma espacialidade não-humana, monstruosa, que mais se relaciona com uso experimental de certos recursos plásticos do que com uma representação verossímil de algum *lugar*.

Figuras 192 e 193 - A espacialidade não-humana em *A Misteriosa Morte de Pérola* (2014)



Fonte: Frame de cópia digital do filme.

Seguindo esta lógica, a maioria dos filmes representaria não uma sequência de espaços, mas sim uma série de lugares. Estes podem ser caracterizados como “espaços familiares, identificáveis, nomeáveis, relacionados a sentidos atribuídos pelas sociedades humanas” (ZAN, 2022, p. 8). Desta forma, a noção de lugar denominaria uma área antropizada, que é significada e nomeada pelo ser humano, e que está vinculada a práticas sociais ou atividades específicas: uma sala de aula, uma praça, um quarto de dormir, entre

muitos outros exemplos possíveis.⁹⁹ A grosso modo, o lugar seria caracterizado através de seus usos,

e uma das utilizações mais primordiais que o ser humano faz do espaço consiste, simplesmente, em habitá-lo. O verbo habitar não se reduz ao seu sentido principal, que designa o ato de morar em um local, inclui também a ideia de estar habituado a ele, ambientado, ou nele exercer regularmente certa atividade. Nesse sentido, não habitamos somente em nossas casas, mas também numa rua, num bairro, numa cidade, num país. (ZAN, 2022, p. 10)

É importante notar como a noção de lugar pode variar em escala. Prosseguindo com o exemplo do filme anterior, em *A Misteriosa Morte de Pérola*, “lugar” poderia designar tanto um cômodo da residência da protagonista, como a sala de jantar ou o banheiro, quanto o apartamento como um todo ou a rua em que ele está localizado. Considerando o enredo, que, em parte, gira em torno dos “fantasmas da solidão”¹⁰⁰ do intercâmbio da jovem protagonista, a própria França poderia ser um lugar, assim como o Brasil, os dois enquanto um todo, que é vasto e abstrato.

Alguns cineastas exploram as tensões políticas e sociais advindas dos diferentes usos da terra, uma abordagem que amplia o conceito de lugar para além de sua simples dimensão física e singular. Desta maneira, o cinema insere-o em um contexto relacional, chegando, enfim, à noção de *território*. Enquanto o lugar é descrito como a matéria-prima da qual o território é fabricado, este último é construído por meio de uma série de operações humanas, como a ocupação, a transformação, o controle e, principalmente, o exercício de poder, ao qual o termo está atrelado historicamente.¹⁰¹ “O território é, portanto, um conceito eminentemente político ou, mais precisamente, geopolítico.” (ZAN, 2022, p. 13). Deste modo, o território não deve ser confundido com as categorias anteriores, cuja representação no cinema pode não estar relacionada ao aspecto político que a ele é atribuído – o lugar pode muito bem ser objeto

⁹⁹ O autor chama a atenção para o trabalho de cineastas que exploraram, de maneira singular, a liberdade de alterar o sentido ordinário dos lugares, recriando-os cinematograficamente de maneira provocativa. Dentre os filmes que ele cita estão *Playtime - Tempo de Diversão* (*Playtime*, Jacques Tati, 1967, França), no qual a cidade moderna é povoada de construções peculiares, como o aeroporto-hospital, e *Jeanne Dielman* (*Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, Chantal Akerman, 1975, França/Bélgica) onde a ênfase no espaço doméstico confinador chama atenção para uma narrativa pautada pelo cotidiano lacônico da protagonista.

¹⁰⁰ Grafado entre aspas devido a ser o título atribuído a primeira de duas partes em que o enredo é dividido.

¹⁰¹ Sobre a etimologia da palavra, cabe ressaltar que “*territorium* designava, primeiramente, na Idade Média, um certo número de feudos e localidades pelos quais se estendiam a autoridade e o poder eclesiásticos e, mais tarde, as terras sobre as quais pesavam as leis e os poderes de um Estado”. (LACOSTE, 2003, p. 379-380 apud ZAN, 2022, p. 13)

de interesse cinematográfico sem um retrato das relações de poder e tensões que o atravessam.¹⁰²

Para Zan (2022), o cinema brasileiro recente demonstra grande interesse em tematizar o território, fazendo isso de diferentes maneiras – seja no horror, no humor, no documentário, na ficção científica. Dentre os realizadores que ele cita, podemos destacar Adirley Queirós, quem em *A cidade é uma só?* (2011) e *Branco sai, preto fica* (2014), lança luz sobre a segregação racial e social intrínseca à organização urbana na região administrativa de Ceilândia, periferia de Brasília. Juliana Rojas, que mistura musical e horror em *Sinfonia da Necrópole* (2014) para transformar a revitalização de um cemitério em uma voraz especulação imobiliária pós-morte – em vez de terrenos para habitações, a disputa aqui é por lotes para a construção de lápides. Anna Muylaert, que territorializa o espaço doméstico em *Que Horas Ela Volta?* (2015), longa de sucesso, no qual a chegada da filha da empregada coloca em jogo as dinâmicas de poder estabelecidas pelos patrões. Há também Kleber Mendonça Filho, que ganhou destaque por seus filmes centrados em disputas territoriais de diferentes escalas – do bairro em *O som ao redor* (2012), do prédio em *Aquarius* (2016) e da própria cidade em *Bacurau* (2019) – e cuja obra de curta-metragem também já evidenciava o protagonismo territorial: em *Recife Frio* (2009), por exemplo, uma mudança climática revira as relações sociais da elite recifense, culminando em cenas satíricas como aquela em que os patrões passam a viver no quartinho de empregada – que, por ser menos ventilado, é mais protegido do repentino frio que assola a região.

Esse interesse não é algo necessariamente novo em nosso cinema. Junto a Jean-Claude Bernardet (1980), poderíamos tratar o território enquanto um tema que atravessa amplamente a história de nosso cinema. O que propomos aqui é enxergar a dicotomia campo/cidade, apontada pelo crítico como tradicional no cinema brasileiro, como uma questão territorial, na medida em que se configura como uma relação entre lugares, que pode ou não ser retratada como conflituosa, mas que certamente se dá numa lógica relacional de contraste entre as partes. Segundo o pesquisador, tal oposição é geralmente marcada por uma exaltação do interior do país, que é contraposta à uma negação do ambiente urbano. Na visão do autor, a justificativa para isso seria o avanço do capitalismo – “ao mesmo tempo sedutor e destruidor” – em terras nacionais. Assim:

¹⁰² Para ilustrar essa oposição, Zan (2022, p. 14) compara a abordagem de *Brasília: a construção de um sonho* (Rodrigo Astiz e Pedro Gorski, 2010), que “enxerga Brasília unicamente como um lugar, isento de conflitos, descrevendo suas características urbanísticas e arquiteturas” com a proposta de *A cidade é uma só?* (Adirley Queirós, 2011) que “vislumbra a capital brasileira como um território, com tensões de diferentes ordens, injustiças históricas, preconceitos e fraturas entre o centro e as cidades-satélites.”

O capitalismo, que penetra primeiro nas cidades, desarticula os tradicionais modos de produção, as tradicionais formas de organização social, em particular a família patriarcal, gera novos comportamentos, torna mais impessoais as relações entre as pessoas, que se sentem destituídas de uma individualidade e mais exploradas pelo trabalho. Donde essa exaltação do interior e da vida sertaneja como reação contra o capitalismo urbano, como preservação de uma originalidade brasileira, de uma brasilidade contra o capitalismo cosmopolita que, junto com os capitais alienígenas, também traz formas de cultura que desfiguraram esta brasileira. (BERNARDET, 1980, p. 140)

Bernardet (1980) delinea um panorama histórico da oposição campo/cidade, identificando-a desde os primórdios da produção cinematográfica no Brasil, em *Nhô Anastácio Chegou De Viagem* (Júlio Ferrez, 1908), desdobrando-a até filmes mais contemporâneos, como a adaptação literária *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) e os documentários *Migrante* (João Batista de Andrade, 1972) e *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965). Nestes, é possível identificar a insurgência da figura do personagem migrante, que para o crítico está associada à “experiência social do século – a migração do interior dos sertanejos em direção à cidade” e cria uma nova relação entre o interior e o urbano, já que “a cidade continua fascinante, não mais para o cineasta mas para o migrante nordestino que deixa o sertão inóspito em busca de trabalho, de uma vida nova, ou pelo menos da sobrevivência.” (BERNARDET, 1980, p. 148).¹⁰³ Em consonância a isso, Luís Alberto Rocha Melo (2013) denota como a tensão entre o campo e a cidade é, com frequência, definida a partir desse movimento, ou melhor, dessa migração, que reside num estado de iminência. Tal trajetória seria central para os dramas que afloram desse encontro entre dois lugares (o rural e o urbano), considerando que o deslocamento não é apenas de personagens ou grupos sociais, mas, por vezes, da própria narrativa – estas que seriam influenciadas justamente pelas estratégias que os realizadores escolhem para representar tal deslocamento geográfico.¹⁰⁴ Junto a Melo (2013), podemos citar outros filmes que estão interessados não só nos lugares que os personagens habitam, mas nas tensões políticas que nascem dele, como: *Zézero* (Ozualdo Candeias, 1974), que explora os dramas de um camponês seduzido pelo consumo e pela cidade; *Orgia ou o Homem que Deus Cria* (João Silvério Trevisan, 1970), que cria um delirante carnaval mitológico que passeia pelas paisagens do interior do país até chegar à

¹⁰³ Quando o autor diz que a cidade deixa de ser fascinante para os cineastas, ele está se referindo a filmes como *São Paulo, A Sinfonia Da Metrópole* (Adalberto Kemény e Rodolpho Rex Lustig, 1929), que exibiam uma “ingênua euforia urbana” (BERNARDET, 1980, p. 148) exaltando cidade como um lugar marcado pelo crescimento vertiginoso, repleta de progressos e promessas.

¹⁰⁴ Acompanhar ou não o êxodo das personagens, permanecer imóvel ou antecipar uma chegada ou uma partida são citadas pelo pesquisador como diferentes estratégias narrativas que podem alterar o conteúdo político de uma obra e interferir no significado ideológico de um filme. (MELO, 2013)

cidade; as tribulações dos sertanejos nordestinos em *Ana* (Alex Viany, 1955) e *O canto do mar* (Alberto Cavalcanti, 1953), que fogem da seca e dos latifundiários opressores em direção ao litoral ou à metrópole.¹⁰⁵

Nas obras mais recentes do cinema brasileiro, Mariana Souto (2019) destaca como os realizadores trabalham as questões territoriais a partir de um encontro entre diferentes classes sociais. Filmes como *Os inquilinos* (Sérgio Bianchi, 2009), *Trabalhar cansa* (2011), *O som ao redor* (2012), *Casa grande* (Fellipe Gamarano Barbosa, 2014), *Eles voltam* (Marcelo Lordello, 2012) e *Que horas ela volta?* (2015) recorrem à ideia de invasão como um dispositivo narrativo para instaurar certa instabilidade na trama. Assim, a pesquisadora observa que é uma constante que os enredos insiram um ou mais integrantes de determinada classe no seio de outra, resultando em uma história permeada por uma constante tensão, mal-estar e até mesmo medo. De acordo com Souto (2019), ao promover o encontro entre classes distintas, o personagem tido como invasor torna explícita a distinção entre elas – algo que estaria, até então, latente. Tal viés também não é uma novidade, como a própria pesquisadora aponta, sendo um eco reconfigurado, ou melhor, uma permanência, que pode ser remontada a obras passadas. Ela chama a atenção para filmes como *Tudo Bem* (Arnaldo Jabor, 1978), que narra a história de uma família de classe média no Rio de Janeiro que decide reformar seu apartamento para o noivado da filha, enfrentando uma série de problemas internos ao quadro familiar e doméstico como também externos, tendo o cotidiano alterado pelos trabalhadores da reforma; e *O invasor* (Beto Brant, 2002), em que três amigos, sócios em uma construtora, entram em conflito, levando dois deles a considerar a eliminação do sócio majoritário como forma de reaver o controle da empresa. Esse desentendimento culmina em um plano fracassado, pois o matador contratado começa a interferir nos negócios.

Souto (2019, p. 174) baseia-se na teoria marxista para defender que as classes sociais “não adquirem sentido isoladamente, mas no seu contraste com as demais”, ganhando destaque “quando do contato, na presença da diferença” de forma que “uma classe dá sentido e define a outra”. Dentro desta dinâmica, haveria um encontro de perspectivas, desnaturalizando certos costumes ou convenções pré-estabelecidas, que, sem o contato com o diferente, não seriam questionadas nem necessitariam de reafirmações. Sendo um corpo estranho, a figura invasora é “nova e disruptiva” dentro um universo estabelecido, configurando uma presença instauradora que “nem sempre cria instabilidade numa relação

¹⁰⁵ É digno de nota que Melo (2013) enxerga em Viany e em Cavalcanti uma antecipação de um movimento posterior, no cinema dos anos 1960, que desenvolveria as questões do migrante nordestino com maior frequência e com resultados mais impactantes em filmes como *Vidas Secas*, *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1963) e *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964).

aparentemente estável, mas funda a sua própria relação (antes dele não há necessidade de se afirmar pertencimentos, de se posicionar no espaço, de se pensar sobre acordos tácitos)” (SOUTO, 2019, p. 184-185). Diante disso, pode-se fazer um paralelo entre a invasão em Souto (2019) com o modelo do medo proposto por Ahmed (2014). Em ambas, faz-se notável a ideia de uma abertura para a alteridade lida como uma vulnerabilidade. Na primeira, isso é personificado na figura do invasor, que, sendo um personagem externo à determinada classe que domina determinado território, é também o veículo da diferença, que desestabiliza e lança luz ao que é velado. Em outras palavras, o invasor não estabelece os limites, mas faz eles serem sentidos enquanto tais – isto é, delimitações, demarcações, que podem ser transgredidas ou transformadas. As fronteiras já existentes emergem à superfície justamente no momento de encontro entre corpos individuais e coletivos, se assemelhando muito à economia afetiva das emoções sugerida por Ahmed (2014).¹⁰⁶

Para Souto (2019), um claro exemplo de figura invasora seria a personagem Jéssica (Camila Márdila) de *Que horas ela volta?* (2015). A chegada dela à casa da família para qual a mãe Val (Regina Casé) trabalha há anos gera uma série de constrangimentos para os padrões, que se vêem numa posição, pouco usual para eles, de se impor despudoradamente diante da jovem, que desconhece ou ativamente ignora certas “leis tácitas” que “quando ditas em voz alta se tornam mais ridículas e são evidenciadas em seu aspecto absurdo, podendo gerar o constrangimento da assunção de preconceitos ou da divisão das pessoas em categorias inferiores e superiores” (SOUTO, 2019, p. 179). Contudo, a invasão não seria precisamente uma ação efetiva, sendo mais uma maneira de qualificar determinada ação. A grosso modo, ela seria qualquer inserção de um “corpo estranho” num contexto que lhe é estrangeiro, “permitindo um acionamento da classe como atravessamento das relações, uma desnaturalização daquilo que era sentido como dado, enfim, um tensionamento” (SOUTO, 2019, p. 191). Dentro desta dinâmica, o papel do invasor não é uma condição fixa e definitiva, se configurando como um estado transitório, “uma roupagem que a cada hora veste um sujeito” (SOUTO, 2019, p. 190). Embora não seja exclusiva de uma classe social, na maioria dos casos analisados pela pesquisadora, tal roupagem é relegada às personagens advindas de classes mais populares inseridas em ambientes elitizados – Jéssica em *Que horas ela volta?* (2015), os vigias em *O som ao redor* (2012), a empregada doméstica e os funcionários do mercado em *Trabalhar Cansa* (2011). É digno de nota de como os dramas individuais retratados pelos filmes citados pela autora parecem sempre espelhar, e até mesmo condensar, questões inseridas num contexto maior, da esfera do coletivo e do extra filmico. Sobre isso,

¹⁰⁶ Ver Capítulo 2.

Souto (2019) pondera sobre o potencial alegórico dessas obras, considerando o risco de um análise simplificante e domesticadora, ao mesmo tempo em que reconhece a potência política de uma leitura cuja força “esteja justamente na capacidade de expressar, esteticamente, um traço marcante de algo ainda muito impreciso e difuso no mundo vivido” (SOUTO, 2019, p. 221). Neste sentido, é preciso reconhecer um outro movimento que parece presente nesses filmes, um trânsito entre aquilo que Zan (2022) define como “território vivido” e o “território concebido”: o primeiro de menor escala, é individual ou comunitário, enquanto o segundo é mais abstrato e de grande escala, podendo se referir às macroestruturas presentes numa sociedade. De acordo com o autor, muitos filmes que abordam questões territoriais retratam o exercício do poder e os efeitos deste a partir de “um número relativamente restrito de lugares e personagens, convocando suas experiências pessoais, mesmo quando os poderes em questão remetem a esferas nacionais ou mesmo internacionais.” (ZAN, 2022, p. 15).

Figuras 194 a 197 - A perspectiva de Val em *Que horas ela volta?* (2015)

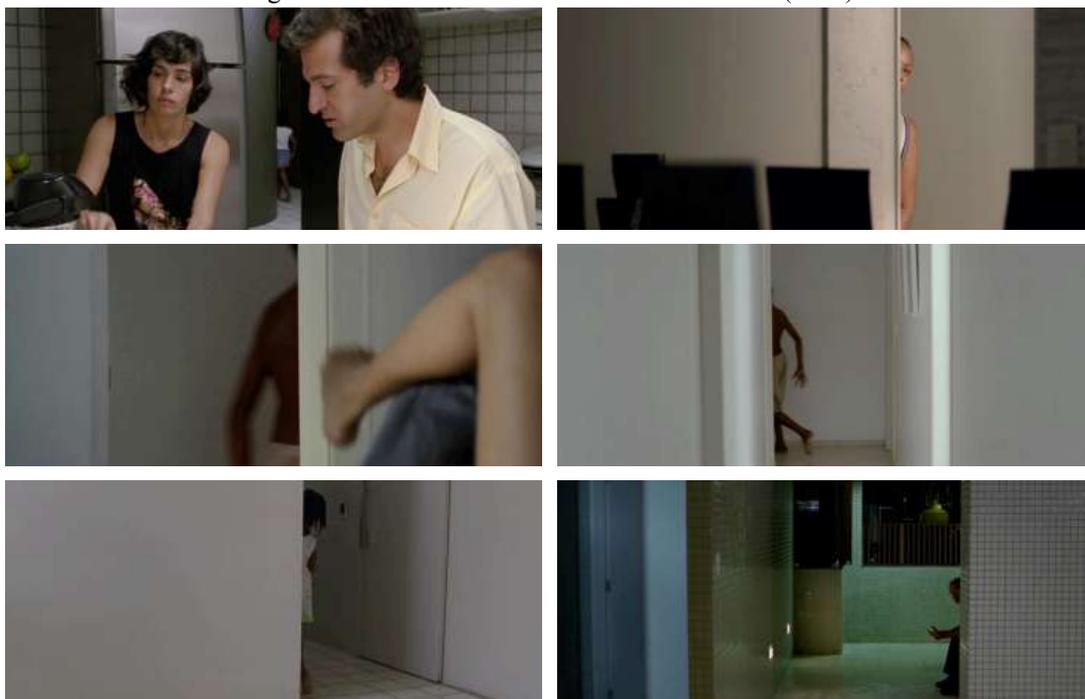


Fonte: Frames de cópia digital do filme.

Souto (2019) tem como foco principal a invasão em nível temático, mas ela não deixa de observar as implicações que o território tem no *espaço* plástico da obra. A pesquisadora denota, ainda que brevemente, como a encenação dos filmes abordados por ela constroem a figura invasora e o processo de invasão através da imagem. Na análise que ela faz de *Que horas ela volta?* (2015), a autora destaca os planos ilustrados nas figuras 194 a 197 acima como evidências de que a direção de Muylaert procura se alinhar à perspectiva da doméstica Val no enquadramento e na posição da câmera, que olha “de maneira parcialmente oculta, distante, entrecortada pelo vão da porta e por outros objetos” (SOUTO, 2019, p. 198). Há também as cenas que ela destaca em *O som ao redor* (2012), ilustradas nas figuras 198 a 203 abaixo, nas quais “pessoas pobres, negras e pardas, frequentemente surgem e desaparecem como vultos que deixam rastros ligeiros pelas imagens” (SOUTO, 2019, p. 215). Essa escolha

da encenação reduz essas personagens “a um vestígio, um rastro, uma sombra” (SOUTO, 2019, p. 217) dentro do quadro, o que para a autora é algo sintomático da relação com a alteridade dentro do filme, na medida que a ideia de vulto não se relaciona apenas a algo sobrenatural, mas também “à descorporificação do outro e, portanto, à sua incapacidade de falar, de se expressar, de ser” (SOUTO, 2019, p. 217).

Figuras 198 a 203 - Os vultos em *O som ao redor* (2012)



Fonte: Mosaico de frames retirado de Souto (2019).

Em todos os filmes abordados até aqui, poderíamos apontar os aspectos territoriais acionados por suas narrativas e que também são trabalhados na imagem. Em *Shock* (Jair Correia, 1985), toda ação está limitada pelas estruturas da sombria casa de campo, que, em determinado momento, é local de disputa, quando os jovens perseguidos precisam diminuir sua área de circulação e se confinar em um quarto, enquanto o assassino, pelo exercício da força, vaga livremente pelos outros cômodos. Na contramão disso, as jovens de *Mate-me Por Favor* (Anita Rocha da Silveira, 2015) podem vagar livremente pelos espaços abertos da capital carioca, contudo, é justamente a amplidão escancarada desta paisagem que é fonte de ameaça, já que o assassino habita o arredores indefinidos do bairro (e da imagem cinematográfica). Em *O Anjo da Noite* (Walter Hugo Khouri, 1974), camadas de tempo se sobrepõem sobre um mesmo lugar, fazendo o passado histórico assombrar o presente, uma dinâmica que é mediada justamente pelo cenário colonial da fazenda em Petrópolis. O passado também assombra o apartamento e estabelecimento comercial da protagonista em

Trabalhar Cansa (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2011), corroendo-os silenciosamente de dentro para fora, transmutando as estruturas e as relações estabelecidas até então, saindo do fora-de-campo para habitar o campo.

Neste capítulo, propomos estabelecer um diálogo entre *Enigma para Demônios* (Carlos Hugo Christensen, 1975) e *O Clube dos Canibais* (Guto Parente, 2018). Nosso enfoque aqui será investigar como cada um aborda as questões territoriais no espaço plástico da imagem. Nossa hipótese é que ambos jogam com as regras clássicas de composição e de montagem, submetidas à narrativa e à causalidade, para retratar a invasão acionada pelo encontro entre diferentes corpos coletivos. Da mesma maneira como os filmes estudados anteriormente, os dois têm pretensões naturalistas e de verossimilhança com a realidade – o medo e o mal-estar justamente nascem de uma alteridade sobrenatural que ameaça romper com essa ontologia. Por isso, na próxima seção nos dedicamos a entender como o cinema clássico constrói os lugares fílmicos, de forma a entender como os filmes brasileiros em questão subvertem, ainda que não radicalmente, essas regras hegemônicas de representação.

3.2 OS LUGARES FÍLMICOS

Um dos princípios fundamentais instaurados pelo cinema clássico hollywoodiano é aquele que dita que o espaço deve estar subordinado à narrativa. De acordo com Bordwell, Staiger e Thompson (1985), tanto o espaço plástico da imagem quanto os lugares representados nele devem servir apenas de veículo para a história, prezando pela continuidade e pela causalidade da ação dramática. Tal intenção costumeiramente designou algumas práticas como proibidas ou a serem evitadas, como a frontalidade total, quando os personagens em tela se dirigem diretamente à audiência, ou ainda os cortes "ruins", isto é, que são bruscos, confusos ou que perturbam o fluxo, a coerência ou a continuidade narrativa, de forma que desconstroem a "transparência" da montagem, chamando a atenção para ela. Ao mesmo tempo, o cinema de Hollywood convencionou uma série de artifícios para resolver os problemas de construir um lugar tridimensional sobre uma tela plana. Para Bordwell, Staiger e Thompson (1985), podemos agrupar estas em dois campos principais: a composição da imagem, ou a encenação, e a montagem contínua.

A primeira característica dominante que Bordwell, Staiger e Thompson (1985) destacam é a encenação pautada pela centralidade da figura humana. O cinema clássico foi

historicamente fundamentado em tradições pictóricas que dominaram a arte ocidental¹⁰⁷, em especial a pintura pós-renascentista. Esta privilegiava a figura humana ereta como um padrão no enquadramento, de maneira que geralmente a face ocupa a parte superior da imagem e as cabeças das figuras representadas estão em isocefalia, isto é, alinhadas ao longo de um eixo horizontal. Como os teóricos denotam, a composição da imagem no cinema clássico emprega esses mesmos preceitos:

Enquanto os planos extremamente abertos tendem a concentrar o peso na metade inferior da imagem (isso deriva das tradições da pintura de paisagens), a maioria dos planos trabalha com uma zona privilegiada de espaço na tela que se assemelha a um T: o terço superior e o terço vertical central da tela constituem o 'centro' do plano. Esse centro determina a composição dos planos abertos, médios e *close-ups*, bem como o agrupamento de figuras [...]. Em filmes *widescreen*, a área central é proporcionalmente esticada, então até mesmo composições ligeiramente descentralizadas não são transgressoras (especialmente em um esquema de plano/contraplano balanceado). (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1985, p. 51, tradução nossa)¹⁰⁸

Essa centralização denuncia a aversão dos enquadramentos clássicos às bordas laterais da imagem: “figuras ou objetos posicionados frontalmente, mesmo que não sejam importantes, raramente são cortados por qualquer borda vertical.” (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1985, p. 51, tradução nossa).¹⁰⁹ Isso criaria um problema a ser resolvido na encenação, já que o cinema, ao contrário da pintura, que é estática, precisa enquadrar e centralizar figuras em constante movimento. Como apontam os teóricos, o estilo clássico rapidamente convencionou uma solução para essa questão, recorrendo aos movimentos de câmera – o *panning*, ou panorama, na horizontal e o *tilt* na vertical – e aos reenquadramentos para acomodar novamente as figuras no centro do quadro. Um outro artifício desenvolvido para manter a centralização foi o *frame cut*, caracterizado como um corte no momento exato

¹⁰⁷ Os autores apontam como Hollywood foi fortemente influenciada pela pintura de diversas maneiras. Os cineastas e diretores de fotografia frequentemente referenciavam pinturas famosas como fontes de inspiração para seus filmes, tomando emprestados elementos como composição, iluminação e estilo visual. Embora a maioria dos cineastas não fossem pintores profissionais, muitos tinham experiência em fotografia de retratos, onde estavam acostumados com regras acadêmicas de composição e iluminação. Como resultado, as práticas de composição de Hollywood frequentemente ecoavam as da pintura acadêmica. A própria noção de um "estúdio" de cinema deriva das oficinas de pintores e escultores (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1985, p. 50-51).

¹⁰⁸ No original: “*While extreme long shots tend to weight the lower half of the image (this derives from landscape painting traditions), most shots work with a privileged zone of screen space resembling a T: the upper one-third and the central vertical third of the screen constitute the ‘center’ of the shot. This center determines the composition of long shots, medium shots, and close-ups, as well as the grouping of figures [...]. In widescreen films, the center area is proportionately stretched, so even slightly off-center compositions are not transgressive (especially in a balanced shot/reverse-shot cutting pattern).*”

¹⁰⁹ No original: “*frontally positioned figures or objects, however unimportant, are seldom sliced off by either vertical edge.*”

em que uma personagem atravessa uma das bordas do quadro, aparecendo, pela borda contrária, no plano que se segue (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1985, p. 51). Aqui, já é possível notar o papel que a montagem em continuidade exerce na construção dos lugares fílmicos.

Junto à preocupação com a centralização, estava a busca por uma composição equilibrada, mas que não fosse perfeitamente simétrica, considerando que isso poderia também oferecer uma distração. Segundo Bordwell, Staiger e Thompson (1985), apenas a centralidade da figura humana já seria suficiente para que a direção trabalhasse as ligeiras assimetrias que surgiam dentro de quadro. O valor deste equilíbrio composicional para cinema clássico é grande e sua ausência chama a atenção: “o valor do equilíbrio no cinema clássico pode ser observado na forma como um espaço vazio no quadro será reservado para a entrada de um personagem; essa figura completará a composição equilibrada”¹¹⁰ (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1985, p. 51, tradução nossa).¹¹¹ Os autores denotam como esse casamento entre uma centralização e um equilíbrio na encenação operam como uma espécie de narração, ambas as técnicas servem não apenas para *moldar* a ação dramática, como também para apresentá-la da melhor maneira para o espectador.

Entra aqui o conceito de frontalidade do estilo clássico, que se organiza para um espectador silenciosamente inscrito na imagem, mas também evita quebrar com o *voyeurismo* deste¹¹² e com a ilusão de universo diegético em tela separado o espaço do espectador – como dito anteriormente, a frontalidade completa também é um tabu para o cinema clássico *hollywoodiano*. Na encenação, a frontalidade serve para distinguir os elementos que são importantes daqueles que não são, direcionando a atenção da audiência e dando forma à ação dramática. De acordo com os teóricos, muito raramente um elemento que não é apresentado de maneira frontal para a câmera será considerado importante para o cinema clássico. Isso não quer dizer que a frontalidade é ininterrupta. Tomemos como exemplo um esquema de plano/contraplano em que duas personagens conversam uma de frente para a outra: eventualmente, uma delas ficará de costas para a câmera e o interlocutor dela assumirá a posição frontal. No entanto, nota-se como a frontalidade só é perdida quando ela já foi obtida ou quando há a garantia de que será recuperada – o plano normalmente é seguido do

¹¹⁰ Apesar de não estar inserido num contexto de cinema clássico, o plano de abertura de *Trabalhar Cansa* (2011), ilustrado pelas figuras 168 a 171, é uma boa ilustração desta dinâmica na composição.

¹¹¹ No original: “The value of balance in the classical cinema can be seen in the way that a vacancy in the frame space will be reserved for the entry of a character; that figure will complete the balanced composition.”

¹¹² Ver Capítulo 1.

contraplano, este que, geralmente, é então sucedido por um retorno ao plano (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1985, p. 54).

Para os autores, através do uso deliberado de centralização, equilíbrio, frontalidade e profundidade dentro do quadro, os cineastas incitam os espectadores a perceber os lugares retratados como um domínio da narrativa, um espaço sem autonomia e que serve apenas para que ela se desenvolva. Essa forma de representação almeja uma personalização do espaço, que está alinhada com a dependência do cinema clássico na causalidade psicológica, que dita que as ações das personagens e seus arredores estão relacionados com suas motivações e emoções mais profundas. A causalidade psicológica se estende aos lugares filmicos na medida em que “os arredores tornam-se significativos em parte pela sua capacidade de dramatizar a individualidade” (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1985, p. 54, tradução nossa).¹¹³ Assim, cenários e objetos assumem papéis que transcendem sua existência mundana, transmutando-se em símbolos potentes de individualidade e profundidade psicológica, que são úteis para a narrativa. Os autores citam as portas como um exemplo disso, já que possibilitam não apenas uma passagem física para outro lugar, como também oportunidades para encontros e confrontos decisivos. Da mesma forma, objetos como armas, jóias, fotografias e pinturas podem ser imbuídos de um peso psicológico e simbólico significativo, agindo sobre as ações das personagens e impulsionando as tramas adiante. A personalização do espaço também se aplica ao nível plástico da imagem, considerando que a escolha da escala do plano também atende a certas necessidades dramáticas. Neste sentido, um plano médio ou americano (acima dos joelhos) é empregado com a intenção de mostrar tanto as expressões faciais quanto gestos cruciais das personagens; um *close-up*, por outro lado, emerge na montagem e na encenação como uma ferramenta poderosa para a transmissão de emoções, quando dedicado ao rosto humano: ele isola as expressões faciais do resto do corpo e também de parte do cenário ao redor (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1985, p. 54). Em todos esses recursos, nota-se o reforço de uma mesma ideia: o espaço, no cinema clássico, está essencialmente subordinado à narrativa.

Em consonância com a composição, para os teóricos, a montagem opera para reforçar a orientação espacial contínua e causal descrita anteriormente. “De um plano para outro, a tonalidade, o movimento e o centro de interesse composicional mudam o suficiente para serem distinguíveis, mas não o suficiente para serem perturbadores” (BORDWELL;

¹¹³ No original: “*Surroundings become significant partly for their ability to dramatize individuality.*”

STAIGER; THOMPSON, 1985, p. 56, tradução nossa).¹¹⁴ Assim, desde muito cedo, o cinema clássico estabeleceu a convenção dos cortes que transitam suavemente entre os planos, sem interromper com a continuidade gráfica. Uma vez que esta é alcançada, o objetivo da montagem passa a ser orientar a atenção do espectador dentro do lugar fílmico – ou dos lugares, considerando que diferentes locais podem ser alternados na montagem, enquanto tal escolha tenha uma justificativa narrativa para isso.

Bordwell, Staiger e Thompson (1985) não se distanciam das observações sumárias que André Bazin (2018) faz da evolução da decupagem no cinema; pelo contrário, chegam a citá-lo diretamente. Para o crítico francês, as inúmeras variantes de decupagem no cinema falado clássico teriam sempre duas características básicas em comum. A primeira delas, seria a construção verossímil de um lugar, dentro do qual a posição de um ator seria sempre bem estabelecida, ficando clara para o espectador mesmo em planos mais fechados, que eliminam a visão do cenário ao redor. A segunda característica diz respeito aos cortes, que teriam sempre um efeito e um propósito que dizem respeito à narrativa e à causalidade psicológica.

Em outros termos, encenada num teatro e diante de um auditório, a cena teria exatamente o mesmo sentido, o acontecimento continuaria existindo objetivamente. As mudanças de ponto de vista da câmera não acrescentam nada. Apresentam apenas a realidade de maneira mais eficaz. Primeiro, quando permitem que seja mais bem vista, e depois salientando o que merece ser salientado. (BAZIN, 2018, p. 104)

De acordo com Bordwell, Staiger e Thompson (1985), a montagem clássica pautada pela continuidade demonstra uma manutenção da cenografia do teatro burguês do século XIX. Isso fica evidente principalmente na regra dos 180°, o sistema de orientação espacial predominante no cinema de Hollywood, que dita que os planos serão filmados e editados de maneira que o ponto-de-vista do espectador esteja sempre do mesmo lado de um eixo da ação dramática. Desta forma, o espectador é ao mesmo tempo móvel, tendo acesso a vários recortes da ação através de diferentes planos registrados por diferentes posições de câmera, e estacionário, estando situado fixamente de um mesmo lado de um eixo imaginário, como um espectador no auditório de uma peça de teatro. Diferente deste, que não pode recorrer a uma escala diferente de planos que detalham minuciosamente a ação, o cinema clássico constrói, através da encenação e da montagem, um todo espacial – o lugar fílmico – através de fragmentos e de recortes. Estes, sempre priorizam as necessidades da trama, direcionando e

¹¹⁴ No original: “*From shot to shot, tonality, movement, and the center of compositional interest shift enough to be distinguishable but not enough to be disturbing.*”

manipulando a atenção da audiência, para que esta, mesmo que separada do universo ficcional em tela, seja onisciente – uma testemunha ocular ideal, sempre posicionada de forma a obter a melhor visão da história. Para os autores, uma das consequências disso é o reforço de uma predisposição do espectador em ignorar as parcelas do lugar que estão ocultas, de maneira que “os sempre presentes bolsões de espaço não estabelecido são, na ausência de indícios em contrário, considerados consistentes com o que vemos.” (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1985, p. 59, tradução nossa).¹¹⁵ Assim, quando assistimos a um filme clássico, esperamos que os elementos mostrados em um novo plano correspondam com o que imaginamos sobre o que existia no fora-de-campo do plano anterior. Como os lugares não são sempre mostrados em sua completude, nosso cérebro preenche as lacunas e constrói um todo a partir dos relances. Desta forma, o que importa neste tipo de registro é a coerência geral e não se cada detalhe fora do campo é mostrado explicitamente.

Em outros termos, no cinema clássico, tudo o que é importante para a história é *visto* dentro de tela. Damos mais atenção aos personagens e objetos mostrados do que às áreas entre eles que não estão visíveis. “Uma imagem convincente não precisa mostrar tudo no espaço, desde que nada que vejamos contradiga o que esperamos.” (BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 1985, p. 60, tradução nossa).¹¹⁶ Se retornarmos à dicotomia entre o fora-de-campo *imaginado* e o *concreto* proposta por Burch (2006)¹¹⁷, poderíamos afirmar que, na composição e na montagem clássicas, o espaço em *off* raramente é importante quando fica restrito à esfera do imaginado. Não é do interesse dos realizadores criar ambiguidades sobre aquilo que não é visto. Mesmo quando algum elemento está situado no espaço fora-de-campo, esta parcela não vista do lugar filmico tende a comprovar as hipóteses de continuidade traçadas pelo espectador. Assim, o espaço fora-de-campo é flutuante no cinema clássico apenas na medida em que era concreto e deixou de ser ou que agora está oculto, mas se tornará concreto posteriormente.

Com base nesse arcabouço teórico e inspirados por Bordwell (2008), nosso processo de análise teve como ponto de partida duas cenas organizadas em torno de uma mesa – o jantar da família à luz de velas em Christensen e o jantar intimista do casal canibal em Parente. No livro *Figuras traçadas na luz*, o teórico busca entender como a encenação de um filme opera de maneira a resolver certos problemas enfrentados pelos cineastas. Dentre estes,

¹¹⁵ No original: “The always present pockets of non-established space are, in the absence of cues to the contrary, assumed to be consistent with what we see.”

¹¹⁶ No original: “A convincing image need not show everything in the space as long as nothing we see actually contradicts what we expect.”

¹¹⁷ Ver subcapítulo 2 do Capítulo 2.

o “quebra-cabeça da mesa de jantar” é um dos mais desafiadores e emblemáticos, podendo ser aplicado a qualquer situação em que personagens se reúnem ao redor de algum objeto. Nas palavras do autor: “sempre que três ou quatro personagens estão em volta de algo, os problemas de *mise-en-scène*, filmagem e montagem são similares” (BORDWELL, 2008, p. 25).¹¹⁸ Por ser uma situação que se repete de diferentes formas em um filme, a noção do quebra-cabeça da mesa de jantar apareceu-nos como um pontapé inicial interesse em nossa investida para aproximar filmes com estilos diferentes.

O termo estilo, aqui, também utilizamos em consonância com Bordwell (2008, p. 58), que o define como “a textura do filme, a superfície perceptual com a qual nos deparamos ao escutar e olhar: é a porta de entrada para penetrarmos e nos movemos na trama, no tema, no sentimento – e tudo mais que é importante para nós.” Para o teórico, o estilo é importante na medida que “determina nossa experiência de um filme em muitos níveis” (BORDWELL, 2008, p. 61). O autor distingue quatro funções que este pode assumir, de maneira que o conceito possa ser utilizado de forma pragmática na crítica e na análise fílmica. Em primeiro lugar, o estilo serve para “denotar o campo de ações, agentes e circunstâncias ficcionais e não-ficcionais” (BORDWELL, 2008, p. 59, grifo do autor), englobando, essencialmente, todos os aspectos da representação de um filme. “Cada tomada apresenta um bloco de espaço e um segmento de tempo, um conjunto de pessoas e lugares que nos são apresentados como parte de um mundo ficcional ou não-ficcional” que “nos afetam em virtude dos processos estilísticos que operam na dimensão denotativa” (BORDWELL, 2008, p. 59). O estilo também pode ser *expressivo*, isto é, apresentar as qualidades de um determinado sentimento (ou ter a intenção de causar ele no espectador). Isso se daria através dos recursos visuais e sonoros de uma obra: a cor, a iluminação, a atuação, a música, entre outros. Em um filme de horror, por exemplo, a função *expressiva* do estilo é condicionar o medo na imagem e no som, na esperança de que o espectador também o sinta. Há também a dimensão *simbólica*, isto é, quando um filme lança mão de elementos plásticos na intenção de “produzir significados mais abstratos e conceituais” (BORDWELL, 2008, p. 60).¹¹⁹ Finalmente, o teórico ainda designa ao estilo a função *decorativa*, em que ele “pode operar por si mesmo” como um ornamento. Essa digressão é importante não só para lapidar melhor o conceito aqui aplicado, mas também para

¹¹⁸ É importante destacar o entendimento que Bordwell (2008) tem de *mise-en-scène*. Para ele, “o sentido técnico do termo denota cenário, iluminação, figurino, maquiagem e atuação dos atores dentro do quadro. Alguns críticos incluíam o movimento de câmera como um elemento da *mise-en-scène*, mas prefiro deixá-lo como uma variável independente” (BORDWELL, 2008, p. 36).

¹¹⁹ Na pintura, o autor cita a caveira distorcida em *Os embaixadores*, de Holbein. Na literatura, o olhar dos óculos em *O Grande Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald. No cinema, os aviões no início de *Dr. Fantástico (Dr. Strangelove)*, Stanley Kubrick, 1964, EUA) (BORDWELL, 2008, p. 60).

denotar, como veremos a seguir, que os estilos dos filmes aproximados são bem distintos no sentido de que não apresentam similaridades nas funções que assumem.

3.3 A COMPOSIÇÃO DA IMAGEM EM *ENIGMA PARA DEMÔNIOS*

A história de *Enigma para Demônios* (1975) tem início com Elza (Monique Lafond), uma jovem que retorna ao Brasil após a morte do pai em Buenos Aires, com o intuito de conhecer a família materna e de receber uma rica fortuna deixada por sua mãe, Lúcia (também interpretada por Monique Lafond). No aeroporto de Belo Horizonte, ela conhece seu primo Raul (Luiz Fernando Ianelli), quem a leva até Ouro Preto para conhecer os tios – Ricardo (Mario Brasini) e Laura (Lícia Magna) – e Jurema (Palmira Barbosa), uma espécie de feiticeira e consultora espiritual da família. As coisas ganham um rumo sinistro quando Elza, ao visitar o túmulo de sua falecida mãe, impulsivamente pega uma flor de uma sepultura aleatória no cemitério. A partir de então, ela passa a ser atormentada por telefonemas persistentes de uma voz masculina ameaçadora, que exige a devolução da flor. Confusa e assustada, a família de Elza procura ajuda médica e tenta isolá-la, levando-a para um local remoto sem telefones na cidade vizinha de Mariana. Entretanto, esse ato de proteção aos poucos se revela como uma conspiração: Elza se depara com evidências da participação de sua família em rituais satânicos e escapa por pouco de uma cerimônia de sacrifício.

Esse intrincado enredo é uma história original do diretor Carlos Hugo Christensen em colaboração com o escritor Orígenes Lessa (responsável pela concepção dos diálogos), sendo livremente baseado em uma crônica de Carlos Drummond de Andrade (2003), intitulada “*Flor, telefone, moça*”¹²⁰. Como aponta Cánepa (2008), *Enigma para Demônios* é a primeira parte de uma trilogia de horror inacabada¹²¹ do cineasta, cujo outro fruto foi *A Mulher do Desejo* (1975). De acordo com a pesquisadora, na época do lançamento, o filme não teve um grande apelo para o público ou para a crítica, mas ainda assim chamou a atenção, talvez por ser “um dos filmes mais comprometidos com o gênero horror no Brasil daqueles anos” (CÁNEPA, 2008, p. 234) e por compartilhar tantas semelhanças com sucessos

¹²⁰ Drummond de Andrade (2003) narra a história de uma jovem que vive em um apartamento próximo a um cemitério. Certo dia, ao passear entre os túmulos, ela colhe uma flor de uma sepultura e a leva para casa. A partir desse momento, a moça começa a receber telefonemas misteriosos exigindo a devolução da flor. A princípio, a moça ignora os telefonemas, acreditando ser um trote. Mas, com o tempo, a voz se torna cada vez mais frequente e insistente, causando angústia e paranóia na jovem. A rotina da moça é completamente alterada pelos telefonemas. Ela deixa de atender o telefone, evita sair de casa e se torna cada vez mais reclusa. A flor, antes símbolo de beleza e vida, se transforma em um objeto de culpa e assombração. Ao final, a moça morre após alguns meses, exausta diante do tormento.

¹²¹ De acordo com Cánepa (2008, p. 237), os motivos para que a trilogia tenha sido interrompida após *A Mulher do Desejo* (1975) são inconclusivos.

norte-americanos como *O bebê de Rosemary* (*Rosemary's Baby*, Roman Polanski, 1968, EUA) e *O exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973, EUA).¹²²

É também possível estabelecer um diálogo com um dos filmes analisados anteriormente, *O Anjo da Noite* (1974) de Walter Hugo Khouri.¹²³ Assim como observamos em Khouri, a trama de Christensen bebe da tradição gótica na literatura e no cinema, que é percebida nas perturbações pelas quais Elza passa, que engendram a construção de um melodrama feminino paranoico; na cenografia e na iluminação, que constroem cenários sombrios, soturnos e lúgubres; na emblemática escolha de locações, que ambienta a história em em prédios e casas antigas da cidade histórica de Ouro Preto. Sobre esta última, a paisagem do interior mineiro é transformada em um *locus horribilis*, especialmente por se relacionar a tempos pregressos – parte central da trama é um passado que assombra a protagonista. É interessante notar como a direção de Christensen dá grande destaque para a arquitetura barroca do local, que é apresentada à audiência já na sequência inicial do filme, que intercala os nomes nos créditos com relances do casario colonial, das antigas igrejas católicas, das imaginárias, altares e retábulos (figuras 205 a 213).

Figuras 205 a 213 - A cidade de Ouro Preto na sequência inicial



Fonte: Frames de cópia digital de *Enigma para Demônios* (1975).

¹²² Sobre este último, que era um sucesso recente no momento do lançamento de *Enigma para Demônios*, o diretor negou que tenha tido qualquer influência em sua obra. A pesquisa de Cánepa (2008, p. 34) destaca uma entrevista de Christensen em que ele defende o ineditismo de sua obra, em especial, na escolha em ambientar o filme nas cidades históricas mineiras.

¹²³ Ver Capítulo 2.

Faz-se necessário explicitar que Ouro Preto abriga algumas das realizações artísticas mais relevantes do barroco mineiro. Do começo da mineração à decadência do ouro, a região foi o palco principal para essa forte expressão cultural singular, que, ao mesmo tempo que bebia das tradições europeias, imprimia no estilo a sua própria originalidade.¹²⁴ Nas palavras do ensaísta Affonso Ávila, “Ouro Petro é a cidade-síntese, a cidade-documento que nos entrega, na sua coerência e autenticidade, a imagem viva de uma cultura [...] de um modo de ser que marcaram toda uma decisiva época da formação mineira, da formação brasileira” (ÁVILA; GONTIJO; MACHADO, 1996, p. 11). Diante disso, nossa hipótese é que essa escolha de locação tem um certo efeito no estilo do filme, de forma que os recursos visuais empregados na imagem possibilitam um diálogo com a arte barroca.¹²⁵ É importante esclarecer que não se pretende afirmar que o filme de Christensen pertença a um cinema “barroco”, isto é, como propõe Oliveira Júnior (2013, p. 170, grifo do autor), definido “por um *retorno à matéria* e por uma transformação da *mise en scène* num *movimento contínuo de energias e forças*.”¹²⁶ Meramente pretendemos uma aproximação entre certos elementos plásticos do estilo barroco, reconhecendo aqueles que podem ser identificados em *Enigma para Demônios*.

Iniciamos nossa aproximação a partir da direção de fotografia de Antonio Gonçalves. Ao longo de todo o filme, a iluminação recorta radicalmente o que é percebido em tela com fortes pontos luminosos e grandes zonas de sombra; um claro-escuro constante, que faz com que as personagens e os cenários internos figurem em tela visualmente fragmentados. Campos (2003, p. 8) muito sumariamente denota o gosto das obras barrocas pelos contrastes luminosos. Heinrich Wölfflin (2006), em sua distinção entre o estilo linear (relativo ao clássico) e o pictórico (mais relativo ao barroco), observa que neste último há uma diminuição da importância dada à linha, isto é, ao contorno bem definido das figuras representadas, de maneira que “o quadro é dominado por luzes e sombras, não de maneira propriamente ilimitada, mas sem que as margens sejam enfatizadas.” (WÖLFFLIN, 2006, p. 23). Ou ainda, “o estilo antigo pensava de modo linear, sendo a sua aspiração o belo movimento e a

¹²⁴ A introdução do uso ornamental da pedra sabão sendo o principal exemplo disso (CAMPOS, 2003, p. 31)

¹²⁵ Diferentes trabalhos como Wölfflin (2006 e 2012), Campos (2003), Ávila, Gontijo e Machado (1996) demonstram a dificuldade conceitual de estabelecer uma noção estrita, fixa e coesa para o barroco. Desta forma, nossa aplicação do termo aqui é pautada pela observação da presença, no filme de Christensen, de certas características que estes mesmos autores assinalam como predominantes na representação barroca.

¹²⁶ O que Oliveira Júnior (2013) pretende aqui é um desdobramento da dicotomia entre plano e fluxo, proposta pelo crítico francês Stéphane Bouquet nos *Cahiers du cinéma*. A intenção do autor é estabelecer uma relação entre o fluxo e o barroco, propondo que ambos poderiam ser entendidos como marcados por “uma dissolução das formas, um transbordamento da moldura pelos movimentos vibrantes das massas pictóricas” (OLIVEIRA JÚNIOR, 2013, p. 168). Ver Oliveira Júnior (2013) para um aprofundamento detalhado desta discussão e também Thoret (2008), para uma relação entre o barroco e o cinema de horror.

harmonia de linhas. O estilo pictórico, só pensa em *massas*: luz e sombra são seus elementos” (WÖLFFLIN, 2012, p. 41), assim “as figuras, anteriormente, destacavam-se nitidamente contra o fundo claro; agora ele, quase sempre, é escuro, e os limites das figuras confundem-se com essa obscuridade” (WÖLFFLIN, 2012, p. 41). Como pode ser evidenciado nas imagens abaixo (figuras 214 a 217), em *Enigma para Demônios*, há cenas em que a figura humana parece emergir diretamente das sombras criadas nos cenários, como se não houvesse uma separação bem definida entre o que está iluminado e o fundo escuro, que não está.

Figuras 214 a 217 - O claro-escuro em *Enigma para Demônios* (1975)



Fonte: Frames de cópia digital do filme.

Em parte, esse artifício do claro-escuro é utilizado de maneira *decorativa*, podendo ser entendido dentro de uma lógica clássica como um excesso, um recurso que extrapola uma função narrativa, operando por si mesmo como um ornamento.¹²⁷ Contudo, em vários momentos, a iluminação contrastada assume um papel de narração dentro da composição da imagem, sendo empregada para direcionar a atenção do espectador. Isso pode ser evidenciado em momentos que ela ressalta objetos que são importantes para o desenvolvimento da ação

¹²⁷ Ver Capítulo 1 para uma discussão sobre o excesso no cinema.

dramática, como a rosa que aparece misteriosamente no quarto da protagonista durante uma noite (figuras 218 e 219).

Figuras 218 e 219 - O claro-escuro como narração



Fonte: Frames de cópia digital de *Enigma para Demônios* (1975).

Na mansão da família materna de Elza, a cenografia também pode ser lida como uma manifestação do barroco. Adalgisa Campos (2003, p. 8) observa como dentro da gramática estilística barroca há uma “dependência das partes em relação ao todo” em consonância com um “predomínio dos cheios” em contraposição a um “horror ao vazio” (CAMPOS, 2003). Podemos encontrar no pictórico de Wölfflin (2006) um aprofundamento disto, especialmente na descrição que ele faz dos interiores:

Um interior será considerado pictórico quando a ênfase não residir na estrutura da parede e do teto, mas quando a escuridão ocultar-se na profundidade e os cantos forem preenchidos por um amontoado de objetos, de sorte que sobre o conjunto, ora mais, ora menos pronunciada, paire a impressão de um movimento que a tudo abarca. (WÖLFFLIN, 2006, p. 33)

Para o historiador da arte, isto seria um exemplo característico da “ordenação pictórica”, em que o lugar representado ganha uma vivacidade na medida em que “os ângulos já não são claros e limpos, mas misteriosamente abarrotados com toda a sorte de objetos” (WÖLFFLIN, 2006, p. 68). Em diversos momentos de *Enigma para Demônios* (1975), a composição da imagem é marcada por um abarrotamento, causado principalmente pela inserção de objetos decorativos de maneira proeminente dentro da composição do quadro. Essa característica pode ser identificada ao longo de todo o filme, parecendo bastante expressiva na cena em que a protagonista chega à residência e é apresentada à Jurema, ilustrada nas figuras 220 a 223. Nota-se como nas figuras 220 e 221, a conselheira espiritual está rodeada por uma multitude de móveis e ornamentos que preenchem o lugar: plantas,

castiçais de vela, uma luminária de chão e um arranjo floral bem próximo à câmera, transgredindo a lateral direita do quadro. No contraplano desta visão, figuras 222 e 223, Elza e Raul são enquadrados de forma que fiquem contidos visualmente e que seus movimentos sejam limitados, seja pelos móveis a frente deles (o sofá, o armário, o arranjo floral), pela sombra do abajur à esquerda ou pelas costas de Jurema, no extremo oposto.

Figuras 220 a 223 - Os ornamentos da casa



Fonte: Frames de cópia digital de *Enigma para Demônios* (1975).

Percebe-se como, ao contrário da composição da imagem do cinema clássico *hollywoodiano*, Christensen não evita os enquadramentos que chamam a atenção para as bordas da imagem. A cena na mesa de jantar, que primeiro nos despertou atenção, ilustra bem isso. No centro da mesa, há um castiçal repleto de velas acesas que, no decorrer da cena, aparece dentro de quadro na maioria dos planos (figuras 224 a 238). Em parte, ele tem a função de reforçar a orientação espacial do espectador, sendo um elemento de continuidade, que indica que a cada novo plano, o campo é contíguo ao anterior. No entanto, sua presença parece modular de aspecto, principalmente conforme a cena se aproxima de uma sequência de *flashback* (figuras 224 a 232) e sua presença em tela se intensifica. A sequência do passado narrativo irrompe em tela justamente através das velas, sendo introduzida por um *pan* que a câmera faz do rosto do primo para um visão desfocada das chamas bruxuleantes em cima da mesa (o movimento é ilustrado pelas figuras 233 a 235, na penúltima linha do mosaico

abaixo). Quando retornamos à mesa de jantar, com as tensões dramáticas ainda maiores, o castiçal ganha mais espaço em tela, chegando até mesmo a envolver e emoldurar o rosto de Laura, como pode ser observado nas figuras 236 a 238.

Figuras 224 a 238 - As velas na mesa de jantar



Fonte: Frames de cópia digital de *Enigma para Demônios* (1975). As três primeiras linhas são do início da conversa entre as personagens. A quarta linha são diferentes momentos de um mesmo plano, que antecede o *flashback*. A última linha são planos depois que o *flashback* já aconteceu e os segredos familiares são revelados.

Para além de um elemento de continuidade gráfica, o castiçal também parece assumir uma função excessiva e decorativa na cena. Nossa hipótese parece corroborada precisamente pelo momento em que a direção de Christensen opta por retirar as velas de dentro do campo de visão: quando o diálogo entre as personagens precisa expor detalhes da trama essenciais para o desenrolar dos acontecimentos. Ricardo e Elza conversam sobre a fortuna deixada por Lúcia; Elza explicita a existência de um advogado, que pode ameaçar o plano dos tios de roubarem a fortuna; os dois ainda conversam sobre os motivos obscuros que causaram a separação dos pais da protagonista. Com um *zoom in*, a câmera foca exclusivamente no rosto de tio Ricardo (figuras 239 e 240), um enquadramento que é acompanhado por planos centrados em Elza, que também excluem o castiçal (figura 241). Este momento do diálogo demanda uma atenção maior da audiência, de forma que a ausência das velas parece necessária para eliminar distrações.

Figuras 239 a 241 - A extinção das velas em quadro



Fonte: Frames de cópia digital de *Enigma para Demônios* (1975).

Podemos ainda observar que tanto as velas quanto as flores são elementos recorrentes no cenário da casa, como as figuras 242 a 247 demonstram. De um lado, elas têm uma justificativa narrativa: as flores são uma alusão à causa dos telefonemas que atormentam a personagem; as velas, um *motif* visual cuja origem é o altar cerimonial do culto satânico, revelado próximo ao desfecho do filme (figura 247). De outro, elas ecoam certas predileções temáticas barrocas. De acordo com Adalgisa Campos (2003), um dos interesses do Barroco era a escatologia, em especial no que dizia respeito à morte humana. Assim, algumas obras retratavam elementos macabros “com finalidade ornamental, crítica social ou moralizante.” (CAMPOS, 2003, p. 11).¹²⁸ De certo modo, a constante presença das flores e das velas em tela de fato parece imbuir as imagens de um tom fúnebre, aludindo constantemente à morte iminente, fazendo lembrar os ritos funerários católicos, em que ambas estão presentes.

¹²⁸ Para a autora, “trata-se de uma reflexão sobre a fugacidade da vida terrena e dos bens materiais” (CAMPOS, 2003, p. 11)

Figuras 242 a 247 - As flores e as velas em cena



Frames de cópia digital de *Enigma para Demônios* (1975). Na linha superior, a presença floral na composição. Na inferior, a presença das velas.

Esses recursos estilísticos excessivos na construção do lugar fílmico fazem com que este quebre, em momentos pontuais, a lógica clássica da subordinação espacial à narrativa. Em *Enigma para Demônios*, o lugar que as personagens habitam parece chamar a atenção para ele mesmo. É o caso da mansão dos tios, que figura em tela de maneira a subjugar a figura humana. Esse traço da composição é expressivo na cena em que Elza é levada para conhecer o seu quarto. A sequência se inicia com um plano que enquadra a protagonista e seu primo Raul separados pelo dossel entalhado da cama, que não só ocupa uma posição mais próxima da câmera como também está centralizado dentro de quadro (figura 248). É uma composição equilibrada, mas a figura humana perde a centralidade tão cara ao cinema clássico. Quando o primo deixa a protagonista sozinha, a direção abre o enquadramento com um pequeno *zoom out*. Elza se move ligeiramente dentro espaço cênico, de forma que seja enquadrada emoldurada pelo dossel (figura 246 e 250). Aprisionada visualmente pelo móvel antigo, olhando para ele um tanto assustada, ela se encolhe, sentindo o que aparenta ser um calafrio (figura 251).

Figuras 248 a 251 - O aprisionamento visual da casa



Fonte: Frames de cópia digital de *Enigma para Demônios* (1975).

Não coincidentemente, é nesse momento que ela olha para trás e se depara com um retrato da falecida mãe. Elza é uma figura invasora na medida em que adentrou a antiga casa dos tios, trazendo consigo não apenas a interrupção do cotidiano da família, mas também uma ameaça aos planos ocultos e gananciosos dos parentes – planos que Lúcia corrobora.¹²⁹ A presença da protagonista não apenas desestabilizou a dinâmica familiar, mas também fez emergir à superfície a tensão latente entre presente e passado. Essa oposição entre diferentes camadas de tempo – típico das mansões mal-assombradas do gótico¹³⁰ – é constantemente reforçado pelo enredo na aparência idêntica entre Elza e Lúcia, nos telefonemas da voz morta, na própria escolha por ambientar a trama numa cidade histórica. Não há um destaque para um conflito de classes sociais, na lógica da invasão proposta por Souto (2019); no entanto, Elza ainda é uma invasora no tempo e no espaço, em um território onde quem dita as regras é o passado, que se nega a estar morto. O medo desloca-se para o espaço representado e, assim como em *O Anjo da Noite*, a relação temporal conflituosa é mediada pelo lugar filmico. Na continuação da cena ilustrada anteriormente, quando tio Ricardo vai conhecer a sobrinha pela primeira vez, a encenação se inicia de um jeito semelhante, aprisionando as personagens e dando destaque para o móvel antigo (figuras 252 a 254, na linha superior). Porém, após ser bem recebida pelo patriarca, Elza se liberta momentaneamente do aprisionamento, o que é

¹²⁹ Durante o ritual satânico, Lúcia encarna no corpo de Elza e explicita seu plano de deixar sua fortuna para os integrantes do culto.

¹³⁰ Ver Capítulo 2.

expresso em dois planos que enquadram a personagem livre das estruturas da cama (figuras 255 a 257, na linha do meio). Essa liberdade é rapidamente minada com um movimento de panorâmica: a câmera tira novamente a centralidade da protagonista e repousa o olhar sobre a cabeceira da cama. Lá, a cruz de um terço está virada de cabeça para baixo (figuras 258 a 260, na linha inferior) – um símbolo que é uma antecipação gráfica do que está por vir.¹³¹

Figuras 252 a 260 - A conversa de Elza com o tio



Fonte: Frames de cópia digital de *Enigma para Demônios* (1975). A última imagem da linha do meio e a primeira da linha inferior são momentos de um mesmo plano, correspondendo ao ponto inicial e final do movimento de panorâmica que a câmera faz.

Novamente como em Khouri, o filme de Christensen parece se relacionar a dois estratos distintos do passado. O primeiro é mais individual, se relacionando ao território vivido. A família materna de Elza aparenta um passado aristocrático, muito mais luxuoso e abundante do que a situação atual em que vivem, numa mansão que é soturna, abarrotada e decadente. Essa condição é explicitada na fala das personagens: Elza sugere que o tio não conhece a Argentina porque o país vizinho é um “turismo de pobre” comparado à Europa, que condiz mais com o gosto dele; tio Ricardo, por sua vez, em determinada cena, experimenta uma das comidas que Senira, a empregada, serviu aos patrões e exclama que eles “não estão

¹³¹ A cruz invertida é um símbolo utilizado pelo culto satânico do qual a família materna de Elza faz parte. Na cena do ritual, é possível ver a cruz invertida exposta em um pano no altar, centralizada entre oito velas.

tão maus assim”. Há ainda a cena em que Raul apresenta Senira para Elza afirmando que ela “vale o seu peso em ouro”, fala desconfortável que transforma a mulher negra numa mercadoria. Se por um lado, Christensen enaltece a arte barroca mineira, ele esquece uma das condições fundamentais para a existência desta: a mão de obra escrava.

Figuras 261 e 262 - A presença de Senira em tela



Fonte: Frames de cópia digital de *Enigma para Demônios* (1975).

A figura silenciosa de Senira, cuja intérprete nem mesmo é creditada,¹³² é efêmera dentro de quadro (figura 261 e 262), apenas transitando de um lado para o outro, arrumando móveis, levando e trazendo objetos, servindo aos patrões dela. Na definição de Souto (2019), ela é um vulto: uma mulher negra que frequentemente surge e aparece no espaço dentro de campo, deixando “rastros ligeiros pelas imagens” (SOUTO, 2019, p. 215), mas sem voz ou destaque na trama. De certo modo, Senira também é uma invasora, sendo uma personagem inserida no território vivido de outra classe, que não é dela. Senira é um eco de um passado coletivo doloroso que *Enigma para Demônios* não parece reconhecer.

3.4 A CONTINUIDADE ESPACIAL EM *O CLUBE DOS CANIBAIS*

Em *O Clube dos Canibais* (2018), dirigido pelo cearense Guto Parente, somos transportados para os círculos mais sombrios da elite brasileira da capital Fortaleza, onde o poder e a perversidade se entrelaçam de uma maneira singular e grotesca. Otávio (Tavinho Teixeira) e Gilda (Ana Luiza Rios), um casal abastado e influente, desfrutam dos privilégios

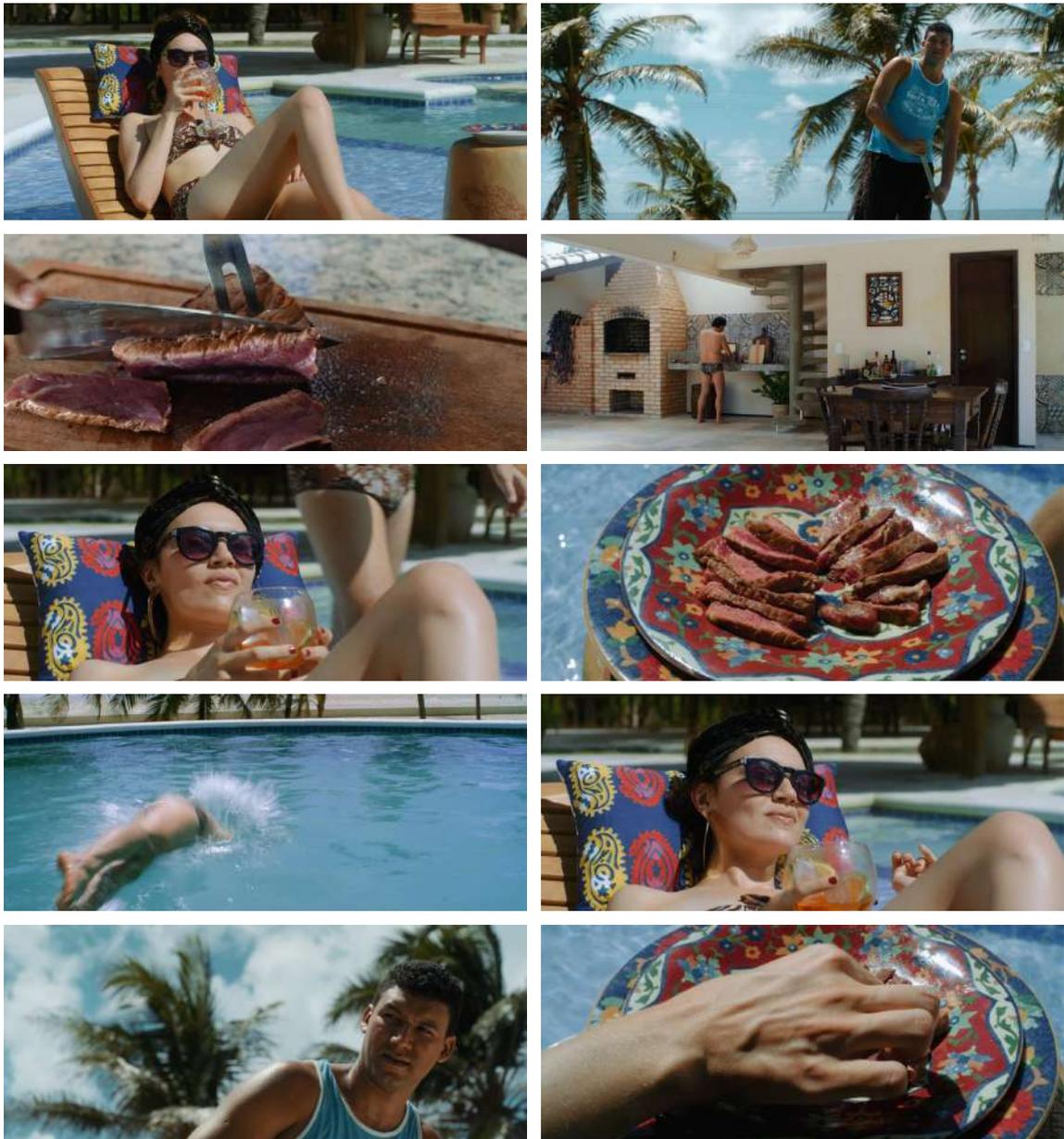
¹³² Não conseguimos reunir informações conclusivas sobre o nome da atriz que interpreta Senira. Na cópia do filme que usamos para esta análise, seu nome não consta especificado nos créditos finais. Nos créditos iniciais e no banco de dados disponibilizado pela Cinemateca Brasileira, há uma lista do elenco que inclui o nome de várias atrizes, mas nenhuma delas é creditada explicitamente como a empregada, de forma que não fica claro se alguma delas é a intérprete em questão. Desta forma, tal afirmação pode se tornar uma inverdade à luz de novas informações.

de sua posição social para participarem de uma sociedade secreta conhecida como o Clube dos Canibais. Nesse grupo restrito, os homens ricos e poderosos (as mulheres ficam de fora) se entregam a rituais sexuais e de canibalismo, literalmente se alimentando de pessoas menos afortunadas financeiramente. O filme serve como uma alegoria das desigualdades sociais no Brasil, expondo as fissuras de uma cruel estrutura de poder e desvelando as consequências perversas do privilégio desenfreado de alguns, cuja manutenção se dá às custas das pessoas menos favorecidas que eles.

O filme lida com questões territoriais na medida em que seu enredo é pautado por um encontro conflituoso de classes. De um lado, temos a elite empresarial e política cearense, detentora de uma grande riqueza e de poder suficiente para que lhe seja garantida a transgressão impune de diversas regras sociais. É um corpo coletivo composto exclusivamente de pessoas brancas, majoritariamente homens – aos quais as mulheres são dependentes ou subordinadas. Nas relações que o filme aborda, eles também são os patrões. Do outro lado, então, temos os empregados. Estes também são majoritariamente homens, contudo são desfavorecidos em termos de dinheiro e poder, além de serem exclusivamente não-brancos. *O Clube dos Canibais* (2018) é atravessado por intrincados recortes de classe, de gênero e de raça que são mediados pelos lugares fílmicos que as personagens habitam – o principal deles sendo a luxuosa mansão à beira-mar do casal protagonista. Em um primeiro momento, cabe analisar a sequência inicial do filme (figuras 263 a 276), que não só nos introduz à este cenário de opulência, como também já sugere a sobreposição dos complexos temas que compõe o enredo: as variadas e extremas dimensões assumidas pela riqueza, pela violência e pelo sexo.

Figuras 263 a 276 - A sequência inicial de *O Clube dos Canibais* (2018)





Fonte: Frames de cópia digital do filme.

A sequência se inicia com um cenário idílico: uma praia ensolarada e deserta, onde o único movimento que pode ser percebido em tela é o suave vai-e-vem das ondas (figura 263, esquerda na primeira linha). É uma visão quase paradisíaca, onde a serenidade e a beleza litorânea predominam. Ela é abruptamente contraposta por um corte que revela, no plano seguinte, um homem sentado sob a sombra das árvores, empunhando uma arma (figura 264, à direita na primeira linha). A imagem pacífica da praia no plano de abertura é subitamente contrastada pela presença ameaçadora do segurança, sugerindo que estamos em uma propriedade privada, protegida e armada, marcada pela violência e pelo poderio bélico.

O próximo plano nos leva para dentro desta propriedade – as árvores ao redor da piscina e o mar ao fundo sugerem essa continuidade do lugar fílmico. Aqui, vemos o

funcionário Josimar (Bruno Prata) realizando a limpeza da piscina, enquanto Gilda desfruta do sol em uma espreguiçadeira (esquerda, segunda linha). Um olhar compartilhado entre os dois insinua uma tensão subliminar, um flerte silencioso, adicionando uma camada velada às relações estabelecidas dentro da mansão (direita na segunda linha e ambas figuras na terceira linha). Inesperadamente, a montagem nos apresenta um plano descontextualizado espacialmente dos demais: um plano detalhe de um pedaço de carne mal passada sendo cortado (figura 269, coluna esquerda, quarta linha). Ele demora em tela por alguns instantes até que finalmente a orientação espacial seja restabelecida pelo plano seguinte, que mostra Otávio próximo à uma churrasqueira, numa área que parece adjacente à piscina (figura 270). Ele posteriormente leva a comida para a esposa na piscina, confirmando a suspeita de continuidade espacial, e mergulha na água, interrompendo a troca de olhares entre a patroa e o empregado (figuras 271 a 276). Essa inserção súbita da visão da carne crua sendo fatiada, sugestivamente após um plano centrado em Josimar, evoca uma violência e uma estranheza, desestabilizando a orientação espacial naturalista e sugerindo implicitamente algo mais sinistro do que o simples preparo de uma refeição. Em outras palavras, a montagem de Ricardo Pretti e Luis Pretti habilmente insinua o tema do canibalismo nesse jogo de imagens, preparando o terreno para o desenvolvimento chocante que está por vir no enredo.

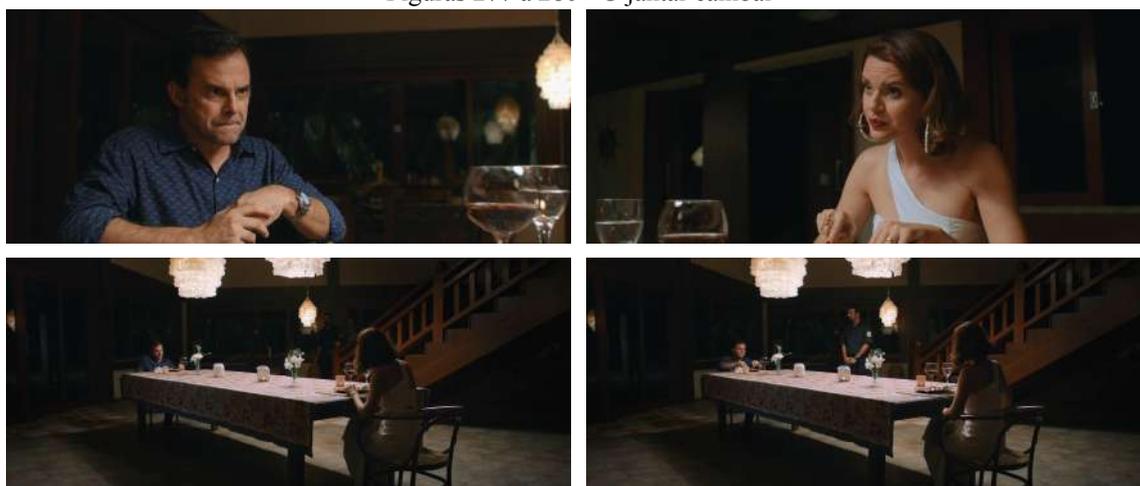
Nas cenas seguintes, o casal bola um plano sádico e calculista para capturar sua presa. Quando Otávio e Lucivaldo (o vigia que vimos na introdução, interpretado por Galba Nogueira) partem para a cidade, eles deixam Gilda e o empregado sozinhos na mansão. Tal ausência obviamente resulta numa relação sexual entre os dois que ficaram, inicialmente inserida em um contexto de engano e traição. Contudo, alheio ao conhecimento de Josimar, Otávio assiste tudo através de um espelho – uma passagem secreta no quarto do casal que está localizada atrás de uma das portas do armário embutido na parede do cômodo. O homem tira um prazer *voyeur* desta observação, se masturbando enquanto assiste o ato. No entanto, a conspiração do casal não se resume ao prazer da infidelidade.¹³³ No momento em que a esposa

¹³³ Há uma série de desdobramentos possíveis a partir deste comportamento sexual do casal. O antropólogo Peter Frost (2023) demonstra como a traição ("*cuckoldry*") é uma comum parafilia que, em um contexto heterossexual, geralmente gira em torno do desejo de um homem em obter prazer indireto através da relação sexual de sua esposa com outro homem. Considerando a relação de classe e de raça estabelecida no filme, também parece pertinente apontar que o pesquisador identifica nessas fantasias a presença do homem negro como o terceiro integrante, aquele que consome a infidelidade e o ato sexual com esposa (geralmente branca) – uma associação baseada em noções racistas que hipersexualizam o homem negro e, assim, o transformam numa espécie de rival viril do homem branco. Outro aspecto que nos parece interessante ressaltar é como o termo “corno” e suas variações em inglês ("*cuck*", "*cuckold*", entre outras), recentemente, figuram *on-line* nos discursos políticos de grupos extremistas, como uma forma de ridicularização e humilhação que reforçam certas ideias de uma masculinidade tradicional, esta que, por sua vez, se relaciona, a grosso modo, com certas ideologias fascistas – um campo ainda pouco explorado, mas que Pivetta e Gonçalves-Segundo (2023) traçam um panorama no contexto brasileiro. Para um contexto expandido desta questão, ver o trabalho de Nagle (2017) sobre as guerras

se aproxima do orgasmo, Otávio emerge de seu esconderijo, aproxima-se por trás do empregado e o assassina com uma machadada na cabeça. O casal parece sentir um intenso prazer diante de toda essa violência, algo que fica evidente no êxtase prazeroso de Gilda, que parece se intensificar à medida que o sangue escorre sobre o seu corpo.

Após o brutal assassinato, o casal não mostra remorso nem horror pelo que fizeram. Pelo contrário, eles calmamente esquartejam o cadáver e se livram dos vestígios do crime enquanto conversam jocosamente e tomam uma taça de vinho. O jantar intimista que se segue representa um retorno à suposta normalidade do cotidiano, onde o ato hediondo que acabaram de cometer é banalizado e transformado em uma refeição compartilhada. É justamente essa cena em torno de uma mesa que despertou o nosso interesse. A disposição espacial dos personagens, Gilda e Otávio, sentados em pontas opostas da mesa, é capturada através de planos médios que os isolam (figuras 277 e 278). A cena se constrói com a ausência de um plano conjunto que estabeleça claramente a posição que cada um assume dentro daquele ambiente. O que desempenha um papel crucial na construção da continuidade espacial entre os planos é a mesa, que se direciona para as diagonais do quadro – ela não pode ser vista dentro de quadro, estando localizada imediatamente abaixo da margem inferior deste, no entanto, sua presença pode ser percebida de maneira vestigial, através do topo das taças que estão colocadas sobre ela e do movimento que os personagens fazem ao usarem os talheres. Esses pequenos acessos ao espaço em *off* fornecem uma âncora visual que orienta o espectador, sugerindo que os dois personagens sentam-se próximos, um de frente para o outro.

Figuras 277 a 280 - O jantar canibal



Fonte: Frames de cópia digital de *O Clube dos Canibais* (2018).

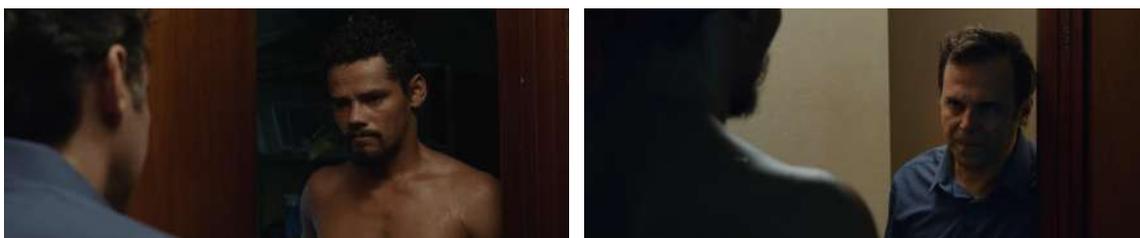
culturais virtuais das últimas décadas. A intenção aqui é ressaltar como é possível estabelecer uma leitura que relaciona o sexo e a violência acionados pelo fetiche do casal protagonista com questões que envolvem o poder exercício e a masculinidade de Otávio.

Tudo muda com a chegada de Lucivaldo que rompe com a dinâmica estabelecida pela montagem (figuras 279 e 280, momentos de um mesmo plano).¹³⁴ O personagem traz consigo um plano conjunto que revela a orientação espacial enganosa até então camuflada. O que inicialmente parecia ser um jantar íntimo entre Gilda e Otávio, em uma mesa de tamanho modesto, é transformado quando é descoberto que eles estão, na verdade, sentados em uma grande e longa mesa, mais apropriada para um banquete. A cena demonstra uma subversão, ainda que sutil, das regras de continuidade da edição clássica. Ao invés de reforçar as suposições da audiência, o filme as contradiz, atraindo a atenção do espectador para áreas não vistas do lugar filmico. Essa estratégia parece utilizada para reforçar o contexto de opulência, exagero e luxo que os protagonistas estão inseridos. Há um emblemático contraste entre a grandiosidade da mesa de jantar e o confinamento dos diálogos estabelecidos no espaço diminuto da mansão reservado aos empregados. A conversa entre Otávio e Josimar é filmada em enquadramentos em que a câmera se posiciona logo acima do ombro das personagens (figuras 281 e 282), de maneira que a continuidade e a orientação espacial não podem ser enganadas como na cena do jantar. É um padrão que a encenação assume, já que o mesmo acontece posteriormente quando Otávio vai ter com Jonas (José Maria Alves), como pode ser observado nas figuras 283 a 286. Assim, o conflito entre diferentes parcelas do lugar – a casa, que é domínio do patrão, e o quarto do empregado, que é concedido a este – é construído na imagem.

Figuras 281 a 286 - O confinamento do quarto do empregado



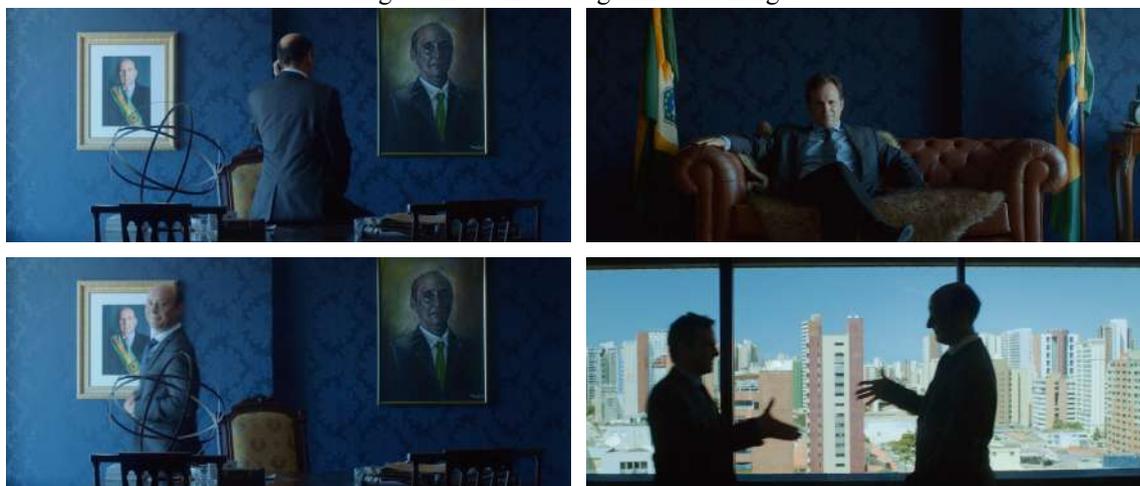
¹³⁴ Poderíamos afirmar que o segurança é tido como uma figura invasora, isto é, um elemento de outra classe inserido no território (na casa) dos patrões. Sua presença cria interações constrangedoras, destacadas pela indisposição de Otávio com o atraso do empregado e o convite inesperado de Gilda para que ele se junte ao casal.



Fonte: Frames de cópia digital de *O Clube dos Canibais* (2018).

De fato, a encenação do filme parece se pautar por um contraste entre os espaços de poder da elite e os espaços confinados de aprisionamento da classe trabalhadora. A cena em que Otávio visita o gabinete do poderoso Borges (Pedro Domingues) reforça essa hipótese. Inicialmente, a cena é organizada a partir de um isolamento visual num esquema plano/contraplano entre os dois (figuras 287 a 289), similar à dinâmica observada durante o jantar. Entre os planos, há uma continuidade cujo aspecto de imediatez é apenas sugerido, isto é, eles estão na mesma sala, mas não estão claras as dimensões da área não vista. Eventualmente, um plano conjunto mostra Otávio e Borges se aproximando um do outro e cumprimentando-se, revelando o espaço expandido do gabinete (figura 290) – que parece reforçado pelo panorama dos prédios da capital ao fundo da cena.¹³⁵

Figuras 287 a 290 - O gabinete de Borges



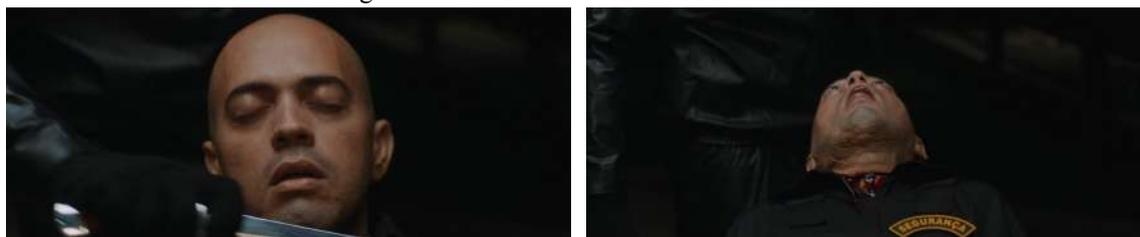
Fonte: Frames de cópia digital de *O Clube dos Canibais* (2018).

Borges se torna um personagem de grande importância ao longo do desenvolvimento da trama. Além de um influente político, ele é o líder do Clube dos Canibais, e os outros homens, apesar de poderosos, são submissos às ordens dele. Sua autoridade é inquestionável até o momento em que Gilda, por acidente, descobre que o político mantém um caso

¹³⁵ A esta visão parece adicionar-se uma camada de significado, insinuando o poder e a influência que ambos exercem sobre o próprio espaço cidade – Borges através da política, Otávio através da segurança (ele é dono de uma empresa de segurança privada). Para ambos, a cidade é território deles.

extraconjugal com o segurança Lucivaldo – uma informação que pode comprometer a reputação e as ambições de carreira do deputado. A reação das personagens à descoberta é reveladora de uma fragilidade das identidades masculinas que atravessa toda a história. O caso homossexual é tido como inaceitável, um constrangimento, que parece ampliado pelo fato de Borges estar na posição receptiva do ato – Otávio ridiculariza e se choca que o companheiro foi pego “dando o cu”, algo que parece inimaginável para ele. Em consonância a isso, Otávio constantemente tenta se assegurar da imposição de sua masculinidade, de um jeito que desperta questionamentos na própria esposa. Em uma conversa, Gilda sugere que o próximo a ter relações sexuais com um funcionário deveria ser o marido, proposição que o deixa profundamente zangado. Ela também faz um comentário jocoso sobre o Clube dos Canibais,¹³⁶ insinuando que eles se reúnem constantemente para uma orgia masculina, fala que também é recebida de maneira indigesta pelo homem. Assim, Otávio parece sofrer de uma constante paranoia relativa à emasculação.¹³⁷ Para além da identidade, a paranóia de Otávio também diz respeito ao potencial perigo que o casal corre por causa deste conhecimento proibido que eles detêm. É estabelecido anteriormente pelo enredo que Borges não mede esforços para aniquilar aqueles que oferecem uma possível ameaça a ele. A descoberta feita por Gilda, em conjunto com o desaparecimento repentino de Lucivaldo, acionam um alerta para o protagonista, que envereda em um delírio de perseguição que é confirmado quando dois assassinos de aluguel invadem a mansão.

Figuras 291 e 292 - A invasão dos assassinos



Fonte: Frames de cópia digital de *O Clube dos Canibais* (2018).

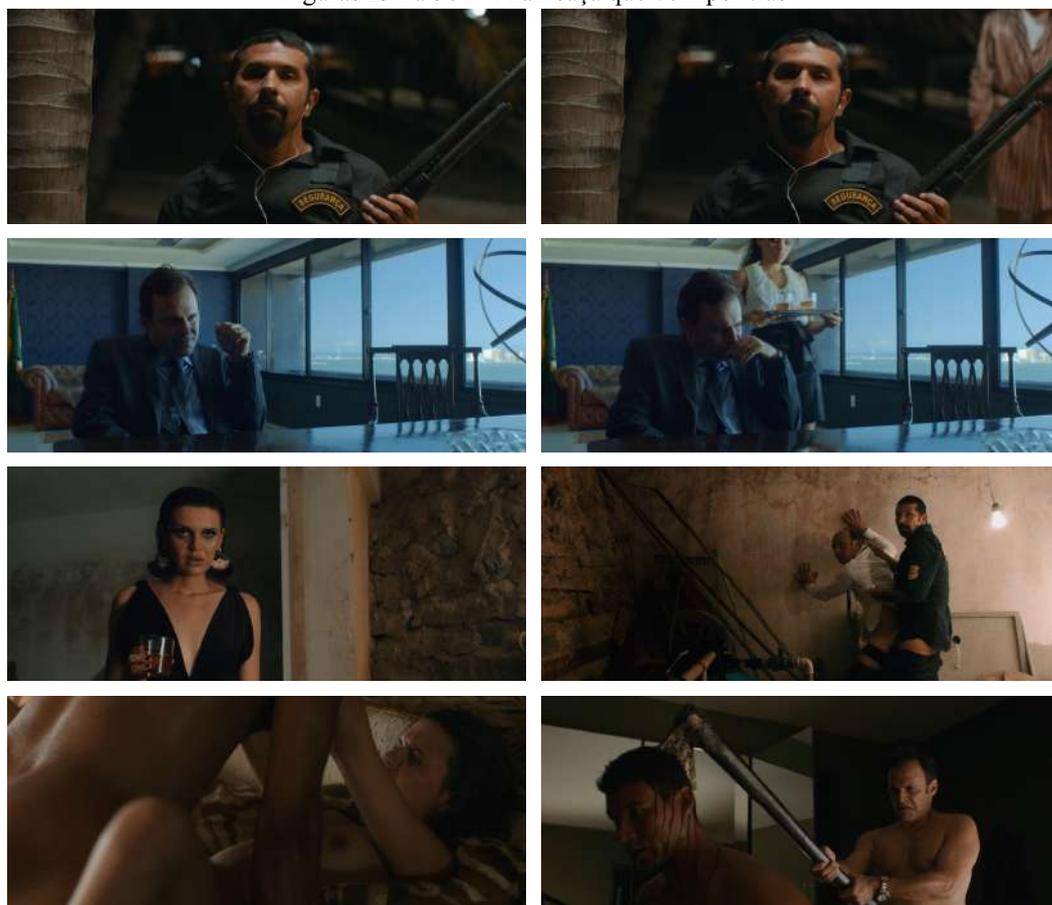
O plano que dá início à sequência de invasão (figuras 291 e 292) – mostrando o novo vigia sendo morto, sentado no mesmo posto ocupado por Lucivaldo na sequência inicial – denuncia um outro padrão assumido pela encenação. Ele é uma reconfiguração de um plano anterior, em que Lucivaldo, de fones, não percebe a aproximação do patrão, que surge em

¹³⁶ O comentário jocoso é nascido de certa revolta e ressentimento. Dentro daquele contexto de elite, ela ainda sofre algumas exclusões por ser mulher – como ser proibida de participar dos rituais do Clube.

¹³⁷ Uma leitura possível desse medo da emasculação poderia nos levar a compreender melhor o fetiche de traição demonstrado pelo casal. Tal esforço foge ao escopo do projeto, mas é aqui sugerido enquanto um trabalho futuro a ser desenvolvido.

quadro por por trás do vigia (figuras 294 e 295). Em *O Clube dos Canibais*, o que ameaça ou o que invade sempre parece vir por trás. Esse movimento das figuras humanas em cena é repetido em diferentes configurações ao longo do filme. Para além da cena já citada, há um momento no gabinete de Borges em que a conversa secreta entre os dois homens é interrompida por uma funcionária que serve bebidas aos homens (figuras 296 e 297). Há também a cena em que Gilda flagra o encontro sexual de Lucivaldo e Borges, em que a mulher surge pelas costas dos personagens (figuras 298 e 299). A própria lógica dos assassinatos cometidos pelo casal protagonista opera depende desta direção específica do movimento: para que o abate seja possível, é preciso que a vítima esteja de costas para o local de onde Otávio surge (figuras 300 e 301).

Figuras 294 a 301 - A ameaça que vem por trás

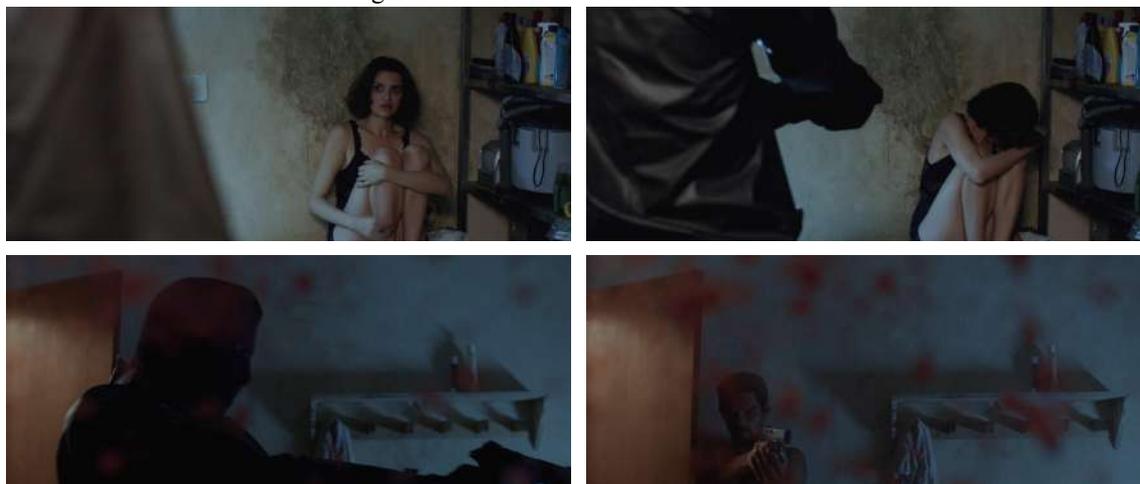


Fonte: Frames de cópia digital de *O Clube dos Canibais* (2018).

Durante a eletrizante e violenta sequência de invasão, esse padrão da “ameaça que vem por trás” é novamente empregado. Quando um dos encapuzados vai até o quarto de

Jonas, ele encontra apenas Gilda, encolhida e indefesa, dentro do cômodo.¹³⁸ Enquanto o assassino mira para matar a mulher, ele é surpreendido e morto por um tiro dado por Jonas, que está escondido pela porta, logo atrás da figura encapuzada (figuras 302 a 305).

Figuras 302 a 305 - Jonas mata o assassino

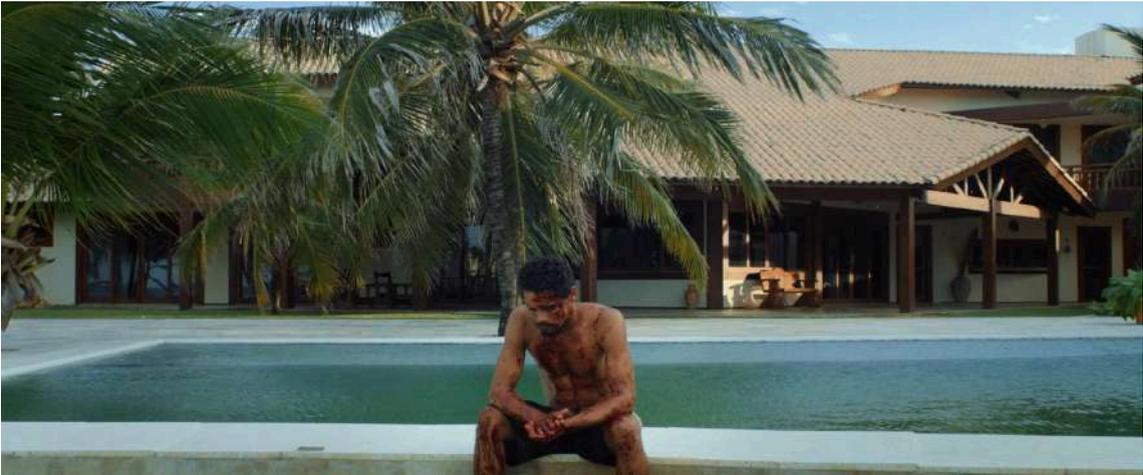


Fonte: Frames de cópia digital de *O Clube dos Canibais* (2018).

Depois de proteger a patroa, Jonas sai para procurar por Otávio, que também consegue escapar ileso da tentativa de execução através da passagem secreta atrás do espelho, que leva à uma outra área da casa. O enredo, então, se encaminha para um final surpreendente. Otávio e Gilda planejam uma emboscada para se vingar de Borges, que é bem sucedida. Os dois matam o deputado e os seus seguranças com o auxílio de Jonas, a quem fazem de subordinado até mesmo neste momento, relegando à ele o trabalho duro, como escavar a areia para desovar os corpos. Depois que este plano está concluído, Jonas não oferece mais nenhuma utilidade ao casal e pode ser “descartado”, se tornando a próxima vítima. Os dois tentam conspirar da mesma forma como se deu com Josimar no começo do filme: Otávio vai até o quarto anunciar que estava de saída; Gilda atrai o funcionário para o quarto; Otávio assiste os dois transando e eventualmente sai com um machado para o ataque. No entanto, na noite anterior, quando Jonas sai para procurar o chefe, ele toma conhecimento da passagem secreta. Durante o sexo com a patroa, o funcionário percebe a movimento atrás dele – a “ameaça que vem por trás” – e desvia do golpe de machado. Este acerta Gilda em cheio no peito, que morre imediatamente. Otávio, atordoado pelo que acabou de fazer, não percebe quando Jonas vai até um dos cantos do quarto, pega uma arma e atira, pondo fim à vida dos ricos canibais.

¹³⁸ Ela tinha ido até lá no meio da noite para transar com o funcionário escondida do marido, o que implica agora um cenário não simulado de infidelidade.

Figura 306 - O plano final de Jonas



Fonte: Frame de cópia digital de *O Clube dos Canibais* (2018).

O Clube dos Canibais não é um filme conciliador. Faz lembrar o final de *O som ao redor*, no qual os vigias repentinamente revelam seu plano de vingança contra o proprietário dos condomínios da rua. No filme de Guto Parente, Jonas quebra o ciclo de uma elite canibal que se alimenta daqueles que estão subordinados a eles e que são menos privilegiados de diferentes formas. No entanto, seu final não parece glorioso. O filme termina com um plano ambíguo (figura 306), que mostra Jonas em um plano aberto da mansão, todo ensanguentado, sentado próximo à piscina, olhando ao redor de maneira apreensiva. Ao contrário dos ricos e poderosos integrantes do Clube dos Canibais, cujos privilégios resguardavam-os de represálias por suas transgressões às leis, o personagem parece ciente de que ele não usufrui dessas mesmas garantias. Apesar de vitorioso, ele ainda permanece numa posição vulnerável – um final que é, no mínimo, agridoce.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, tentamos evidenciar, de diferentes modos, como os filmes brasileiros de horror se organizam sensivelmente para condicionar o medo engendrado por suas narrativas. Partindo de produções mais contemporâneas, caracterizadas por uma espécie de horror difuso, resistimos à abordagem isolada delas e optamos por contextualizá-las dentro de uma tradição do gênero cinematográfico no Brasil, estabelecendo assim um diálogo frutífero entre tendências passadas e a realização artística do presente. Nosso objetivo principal foi identificar as ressonâncias, as continuidades, as rupturas e as atualizações das temáticas e dos artifícios empregados por cineastas de diferentes épocas, na tentativa de proporcionar uma visão mais ampla e enriquecedora do horror nacional. Considerando que este tipo de cinema é, por concepção, sensacional, buscamos compreender como as obras brasileiras empregam recursos visuais e sonoros para evocar a emoção do medo. Esse empreendimento foi delineado por meio de três aspectos-chaves, que se desdobraram em três capítulos, todos eles buscando, em um primeiro momento, uma abordagem detalhada da literatura pré-existente seguida de uma aproximação analítica entre filmes dos diferentes períodos abordados por nosso estudo.

O tema que atravessa o Capítulo 1 é o horror enquanto um gênero de excessos. Dividimos esta seção em quatro momentos. Na primeira delas, abordamos como o surgimento do cinema é pautado pelo choque enquanto uma experiência sensorial – algo que está intimamente relacionado ao processo de modernização que as sociedades ocidentais passavam ao final do século XIX e início do século XX. A partir disso, mostramos como os excessos do horror contemporâneo – isto é, a grosso modo, os momentos de um filme que extrapolam uma função narrativa bem definida – podem ser entendidos dentro de uma tradição que remonta à estética das atrações identificada nas primeiras produções cinematográficas. Um aspecto proeminente deste primeiro cinema era a frontalidade das imagens, trazendo para a consciência do espectador o ato de olhar para a tela. Amarrando a relação entre os excessos do horror e o olhar, no segundo subcapítulo, exploramos como este último é um ponto de bastante interesse para o gênero, sendo que não é apenas constantemente tematizado, como também sendo regente para a encenação e a montagem dos filmes. Os problemas de visão norteiam a organização visual destas histórias, na maioria das vezes opondo dois tipos de olhares – o do monstro e o da vítima – que são constantemente alternados, por vezes, construindo uma complexa experiência para a audiência. Dentro desta dinâmica, o filme se

tornaria ele mesmo monstruoso, pois através de seus recursos formais excessivos, atacaria os sentidos do espectador – dentre eles, a visão.

Propusemos, então, uma aproximação pelo viés do horror *slasher*, estabelecendo um diálogo entre *Shock* (Jair Correia, 1985) e *Mate-me Por Favor* (Anita Rocha da Silveira, 2015). Ambos misturam temáticas juvenis, assassinos misteriosos e as violentas mortes adolescentes em série – de forma que, direta ou indiretamente, nos fazem lembrar do popular subgênero estadunidense. No primeiro filme, nosso foco era a questão do choque e da agressão dos sentidos como uma parte importante da experiência cinematográfica – em especial, no que concerne ao cinema de horror. Analisamos as cenas das mortes dos personagens em *Shock*, denotando como Correia emprega, deliberadamente, a montagem e a encenação de forma a agredir o olhar do espectador. Uma análise em conjunto destas cenas de violência demonstra que elas atuam coletivamente para construir uma agressão que se intensifica ao longo do filme, também demonstrando um claro marcador de gênero, que politiza a morte dos personagens masculinos e erotiza as mortes femininas. Precisamente por causa deste último aspecto, o diálogo com o longa-metragem de Anita pareceu frutífero. Por meio de uma série de recursos narrativos e plásticos, como jogos de montagem e o olhar frontal das adolescentes, *Mate-me Por Favor* tem a intenção de subverter o hegemônico olhar objetificante e *voyeur* codificado como masculino no cinema – este que é também, por vezes, equivalente à uma violência em potencial no cinema de horror. Alinhado à uma tendência recente no cinema mundial, o filme é despido de grandes excessos visuais, evitando as cenas de violência, transformando seu assassino em algo amorfo e, com isso, transferindo o medo e o mal-estar para o próprio espaço que as personagens habitam.

Tal observação embasa o que é explorado no Capítulo 2, que tem como principal objetivo entender o funcionamento do medo no cinema, especialmente em filmes como o citado anteriormente, nos quais a emoção não parece estar contida em um objeto único e bem definido. Para isso, partimos da noção de horror artístico como uma denominação para o medo causado por uma obra de ficção. A partir deste modelo, a emoção pode ser entendida de maneira vetorial, isto é, um movimento que, dentro de uma narrativa, tem como ponto de origem os personagens positivos da trama e como ponto final o monstro, que representa uma quebra ontológica com o universo representado. A presença de uma figura monstruosa é essencial dentro desta ótica, pois é através dela que se constrói o entendimento da emoção: por ser o objeto que contém o medo, o monstro propicia uma análise mais objetiva do sentimento construído pela história. Contudo, o que fazer quando o monstro ou o objeto do medo não pode ser precisado exatamente? Essa questão se apresentou constantemente à nós

ao longo do processo de análise dos filmes e o conceito de horror artístico pareceu insuficiente para respondê-la. Por isso, propomos um desdobramento que chamamos de *horror artístico difuso*. Neste modelo, o medo não é visto como uma emoção vetorial, que tem um ponto de origem e um destino bem delimitados, mas sim como um afeto em constante circulação, que nasce do encontro entre diferentes corpos, sejam eles individuais ou coletivos, e que, na ausência de um objeto que o contenha, é transposto para o próprio espaço. Como evidenciamos, no cinema de horror, isso é trabalhado através de uma relação ambivalente entre o campo e o fora-de-campo, ou, em outras palavras, entre o que pode ser percebido dentro da imagem e aqueles elementos que não estão visíveis dentro de cena, mas podem interferir no que está. Também chamamos a atenção para o papel crucial que o som exerce na mediação da relação entre esses dois espaços do cinema, que podem assumir diferentes conotações de acordo com as características dos elementos sonoros.

Para a aplicação desta teoria, escolhemos aproximar dois filmes que nutrem uma certa afeição pelo estilo das narrativas góticas: *O Anjo da Noite* (Walter Hugo Khouri, 1974) e *Trabalhar Cansa* (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2011). Ambos constroem melodramas femininos paranóicos nos quais a ameaça que atormenta as protagonistas parece dizer respeito a um passado que recusa a sua condição enquanto tal, se impondo ao presente narrativo e atormentando os que nele estão inseridos. No primeiro, observamos como o horror artístico difuso é construído com base em uma incapacidade de fixar a origem de um som. Para condicionar o medo, *O Anjo da Noite* recorre aos sons que são imateriais, isto é, sons cujas fontes emissoras residem no fora-de-campo e não podem ser percebidas de maneira concreta pelo espectador, podendo ser apenas imaginadas ou vagamente presumidas. Já no filme de Dutra e Rojas, o espaço fora-de-campo assume grande importância na construção do medo que atravessa a narrativa. Há uma porosidade das bordas do quadro, permitindo que personagens entrem e saiam de cena de maneira inesperada. Em *Trabalhar Cansa*, o espaço em *off* é utilizado para condicionar uma ameaça iminente, que não pode ser vista, mas que pode, a qualquer momento, irromper repentinamente em tela.

A questão do espaço no cinema também é tema do Capítulo 3, que se inicia com uma útil distinção conceitual entre os termos “espaço” (a grosso modo, resumido a espacialidades abstratas e à plasticidade de uma obra), “lugar” (área antropizada facilmente reconhecida que é representada por um filme) e “território” (relacionado à política, ao controle, à ocupação humana). Este último, em particular, desperta um interesse especial entre cineastas brasileiros de diferentes épocas, que exploraram questões territoriais sob diversas perspectivas, predominantemente concentrando-se nas relações conflituosas que nascem do exercício do

poder sobre determinado lugar. Partindo disso, também evidenciamos como a noção de território está intimamente relacionada à noção de classe no horror brasileiro através do constante emprego da figura da invasão enquanto um dispositivo narrativo: nos filmes analisados, o mal-estar e o medo geralmente são resultados de uma alteridade que ameaça irromper fronteiras, *invadir* determinado espaço, e transformar as dinâmicas existentes nele até então. Para compreender essa dinâmica, observamos como os filmes de viés clássico organizam os lugares representados, focando em dois aspectos cruciais deste modelo de representação: a centralidade da figura humana dentro da tela e a construção de uma continuidade espacial a partir da montagem. Tais elementos são essenciais para entender como a narrativa visual clássica estabelece e mantém a coesão espacial, ao mesmo tempo em que articula a presença da alteridade invasora enquanto uma força disruptiva.

Os dois filmes escolhidos para esta seção do trabalho – *Enigma para Demônios* (Carlos Hugo Christensen, 1975) e *O Clube dos Canibais* (Guto Parente, 2018) – conferem grande ênfase às suas locações, de modo que o lugar onde a narrativa é ambientada, este que, no cinema clássico, é geralmente subordinado à trama, adquire um destaque maior do que o usual. Ambos exploram, ainda que de forma moderada, uma contravenção das regras de representação clássica, e essas pequenas rupturas emergem como elementos estilísticos e narrativos de significativa importância a serem considerados. No filme de Christensen, a invasão é temporal: a disputa territorial se dá entre o passado familiar e o presente narrativo, também transformando *Enigma para Demônios* em uma outra expressão do melodrama feminino paranóico gótico no cinema brasileiro. Em termos de imagem, a paisagem de Ouro Preto influencia a composição visual do filme, que estilisticamente se aproxima do barroco mineiro, conferindo grande destaque aos cenários abarrotados, permeados por zonas de sombras e elementos macabros. Já em *O Clube dos Canibais*, o conflito de classe é alegorizado no drama de uma elite política canibal que preda sexualmente e se alimenta dos próprios funcionários, advindos de classes sociais mais pobres. A direção de Guto Parente brinca com a linguagem clássica na medida em que explora as possibilidades oferecidas por uma montagem que falseia a continuidade espacial e cria ambiguidades na relação entre o que é visível dentro de quadro e o que é apenas presumido fora dele.

É válido ressaltar que uma das limitações mais expressivas de nossa pesquisa é que nossas análises se basearam apenas nas cópias digitais a que tivemos acesso. Especialmente para as obras mais antigas, não sabemos exatamente o quão fiéis elas são ao material original, devido à conservação precária dos filmes e a ausência de restaurações deles. Isso foi um empecilho precisamente porque nosso objetivo era analisar a imagem e o som. Dessa forma,

reconhecemos uma vulnerabilidade em nosso trabalho, admitindo que os resultados obtidos dependem inteiramente das possíveis discrepâncias entre as cópias utilizadas e a intenção artística original.

É preciso também reconhecer que o escopo do nosso trabalho é limitado. Existem certas questões que os filmes analisados levantam que não puderam ser exploradas com a profundidade e a atenção devidas, de forma que ficam aqui como sugestões para trabalhos futuros. Percebe-se como todos os filmes analisados são atravessados, de uma forma ou de outra, por questões relativas às diferenças de gênero, à desigualdade social e racial no Brasil e ao erotismo, principalmente na sua sobreposição ambivalente com a violência. Ao longo de nossas análises, tentamos ao menos pincelar a superfície de cada um desses tópicos. Porém, faz-se necessária uma abordagem minuciosa que contemple as particularidades destes assuntos aplicados aos filmes.

Por fim, uma outra sugestão que fazemos é que as questões levantadas ao longo deste trabalho, em especial a noção de *horror artístico difuso*, sejam aplicadas a outras combinações de filmes, de diferentes épocas e lugares. Como indicado por nós, tais questões parecem transcender marcos temporais e fronteiras nacionais, de forma que seu uso como uma lente analítica pode ser amplo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AHMED, S. **The cultural politics of emotion**. Second edition ed. New York: Routledge, 2014.

ALLWOOD, E. H. Sneaker fetishists discuss the shoes that turn them on (and off). **Dazed**, Reino Unido, 30 ago. 2018. Disponível em: <https://www.dazeddigital.com/fashion/article/41161/1/fashion-ugly-trainers-dont-turn-on-sneaker-fetishists-balenciaga-off-white>. Acesso em: 14 mar. 2024.

ALTMAN, R. Dickens, Griffith and Film Theory Today. Em: GAINES, J. (Org.). **Classical Hollywood Narrative: The Paradigm Wars**. Durham e Londres: Duke University Press, 1992. p. 9–47.

ARIJON, D. **Grammar of the film language**. Los Angeles: Silman-James Press, 1991.

AUMONT, J; BERGALA, A; MARIE, M; VERNET, M. **A estética do filme**. 9. ed. Campinas: Papirus Editora, 2012.

AUMONT, J. **A imagem**. 16. ed. Campinas: Papirus Editora, 2011.

AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico do cinema**. Campinas: Papirus Editora, 2003.

ÁVILA, A.; GONTIJO, J. M. M.; MACHADO, R. G. **Barroco mineiro, glossário de arquitetura e ornamentação**. 3a. ed. rev. e ampliada. Belo Horizonte, MG: Sistema Estadual de Planejamento, Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1996.

BALDICK, C. **The Concise Oxford dictionary of Literary Terms**. 2. ed. Oxford / New York: Oxford University Press, 2001.

BARRENHA, N. C. A cidade e os medos: Historia del Miedo (Benjamín Naishtat, 2014). Em: RODRÍGUEZ, A. F.; ELIZONDO, C. (Eds.). **Actas del V Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual**. Buenos Aires: AsAECA, 2016. p. 522–531.

BAZIN, A. **O que é o cinema?** São Paulo, SP: Ubu Editora, 2018.

BERNARDET, J. C. A cidade, o campo. Notas iniciais sobre a relação entre a cidade e o campo no cinema brasileiro. Em: RÓCIO, C. DO; ANDRADE, R. DE; KANO, C. S.; GALVÃO, R. (Eds.). **Cinema Brasileiro: 8 estudos**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. p. 137–150.

BERNARDET, J. C. **Piranha no mar de rosas**. São Paulo: Nobel, 1982.

BERNARDET, J. C. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. 2. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

BERNARDO, A. Os 11 dias da visita da rainha Elizabeth 2ª ao Brasil, em 1968. **BBC News Brasil**. Rio de Janeiro, 4 jun 2022. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-61689946>. Acesso em: 27 fev 2024.

BORDWELL, D. **Figuras Traçadas na Luz**: a encenação no cinema. Campinas: Papirus Editora, 2008.

BORDWELL, D.; STAIGER, J.; THOMPSON, K. **The classical Hollywood cinema**: film style & mode of production to 1960. New York, NY: Columbia Univ. Press, 1985.

BUENO, F. DA S. **Vocabulário Tupi-Guarani Português**. 5. ed. São Paulo: Brasilivros Editora e Distribuidora Ltda., 1987.

BUENO, Z. **Leia o livro, veja o filme, compre o disco**: a produção cinematográfica juvenil brasileira na década de 1980. Tese (Doutorado em Multimeios) - Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

BURCH, N. **Life to those shadows**. Berkeley: University of California Press, 1990.

BURCH, N. **Práxis do cinema**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CAMPOS, A. A. **Introdução Ao Barroco Mineiro**. Belo Horizonte: Crisálida, 2003.

CÁNEPA, L. **Medo de quê?**: uma história do horror nos filmes brasileiros. Orientador: Nuno Cesar Pereira de Abreu. 2008. Tese (Doutorado em Multimeios) - Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

CÁNEPA, L. Horror juvenil brasileiro: O caso do slasher movie Shock!. **Cinémas d'Amérique latine**, França, n. 23, p. 144-153, 2015. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cinelatino/1961>, Acesso em: 6 mar 2023.

CÁNEPA, L. O Anjo da Noite, horror gótico e tensões sociais brasileiras na década de 1970. **Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación**, Ecuador, n. 134, p. 277-298, abril a julho 2017.

CARROLL, N. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papirus Editora, 1999.

CASCUDO, L. DA C. **Dicionário do folclore brasileiro**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S.A., 2003.

CHION, M. **Audio-vision: sound on screen**. New York: Columbia University Press, 1994.

CHION, M. **Film, a sound art**. New York: Columbia University Press, 2009.

CINEMATECA BRASILEIRA. **Banco de Conteúdos Culturais**. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2009. Disponível em: <http://www.bcc.gov.br/fotos/837487>. Acesso em: 23 abr. 2023.

CLOVER, C. J. **Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film**. Princeton: Princeton University Press, 2015.

COELHO, T. Memória Desarmada. **Revista Piauí**. São Paulo, 30 jul 2019. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/memoria-desarmada/>. Acesso em: 9 mai 2023.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. **Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade**. Brasília: CNV, 2014. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>. Acesso em: 30 dez 2023.

CORREIA, J. SACO DE OSSOS 18: Jair Correia, "Shock" e o slasher brasileiro. [Entrevista cedida a] Marcelo Miranda. **Saco de Ossos**, 21 nov 2019. Podcast. Disponível em: <https://anchor.fm/sacodeossos/episodes/18-Jair-Correia--Shock-e-o-slasher-brasileiro-eb482j>. Acesso em: 6 mar 2023.

DANCYGER, K. **Técnicas de edição para cinema e vídeo: história, teoria e prática**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

DE CARVALHO, L. F.; DA SILVA, M. P. A Economia Verbal e a Abertura às Mais Diversas Leituras: Revelando Aspectos Góticos na Obra de Jamil Snege. **Abusões**, Rio de Janeiro, ano 8, n. 19, p. 289-315, 2022.

DOANE, M. A. **The desire to desire: the woman's film of the 1940s**. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

DOHERTY, T. **Teenagers and teenpics: the juvenilization of American movies in the 1950s**. Filadélfia: Temple University Press, 2002.

DRABBLE, M. (Ed.). **The Oxford Companion to English Literature**. 5. ed. Oxford / New York: Oxford University Press, 1998.

DRUMMOND DE ANDRADE, C. Flor, telefone, moça. Em: TAVARES, B (org.). **Páginas de Sombra: Contos Fantásticos Brasileiros**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003. p. 21-25.

EDITORIAL. **Filme Cultura: O Cinema de Gênero Vive!**, Rio de Janeiro, n. 61, p. 5, 2013-2014.

EDUARDO, C. Continuidade expandida e o novo cinema autoral (2005 - 2016). Em: RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. (Orgs.). **Nova História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc, 2018. v. 2.

ELSAESSER, T. Cinema mundial: realismo, evidência, presença. Em: MELLO, C. (Ed.). **Realismo Fantasmagórico**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária - USP, 2015. p. 37-59.

FANU, S. L. **Carmilla**. Tradução: Giovana Mattoso. Cotia: Pandorga Editora e Produtora Ltda, 2021.

FORMAN-BRUNELL, M. **Babysitter: An American History**. Nova York: New York University Press, 2009.

FRANÇA, J. O Gótico e a presença fantasmagórica do passado. **Anais da XV ABRALIC**, p. 2492-2502, 2017. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491403232.pdf. Acesso em: 28 fev 2024.

FROST, P. Cuckoldry: Sexual Fantasies. Em: SHACKELFORD, T. K. (Ed.). **Encyclopedia of Sexual Psychology and Behavior**. Nova York: Springer International Publishing, 2023.

G1. Filmes nacionais batem recorde de lançamentos em 2017, mas público cai, diz Ancine. **G1**, [S. l.], 29 jan. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/filmes-nacionais-batem-recorde-de-lancamentos-em-2017-mas-publico-cai-diz-ancine.ghtml>. Acesso em: 23 abr. 2023.

GAMO, A.; MELO, L. A. R. Histórias da Boca e do Beco. Em: RAMOS, F. P.; SCHVARZMAN, S. (Orgs.). **Nova História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc, 2018. v. 2.

GOMES, P. E. S. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

GUNNING, T. An aesthetic of astonishment: early film and the (in)credulous spectator. Em: BRAUDY, L.; COHEN, M. (Eds.). **Film Theory and Criticism: Introductory readings**. 7. ed. Oxford: Oxford University Press, 2009.

HAESBAERT, R. Territórios em trânsito. **Caderno Sesc_Videobrasil: geografias em movimento**, São Paulo, ed. 9, p. 65-81, 2013.

HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. 7. ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 2012.

HOBBSAWM, E. J. **Era dos extremos: o breve século XX; 1914-1991**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HORNBLLOWER, S.; SPAWFORTH, A. (Eds.). **The Oxford Classical Dictionary**. 3. ed. Oxford / New York: Oxford University Press, 1999.

JAMES, H. **A outra volta do parafuso**. São Paulo, SP: Penguin-Companhia das Letras, 2011.

JULLIER, L.; MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009.

KUHN, A.; WESTWELL, G. **A dictionary of film studies**. 1. ed. Oxford: Oxford University Press, 2012.

LOWENSTEIN, A. Living Dead: Fearful Attractions of Film. **Representations**, Los Angeles, v. 110, n. 1, p. 105-108, Primavera 2010.

MARX, K. **O capital: crítica da economia política**. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

MELO, L. A. R. Campos, Cidades e Estratégias Narrativas (Anos 1950-70). Em: STARLING, H. M. M.; BORGES, A. C. (Orgs.). **Imaginação da Terra: Memória e Utopia no Cinema Brasileiro**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MOSHER, C. M.; LEVITT, H. M.; MANLEY, E. Layers of Leather. **Journal of Homosexuality**, Nova York, v. 51, n. 3, p. 93-123, 2006.

MULVEY, L. Prazer visual e cinema narrativo. Em: ISMAIL, X. (Org.). **A experiência do cinema: antologia**. 2. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2021. p. 355-370.

NAGLE, A. **Kill All Normies: Online Culture Wars from 4chan and Tumblr to Trump and the Alt-Right**. Winchester, Reino Unido/Washington, EUA: Zero Books, 2017.

NETTO, J. F. A. Breve Histórico Da Catedral São Pedro De Alcântara. **Instituto Histórico de Petrópolis**, Petrópolis, 13 mar. 2024. Disponível em: <https://ihp.org.br/?p=5089>. Acesso em: 13 mar. 2024.

OLIVEIRA JÚNIOR, L. C. **A mise en scène do cinema: do clássico ao cinema de fluxo**. Campinas: Papirus Editora, 2013.

OLIVEIRA, M. MPF denuncia seis por assassinato e por forjar suicídio de Vladimir Herzog. **UOL**. São Paulo, 17 mar 2020. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2020/03/17/mpf-denuncia-6-por-assassinato-e-por-forjar-suicidio-de-vladimir-herzog.htm>. Acesso em: 9 mai 2023.

LOUDART, J.-P. O efeito de real. **Revista Poésis**, Niterói, n. 13, p. 241–259, ago. 2009.

PIVETTA, L. M.; GONÇALVES-SEGUNDO, P. R. Anões, chads e nazipardos: as estratégias de nomeação e predicação no discurso da direita-alternativa no Brasil. **TextoLivre**, Belo Horizonte, v. 17, 2023.

POWELL, A. **Deleuze and Horror Film**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2010.

REYNAUD, N. Mostra da Juventude e a pulsação mórbida adolescente. **Abraccine - Associação Brasileira de Críticos de Cinema**. São Paulo, 19 nov 2015. Disponível em: <https://abraccine.org/2015/11/19/mostra-da-juventude-e-a-pulsacao-morbida-adolescente/>. Acesso em: 3 jan 2024.

RICKLY, A. Catedral no Brasil inspirada em Notre-Dame precisa de R\$ 11 milhões para reforma, diz bispo. **G1**, Petrópolis, 15 abr. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/rj/regiao-serrana/noticia/2019/04/15/incendio-na-notre-dame-desperta-pr-ocupacao-com-a-catedral-sao-pedro-de-alcantara-simbolo-do-estilo-neogotico-no-brasil.ghtml>. Acesso em: 13 mar. 2024.

SARLO, B. **Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação**. São Paulo: Edusp, 2016.

SHELLEY, M. **Frankenstein**. Porto Alegre: L&PM, 1997.

SINGER, B. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. Em: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Orgs.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2 ed. rev. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 95–123.

SOUSA, A. P. Como a Ancine vem sobrevivendo ao governo Bolsonaro. **Carta Capital**, São Paulo, 3 fev. 2022. Disponível em:

<https://www.cartacapital.com.br/cultura/de-volta-para-o-futuro/>. Acesso em: 23 abr. 2023.

SOUTO, M. **Infiltrados e invasores**: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro. Salvador: EDUFBA, 2019.

STERNHEIM, A. **Cinema da Boca**: dicionário de diretores. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

STEVENSON, R. L. **O Médico e o Monstro**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

STOKER, B. **Drácula**. Porto Alegre: L&PM, 1998.

THOMPSON, K. The Concept of Cinematic Excess. **Cine-Tracts 2**: A journal of film, communications. Culture, and politics, Montreal, v. 1, n. 2, p. 54-64, verão 1977.

THORET, J.-B. Parenthèse sur le baroque. Em: _____. **Dario Argento, magicien de la peur**, Paris: Cahiers du cinéma, coll. « Auteurs », 2008, p. 108-112.

TRUFFAUT, F. **Hitchcock / Truffaut**: entrevistas : edição definitiva. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 6. ed. Campinas: Papyrus Editora, 2009.

VILLAÇA, P. Mate-me Por Favor. **Cinema em Cena**. Rio de Janeiro, 5 out. 2015. Disponível em: <https://cinemaemcena.com.br/critica/filme/8207/mate-me-por-favor>. Acesso em: 3 jan 2024.

VIRGÍLIO, P. Número de lançamentos de filmes brasileiros bate recorde em 2017. **Agência Brasil**, Rio de Janeiro, 29 jan. 2019. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2018-01/numero-de-lancamentos-de-filmes-brasileiros-bate-recorde-em-2017>. Acesso em: 23 abr. 2023.

WILDE, O. **O Retrato de Dorian Gray**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

WILLIAMS, L. Film Bodies: Gender, Genre and Excess. **Film Quarterly**, Berkeley, n. 4, v. 44, p. 2-13, verão 1991.

WILLIAMS, L. When the Woman Looks. Em: GRANT, B. K. (Ed.). **The Dread of Difference: Gender and the Horror Film**. 2. ed. Austin: University of Texas Press, 2015. p. 17–36.

WÖLFFLIN, H. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

WÖLFFLIN, H. **Renascença e Barroco**: estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ZAN, V. Espaço, lugar e território no cinema. **Galáxia**, São Paulo, v. 47, p. 1-22, 2022. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/55455>. Acesso em: 5 fev. 2024.