



Gabriel Cardoso Borges Silva

**A renovação do cinema de horror no Brasil:
permanências e mutações do gênero a partir
de 2008**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação Social.

Orientadora: Prof.^a Vera Lucia Follain de Figueiredo

Rio de Janeiro
Abril de 2021



Gabriel Cardoso Borges Silva

**A renovação do cinema de horror no Brasil:
permanências e mutações do gênero a partir
de 2008**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Departamento de Comunicação Social do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Prof.^a Vera Lucia Follain de Figueiredo

Orientadora

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Prof. Felipe de Castro Muanis

Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

Prof.^a Tatiana Oliveira Siciliano

Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 08 de abril de 2021

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização do autor, da orientadora e da universidade.

Gabriel Cardoso Borges Silva

Graduou-se em Comunicação Social, com habilitação em Cinema, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) em 2017. Concluiu formação em direção de fotografia pela Academia Internacional de Cinema (AIC-RJ) em 2018. Em 2019, ingressou no Mestrado em Comunicação, Linha de Pesquisa Comunicação e Produção, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação do Departamento de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Desde janeiro de 2021 atua como Técnico de Audiovisual no Núcleo de Audiovisual e Documentário do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil da Fundação Getulio Vargas (FGV CPDOC).

Ficha Catalográfica

Silva, Gabriel Cardoso Borges

A renovação do cinema de horror no Brasil : permanências e mutações do gênero a partir de 2008 / Gabriel Cardoso Borges Silva ; orientadora: Vera Lucia Follain de Figueiredo. – 2021.

147 f. ; il. color. 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2021.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Cinema brasileiro. 3. Gênero narrativo. 4. José Mojica Marins. 5. horror. 6. Bacurau. I. Figueiredo, Vera Lucia Follain de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Comunicação Social. III. Título.

CDD: 302.23

Para Andréia, Cláudia e Fernando.

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais, Fernando e Cláudia, e minha irmã, Andréia, por todo o apoio, carinho e amor, sem os quais nada disso seria possível. Se pude chegar até aqui foi em função do suporte que me deram, apoiando minhas escolhas e sendo meus maiores entusiastas. Obrigado imenso por tudo, espero um dia poder retribuir toda a força que me foi dada. Agradeço aos meus familiares, tios, tias e primos, espalhados por todos os cantos do país, pelas calorosas e felizes acolhidas, que renovaram minhas energias a cada encontro. Obrigado tia Dóris, tio Neco, Fernanda e Lívia, minha família e meu porto seguro na cidade do Rio de Janeiro, que me receberam tão bem. Em especial, gostaria de agradecer minhas avós, Marília e Nórís, que são as grandes inspirações da minha vida, duas mulheres espetaculares que me inspiram cada vez mais.

À Victoria, minha companheira, obrigado pelo amor, que nutriu toda essa empreitada de escrever uma dissertação. A jornada ao seu lado foi muito prazerosa. Muito obrigado, também, pela torcida, pela paciência, pelas observações e pelo incentivo, pois foram fundamentais para a conclusão deste trabalho. Agradeço, do fundo do coração, por nossa caminhada. Sorte a minha tê-la ao meu lado.

Agradeço à Vera, minha orientadora, que acreditou no projeto e fez com que ele se desenvolvesse da melhor forma possível. Obrigado pelas aulas, das quais sinto imensa saudade, pelos ensinamentos e pela orientação atenta e generosa. Meu muito obrigado aos professores e professoras do Departamento de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, dentre os quais, os queridos e queridas Sérgio Mota, Flávio Kactuz, Márcia Antabi, Madalena Sapucaia, Carlos Alves, Carmem Petit, Gustavo Chataignier, Melanie Dimantas, Hernani Heffner, Walter Lima Jr. e Miguel Pereira (*in memoriam*), que fizeram da graduação um período muito feliz. Agradeço aos colegas e aos professores do Programa de Pós-Graduação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, que colaboraram, de diversas maneiras, na elaboração deste trabalho, em especial às professoras Andréa França, Adriana Braga, Tatiana Siciliano e ao professor Arthur Ituassu. Meu muito obrigado à Marise e Juliana, secretárias do Programa, pelo suporte e atenção. Obrigado às companheiras e companheiros da FGV CPDOC pela acolhida e apoio.

Um agradecimento especial aos meus amigos Fred, Heitor e Carlos, companheiros de casa e confidentes, obrigado pela convivência e pela força. Agradeço também aos queridos e queridas Rogério, Luiza, Bruna, Erik, Vitor, Pedro, Matheus, Lorena, Thati e Antônio, amigos que me acolheram no Rio de Janeiro da melhor forma possível. Obrigado pela amizade, que me é tão importante. Aos amigos de Araxá, de quem sinto muitas saudades, agradeço o suporte e as memórias, que evoco constantemente para me alegrar. Gostaria de agradecer, em especial, ao querido amigo Victor, grande entusiasta e parceiro de longa data, com quem compartilho a paixão pelo cinema há muitos anos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Por fim, agradeço de antemão ao leitor que chegou até aqui e que, de alguma maneira, encontrou este trabalho sobre o horror no cinema brasileiro. Sei dos desafios que é falar sobre um gênero tão popular e complexo, mas espero que possa contribuir para o debate, mesmo que de forma tímida. Dois anos de mestrado podem parecer muito tempo, mas passam em um piscar de olhos. Tentei, porém, ver e rever o maior número de filmes possíveis, para poder elaborar o presente trabalho. Comentários, sugestões, críticas e puxões de orelha são mais que bem-vindos, não hesitem em entrar em contato em gabriel.cborges@yahoo.com.br.

Obrigado a todos e todas e espero que se divirtam.

Resumo

Silva, Gabriel Cardoso Borges. Figueiredo, Vera Lucia Follain de. **A renovação do cinema de horror no Brasil: permanências e mutações do gênero a partir de 2008**. Rio de Janeiro, 2021. 147 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A dissertação analisa o cinema de horror brasileiro a partir de 2008, momento em que José Mojica Marins, criador do icônico Zé do Caixão, lança sua última obra, *Encarnação do Demônio*. A produção que segue daí é bastante heterogênea e diversa, além de crescente em número de filmes. Para se ter uma ideia, em 2008 foram lançados três filmes, incluindo o de Mojica, já em 2018, foram lançadas nove obras. Do conjunto me interessa e destaco aquelas que, de alguma forma, mobilizam o gênero narrativo enquanto crítica ou comentário social. Discuto na dissertação, além de *Encarnação do Demônio*, os filmes *Trabalhar Cansa* (2011), *As Boas Maneiras* (2017), *Mormaço* (2018) e *Bacurau* (2019). Partindo desse corpus, desenvolvo uma reflexão sobre os usos dos gêneros narrativos no cinema brasileiro das primeiras décadas do século XXI.

Palavras-Chave

Cinema brasileiro; Gênero narrativo; Horror; José Mojica Marins; As Boas Maneiras; Trabalhar Cansa; Mormaço; Bacurau.

Abstract

Silva, Gabriel Cardoso Borges. Figueiredo, Vera Lucia Follain de. (Advisor) **The Renewal of Brazilian Horror Cinema: permanencies and mutations in the genre from 2008.** Rio de Janeiro, 2021. 147 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This work analyses Brazilian horror cinema from 2008, when José Mojica Marins, creator of the iconic Coffin Joe, launched his latest film, *Encarnação do Demônio*. The set of movies that follows is not only heterogeneous and diverse but also growing in number of films. To get an idea, in 2008 three films were released, including Mojica's, as opposed to nine films in 2018. From this set of movies, what interests me and what I highlight are those films that somehow mobilizes the genre as a critic or social comment. I discuss in this work, besides *Encarnação do Demônio*, the films *Trabalhar Cansa* (2011), *As Boas Maneiras* (2017), *Mormaço* (2018) and *Bacurau* (2019). By this corpus, I develop a reflection on the uses of the narrative genres in Brazilian cinema of the first decades of the 21st century.

Keywords

Brazilian cinema; Horror genre; Coffin Joe; José Mojica Marins; *Trabalhar Cansa*; *As Boas Maneiras*; *Mormaço*; *Bacurau*.

Sumário

Introdução	12
1. O cinema de horror no Brasil.....	19
1.1. Comentários sobre o gênero horror	20
1.2. Breve histórico do cinema de gênero no Brasil pré-2008	27
1.3. Panorama do cinema de horror brasileiro contemporâneo	38
2. Permanências e mutações do gênero: respostas da crítica e do público em Encarnação do Demônio.....	51
2.1. A Encarnação do Demônio na crítica contemporânea brasileira ...	54
2.2. A reinvenção crítica da obra de José Mojica Marins.....	63
2.3. Novíssima reinvenção crítica da obra de José Mojica Marins	67
2.3.1. Invenção em José Mojica Marins.....	68
2.3.2. Política em José Mojica Marins	72
2.3.3. Autoconsciência e antropofagia em José Mojica Marins	77
2.3.4. Deslizes, filmes ruins e misoginia em José Mojica Marins.....	80
2.4. Considerações sobre a recepção do público à Encarnação do Demônio	81
3. O gênero como abordagem da realidade social brasileira	87
3.1. Horror e Trabalho	89
3.1.1. Trabalhar Cansa ou O homem como lobo do homem	90
3.1.2. As Boas Maneiras e o horror do Mesmo.....	106
3.2. Horror e resistência	118
3.2.1. Mormaço e o corpo como receptáculo do horror	119
3.2.2. Bacurau: um microcosmo das comunidades brasileiras	124
4. Conclusão	135
5. Referências bibliográficas	138

Lista de figuras

- Figura 1: O shopping center em forma de pirâmide fascina as crianças que se aventuram até ele ao mesmo tempo em que os oprime e aterroriza..... 108
- Figura 2: A festa junina é outro momento de interação que se transforma em terror sob o ataque do lobisomem..... 108
- Figura 3: A turba saída da festa junina procura pelo lobisomem para fazer justiça com as próprias mãos..... 112
- Figura 4: Portando facões e paus, as pessoas não cogitam resolver a situação por vias legais: ao monstro só resta o uso da violência..... 112
- Figura 5: De um lado a periferia, do outro, o luxo, os grandes prédios, o shopping. Ainda que futurista, a cidade mantém suas desigualdades..... 115

*Se o inferno existisse, eu
iria para lá com os meus
próprios pés. Mas meu
sangue é imortal.*

*Encarnação do Demônio,
José Mojica Marins*

- Ele era o bicho-papão

*- Sim, na realidade, ele era
Halloween, John Carpenter*

Introdução

Não me lembro exatamente quando, mas ainda criança, passando pela sala de TV, vi, de relance, a chamada para um filme que seria exibido na noite daquele dia na Tela Quente, a sessão que exibe filmes na faixa de programação da TV Globo. Era o trailer de *O Chamado* (*The Ring*, EUA, Gore Verbinski, 2002), na sua versão norte-americana. Naquela noite não dormi. Bastou o trailer para me amedrontar. O trauma, no entanto, eu sabia, era anterior. Ele se originou uma noite em que dormia na casa de um amigo, éramos um grupo de colegas e resolvemos alugar em uma locadora de vídeos o filme *Pânico* (*Scream*, EUA, Wes Craven, 1996). Muito corajosos, resolvemos vê-lo naquela madrugada. Resultado: uma semana sem dormir. Wes Craven conseguiu o que queria, assustar um bando de garotos em uma madrugada de cinema.

Passei anos evitando a sessão de filmes de horror na locadora da minha cidade, no interior de Minas Gerais, pois a simples visão das capas daqueles filmes já me fazia arrepiar. Em 2008, então com 14 anos, lembro de ver o cartaz do filme *Encarnação do Demônio* (Brasil, José Mojica Marins, 2008) na parede do Cine Theatro Brasil, o único cinema de rua que ainda resistia na cidade - hoje, infelizmente, fechado. Passei, claro, longe do cinema naqueles dias de exibição do último filme de José Mojica Marins, a maior referência do horror nacional. Naquela altura eu não sabia disso, ainda que já tivesse ouvido falar no nome do Zé do Caixão, seu personagem - mas não associado ao horror, e sim a quando minha mãe me perguntava se eu queria ser igual a ele quando me esquecia de cortar as unhas. Alguns anos depois, já adolescente, resolvi encarar meu medo assistindo a uma fita de horror, isso porque o protagonista era um dos atores que mais gostava na época, Kiefer Sutherland, astro da série televisiva *24 Horas* (*24*, EUA, 2001-2010). Via a série com meu pai e ambos topamos alugar e assistir ao filme por causa do seu protagonista, um cara durão, que com certeza daria uma boa lição em qualquer assombração que aparecesse em seu caminho. O filme era *Espelhos do Medo* (*Mirrors*, EUA, Alexandre Aja, 2008), que apresentava uma entidade sobrenatural que vivia nos espelhos e se manifestava nos reflexos dos personagens. De algumas imagens ainda me recordo, como a de um reflexo que permanece no espelho com um sorriso maligno mesmo com a saída de seu referencial. O fato é que consegui

assistir ao filme todo sem fechar os olhos e, a partir daí, comecei um processo de ver e conhecer o cinema de horror. Encarando um de cada vez, claro, e posso dizer que, felizmente, ainda me arrepio com alguns dos filmes.

Já na faculdade de cinema conheci a obra de José Mojica Marins, mais por conta própria que por indicação, e me arrependi profundamente por não ter o encarado quando exibido no cinema de minha cidade. Mas tento me redimir voltando a ele agora. Este trabalho, então, se inicia a partir do último filme lançado pelo cineasta para traçar o caminho da produção de horror no Brasil. Uma produção muito rica e diversa, com a qual tive contato a partir do próprio Mojica, ainda que tardiamente. Ao adentrar em seu mundo, me perguntei, quem seriam os outros "Mojicas" por aqui. Por sorte, a produção contemporânea tem extrapolado a influência do cineasta, com novas referências, abordagens e mergulhos dentro do gênero do horror. Assim, este trabalho se propõe a apresentar a produção contemporânea do gênero narrativo, destacando personagens, realizadores, tendências, permanências e mutações, de modo a compor um mosaico que dê conta da diversidade da produção.

O cinema de horror sempre existiu no Brasil, ou, ao menos, traços dele, isso porque por muito tempo outros gêneros tomaram seus códigos por empréstimo. Nos últimos anos, porém, um conjunto de filmes tem se inscrito nos códigos do gênero narrativo, reciclando elementos e se assumindo, sem a vergonha de outrora, como pertencente ao horror e herdeiros de sua tradição. Se José Mojica, em seu *À meia-noite levarei sua alma* (Brasil, 1964), é o primeiro cineasta a se declarar um diretor de filmes de horror, isso não quer dizer que o gênero no Brasil fosse inédito. Há toda uma filmografia que flerta claramente com o horror antes de Mojica, como bem nos mostra Laura Cánepa (2008), assim como nos anos subsequentes, em que o horror se torna mais evidente, sobretudo nas décadas de 1970 e 1980.

Com o chamado Cinema Brasileiro da Retomada, no fim do século XX, e com a chegada dos anos 2000, uma nova geração de cineastas se inscreve no horror de forma muito engajada e original, antecipando tendências e revigorando o gênero narrativo no Brasil. A produção em vídeo, a distribuição em circuitos e redes alternativas, bem como a exploração e experimentação com seus códigos no formato de curta-metragem, compõem o mosaico do horror brasileiro desses anos iniciais do novo milênio. O ano de 2008, no entanto, pode ser tomado como um ano

de inflexão. Estreava no circuito comercial brasileiro *A Encarnação do Demônio*, o último filme da trilogia de Mojica sobre o agente funerário/coveiro Zé do Caixão, na sua busca, iniciada no filme de 1964, pela mulher ideal a lhe dar o filho perfeito. Inflexão porque é o retorno à direção de um cineasta há muito impossibilitado de filmar¹, assim como o ponto de partida para toda uma nova incursão dentro do gênero, que é, aqui neste trabalho, o ponto central. A título de exemplo, são nove os filmes de horror exibidos em 2018, número três vezes maior que em 2008, demonstrando o crescimento da produção. Acredito que isso, por si só, justifique esse trabalho. É exatamente esse desenvolvimento da produção que incita a investigação elaborada por essa dissertação.

Assim, a partir de 2008, ano em que se inicia o nosso recorte, uma nova leva de cineastas – a exemplo de Mojica em 1964 – se assume diretores e diretoras de filmes de horror. Um conjunto de obras, heterogêneas na forma, nos temas e nas suas propostas, marca o período. De *Encarnação do Demônio a Bacurau* (Brasil, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dorneles, 2019) - que incorpora o horror em sua miscelânea de gêneros narrativos -, essa nova onda de filmes representa um conjunto que nos faz indagar de que forma esse cinema se apresenta? Como os realizadores contemporâneos têm encarado o gênero narrativo? Essas são algumas das questões que norteiam este trabalho.

Vamos tentar respondê-las pensando tanto os filmes em conjunto, quanto individualmente, selecionando alguns exemplos ilustrativos, que serão estudados em profundidade. O recorte se estende do ano de 2008 aos dias que precedem a escrita deste trabalho. A escolha se deve pelo simples fato de que até o ano de 2007 o gênero é muito bem mapeado por um outro trabalho, a tese de doutorado da pesquisadora Laura Cánepa (2018), de suma importância para os estudos do horror no Brasil, com a qual essa dissertação dialoga. Partir de onde ela termina é necessário para entendermos o gênero hoje. Dividido em três blocos/capítulos, que se ligam pelo tema - o horror contemporâneo brasileiro - proponho neste trabalho uma análise que se volte aos diálogos entre os filmes, as críticas e as teorias do gênero. Assim, no primeiro capítulo apresentamos um - dentre vários - mapeamento

¹ Com o declínio da produção na Boca do Lixo – região no centro de São Paulo conhecida pela grande concentração de pequenas e médias produtoras de cinema – por volta dos anos 1980, Mojica não consegue mais financiar seus projetos pessoais, trabalhando sob encomenda sobretudo em filmes de sexo explícito, em que assinava a direção com seu pseudônimo J. Avellar.

possível do cinema de horror no Brasil. Apresentaremos, de forma breve, alguns comentários sobre o gênero do horror em si, tomando o cuidado na hora de transpor para o cinema brasileiro as teorias elaboradas em contextos diferentes do nosso. Em seguida, propomos um histórico do cinema de horror no Brasil, tendo como base a referida tese, que traça um panorama da produção de horror de 1937 a 2007. Longe de querer propor uma história do horror, essa segunda parte do capítulo se propõe a ilustrar e resgatar uma memória fílmica referente a um gênero pouco abordado, a fim de mostrar a existência de uma vasta obra para além daquelas assumidas e dirigidas por José Mojica. Na última parte do capítulo apresentaremos um quadro da produção contemporânea, destacando algumas obras e tendências. Assim, pretende-se no primeiro capítulo um comentário sobre os diferentes períodos pelos quais o horror passou, assim como a forma pela qual ele se apresenta hoje, na tentativa de compreender como cada época escolhe formas distintas de encarar o gênero.

No capítulo seguinte recuamos ao ano de 2008, mais especificamente à recepção crítica da obra de José Mojica, a fim de investigar as formas pelas quais sua obra foi lida. O capítulo se divide em duas partes, uma sobre a recepção do seu último filme, *Encarnação*, em comparação com a recepção de seus dois primeiros filmes, as duas partes iniciais da sua trilogia. É sabido que tanto *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (Brasil, 1964), quanto *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (Brasil, 1967) dividiram opiniões dentro da crítica de rotina dos jornais². Na verdade, as recepções negativas se sobressaem, dado a virulência de suas palavras, que chegam a implorar o cancelamento das obras. Alguns defensores se colocam ao lado de Mojica, sobretudo amigos cineastas, como Rogério Sganzerla, Carlos Reichenbach e Jairo Ferreira. O fato é que análises mais aprofundadas sobre as obras, procurando entender o processo de criação do cineasta, assim como suas escolhas técnicas e estéticas, ocupam, atualmente, o lugar das discussões mais superficiais, que prevaleciam até então. *Encarnação do Demônio* é recebido por uma nova geração de críticos disposta a encarar o desafio lançado por Mojica, o desafio de ler e interpretar uma obra tão complexa, na qual as imagens do horror dão a tônica. Destacando as operações empregadas pelo cineasta, mesmo a crítica

² Por crítica de rotina entendo a crítica diária, elaborada nos jornais e revistas, assim como nos portais e sites de cinema na internet. Focam, geralmente, nos lançamentos da semana e tem um espaço reduzido para o seu desenvolvimento, dado os limites de cada mídia.

de rotina apresentou leituras bastante interessantes e muito diferentes, quanto à forma e conteúdo, daquelas críticas dos anos 1960. Comentaremos, ainda nessa parte, de forma breve, a recepção do público, também em comparação com a recepção de seus dois primeiros filmes.

A segunda parte do capítulo se debruça sobre a recepção da obra de José Mojica como um todo, a partir de dois grandes exemplos: uma mostra retrospectiva sobre a carreira do cineasta, que envolveu a elaboração de textos, críticas e ensaios sobre sua obra; e um dossiê temático elaborado pela revista Cinética, que também se propõe a pensar o conjunto da filmografia de Mojica. A partir do desafio de se lidar com imagens difíceis de serem lidas, seja por seu caráter ao mesmo tempo repulsivo e atrativo, seja pela sua inventividade e abjeção, a crítica contemporânea se aprofundou na desconstrução das imagens, na análise das opções estéticas e no desvelar das camadas e das ideias por trás dos filmes construídos por Mojica. Esse recuo é importante pois acredito que seja justamente o retorno do maior expoente do horror no Brasil que faz com que os olhos da crítica se voltem à produção do gênero narrativo no país. Ou seja, Mojica joga luz sobre a produção contemporânea e a mesma disposição com que parte da crítica se debruça sobre sua obra é legada às produções posteriores. Com isso abrimos caminho para o terceiro capítulo, em que, inspirado pelo mergulho crítico na obra do diretor, também encaro o desafio de analisar algumas obras contemporâneas.

Assim, no último bloco da dissertação, destaco e analiso alguns filmes tomados como exemplos, propondo um mergulho em obras que podem ser entendidas como metonímias do conjunto global, apontando tendências e exemplificando tanto o aprofundamento nas convenções genéricas – retrabalhadas ou não – quanto nas citações e referências a um corpus textual, imagético e nostálgico que compõe os gêneros narrativos. São eles: *Trabalhar Cansa* (Brasil, 2011) e *As Boas Maneiras* (Brasil, 2017), de Juliana Rojas e Marco Dutra, *Mormaço* (Brasil, 2018), de Marina Meliande, e *Bacurau* (Brasil, 2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. Os dois primeiros filmes, *Trabalhar Cansa* e *As Boas Maneiras*, são exemplos de um mergulho mais profundo no gênero e suas convenções, a partir das referências aos códigos genéricos canônicos. As obras de Rojas e Dutra, no entanto, adicionam camadas interpretativas ao mundo genérico construído. Em *Trabalhar Cansa* as relações de trabalho e os ressentimentos da

classe média são expostos e desvelados, sendo o horror e a fantasia seus catalisadores. Em *As boas maneiras*, o comentário social permanece e o apego às convenções do gênero é mais radical: o filme de lobisomem é adaptado à realidade brasileira. *Mormaço* e *Bacurau*, por outro lado, trabalham mais no registro da citação, no trabalho com uma miscelânea de gêneros narrativos. *Mormaço* embaralha as fronteiras entre o horror, a fantasia, a ficção e o documentário, tudo em função da sua construção dramática. *Bacurau*, de forma parecida, constrói uma ópera de violência e resistência, na junção da ficção científica, do horror e do faroeste. Também eles, mobilizados em função de uma mesma reflexão sobre a sociedade, sem perder de vista o alcance e o divertimento do público, principalmente em *Bacurau*. Assim, como pode ser visto, o recorte dentro do conjunto não é aleatório. Mobilizo os filmes que ilustram uma das tendências do horror no Brasil, essa que articula o gênero de forma a compor um quadro do Brasil contemporâneo, em que o horror é a manifestação dos horrores sociais. Não poderia ser diferente, se meu intuito é estar à altura daquilo proposto pela crítica quando da recepção de *Encarnação do Demônio*. Nada mais justo, então, que também encarar o desafio lançado por essas obras.

Assim, a partir desse trajeto não linear, que passeia pelo conjunto da produção de horror no Brasil, tento capturar traços e marcas que nos indiquem seu caráter. A produção como um todo nos mostra tendências, aproximações e distanciamentos entre as obras que optaram por uma abordagem narrativa genérica, se mostrando muito diversa, como veremos. Além do mais, uma das hipóteses para esse novo ciclo de filmes é o fato de que os(as) cineastas estão optando por focar as questões sociais brasileiras a partir da lente dos gêneros, seja no mergulho em suas convenções, seja na citação aos seus elementos. Um possível esgotamento de um enfoque narrativo naturalista e realista também é outra possibilidade. Assim, o gênero, não só como metáfora, mas também como forma narrativa e estética, se torna uma opção para ampliar vozes e denunciar injustiças sociais, sem perder de vista a tentativa de alcançar um público amplo - ainda que isso não se concretize de fato. A metodologia empregada constituiu-se, além da exaustiva compilação de um grande número de dados sobre a produção cinematográfica recente, de uma análise minuciosa dos filmes em paralelo à análise da própria realidade social. Assim, as relações aqui desveladas são relações possíveis, dentre várias. Os filmes trabalham

em um registro que favorece as interpretações e análises simbólicas (VANOYE, GOLIOT-LÉTÉ, 2012), abertos a vários entendimentos. Por fim, toda tentativa de catalogação genérica, vale ressaltar, é subjetiva e está sujeita à tentativa homérica de categorizar em esquemas mais ou menos fechados criações artísticas complexas. Um estudo que tenta compreender as relações da produção cultural com a realidade que a circunda, a partir da análise de suas estratégias narrativas que remontam a um ou outro gênero, é mais interessante do que simplesmente tentar formatá-la em "caixas" pré-determinadas. O esforço dessa dissertação, assim, se dá nesse sentido de analisar os usos dos gêneros narrativos, sobretudo o horror, em relação à sociedade e suas questões. O mundo no qual as obras se inserem é um mundo de precarização do trabalho, de extrema desigualdade e de retorno dos vultos do fascismo, tudo isso fomentado por uma lógica neoliberal à serviço do capitalismo consumista. Não estamos alheios a essas questões e a escrita dessa dissertação é influenciada por tudo isso.

1. O cinema de horror no Brasil

O cinema brasileiro de horror não se resume a José Mojica Marins e seu Zé do Caixão. A afirmativa acima é de suma importância para pensarmos o gênero narrativo na filmografia brasileira. Por muito tempo se restringiu o gênero de horror no Brasil à obra de Mojica e isso é um tanto quanto redutor, pois mesmo o criador do Zé do Caixão não se limitou ao horror. José Mojica transitou por diferentes estilos e gêneros. E mesmo a ideia de que o cineasta fundou o gênero no país, por mais que o próprio diretor o tenha afirmado, não se sustenta, como veremos adiante. É importante ressaltar tudo isso, pois uma das maiores características do cinema de horror no Brasil é justamente sua diversidade. Desde antes de *À Meia-Noite Levantei sua Alma* (Brasil, José Mojica Marins, 1964), primeiro filme da saga do agente funerário Zé do Caixão, o Brasil produzia uma diversidade de filmes que flertava claramente com o gênero, ainda que não o assumissem. Explorando diferentes vertentes – como a associação do horror com outros gêneros narrativos, ou a exploração de temas populares ligados a ele – a produção criou as bases para o surgimento de Zé do Caixão. Apesar da originalidade do personagem e da sua obra, Mojica agrega todas as tendências do cinema de horror brasileiro, criando seu próprio universo (CÁNEPA, 2008).

Assim como há cinema de horror antes de Mojica, há (bastante) cinema de horror depois. A produção dos anos 1990, logo após a chamada retomada do cinema brasileiro, e adentrando os anos 2000, é marcada pelo acesso aos meios de produção digitais, que possibilitam pequenas produções e incursões amadoras pelo gênero. Petter Baiestorf, por exemplo, é uma das grandes figuras do período. Em 2008, além do mais, Mojica lança seu último filme, *Encarnação do Demônio* (Brasil, 2008), que encerra a trilogia de Zé do Caixão iniciada em 1964. Marco do nosso recorte temporal, o lançamento apresenta um novo momento na produção do gênero narrativo no Brasil. A partir daí a produção aumenta a cada ano, se consolidando nos anos 2010. Novas figuras emergem, como Rodrigo Aragão – grande herdeiro de Mojica – e uma nova geração, muitas vezes vinda dos cursos superiores de cinema do país, como Juliana Rojas, Marco Dutra, Gabriela Amaral Almeida e Anita Rocha da Silveira, se inscreve no cinema apresentando novas abordagens e renovando narrativa e esteticamente o gênero narrativo. Além do mais, a produção se descentraliza, se desloca do eixo Rio-São Paulo, com produções vindas de vários

estados do país, como Paraíba, Pernambuco, Maranhão, Goiás, Minas Gerais, Espírito Santo, Santa Catarina, Curitiba e Porto Alegre.

Tudo isso compõe um mosaico muito diverso e interessante, rompendo barreiras e saindo do que pode ser entendido como um nicho, como *underground*, espaços em que sempre se pensa o horror. A produção recente chega ao *mainstream*, aos espaços de visibilidade. Grandes produtoras – como a Globo Filmes, por exemplo – entram na jogada com suas produções de gênero. Mesmo cineastas que compõem parte da história do cinema Brasileiro e que nunca foram associados ao horror arriscam suas empreitadas, Walter Lima Jr. é o grande exemplo com seu *Através da Sombra* (Brasil, 2015), baseado na obra *A Volta do Parafuso* (EUA, 1898), de Henry James.

Desse modo, aliando tradição, renovação, experimentação e invenção, se apresenta o cinema de horror no Brasil, sobretudo a partir de 2008. Repletos de camadas, seja a partir de analogias com a realidade social brasileira, na mobilização do gênero como crítica social, ou mesmo exercícios de maquiagem, produções descompromissadas, visando a diversão, o susto e os arrepios, a partir de mergulhos nas convenções e prazeres do gênero, são as obras que compõem nosso recorte e, mais uma vez, apontam para a grande diversidade do conjunto. De que forma esses filmes dialogam, como remetem à realidade social brasileira e o que concorre para o aumento e a consolidação dessa produção são questões a serem exploradas. Veremos tudo isso a partir de agora, passando antes por breves apontamentos sobre o gênero do horror em si e por uma breve apresentação da história do horror no Brasil antes do nosso marco temporal.

1.1. Comentários sobre o gênero horror

Antes de avançarmos convém algumas considerações sobre o que pensamos do horror enquanto gênero. É evidente o uso generalizado, bastante popular, do termo horror para qualificar narrativas, remetendo a um imaginário comum. Isso é bastante útil, se pensarmos em termos de eficiência comunicativa, em dois aspectos. Primeiro, é fácil para o espectador, diante das opções em exibição nos cinemas ou dentro do catálogo de alguma plataforma de *streaming* identificar as produções de horror, isso quando o próprio termo “horror” não vem em destaque no cartaz ou na

descrição do filme. Com isso, pretende-se mobilizar nos espectadores todo um arcabouço imagético adquirido ao longo dos anos de consumo de obras audiovisuais. O horror enquanto gênero, dado a sua popularidade, se manifesta em diferentes mídias e suportes, de forma a ampliar sua “biblioteca” imagética. E o que seria essa biblioteca? É o conjunto de referências das mais diversas, como os monstros, por exemplo, que se cristalizaram na cultura popular. Frankenstein, os diversos vampiros, os lobisomens, as múmias, os cientistas malucos, os Zés do Caixão, e mais recentemente figuras como Jason, Freddy e os diversos Aliens. Outras referências vão desde os atores e atrizes recorrentes em produções do tipo até a trilha sonora, os figurinos e os cenários. Isso tudo é útil, como apontamos, por indicar logo de início o que a obra está propondo. O espectador, de posse de seu arcabouço referencial sobre o gênero, aceita e adentra no mundo proposto. Isso aponta para o segundo aspecto da utilidade do gênero, as pessoas por trás das diferentes obras de horror, cientes do pacto que estabelecem com os espectadores, ao mobilizar certas expectativas genéricas, podem ou confirmar as expectativas a partir de um rearranjo dos elementos que o gênero oferece ou podem quebrar as expectativas e propor coisas novas, cientes, claro, de que isso possa desagradar parcelas do público.

Evidentemente, tudo isso diz respeito aos pressupostos do gênero narrativo, mas não explicam o que é, de fato, o gênero do horror. Ainda que nosso desafio não seja propor uma nova teoria do gênero, é importante apresentar ao menos uma tentativa de apreendê-lo. Das teorias de maior fôlego e impacto, dadas as limitações do trabalho, optamos por destacar a de Noël Carroll, que em sua obra *A filosofia do horror ou Paradoxos do coração* (1990), propõe mesmo uma filosofia para o que ele chama de “horror artístico”, aquele das produções do campo das artes – seja cinema, teatro, literatura ou dança –, em oposição ao “horror natural”, aquele decorrente do espanto e terror oriundos do mundo em que vivemos. Ao propor uma teoria do gênero, no entanto, Carroll acaba por assumir os pressupostos que mencionamos, se apoiando no conceito de “horror” enquanto uma “categoria da linguagem ordinária” (1990, p.27). Retornaremos a isso mais adiante, entretanto vale nos aprofundarmos nas ideias de Carroll para uma consolidação do conceito do gênero horror.

Um breve parêntese, no entanto, se faz necessário. No segundo semestre de 2020 a Associação Brasileira de Críticos de Cinema, a Abraccine, ofereceu um curso chamado *Panorama do cinema fantástico brasileiro*, como forma de discussão e prévia de lançamento de um livro sobre o tema. A Associação propôs o fantástico enquanto um grande “guarda-chuvas” que envolve os cinemas de horror, de ficção científica e de fantasia. Com isso gostaríamos de ilustrar como o horror é um gênero que divide fronteiras com outros gêneros similares e, em muitas das vezes, as fronteiras são inclusive abolidas. Carroll também chama atenção para a fluidez dos limites entre o horror e a ficção científica, por exemplo, trafegando livremente entre os gêneros em seu trabalho (1990, p.29). Assim, na sua proposta de uma filosofia do horror, ele parte da ideia de que o gênero suscita um certo “efeito” (*effect*), no caso um sentimento de horror, derivando daí seu nome. David Bordwell (2013), ecoa Carroll ao propor que “o gênero do terror é mais reconhecível pelo efeito emocional que tenta causar” (2013, p. 517). Ainda que seja uma certa generalização, é uma forma eficiente de abraçar o conjunto de obras que reconhecemos pertencentes a uma mesma categoria, a do horror.

Segue-se a isso, na teoria proposta por Carroll, a presença dos monstros como um dos fatores de identificação e definição do gênero, sejam eles de “origem sobrenatural ou de ficção científica” (1990, p. 30). Mas é importante destacar que não basta, simplesmente, a presença de monstros, é preciso que um certo tipo de reação dos personagens colocados em contato com eles se manifeste, é preciso uma reação de repulsa, de horror, asco, ojeriza. Com isso, se propõe a diferenciação do horror artístico de outros filmes que também apresentam monstros, mas não propõem tais efeitos de horror, como nos contos de fadas, nos mitos ou em certas histórias voltadas ao público infante-juvenil. Os personagens do filme *E.T.* (EUA, 1982), de Steven Spielberg, por exemplo, não rejeitam ou se aterrorizam com aquele ser não-natural, pelo contrário, o acolhem e o ajudam. Assim, da associação entre um personagem monstruoso, que deve ser, necessariamente, “ameaçador e repulsivo”, e sua reação nos personagens, depreende-se uma categorização do horror. Carroll destaca ainda o fato de que, em certa medida, os sentimentos dos personagens em relação aos monstros correm em paralelo aos sentimentos dos espectadores. Ao se questionar acerca dos “paradoxos do horror”, ou seja, o que faz com que nos proponhamos a encarar aquilo que, em tese, deveríamos evitar, Carroll

afirma que a curiosidade inerente ao espírito humano nos leva a experimentar sensações e medos a partir de um local seguro, no caso, as salas de cinema ou o conforto de nossas casas.

Assim, a partir daquilo que pretende causar – o horror – podemos pensar o gênero narrativo neste trabalho. A teoria proposta por Carroll é muito útil, pois sistematiza e elabora de forma bastante ampla os efeitos e sentimentos operados pelo gênero do horror, assim como seus gatilhos. Há, contudo, uma ênfase muito grande nos seres monstruosos de origem não natural, deixando de lado outros seres monstruosos, mas muito humanos. Os *serial killers*, por exemplo, aparecem em séries de filmes de sucesso, que podem e são incluídos como pertencentes ao gênero do horror. É certo que nem todo filme de *serial killer* implique em um filme do gênero, mas os filmes *slasher* – aqueles centrados nos assassinos e suas perseguições – nos causam sentimentos de repulsa e horror assim como muitos dos monstros clássicos.

A título de exemplo, Zé do Caixão, um homem como qualquer outro, aterroriza e repele os personagens que o rodeiam, e ainda que não seja um monstro propriamente dito, é tão monstruoso quanto. Carroll descarta, também, os espetáculos do gênero teatral do *Grand Guignol* da categoria do horror pela ausência de monstros, pois mesmo que horripilantes, apresentam, no lugar, sádicos – a figura do cientista louco, tão cara ao horror, pode ser outro exemplo de personagem sádico. Dessa forma, os filmes do Zé do Caixão, um personagem sádico, um homem e não um monstro, estariam fora do gênero do horror. Em um primeiro momento, então, a teoria proposta por Carroll não nos seria útil, porém, ele mesmo pode nos dar as bases para o entendimento do horror em Mojica, se pensarmos os fortes sentimentos de repulsa que as imagens do diretor nos causam, assim como na reação dos personagens em relação ao seu Zé do Caixão, nos antecipando o horror que está por vir. Igualmente, lidando com os contraexemplos a sua teoria, sobretudo esses que questionam o lugar de “vilões” humanos nos filmes de horror, Carroll aponta para o fato de que é possível, mesmo aos vilões humanos em determinadas obras, se igualarem aos monstros, desde que apresentem não só aspectos para além da compreensão humana, quanto um caráter “intersticial e contraditório”, um caráter “impuro”, o que está no centro de sua teoria sobre o horror artístico. Assim, a teoria de Carroll nos serve como uma grande âncora

teórica, que estabelece algumas bases e premissas importantes. Mesmo as exceções orbitam ao redor desta ancoragem, sendo ou a confirmação da regra ou explicadas em oposição aos seus pressupostos.

Citamos o personagem de José Mojica aqui, mas vale uma ressalva, ainda que ele possa ser pensado em termos da teoria de Carroll, é importante não nos prendermos por demasiado a ela. O cinema de Mojica é bastante peculiar e sua empreitada aqui no Brasil exige deslocamentos analíticos, ou seja, exige se desprender de balizas norte-americanas e europeias. Veremos essa questão com mais calma no capítulo seguinte, quando analisarmos as recepções da obra de Mojica. Mas é importante adiantar que as principais teorias ditas clássicas sobre o horror partem de modelos e de um conjunto de filmes ligados as produções norte-americana e britânica, sobretudo. É importante, pois, já termos isso em mente.

Aludimos anteriormente ao arcabouço imagético criado pelo horror e isso se dá pela sua repetição de temas, motes, personagens, cenários e sentimentos que pretende causar. A própria teoria de Carroll é uma tentativa de apreender esse conjunto amplo de repetições e transformações pelo qual o gênero passa. Há uma constante reconfiguração desses elementos, o que faz com que se amplie a tal da “biblioteca” a que fizemos referência. Essa constante reconfiguração pode ser outra característica do gênero, que opera no sentido de atualizar o sentimento de horror que pretende causar. Tem-se, assim, novas propostas para antigos personagens e temas, após o esgotamento de um ciclo. Bordwell (2013), afirma isso ao dizer que: “[...] através da combinação de gêneros e da troca entre os gostos do público e a ambição dos cineastas, os filmes de terror mostraram que o equilíbrio entre convenção e inovação é essencial para todo gênero” (2013, p.521).

O recente ciclo de produções de horror, principalmente no Brasil, parece escapar das definições de Carroll, ao mesmo tempo em que confirmam esse caráter de constante reconfiguração. Para o cinema de horror dito clássico, as questões apresentadas por Carroll são, de fato, definidoras. No contexto atual, no entanto, os filmes veem subvertendo antigos pressupostos, a ponto de críticos começarem a falar em “pós-terror”³. Não acreditamos se tratar de um “pós-terror”, mas de novas

³ O crítico britânico Steve Rose propôs o termo em artigo publicado no *The Guardian* em 2017. O termo é usado para pensar filmes que “desafiam códigos e regras que governam o cinema de horror” (ALMEIDA, SOARES, 2018, p. 1).

reconfigurações dentro do gênero, visto que este é incansavelmente mutável. Da associação com outros temas, da junção de elementos iconográficos clássicos ou do aprofundamento nas questões existenciais ou críticas sociais, o que percebemos como novo pode ser apenas um novo ciclo. Da “biblioteca” do horror, os(as) cineastas podem retirar as obras mais distintas e compor, a partir dos recantos mais profundos de suas criatividades, novas composições. Um exemplo recente é o filme brasileiro *Christabel* (Brasil, 2018), de Alex Levi-Heller, que, sem estragar as surpresas, coloca um personagem clássico no cerrado goiano. A revelação de qual personagem se trata é dada no final, em que a surpresa da descoberta dá o sentido ao clima sombrio e de mistério que perpassa toda a obra. A personagem, ainda que não horrorize logo de cara, serve como um desestabilizador da realidade do mundo natural. Esse é apenas um dos exemplos mais recentes, mas podemos pensar novas abordagens para o horror a partir de vários outros filmes da recente filmografia brasileira, que analisaremos mais adiante no capítulo.

A aplicação e a proposição de um termo como “pós-terror” nos mostra as dificuldades de teorias totalizantes para os gêneros cinematográficos, sobretudo o horror. Apresentamos aqui a teoria de Carroll por esta ter conseguido cobrir um conjunto muito amplo dentro do gênero, além de nos fornecer *insights* e subsídios para pensarmos o horror. No mais, nos parece que Carroll segue sendo usado como uma das grandes referências dentro das análises do gênero, visto a constante citação ao seu trabalho em outros estudos. A ideia de “efeito”, que ele propõe nos será muito útil ao longo deste trabalho. Mas, com todo o cuidado, propomos ir um pouco além: na consideração do gênero a partir da sua intertextualidade. O próprio Carroll nos dá as bases para se pensar o gênero a partir da intertextualidade. Ainda que sua teoria não tenha na intertextualidade um dos seus fundamentos, ele a aplica para estudar o momento/ciclo do gênero de horror no período em que elabora sua teoria. Ou seja, para tentar estudar as características e marcas próprias da produção de horror dos anos 1980, em oposição aos ciclos anteriores, ele afirma:

O gênero é particularmente reflexivo e autoconsciente atualmente, embora não de maneira taciturna. Especificamente, ele é altamente intertextual, de uma maneira claramente autodeclamadora. Os criadores e os consumidores de ficções de horror estão conscientes de estar trabalhando dentro de uma tradição compartilhada, e isso é reconhecido abertamente com grande frequência e gosto. (CARROLL, 1990, p. 294).

Apresentados aqui, então, os pressupostos teóricos mais significativos, podemos agora propor, ante uma categorização totalizante do gênero, uma análise do horror a partir de uma leitura intertextual, sobretudo a partir do diálogo entre as obras e do (re)trabalho com esses mesmos pressupostos genéricos – essa “biblioteca” – em novos arranjos. Nesse sentido, a ideia de dialogismo presente em Bakhtin (1997) nos será de grande ajuda. Para o teórico russo, dialogismo é a presença de inúmeros outros enunciados dentro de um único enunciado, ou seja, um enunciado comporta outros vários dentro de si. Isso será importante quando discutirmos de forma aprofundada alguns exemplos da produção brasileira no capítulo três. Mas pode-se adiantar que o que propomos aqui é menos a tentativa de englobar os filmes dentro de uma roupagem teórica que apresentar os diálogos, os usos, as permanências e as reconfigurações do horror, nem que para isso tenhamos que pensar o horror a partir da sua definição mais genérica, mais popular, como aquela apontada por Bordwell, em que são compartilhadas “hipóteses comuns de categorização dos filmes” (2013, p.497).

Antes de prosseguirmos vale um lembrete. É evidente que o gênero por si só não é bom ou ruim a priori, mas seus usos revelam motivações ideológicas, podendo se apresentar de forma conservadora ou progressista. Em um âmbito conservador, a ameaça dos monstros, assassinos ou vilões de toda sorte estremecem a realidade vigente, o *status quo*, assim sua superação visa o restabelecimento da normalidade, abalada pelas figuras “anormais”, de fora. Foucault (2001) já nos mostrou que a anormalidade é uma categoria médico-jurídica criada para a normatização das figuras que estão para além das fronteiras da normalidade estabelecidas pela própria sociedade – a ideia de anormalidade em Foucault, ainda que não citada diretamente por Carroll, perpassa toda sua ideia e categorização dos monstros. Com isso, em certas obras que recorrem ao horror as ameaças que precisam ser destruídas são justamente aquelas que vão contra a normalidade vigente. Os estrangeiros, os comunistas, assim como os hippies e suas propostas de vida, podem ser igualmente inseridos na categoria da anormalidade em diferentes obras em diferentes períodos. Mesmo as narrativas mais conservadoras, contudo, nos ajudam a mapear as categorias elencadas como ameaças em cada época, assim como identificar os modos de vida privilegiados. Por outro lado, o horror pode ser mobilizado para se apontar os horrores sociais. O racismo na sociedade norte-

americana é o mote para um filme como *Corra!* (EUA, 2017), de Jordan Peele, por exemplo. Isso demonstra as dificuldades de se pensar o gênero do horror enquanto uma unidade, enquanto um gênero facilmente classificável. Dessa forma, presente desde os primórdios do cinema – como não pensar nas iniciativas ao mesmo tempo espantosas e fantásticas de Geogés Méliès (1861-1938) – e passando por diversos períodos, ciclos, reformulações e críticas, o que se pode afirmar, sem medo de errar, é o caráter mutável desse gênero narrativo. Talvez por isso que se possa ter todas essas camadas e vertentes quando se fala no gênero do horror. Assim, antes da apresentação da produção brasileira contemporânea de horror, de difícil apreensão em seu conjunto, é preciso apresentar um pequeno histórico da produção antes de nosso recorte, que se inicia em 2008.

1.2. Breve histórico do cinema de gênero no Brasil pré-2008

A proposta deste subcapítulo é apresentar um pequeno histórico, assim como as tendências e as figuras do gênero de horror no Brasil até 2008. A importância que se dará aqui neste trabalho ao cinema de José Mojica Marins, para além de um claro interesse pessoal, se dá em função de sua centralidade dentro do horror cinematográfico. Em 1964, ao lançar *À Meia-Noite Levarei sua Alma*, Mojica se assume como um diretor de horror, além de afirmar a inauguração desse gênero aqui no Brasil. A pesquisadora Laura Cánepa, em seu trabalho *Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros*, aponta para o fato de a obra de Mojica ser, de certa forma, “‘marco fundamental’ do cinema de horror no Brasil” (CÁNEPA, 2008, p. 106). Tomamos o trabalho da pesquisadora como uma referência para se pensar o horror no país, haja vista sua amplitude e fôlego na constituição de uma memória para esse cinema, que até então fora negligenciado pela historiografia oficial. A própria ausência, Cánepa aponta, de estudos e pesquisas sobre o horror no cinema brasileiro é mais uma questão “‘historiográfica do que histórica” (2008, p.3). A partir de um olhar mais atento, a pesquisadora nos mostra que muitos filmes se aproximam claramente do horror, se utilizando de muitos dos seus elementos e a não inclusão de várias dessas obras dentro do gênero se deve a fatores como as associações com outros gêneros e categorias. Ou seja, muitas obras não foram catalogadas enquanto pertencentes ao horror, não sendo pensadas, então, a partir de seus pressupostos.

Antes de prosseguirmos, é importante lembrar um aspecto necessário para se lidar com o horror enquanto gênero no Brasil. Já apontamos para o fato de que as teorias sobre o gênero horror partem de um *locus* e de um *corpus* fílmico muito específicos. São teorias que conformam um cinema, sobretudo, anglo-saxão, refletindo, portanto, as experiências desses locais. Isso implica em dizer, também, que o gênero horror foi cooptado e, em certa medida, desenvolvido dentro de um esquema de produção industrial. O ciclo de monstros do estúdio norte-americano Universal é um dos exemplos. Assim, Cánepa, quando da delimitação de seus objetos de trabalho, nos lembra que:

Foi a partir desse processo [*a localização de possíveis filmes, assim como suas reconstituições históricas*] que se definiu o corpus desta pesquisa, composto por alguns filmes propriamente “de horror” e por vários outros que estabelecem evidente diálogo com o gênero – afinal, como está-se tratando de uma cinematografia periférica, cujo processo industrial nunca chegou a ser completado de maneira contínua, a própria noção de “gênero” fica comprometida e deve ser relativizada (CÁNEPA, 2008, p.4 – destaque nosso).

Exige-se, então, pensar o gênero de horror no Brasil a partir de balizas próprias, ou seja, a partir de suas aproximações e usos genéricos – ou repetições de elementos. É assim que Cánepa organiza seu trabalho, propondo alguns eixos que orbitam o lançamento de *À Meia-Noite*, marco do horror no país. Em “Antes do Horror”, por exemplo, ela propõe a existência de elementos do horror em produções que remontam ao cinema mudo brasileiro, seja na exploração da violência, seja na apreensão do sobrenatural, a fim de se criar um clima de medo e suspense. Dado que muitos dos filmes se perderam, as análises sobre eles se pautam em informações difusas e secundárias. Contudo, a partir dos títulos e temas pode se ter uma ideia, ainda que muito vaga, daquilo que tratam. Cánepa (2008) cita alguns exemplos, como o filme *O Diabo*, de Antonio Campos, feito em São Paulo em 1908, no qual o título nos remete à um dos personagens mais recorrentes do horror. Evidentemente não se pode afirmar que se trata de um filme de horror, pois não existem muitas informações sobre a obra, mas é interessante pensar no seu título, nem que seja seu uso como forma de se atizar a curiosidade do espectador. Outros exemplos do período do cinema mudo brasileiro, que se aproximam de alguma forma do gênero, são aqueles que tratam de crimes e casos violentos da época, como sugerido pelo título do filme *Os Estranguladores do Rio*, também de 1908, em que se descrevia um famoso caso que teria acontecido na cidade do Rio de Janeiro,

assim como em *A Mala Sinistra* (1908) e *O Crime da Mala* (1928), em que outros crimes chocantes seriam retratados (CÁNEPA, 2008, p. 110). Tudo isso, contudo, são suposições. O que se tentou na obra de Laura Cánepa, foi mapear, nesse período, a partir de fontes secundárias as aproximações possíveis com o gênero.

A partir dos anos 1930, o horror é apropriado por outro gênero que então começa a fazer bastante sucesso, a comédia musical. Explorando os mais diversos temas, essas comédias musicais, que seriam reconhecidas posteriormente por *chanchadas*, eram produzidas por empresas de cinema como a Cinédia e, depois, a Atlântida. Alguns dos filmes que se apropriaram de temas do universo do horror, ainda dentro das suas chaves de comédia, estão *O Jovem Tataravô* (Brasil, Luis de Barros, 1937), da Cinédia, em que um rapaz ressuscita seu tataravô, e *Os Três Vagabundos* (Brasil, José Carlos Burle, 1952), produção da Atlântida inspirada nos filmes B norte-americanos, “com elementos de horror e ficção-científica (casa mal assombrada, cientista maluco, troca de cérebros) estrelada por Oscarito, Grande Othelo e José Lewgoy” (CÁNEPA, 2008, p. 112).

A partir dos anos 1950, alguns outros modelos de empresa surgem, como a Vera Cruz, sediada em São Bernardo do Campo, em São Paulo. Ainda que o horror permanecesse ausente, alguns filmes flertavam com a estética gótica e com mistérios por vezes sobrenaturais. Duas obras se destacam, no que Cánepa aponta ser “as duas primeiras histórias de assombração e serial-killer do cinema ficcional brasileiro” (CÁNEPA, 2008, p. 115). Feitos fora dos estúdios que concentravam a produção da época, as obras ficaram à margem da historiografia do período. *Alameda da Saudade 113* (Brasil, Carlos Ortiz, 1951)⁴, filmado em Santos, São Paulo, apresenta um rapaz que se apaixona por uma mulher que, depois se descobre, está morta. O curioso nesse caso é que a história se baseia em uma lenda local e na época foi associado mais a um filme de contornos espíritas que um filme de horror⁵, mas a figura do fantasma é bastante cara ao gênero, por isso sua aproximação ao

⁴ Ficha técnica e mais informações em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IscScript=iah/iah.xis&base=FILOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=013355&format=detailed.pft> Acesso em janeiro de 2020.

⁵ Ao apresentar o filme, o jornal *A Noite*, do Rio de Janeiro, afirma: “Como vêm, o assunto tem base espírita e é interessantíssimo para ser adaptado”. *A Noite*, 01/09/1950. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=348970_05&pasta=ano%201950&pesq=%22Alameda%20da%20saudade%22&pagfis=3527 Acesso em janeiro de 2020.

horror. Já *Noivas do Mal* (Brasil, George Dusek, 1952)⁶, produzido no Rio de Janeiro, apresenta um *serial killer* que aterroriza jovens em uma loja de departamentos.

A partir dos anos 1960 tem-se o que Cánepa (2008) chama de “O Auge do Horror”, compreendendo, de forma mais exata, o período que vai de 1963 a 1983. A produção é significativa pois o que se viu foi “o florescimento de uma extensa e variada cinematografia de horror, dividida entre propostas marcadamente autorais e outras derivadas do filme erótico explorado à exaustão por produtores paulistas e cariocas” (CÁNEPA, 2008, p.116). Aqui vale ressaltar que o gênero horror é assumido, sobretudo a partir de Mojica, que ressalta o fato de o seu filme, *À Meia-Noite*, ser um filme de terror, em que pese a sua compreensão sobre o poder de vendas do termo. A virada nesse período se dá justamente nesse assumir do horror, que antes, como vimos, era apenas residual ou usado de forma tímida na mescla com outros gêneros e propostas. Além de *À Meia-Noite*, vale mencionar as outras obras do diretor, que se aprofundam, de diferentes maneiras, no horror, trabalhando elementos típicos do gênero e elaborando e mergulhando mais fundo nas próprias invenções do diretor. *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967), *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* (1968), *Trilogia do Terror* (1968) e *Ritual dos Sádicos (O Despertar da Besta)* (1970) – este último, contudo, foi censurado pela ditadura, sendo lançado com o segundo nome na década de 1980 – compõem sua produção ligada ao horror da década de 1960. *Exorcismo Negro* (1974), *A Estranha Hospedaria dos Prazeres* (1976), *Inferno Carnal* (1977), *Delírios de um Anormal* (1978) e *Perversão* (1979) são as produções dos anos 1970. Sua carreira, assim, bastante prolífica – estão excluídos da lista seus outros filmes que não estão diretamente associados com o horror – justifica sua posição central dentro das discussões sobre o gênero narrativo no Brasil.

Para além de Mojica, no entanto, há cinema de horror. A produção de cinema na região do centro da cidade de São Paulo que ficou conhecida como Boca do Lixo – região que abrigava uma série de produtoras de filme – se notabilizou por seus filmes de grande apelo popular, nos quais o sexo e o erotismo eram os

⁶ Ficha técnica disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=013904&format=detailed.pft> Acesso em janeiro de 2020.

principais chamarizes. Nesse cinema conhecido por “pornoanchada paulista” (CÁNEPA, 2008), os filmes eróticos se aliavam a uma infinidade de outros gêneros, sempre no sentido de angariar a atenção do público. O termo *pornoanchada* diz respeito a uma variedade enorme de filmes, derivado dos termos “comédia erótica” e “chanchada erótica”, que eram aplicados a filmes de comédia que apostavam nos “encantos do sexo e das relações amorosas, algumas mais picantes, maliciosas ou eróticas” (ABREU, 2015, p.139). O uso do termo *pornoanchada* se ampliou de forma a abraçar o conjunto da produção da Boca do Lixo a partir dos anos 1970. Nuno Cesar Abreu (2015) nos mostra a generalização da definição do termo:

Pornoanchada agregava o prefixo *pornô* – sugerindo conter pornografia (conceito sempre conflitante com o de erotismo) – ao vocábulo *chanchada* (conceito que definia, em geral, produto popular e “mal realizado”) e logo se tornou uma definição genérica para filmes brasileiros que recorriam, em suas narrativas, ao erotismo ou apelo sexual, mesmo que fossem melodramas, dramas policiais, de suspense, aventura, **horror** etc. Assim, “pornoanchada” passou a designar (indiscriminadamente) um certo modelo de filmes como se fosse um gênero. (ABREU, 2015, p.140 – destaque nosso).

O que nos interessa aqui, contudo, é a capacidade das pornoanchadas em se aliar a outros gêneros como o horror, de modo a compor o que estamos apresentando aqui como o cinema de horror no Brasil. Incluí nessa linha de produção o filme *Exorcismo Negro* (1974), de Mojica, produzido por Anibal Massaini, produtor ligado ao circuito da Boca do Lixo. Nesse caso, o que está em jogo é a estratégia de se aproveitar de filmes estrangeiros que faziam sucesso por aqui. O filme de Mojica surfa na onda do filme norte-americano *O Exorcista* (EUA, William Friedkin, 1974), assim como fez Amácio Mazzaropi, com seu *O Jeca Contra o Capeta* (Brasil, Amácio Mazzaropi e Pio Zamuner, 1975), que levou mais de três milhões de espectadores ao cinema (CÁNEPA, 2008, p.119). De modo similar, *Bacalhau* (Brasil, Adriano Stuart, 1976) aproveitou o sucesso de sua matriz norte-americana *Tubarão* (EUA, Steven Spielberg, 1975) para também atrair um grande público aos cinemas (CÁNEPA, 2008, p.119). De 1976 até 1982 a Boca do Lixo produziu cerca de 20 filmes de horror (2008, p.119), com alguns diretores se destacando dentro do gênero. Um dos destaques é Jean Garret⁷ – diretor de *Amadas e Violentadas* (1975), que acompanha um assassino serial e fez mais de um milhão

⁷ Sobre Jean Garret, uma breve análise de sua obra pode ser encontrada em: <http://www.contracampo.com.br/36/jeangarrett.htm> Acesso em janeiro de 2021.

de espectadores, *Excitação* (1976)⁸, que mescla elementos da ficção científica e do horror, e *A Força dos Sentidos* (1979), filme sombrio, com toques sobrenaturais, uso de elementos góticos e que também atraiu mais de um milhão de espectadores (CÁNEPA, 2008, p.119). John Doo é outro que se destaca dentro do gênero do horror no período, com seus filmes *Ninfas Diabólicas* (1977), *Excitação Diabólica* (1982) e *O Gafanhoto* (1981), todos com toques sobrenaturais, fantásticos e com grande carga de violência. Outros nomes importantes no cinema de horror no Brasil, nessa produção paulistana, são Fauzi Mansur, David Cardoso, Luiz Castellini, Antonio Meliande, Raffaele Rossi, Juan Bajón, Ody Fraga e Walter Hugo Khouri – esse último menos ligado à Boca do Lixo e que se coloca na lista a partir de “incurções bastante pessoais no gênero” (CÁNEPA, 2008, p. 120) com filmes como *O Anjo da Noite* (1974) e *As Filhas do Fogo* (1978).

Já no Rio de Janeiro o horror se filiava, desde os anos 1960, nas chanchadas da época, apropriado pela comédia e pelos musicais. Em 1969, Iberê Cavalcanti dirige a “chanchada carnavalesca” (CÁNEPA, 2008, p.121) *Um Sonho de Vampiro* (Brasil, 1969), em que a própria Morte aparece e transforma um vendedor de bonecas em um “vampiro dos trópicos”. O interessante nesse caso é a influência declarada da obra de Mojica – que já havia lançado seus dois primeiros filmes com Zé do Caixão –, como atesta o texto que acompanha o letreiro do filme: “[...] Porque de uma inopinada alucinação mojiquiana na cuca de Iberê Cavalcanti surgira o argumento vampirológico muito tropicalista e baratinado que logo sem roteiro foi: iluminado; fotografado (camera libera); montado por Renato Newmann [...]”⁹. Ainda que seja uma estratégia de marketing, o pequeno texto nos mostra a influência e o alcance da obra de Mojica, que poucos anos antes havia “inaugurado” o horror no Brasil. Logo em seguida, a produção se filia a uma “linha mais próxima da curtição e do avacalho do cinema marginal” (CÁNEPA, 2008, p.121), em que as obras *A Possuída dos Mil Demônios* (Brasil, 1970), de Carlos Frederico – esse

⁸ Uma interessante apresentação do filme está disponível em: [http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/horror/filme-excitacao.php?indice=filmes#:~:text=Excita%C3%A7%C3%A3o%20dirigido%20por%20John%20Garrett,%20Helena%20\(Kate%20Hansen\)](http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/horror/filme-excitacao.php?indice=filmes#:~:text=Excita%C3%A7%C3%A3o%20dirigido%20por%20John%20Garrett,%20Helena%20(Kate%20Hansen).). Acesso em janeiro de 2021.

⁹ Informações retiradas da base de dados da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=018166&format=detailed.pft> Acesso em janeiro de 2021.

descrito como terror¹⁰ –, *O Guru de Sete Cidades* (Brasil, 1972), de Carlos Bini – descrito como drama, mas muito próximo do horror¹¹ –, e *Lobisomem o Terror da Meia Noite* (Brasil, 1974), de Eliseu Visconti – também descrito como terror¹² –, se destacam. Obras de cineastas como Júlio Bressane e Rogério Sganzerla, ligados ao chamado Cinema Marginal, também flertam bastante com o horror e suas convenções, como por exemplo *Memórias de um Estrangulador de Loiras* (Brasil, Júlio Bressane, 1971) e *Copacabana Mon Amour* (Brasil, Rogério Sganzerla, 1971-75). Vale lembrar que Sganzerla era um dos defensores de Mojica, além de amigo e colaborador.

A partir de 1969, entra em cena a produtora e distribuidora Embrafilme, criada pelo regime militar e destinada a investir na produção nacional e na distribuição de filmes para o mercado estrangeiro. Nesse contexto, com apoio da Embrafilme, Reginaldo Faria dirige *Quem tem Medo de Lobisomem?* (Brasil, 1974), uma comédia que se utiliza do horror, com a presença de fantasmas, para além da figura do lobisomem. No filme, um trio de amigos se perde a caminho de uma fazenda no interior e logo se vê preso em uma fazenda de estilo colonial comandada por um coronel. Impossibilitados de sair, presos no espaço e no tempo – há um recuo ao passado, os personagens estão presos nessa fazenda em algum lugar não localizado no passado – são ameaçados por um lobisomem e a ira do coronel. Há claras referências a tortura e a ideia de uma impossibilidade de se escapar de um ambiente de horror, em uma crítica à ditadura militar. O recuo no tempo e a articulação dos gêneros da comédia e do horror talvez expliquem o drible na censura da época. Outras obras, em chaves menos ligadas à comédia, também são importantes no período, Cánepa (2008, p. 122) em seu levantamento destaca as obras *A Mulher do Desejo* (Brasil, 1975) e *Enigma para Demônios* (Brasil, 1975), de Carlos Hugo Christensen, *A Virgem da Colina* (Brasil, Celso Falcão, 1977) e *Uma Fêmea do Outro Mundo* (Brasil, J. Figueira Gama, 1979), dentre outras.

¹⁰ Mais informações em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=018270&format=detailed.pft> Acesso em janeiro de 2021.

¹¹ Mais informações em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=024708&format=detailed.pft> Acesso em janeiro de 2021.

¹² Mais informações em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=024771&format=detailed.pft> Acesso em janeiro de 2021.

A partir dos anos 1980, há um refluxo na produção cinematográfica como um todo. Os modos de produção da Boca do Lixo, por exemplo, entram em decadência, em função do aumento nos custos de produção e o afastamento do público das salas de cinema, isso em um cenário de crescente inflação. A entrada do videocassete, assim como a concorrência com os filmes estrangeiros, sobretudo os norte-americanos, dificultavam ainda mais a vida do cinema nacional. Nesse contexto, a produção de horror diminui. Mas há ainda incursões interessantes pelo gênero. A figura de maior destaque talvez seja Ivan Cardoso, que seguindo uma longa tradição dentro do horror no Brasil, o articula com a comédia, criando o seu marcante *terrir*, como bem nos mostra Laura Cánepa:

Diferentemente do que havia ocorrido na década de 1970, os filmes dos anos 80 aparentados do horror foram realizados de maneira dispersa e, aparentemente, desligada da busca por um filão específico da audiência para o gênero. Os filmes mais bem-sucedidos foram os do diretor carioca Ivan Cardoso, que já realizara, nos anos 1970, a série de curtas-metragens QUOTIDIANAS KODAKS, na qual se destacavam A MÚMIA e NOSFERATU NO BRASIL. Nos anos 80, Cardoso faria três comédias de horror de grande apelo de público e crítica, chegando a participar de festivais internacionais: O SEGREDO DA MÚMIA (1978-1982), AS SETE VAMPIRAS. (1986) e O ESCORPIÃO ESCARLATE (1990). Nessas comédias repletas de música pop e de mulheres seminuas, misturavam-se quiproquós chanchadescos, trechos de antigos filmes de monstros, histórias em quadrinhos e novelas radiofônicas – elementos que compunham um mosaico lúdico conhecido como *terrir*. (CÁNEPA, 2008, p.123-4).

Além das obras de Cardoso, destacam-se os filmes *Shock!* (Brasil, Jair Correia, 1984), *A Menina do Sexo Violento* (Brasil, Mário Lima, 1987), *Espelho de Carne* (Brasil, Antonio Carlos Fontoura, 1984), *Estrela Nua* (Brasil, Icaro Martins e José Antonio Garcia) e os filmes de Fauzi Mansur voltados para o mercado estrangeiro *Atração Satânica* (Brasil, 1989) e *Ritual Macabro* (Brasil, 1990). Ainda que disperso, a produção se mostra bastante diversificada, com filmes que se filiam aos *slashers* – os filmes sobre serial-killers – e apresentam os temas do sobrenatural e do duplo-maligno, por exemplo.

Na década de 1990, o cinema se depara com mais uma adversidade, dessa vez uma que quase o asfixia. O governo do então presidente Fernando Collor de Mello (1990-1992) extingue os principais órgãos de fomento ao cinema nacional, a Embrafilme, o Concine e a Fundação do Cinema Nacional, fazendo com que a produção se reduzisse drasticamente – ainda que a Lei de Incentivo à Cultura, também conhecida como Lei Rouanet, seja do mesmo período (1991). Contudo,

após o processo de impeachment que tirou Collor da presidência, inicia-se um novo momento para o cinema nacional. A Lei do Audiovisual, de 1993, garante fomento a uma nova leva de filmes dentro deste período que ficou conhecido como o da *Retomada do Cinema Brasileiro*. Caracterizado por uma produção diversificada de filmes, em que a realidade social brasileira foi focalizada a partir de uma perspectiva do realismo naturalista, o período da chamada Retomada não teve no horror uma de suas experiências mais significativas, estando distante das ficções de longa-metragem exibidas dentro do circuito comercial. Houve alguns flertes com o horror, contudo, como nos filmes *Gêmeas* (Brasil, Andrucha Waddington, 1999), *O Xangô de Baker Street* (Brasil, Miguel Faria Jr., 2001) e *Olhos de Vampa* (Brasil, Walter Rogério, 1996 – 2004) (CÁNEPA, 2008, p.125). Ivan Cardoso também seguiu produzindo, mas os dois filmes que realiza nos anos 2000 não chegaram a ser exibidos comercialmente, são eles: *Um Lobisomem na Amazônia* (Brasil, 2005) e *O Sarcófago Macabro* (2006), o primeiro uma certa forma de comentário sobre o próprio *terrir* e o segundo uma revisão da própria obra, em que Cardoso recicla imagens de outros de seus filmes.

Por fim, antes de adentrarmos em nosso recorte propriamente dito, convém destacar dois segmentos importantes dentro do cinema de horror realizado no Brasil durante a década de 1990 e os anos 2000. São dois segmentos que se desenvolvem nas franjas do cinema comercial, muitas vezes de forma amadora. O primeiro é o dos filmes feitos em vídeo, em que uma série de novos realizadores se aproveitam do barateamento e da difusão das novas tecnologias de filmagem, como as câmeras de vídeo digital. Desse movimento surgem cineastas como Petter Baiestorf, o grande articulador por trás da Canibal Filmes, prestes a completar 30 anos de atividades. Produzindo de forma amadora em Santa Catarina, sem o apoio de editais e patrocínios empresariais, a Canibal Filmes produziu uma série de filmes experimentais, anárquicos, inventivos e recheados de bizarrices – em um bom sentido, claro. São filmes que se utilizam de maquiagem e efeitos práticos eficientes e criativos, fazendo da produtora uma das expoentes do *gore* no país. A Canibal Filmes, inclusive, se apresenta como a precursora da chamada *gorechanchada*, um gênero que articula a tradição brasileira da chanchada com o subgênero dentro do horror. Filmes como *O Monstro Legume do Espaço* (1995), *Eles Comem Sua Carne* (1996), *Zombio* (1999) e *Zombio 2: Chimarrão Zombies* (2013) compõem parte da

trajetória de uma das maiores referências do cinema *underground* brasileiro. Outro destaque é o cineasta Rodrigo Aragão, que com seu *Mangue Negro* (2008) inaugura uma carreira prolífica e muito interessante. Especialista em maquiagem e efeitos práticos, cria monstros e situações que não devem em nada a um cinema *mainstream* recheado de efeitos digitais de computação. Como sua produção avança sobre nosso recorte temporal, analisaremos suas obras posteriores no tópico a seguir.

O que gostaríamos de apontar aqui é a importância dessa produção e dessa nova geração que começa a produzir nos anos 1990. Fortemente influenciada por Mojica e Cardoso, essa geração também viveu o *boom* das vídeo locadoras, tendo contato com obras de diretores que marcaram o horror internacional nos anos 1970 e 1980, como Sam Raimi, John Carpenter, Wes Craven, George Romero, Lloyd Kaufman, Dario Argento, Lucio Fulci, dentre vários outros. Na maior parte das vezes longe dos mecanismos de fomento tradicionais, muitas das obras do período, dentro desse cinema que chamamos de *underground*, obtiveram um mínimo de apoio da própria rede de fãs que construiu, a partir da venda de cópias de filmes em VHS ou DVD. Toda essa produção se insere em um circuito de trocas, um sistema de afinidades e uma rede de contatos que sobrevive via revistas e sites especializados, via festivais e encontros focados na divulgação e exibição de muitas dessas obras, enfim, toda uma forma de sociabilidade que se estruturava a partir do interesse em comum pelo gênero horror. Laura Cánepa, em *Configurações do horror cinematográfico brasileiro nos anos 2000: continuidades e inovações* (2016), outra de suas importantes contribuições ao estudo do horror no Brasil, aponta a importância dessa rede, que ela denomina de uma rede ligada à um “Horror militante”, na qual:

O culto atual dos filmes de horror no Brasil é um fenômeno ligado à cultura do vídeo das décadas de 1980 e 1990, período em que a geração hoje dedicada ao gênero fez sua formação, ainda na infância e adolescência. Esse culto tem proximidade com o surgimento de publicações ligadas ao movimento *punk*, aos quadrinhos *underground*, ao à cultura musical e ao *paracinema*, como o *She-Demons Zine*, de Cesar Coffin Souza, e o *B-Zine*, de Lúcio Reis Piedade, na década de 1990. Parte dos cineastas brasileiros que hoje realizam filmes de horror pertence a grupos de fãs nascidos nos anos 1970 e 1980 que produziram *fanzines*, quadrinhos, bandas de garagem, e depois migrou sua produção para o ciberespaço. Essa mesma geração, reunida em listas de discussão na Web, revistas eletrônicas, blogs e redes sociais, gestou nos anos 2000 uma cultura de debate que originou produtos que vão muito além dos filmes. (CÁNEPA, 2016, p.128).

Muitas das pessoas inseridas nesse contexto vão continuar produzindo ao longo da década de 2010, o que veremos em mais detalhes adiante. O segundo segmento que mencionamos é o dos curtas-metragens, em que o horror se faz presente de forma bastante incisiva. A rede de que falamos anteriormente também produz muito em matéria de curtas, mas essa produção engloba um conjunto maior de artistas. Os cursos de cinema e audiovisual, sejam eles universitários ou técnicos, concorrem para essa produção, assim como a possibilidade de difusão dessas obras em espaços como a internet, nas plataformas e sites especializados, além do espaço que a produção obtém nos festivais brasileiros. A dupla de diretores Juliana Rojas e Marco Dutra é um exemplo, tendo realizado alguns curtas bastante interessantes antes de seu primeiro longa-metragem, *Trabalhar Cansa* (Brasil, 2011) – também discutiremos a produção da dupla em capítulo posterior. Cánepa (2016) destaca algumas obras, tais quais:

A Menina do Algodão (Kleber Mendonça Filho e Daniel Bandeira, 2003, PE), *Sintomas* (Fernando Mantelli, 2004, RS), *Coleção de Humanos Mortos* (Fernando Ricky, SP, 2005), *Gato* (Joel Caetano, 2009, SP), *Lavagem* (Bruno Sales, 2011, PB) e filmes universitários como *Lençol Branco* (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2003, USP) e *O Membro Decaído* (Lucas Sá, 2012, UFPel); curtas produzidos com recursos de editais públicos como *Paulo e Ana Luiza em Porto Alegre* (Rogério Ferrari, 1998, RS) e *Amor só de mãe* (Dennison Ramalho, 2003, SP). (CÁNEPA, 2016, p. 130).

Dessas, gostaríamos de mencionar a produção de Dennison Ramalho. *Amor só de mãe* (Brasil, 2003), se junta a outros dois curtas, *Nocturnu* (Brasil, 1998) e *Ninjas* (Brasil, 2010), que antecedem seu longa *Morto Não Fala* (Brasil, 2018) – o diretor passou ainda pelo trabalho como co-roteirista e assistente de direção em *Encarnação do Demônio* (Brasil, 2008). Seus curtas se destacaram no circuito dos festivais e chamaram atenção para a possibilidade de o horror ocupar espaços para além do circuito *underground*. Assim, é essa geração que emerge a partir da década de 1990 que pavimenta o caminho para a produção de horror contemporâneo, construindo seus filmes a partir de diversas referências, incluindo aí José Mojica, e formas de produção. Entremos agora no universo do horror pós-2008.

1.3. Panorama do cinema de horror brasileiro contemporâneo

A proposta aqui é apresentar algumas das obras que são exemplares do período pós-2008, início do nosso recorte. Assim, não pretendemos esgotar e apresentar todos os filmes lançados, pois já existem listas que dão conta de apreender todo o conjunto da produção¹³, bem como os limites do presente trabalho não comportam uma apreensão de todos os filmes produzidos no país. O que gostaríamos, então, é indicar tendências, apresentar os principais nomes e apontar o caráter dessa produção – engajada e muito diversa. O foco é nos filmes que se utilizam do horror enquanto analogia das questões sociais brasileiras – nosso recorte –, pois as obras são muitas, o que demandaria um trabalho exclusivo, e talvez essa produção, em que o horror emerge dessas questões, seja justamente o diferencial dessa nova leva de filmes.

Novamente insistimos em um ponto importante: é preciso um cuidado com a análise do cinema de horror no Brasil a partir de teorias anglo-saxônicas. Grande parte das teorias sobre o horror – e em grande medida sobre os gêneros cinematográficos em geral – parte de um conjunto de filmes associados a modelos de produção muito distintos do nosso, o que conforma as teorias de uma maneira específica. O esforço de se pensar o horror no Brasil a partir dessas teorias, portanto, exige sempre deslocamentos. No início desse capítulo propusemos a teoria de Noël Carroll como uma forma de baliza para pensarmos o gênero, mas mesmo ela pode não dar conta da produção contemporânea brasileira, pois muitos dos filmes não apresentam todos os requisitos propostos por Carroll para que se constituam dentro da sua ideia de horror. Um exemplo significativo, já dentro dessa produção que estamos apresentando, é o mais recente filme da produtora paraibana Vermelho Profundo, *A Noite Amarela* (Brasil, Ramon Porto Mota, 2019). No filme, um grupo de jovens viaja para uma ilha remota no nordeste brasileiro, a fim de comemorar a formatura do Ensino Médio. Em meio a lembranças, comemorações, conversas sobre futuro e despedidas, um clima de horror começa a se instaurar. Há um sentimento de pavor e inquietação que acomete os personagens, que logo se

¹³ Há, ao menos, duas ótimas listas: a dos pesquisadores Carlos Primati, disponível na sua Filmoteca do Horror Brasileiro, e Felipe Guerra, disponibilizada em curso oferecido pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine). A lista de Primati pode ser consultada em: <https://www.facebook.com/horrorbrasileiro> e <https://www.facebook.com/horrorbrasileiro/photos/1617498835178263>

impregna também em nós, espectadores, ou seja, compartilhamos em grande medida aquilo que sentem os personagens e nisso já temos um dos aspectos propostos por Carroll. A reação dos personagens diante daquilo que gera o horror preenche, igualmente, outras das reivindicações do autor. Agora, a figura do monstro, que para Carroll é essencial dentro do gênero está ausente, pois o que o filme propõe é uma força de outra natureza, que em nada se assemelha ao monstro impuro de Carroll. Segundo ele, então, não poderíamos “encaixar” *A Noite Amarela* dentro do horror. O filme se filiaria, ainda segundo o autor, aos filmes e “histórias de pavor”:

Não se pode nem negar que exista esse tipo de histórias nem que elas, com frequência, sejam agrupadas com o tipo de ficção de que minha teoria se derivou. No entanto, acho que existe uma distinção importante entre esse tipo de história - que quero chamar de *histórias de pavor (dread)* - e as histórias de horror. Especificamente, a resposta emocional que elas provocam parece ser completamente diferente da suscitada pelo horror artístico. O acontecimento misterioso que remata essas histórias causa uma sensação de incômodo e de assombro, talvez de momentânea angústia e de pressentimento. Esses acontecimentos são feitos para levar retoricamente o público a ter a idéia de que forças não reconhecidas, desconhecidas e talvez ocultas e inexplicáveis governam o universo. O horror artístico tem a repugnância como característica central, ao passo que o que poderíamos chamar de pavor artístico não tem. O pavor artístico provavelmente merece uma teoria só para si, embora eu não disponha de uma já pronta. Provavelmente, o pavor artístico venha a ter certas afinidades com o horror-artístico, uma vez que ambos se movem pelo preternatural - com suas variações sobrenaturais e de ficção científica. E é claro, algumas ficções podem mover-se tanto pelo horror artístico quanto pelo pavor artístico; a mistura pode assumir diversas formas, em diferentes histórias. Contudo, as duas emoções, embora relacionadas, ainda são distintas. (CARROLL, 1990, p. 63).

Em que pese a criação de uma teoria sólida e muito clara em suas delimitações, a sua fundamentação se dá a partir de um conjunto de filmes norte-americanos e europeus, elaborados dentro de um modelo de produção muito específico. A formatação do horror nos Estados Unidos, por exemplo, se dá em torno de um modelo industrial que consegue criar repetições e formatar um certo tipo de imaginário, e mesmo os chamados filmes B, ou aqueles que não se ligam à indústria, são produzidos de modo distinto do nosso. Tudo isso pode levar a crer que a teoria citada não seja pertinente, mas, pelo contrário, usar uma teoria sólida nos ajuda a localizar nossa própria produção, mesmo que seja nos opondo a ela. Acreditamos, dessa forma, que *A Noite Amarela* é sim um filme de horror, assim como a parte da produção que apresentaremos aqui. Esse recuo é para dizer que muitos dos filmes dentro do conjunto de filmes brasileiros de horror contemporâneo

são muito difíceis de se apreender dentro de formatações clássicas, mesmo as mais sólidas como a de Carroll, pois apresentam propostas muito diversas e mergulham em temas e sensações muito particulares. Claro que existem os filmes mais próximos das convenções, ou que, de fato, mergulham nelas, dado a diversidade da produção, mas ainda assim devem ser pensados dentro da realidade brasileira. Vejamos, então, algumas dessas propostas.

A produção de horror é marcada em 2008 pelo lançamento comercial de *Encarnação do Demônio*, de José Mojica Marins. Após quase 30 anos sem filmar, Mojica encerra a saga do agente funerário/coveiro Zé do Caixão, finalizando sua trilogia iniciada em 1964 com *À Meia-Noite Levarei sua Alma*. Na obra o personagem segue com seu plano de encontrar a mulher ideal para gerar seu filho perfeito. Continuação direta de *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967), o filme acompanha Zé do Caixão após 40 anos de prisão em uma São Paulo caótica e sombria. Com o apoio de muitas das pessoas que compõem a nova geração do horror brasileiro – caso de Dennison Ramalho e Kapel Furman, por exemplo – a última obra de Mojica é a consolidação de uma obra complexa e marcante. Analisaremos o filme de forma mais detalhada no próximo capítulo, sobretudo sua recepção crítica, mas é importante destacar que o seu retorno marca todo o período posterior, inaugurando a produção contemporânea. Junto dele, em 2008, outras duas obras foram lançadas. *Filme-fobia*, de Kiko Goifman, apresenta Jean-Claude Bernadet como o diretor de um falso documentário em que as pessoas são colocadas diante de seus próprios medos. A obra teve uma recepção crítica positiva, pois rodou por importantes festivais, levando inclusive o prêmio de melhor filme no 41º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, mas teve lançamento limitado nos cinemas – apenas sete salas, contabilizando um público total de 5.199 pessoas¹⁴. O terceiro filme produzido no ano – e posteriormente lançado – foi *Mistérios*, de Beto Carminatti e Pedro Merege, que apresenta uma série de histórias misteriosas, em que o sobrenatural se mescla com a poesia para assombrar o narrador que tenta apreender as coisas inexplicáveis do mundo. Seu lançamento comercial se deu no ano seguinte, também de forma limitada¹⁵. A produção de horror nesse ano de 2008,

¹⁴ Dados obtidos via ANCINE, disponíveis em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/relatorio_distribuicao_2009.pdf Acesso em janeiro de 2021.

¹⁵ Dados obtidos via ANCINE, disponíveis em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2102.pdf> Acesso em janeiro de 2021.

que teve exibição comercial em algum momento para além do circuito de festivais, assim, se limita a três obras, o que parece pouco, ainda mais se comparado com o cenário atual, como veremos. Mas se pensarmos nos filmes produzidos, mas não exibidos, esse número salta de três para oito obras. Esses filmes que não tiveram distribuição comercial – ainda que tenham circulado por festivais – se inserem naquela rede independente que fizemos referência, sendo lançados, na maioria das vezes, diretamente em DVD pelos próprios realizadores.

Um dos destaques, nesse sentido, é *Mangue Negro* (Brasil, 2008), primeiro longa-metragem do capixaba Rodrigo Aragão. O filme acompanha o cotidiano de uma pequena comunidade assolada por zumbis, que emergem do mangue sedentos por sangue e carne humana. Filmado em vídeo, de forma independente, a obra colocou o cineasta no radar dos aficionados pelo horror, além de marcar o início de uma trajetória muito rica e inventiva, em que se destacam a maquiagem e os efeitos práticos, fazendo de Aragão uma referência na área. Hoje seu nome é um dos mais interessantes e importantes dentro do horror, mesmo tendo produzido de forma independente a maior parte de sua obra, que inclui: *A Noite do Chupacabras* (Brasil, 2011), filme em que uma das lendas mais famosas do folclore latino-americano, o chupa-cabras, aterroriza um vilarejo no interior do Brasil; *Mar Negro* (Brasil, 2013), retoma o tema dos zumbis, dessa vez adicionando peixes-zumbis contaminados por uma misteriosa mancha negra que atinge uma região rodeado por mangues – percebe-se que há uma questão ambiental perpassando o subtexto desse e do primeiro filme do cineasta; *As Fábulas Negras* (Brasil, 2014) é uma antologia de curtas-metragens em parceria com outros importantes nomes do horror – Mojica, Petter Baiestorf e Joel Caetano. Além do mais, com seus dois últimos filmes, *A Mata Negra* (Brasil, 2018) e *O Cemitério das Almas Perdidas* (Brasil, 2020), o cineasta conseguiu um alcance maior, com exibição em salas comerciais no caso do primeiro filme e a geração de expectativa no caso do segundo¹⁶.

Vale um breve comentário sobre essas duas últimas obras de Rodrigo Aragão, que compõem nosso panorama. *O Cemitério das Almas Perdidas*, até a data de escrita deste trabalho, não estreou comercialmente nos cinemas, mas passou por importantes festivais do gênero, tendo sua estreia mundial no CineFantasy, no

¹⁶ A expectativa pôde ser medida no rápido esgotamento do limite de visualizações do filme em vários festivais no ano de 2020, quando o filme estreou.

qual foi, também, o filme de abertura. Foi exibido na mostra MacaBRo de Horror Brasileiro Contemporâneo e na mostra CRASH, importantes eventos para a difusão do horror brasileiro em tempos de restrições sanitárias¹⁷. A obra apresenta a lenda do livro de São Cipriano, que contém rituais satânicos, garantindo poderes para aqueles que o possuem. O livro cai nas mãos de europeus a caminho das Américas, que logo desembarcam no litoral brasileiro. Dividida em três tempos históricos distintos, a obra põe em conflito colonizadores e colonizados, que se veem presos por uma maldição em um cemitério de uma pequena comunidade litorânea. Ainda que repleto de camadas e com um subtexto que explora parte do nosso processo histórico, o filme se apresenta como uma obra que entretém e diverte – com seus sustos e imagens de *gore*, claro. Maior produção de Aragão até o momento, sobretudo em termos de orçamento, *Cemitério* aprofunda e desenvolve as qualidades do cineasta, que compõe efeitos e sequências bastante elaboradas, fazendo desta sua obra mais complexa. Assim como Mojica em *Encarnação do Demônio*, em que também dispôs de um significativo aumento no orçamento e refinou seu universo imagético, aqui Aragão faz o mesmo, realizando as ideias que ficaram pelo caminho nas obras anteriores – o filme começa, inclusive, homenageando Mojica.

Em seu filme anterior, *A Mata Negra* (2018), o mesmo livro de São Cipriano libera o caos e o horror em uma pequena localidade no interior do Brasil. Além da lenda compartilhada com *Cemitério*, o filme também compartilha a qualidade da maquiagem e dos efeitos práticos, assim como a eficiência em que são utilizados. Ainda que conserve o caráter independente que marca as obras anteriores, *A Mata Negra* teve exibição comercial em 22 salas de cinema e mesmo com o alcance reduzido de público¹⁸ é uma grande conquista, ainda mais se compararmos com a

¹⁷ As principais mostras e festivais de cinema no Brasil em 2020 tiveram de migrar suas atividades para o ambiente virtual, exibindo filmes e organizando atividades formativas de forma online em função das restrições causadas pela pandemia do novo coronavírus. Em que pese o horror do momento, de muita angústia e sofrimento para muitas famílias, a transição ao ambiente virtual, ao menos, possibilitou um maior alcance dos filmes. No que tange ao gênero de horror, vários dos filmes que estrearam no circuito de festivais, incluindo aí *O Cemitério das Almas Perdidas*, atingiram o limite de visualizações em menos de 24 horas, o que indica um interesse e procura por essas obras.

¹⁸ O público total não atingiu mil espectadores, número bastante reduzido, ainda que seu lançamento no circuito comercial seja significativo. Disponibilizado de forma não oficial no YouTube em agosto de 2020, o filme contabiliza até o momento – janeiro de 2021 – mais de 7 mil visualizações. A totalidade dos comentários é positiva, mas alguns são curiosos: elogiam o filme ao mesmo tempo em que destacam ser ele uma produção brasileira. O usuário *Joanilson Gaigher*, por exemplo, comenta: “Bom filme, nem parece cinema brasileiro...parabéns ao diretor [...]”. O desconhecimento

ausência de lançamento comercial do seu primeiro filme, *Mangue Negro* (2008), dez anos antes. O fato é que Aragão se consolida dentro do gênero, conquistando espaço para além do cenário *underground*. Assim, a afirmação dentro do *mainstream* daquela rede de sociabilidade que mencionamos acima é uma das marcas do cinema de horror no período, pois há o acesso ao circuito comercial por parte de realizadores e realizadoras antes circunscritos a um ambiente de nicho. Isso é bastante salutar pois se alavanca a produção como um todo, ou, ao menos, joga-se luz por sobre um circuito bastante movimentado, mas de alcance limitado. Há que se frisar, contudo, a quantidade de filmes que ainda não conseguem espaço no circuito comercial, sobretudo as experiências independentes, que continuam movimentando as redes de sociabilidade que mencionamos. Petter Baiestorf, por exemplo, segue a todo vapor com sua Canibal Filmes, lançando a maior parte de seus filmes diretamente em DVD e comercializando-os com os fãs.

Gostaríamos de aproveitar a distância de dez anos entre o lançamento de *Mangue Negro*, em 2008, e *A Mata Negra*, em 2018, para comentarmos sobre o desenvolvimento do cinema de horror no Brasil, a partir da comparação entre os dois momentos. Há um aumento significativo. No ano de 2018 foram produzidas 14 obras, ante as oito de 2008. Como vimos, não necessariamente o mesmo número de obras produzidas é exibido, isso porque alguns dos filmes produzidos não chegam ao circuito exibidor – são lançados diretamente em DVD ou sequer exibidos – e, em outras vezes, filmes produzidos em um ano são exibidos nos anos seguintes. Das produções de 2018, dez foram exibidas comercialmente em algum momento, não necessariamente no mesmo ano, algumas foram exibidas em 2019, por exemplo. Mas o fato é que das produções realizadas no ano, mais que triplicou o número de filmes que chegaram ao público final nas salas de cinema em comparação com 2008. São essas as obras que chegaram aos cinemas em 2018: *Virgens Acorrentadas* (Brasil/EUA, Paulo Biscaia Filho e Gary McClain Gannaway), *A Mata Negra* (Brasil, Rodrigo Aragão), *Exterminadores do Além*

e, em grande medida, o preconceito de parte do público com a produção nacional, talvez expliquem, em parte, o baixo número de espectadores nos cinemas quando do lançamento de *A Mata Negra* em 2018. Dados de público obtidos via ANCINE, disponíveis em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2018.pdf Acesso em janeiro de 2021. Comentários e número de visualizações disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=yg0viT0fPbM&ab_channel=CanaldoMedoFilmes Acesso em janeiro de 2021.

Contra a Loira do Banheiro (Brasil, Fabrício Bittar), *O Segredo de Davi* (Brasil, Diego Freitas). O ano de 2018 foi relativamente prolífico em termos de exibição de filmes de horror, a diferença entre o número de filmes produzidos e não exibidos é compensada pela exibição de obras produzidas em anos anteriores, como *As Boas Maneiras* (Brasil, Juliana Rojas e Marco Dutra), produzido em 2017, *A Misteriosa Morte de Pérola* (Brasil, Guto Parente), produzido em 2014, *O Nó do Diabo* (Brasil, Ian Abé, Jhésus Tribuzi, Ramon Porto Mota e Gabriel Martins), produzido em 2017, *Motorrad* (Brasil, Vicente Amorim), produzido em 2017, e *O Animal Cordial* (Brasil, Gabriela Amaral Almeida), produzido em 2017. Assim, foram nove obras de horror exibidas de fato em 2018, independente do ano de produção, três vezes o valor de dez anos antes.

Tudo isso é bastante significativo para o gênero narrativo, que timidamente vinha sendo exibido nas décadas anteriores. Em 2018 foram lançados, no total, 185 títulos brasileiros, o maior número desde 2009, quando a forma de divulgação dos dados se unificou, mas, por outro lado, o público foi um dos menores nessa série histórica 2009-2018 (BRASIL, 2018). Isso tudo influi na recepção dessas obras, que não passam dos 20 mil espectadores. A exceção é o filme *Os Exterminadores do Além Contra a Loira do Banheiro*, que fez um público de 181.614 espectadores e uma renda de mais de dois milhões de reais¹⁹. O filme é uma comédia que mobiliza o gênero do horror e seu imaginário, resgatando um dos mitos mais populares do país, o da Loira do Banheiro. Seguindo uma longa tradição dentro do horror no Brasil – a sua inserção dentro de outros gêneros, sobretudo a comédia –, a obra obteve relativo sucesso. O tema da Loira do Banheiro e suas variações, como a Menina do Algodão, – o fantasma de uma garota que aparece nas escolas depois de um ritual de invocação – parece mobilizar muitos dos realizadores e realizadoras de horror no Brasil, já apareceu em outros filmes e em uma série de curtas-metragens. Ainda que nosso recorte priorize os longas, alguns exemplos nos curtas podem ser citados, como os filmes *A Loira do Banheiro* (Brasil, Dante Vescio e Rodrigo Gasparini, 2016, 3min)²⁰, *A Menina do Algodão* (Brasil, Daniel Bandeira

¹⁹ Dados obtidos via ANCINE, disponíveis em:

<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/analise/2019.pdf> Acesso em janeiro de 2021.

²⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?fbclid=IwAR1RV8c6MYzX_-iCPAwwiMO2pimLSEfE2Kvx6om_hfIZgL51uMeQMpZgXo&v=o3m5JfxGoqo&feature=youtu.be&ab_channel=rodrigogasparini Acesso em janeiro de 2021.

e Kleber Mendonça Filho, 2002, 8min)²¹ e o episódio *A Loira do Banheiro*, dirigido por Joel Caetano na antologia *As Fábulas Negras* (Brasil, vários diretores).

O ano de 2019 foi igualmente prolífico, foram produzidas nove obras de horror e o número de exibições foi ainda maior, isso porque filmes produzidos em anos anteriores foram exibidos. São 15 as obras, que de alguma forma lidam com o horror, exibidas: *A Sombra do Pai* (Brasil, Gabriela Amaral Almeida), *Mormaço* (Brasil, Marina Meliande), *Morto não Fala* (Brasil, Dennison Ramalho), *O Clube dos Canibais* (Brasil, Guto Parente), *Os Jovens Baumann*, (Brasil, Bruna Carvalho Almeida), *Pedra da Serpente* (Brasil, Fernando Sanches), todos esses produzidos em 2018; *Histórias Estranhas* (Brasil, vários diretores) e *Mal Nosso* (Brasil, Samuel Galli), produzidos em 2017; *O Intruso* (Brasil, Paulo Fontenelle), produzido em 2006; *O Juízo* (Brasil, Andrucha Waddington), *A Noite Amarela* (Brasil, Ramon Porto Mota) e *Recife Assombrada* (Brasil, Adriano Portela), esses últimos produzidos em 2019; além das coproduções *Raiva* (Portugal, Brasil, França, Sérgio Tréfaut) e *Vermelho Sol* (Argentina, Brasil, França, Alemanha, Holanda, Benjamín Naishtat), produzidos em 2018. Além de todas essas obras, um outro filme de gênero – que na verdade mescla vários gêneros narrativos – se destacou não só no Brasil, mas em vários outros países. *Bacurau* (Brasil, França, Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles) não só se sagrou o melhor filme no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro, como saiu vencedor do prêmio do júri no festival de Cannes – dividiu o prêmio com o filme francês *Os Miseráveis* (Ladj Li, 2019) – e de vários outros ao redor do mundo. Fez um público total de 735.191 espectadores e uma renda superior aos 11 milhões de reais, se tornando o oitavo filme mais visto no país naquele ano²². Com seus toques de *gore*, assassinos cruéis e um jogo de gato e rato, a obra conseguiu angariar público, sendo um ponto fora da curva, ainda que sua proposta seja mesmo a de ser um produto popular, via gêneros narrativos – abordaremos o filme de forma mais detalhada no capítulo três.

O fato é que 2019 supera o ano anterior em seis filmes a mais exibidos. Novamente podemos pensar em termos comparativos: foram 15 obras exibidas no

²¹ Disponível em:

[https://portacurtas.org.br/filme/?name=a menina do algodao&fbclid=IwAR3A7WSosVV4tEH8lZK3lJd3oTc09TWxCM0u57FMobYGLPr3BtH7LQli-pY](https://portacurtas.org.br/filme/?name=a%20menina%20do%20algodao&fbclid=IwAR3A7WSosVV4tEH8lZK3lJd3oTc09TWxCM0u57FMobYGLPr3BtH7LQli-pY) Acesso em janeiro de 2021.

²² Dados obtidos via ANCINE, disponíveis em:

https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2019.pdf Acesso em janeiro de 2021.

ano, ao passo que em 2009 foram apenas cinco, assim, também podemos observar o número de filmes triplicando em dez anos. Destacamos de 2009 as obras *Natimorto* (Brasil, Paulo Machline), *Os Inquilinos (Os incomodados que se mudem)* (Brasil, Sérgio Bianchi) e um filme do inquieto e sempre inventivo Julio Bressane, *A Erva do Rato*, que não é um filme de horror propriamente dito, mas flerta com muito dos seus elementos. Acreditamos, dessa forma, que nesses dois intervalos – 2008-2018 e 2009-2019 – tenha sido possível observar o aumento no número de filmes, dando uma dimensão do desenvolvimento da produção de horror no país. Além disso, talvez seja mais interessante a partir de agora tecer alguns comentários sobre essa produção que continuar na listagem dos filmes.

É sabido que o cinema sempre foi um ambiente preponderantemente masculino, no qual os homens ocupavam os espaços e os postos de poder. Eram e, em grande medida, ainda são, sobretudo, homens brancos, pois há cruzamentos de gênero, raça e classe, marcando aqueles que têm acesso aos meios de se produzir cinema. Felizmente, não é possível falar do cinema de horror contemporâneo no Brasil sem mencionar a presença de várias realizadoras, que veem contribuindo para o desenvolvimento do gênero por aqui. Há predecessoras, claro, que também marcaram o horror, sobretudo a partir da década de 1970, caso de Rosângela Maldonado, considerada a primeira diretora de horror no Brasil, com seus *A Mulher que Põe a Pomba no Ar* e *A Deusa de Mármore (escrava do diabo)*, produzidos em 1978, além das atrizes Helena Ignez, Selma Egrei, Patrícia Scalvi e Aldine Muller, que deram corpo e voz para várias personagens marcantes do cinema de horror brasileiro²³.

Dentro do horror contemporâneo alguns nomes são indispensáveis. O primeiro deles é o da cineasta Anita Rocha da Silveira, que com seu longa de estreia, *Mate-me por favor* (Brasil, Argentina, 2015), mobiliza o horror para tratar da adolescência, nos apresentando uma jovem estudante que se vê no meio de uma série de assassinatos no bairro em que mora e estuda ao mesmo tempo em que tenta lidar com as questões próprias da idade. O fascínio pela morte, assim como as pulsões típicas da adolescência são catalisadas via gênero narrativo, na construção

²³ Um importante mapeamento das produções realizadas por mulheres pode ser consultado na Filmoteca do Horror Brasileiro, disponível em: <https://www.facebook.com/horrorbrasileiro/photos/1965913577003452> Acesso em janeiro de 2021.

de um clima sombrio e atrativo. Gabriela Amaral Almeida é outra grande diretora brasileira, seus filmes *O Animal Cordial* (Brasil, 2017) e *A Sombra do Pai* (Brasil, 2018), constroem ambientes de medo e tensão, muitas vezes na chave do fantástico, em que os personagens se descobrem e se confrontam a partir de seus medos, angústias e desejos. Com um controle narrativo preciso, somos nós que nos vemos diante de nossas próprias angústias, visto que há um subtexto social que marca suas obras – *O Animal Cordial*, por exemplo, coloca em um mesmo ambiente personagens muito diferentes entre si, quase como arquétipos dos grupos sociais que marcam o Brasil.

Outro destaque importante é Juliana Rojas, que ao lado de Marco Dutra realizou duas obras exemplares, *Trabalhar Cansa* (Brasil, 2011) e *As Boas Maneiras* (Brasil, 2017), das quais falaremos no capítulo três. Sua incursão solo no terreno do longa-metragem, para além da sua prolífica carreira nos curtas-metragens, se deu no filme *Sinfonia da Negrópole* (Brasil, 2014), filme que mescla vários gêneros narrativos, criando um clima lúdico e fantástico para tratar de uma história de amor. Marina Meliande e seu *Mormaço* (Brasil, 2018) é outra importante voz no contexto do horror brasileiro e também será apresentada de forma mais detalhada no capítulo três. Há ainda as importantes figuras de Mayara Alarcón, produtora responsável pelas obras da Fábulas Negras Produções, que realizou os filmes de Rodrigo Aragão, a produtora Ticiane Augusto Lima, responsável pelos filmes *A Misteriosa Morte de Pérola* (Brasil, 2014), *O Estranho Caso de Ezequiel* (Brasil, 2016) e *O Clube dos Canibais* (Brasil, 2018), todos dirigidos por Guto Parente. Além das atrizes Gilda Nomacce, Luciana Paes, Sabrina Greve e Liz Marins – também realizadora e filha de José Mojica Marins –, que participaram de inúmeras obras de horror, inscrevendo seus nomes, se tornando referências e compondo o próprio gênero narrativo no Brasil – lembremos que a recorrência de atores e atrizes são marcas e elementos que também constituem os gêneros cinematográficos.

Um outro recorte que gostaríamos de apresentar brevemente é o recorte regional das produções, com isso não queremos dizer ciclos, mas uma descentralização da produção do eixo Rio-São Paulo. Do Espírito Santo temos as produções de Rodrigo Aragão e Mayra Alarcón e de Santa Catarina as peripécias de Petter Baierstorff e sua Canibal Filmes, por exemplo. Santa Catarina sediou ainda

as produções *A Antropóloga* (Brasil, Zeca Nunes Pires, 2011) e *O Amuleto* (Brasil, Jefferson De, 2015), que exploram o tema das bruxas. Em Curitiba, a Vigor Mortis, além de companhia teatral – inspirada no Grand Guignol francês – é uma importante produtora de cinema, se destacando pelo experimentalismo e mergulhos no horror e suas convenções. *Morgue Story* (Brasil, 2010), *Nervo Craniano Zero* (Brasil, 2012) e *Virgens Acorrentadas* (Brasil, EUA, 2018), todos dirigidos por Paulo Biscaia Filho, são exemplos de obras da produtora, que apresentam as figuras do cientista louco, dos zumbis e dos *serial killers*, respectivamente, injetando frescor e diversidade para a produção de horror contemporânea. Outro destaque igualmente importante é a produtora paraibana Vermelho Profundo, localizada no interior do estado, em Campina Grande, dos sócios Ramon Porto Mota, Ian Abé, Jhésus Tribuzi e Fabiano Raposo. A produtora é responsável pelos filmes – além de vários curtas²⁴ – *O Nó do Diabo* (Brasil, Ramon Porto Mota, Ian Abé, Jhésus Tribuzi e Gabriel Martins, 2016), longa em capítulos que utiliza o horror para tratar da herança do escravismo no Brasil, e *A Noite Amarela* (Brasil, Ramon Porto Mota, 2019), um interessante filme de horror que mobiliza elementos da ficção científica para falar das incertezas de futuro de um grupo de jovens ao final do Ensino Médio. São duas obras que colocam o estado da Paraíba no mapa das produções de horror no Brasil.

Há ainda outras obras interessantes que colocam outros estados fora do eixo no centro da produção de gênero. *Christabel* (Brasil, Alex-Levy Heller, 2018) coloca uma história fantástica, com um clássico personagem do horror e baseada em um poema de mesmo nome escrito por Samuel Taylor Coleridge no século XVIII, no meio do cerrado goiano. Geraldine (Lorena Castanheira) surge em uma pequena casa na zona rural onde vive Christabel (Milla Fernandez) e seu pai (Júlio Adrião) modificando o cotidiano e alterando a dinâmica da vida dos dois, irrompendo desejos e anseios há muito represados em Christabel. *Terminal Praia Grande* (Brasil, Mavi Simões, 2019) é uma produção maranhense, se passa em uma São Luís misteriosa, em que uma mulher reencontra um antigo amante que havia sumido, o encontro, no entanto é o abrir de portas entre o mundo dos vivos e dos mortos. O horror se materializa no estranhamento e em um constante clima de

²⁴ Os principais curtas-metragens podem ser conferidos em: <https://vimeo.com/vermelhoprofundo> Acesso em janeiro de 2021.

mistério, em uma condução bastante segura da diretora estreante em longas-metragens Mavi Simões. Outro exemplo vindo do Nordeste é o filme *Canto dos Ossos* (Brasil, Petrus de Bairros e Jorge Polo, 2020), produção cearense que saiu premiada da 23ª Mostra de Cinema de Tiradentes. O filme, uma produção independente, apresenta as figuras dos vampiros, mas vampiros muito brasileiros, vampiros possíveis em solo tropical, que podem ser encontrados trabalhando em uma pequena farmácia no interior do Ceará ou em uma escola municipal em uma cidade litorânea do Rio de Janeiro. A partir de uma montagem que acompanha esses personagens em distintos locais, o filme cria um clima de mistério em que o espectador é convidado a preencher as lacunas. Uma obra sobre juventude e seu estar no mundo, recheado de sangue e formas possíveis de sociabilidade e sobrevivência. Por fim, também do Ceará vem as obras de Petrus Cariry, *O Grão* (Brasil, 2018), *Mãe e Filha* (Brasil, 2011) e *Clarisse ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois* (Brasil, 2017), todos filmes mais imersivos, que fogem de estruturas fechadas e calcadas em um realismo-naturalista, mas que flertam fortemente com o horror, sobretudo na criação de climas e uma ambiência misteriosa.

A diversidade como podemos ver é talvez a grande marca desse cinema. Os filmes de Paulo Biscaia Filho, assim como os de Rodrigo Aragão e Petter Baiestorf – há ainda outros nomes importantes, como Gurcius Gwender, Joel Caetano, Felipe Guerra, Liz Marins, dentre outros – são verdadeiros mergulhos nas convenções e na história do horror, criando obras que homenageiam certa tradição ao mesmo tempo em que atualizam e reorganizam os elementos do horror de que se utilizam. Estão mais próximas de um cinema *trash*, um cinema de invenção ou mesmo as experiências do tipo “filmes B”, por exemplo. Já obras como *Christabel*, *Terminal Praia Grande*, *O Canto dos Ossos* e *A Noite Amarela*, são obras mais imersivas, que mobilizam o horror e a fantasia como a própria forma de imersão, criando atmosferas lúgubres que nos atiçam a curiosidade. Há ainda filmes como *Trabalhar Cansa*, *O Animal Cordial* e *Mormaço*, que elaboram questões sociais muito caras ao Brasil a partir das analogias que o gênero narrativo proporciona. As associações com outros gêneros são igualmente relevantes, pois são experiências que encontram um amplo respaldo de público, como bem demonstra *Bacurau* e *Exterminadores do Além Contra a Loira do Banheiro*. Assim, a partir desse panorama, que não contempla todo o conjunto da produção de horror no Brasil, mas destaca algumas

das suas obras, estilos e diferenças, é possível perceber a profusão e a diversidade de formas pelas quais o horror é utilizado no Brasil. A tendência é que a produção continue, os festivais e mostras de cinema de horror em 2020 mostraram algumas produções que mantêm o ritmo atual, indicando que, ao passar do horror que nos acomete a pandemia do novo coronavírus, o horror continuará sua curva ascendente. Assim esperamos.

Por fim, propomos agora um recuo. Um retorno ao ano de 2008, mais especificamente ao lançamento de *Encarnação do Demônio*, de José Mojica Marins. Acreditamos que essa tenha sido a obra que abriu as portas para uma recepção mais positiva ao gênero do horror no Brasil, ou seja, as obras que o sucederam talvez tenham encontrado uma crítica mais disposta a olhar para as diversas tendências e possibilidades do gênero narrativo antes de o descartarem. Claro que são intuições. O trabalho de compilação e escolha dos filmes aqui citados passa também por uma análise de suas recepções. Ainda que nem todas as obras agradem, percebemos uma vontade maior de diálogo entre crítica e obra, em que pese a melhora na qualidade da produção. Um estudo da recepção crítica do conjunto de obras que compõem o cenário do horror contemporâneo no Brasil fugiria dos limites dessa dissertação, mas não deixa de ser uma sugestão para trabalhos futuros. Assim, no recuo para a recepção da obra de Mojica, no próximo capítulo, pretendemos apreender o nascer dessa produção.

2. Permanências e mutações do gênero: respostas da crítica e do público em *Encarnação do Demônio*

“Excesso que surge do completo vazio” ou “delírios de um anormal”, são frases pinçadas, no monólogo de abertura e da boca de um dos personagens, do último filme lançado por José Mojica Marins, *Encarnação do Demônio*, em 2008. Elas parecem resumir de forma bastante eficaz não só a obra do cineasta, mas também a sua recepção. Isso porque as frases apontam para algumas questões que serão analisadas por uma série de autores em análises mais profundas, que encararam o desafio de pensar a obra de José Mojica. De onde vem o cinema do diretor? Como é possível a criação de tantas imagens perturbadoras e incômodas? O incômodo vem das imagens abjetas ou daquilo a que elas se referem? São questões lançadas e discutidas por um conjunto de críticos e críticas contemporâneos. Enquanto a crítica da época de Mojica o percebia como um “delirante anormal”, intuitivo e primitivo, a produção mais recente questiona o imediato descarte pelo qual o cineasta passou e propõe um novo olhar para sua obra.

Primitivo é outro termo chave nas análises iniciais, aquelas das décadas de 1960 e 1970. O termo foi empregado para tentar dar conta de sua criação. No entanto, me parece um tanto quanto vago, ainda que tenha sido usado de forma positiva, de forma a valorizar sua obra. O que seria primitivo? Da impossibilidade de se pensar seu cinema de forma mais profunda seguiu seu confinamento em “caixinhas” e termos genéricos, postergando e descartando comentários mais elaborados:

As reações de parte relevante da crítica de rotina dos jornais a *Exorcismo Negro* mostram que o autor José Mojica Marins foi integrado a um cânone de segunda linha e domesticado como patrimônio da cultura nacional. Domesticado e mistificado, perde o poder de provocação desejado pelos seus defensores mais entusiasmados no fim dos anos 1960. De gênio-besta que violentava o conjunto de valores estéticos e tinha uma centralidade como cineasta para alguns diretores e críticos de vanguarda, foi enquadrado como diretor com “talento primitivo” do cinema de horror nacional. A adesão à besta foi equivalente a acorrentar a fera e serrar seus dentes”. (REIS, Revista Cinética, 2020).

Ou ainda:

O primitivismo de Mojica é, assim, uma falácia. Talvez venha do folclore em torno da persona do diretor que se confunde com o personagem Zé do Caixão. Crédito parte do problema crítico a uma questão estética. Os elementos cênicos de *O Estranho Mundo...*, como em muitos dos filmes do diretor, são opacos, não

escapam da natureza artificial das massas de maquiagem, dos líquidos cuja cor carregada é mais densa que sangue. Há uma dificuldade tremenda de ver nesses desvios de opacidade a potencialização do impacto plástico para criar uma imagem horrorosa. A feiura resulta da intensidade gráfica no mar de tons de cinza da película monocromática. Parece “tosco” – dentro do ideário vira-lata da qualidade técnica industrial. Mas é pouco provável encontrar construções gráficas de planos na história do cinema brasileiro, seja antes ou depois, próximas do domínio técnico do material cinematográfico como a sequência da descida ao inferno em *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* – que faria Kenneth Anger ruborizar de raiva. Onde as resenhas e os mitômanos veem um improvisador seria o caso de perceber o contrário: improvisado é Vera Cruz, *Conspiração*, Globo Filmes, fazer um rebotalho de cinema industrial sem indústria, tanto como aparelhagem técnica, financeira e domínio do artesanato fundamental da linguagem. Mojica é o oposto disso. Seus filmes denotam um ganho progressivo do domínio da técnica disponível para chegar ao máximo que a imaginação pode criar. Não há defasagem, como o termo “primitivo” induz a pensar, mas uma experiência material própria. (REIS, Revista Cinética, 2020).

Francis Vogner dos Reis, em artigo para um dossiê da revista Cinética (2020) inverte as análises iniciais sobre Mojica e sua obra, além de questionar o uso insistente e sistemático do termo “primitivo” – e suas derivações: artesão, improvisador, etc. Aqui, se condena o uso do termo e a inversão se dá no sentido de mostrar as dificuldades de leitura de sua obra à época, que tinha na imagem – como o primeiro trecho mostra – sua força e seu horror. Assim, a nova abordagem percebe um aprimoramento em Mojica e o máximo proveito das tecnologias disponíveis à época. Onde lia-se precariedade, primitividade, improvisado, agora se lê competência, criação e invenção. O trecho acima é um recorte da discussão que propomos neste capítulo.

Foucault (1999) tece a genealogia da anormalidade, identificando os sujeitos e os corpos que, em distintos períodos, são colocados à margem da sociedade – seja por nela não se encaixarem, seja por amedrontarem-na. Zé do Caixão é o anormal na sociedade de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (Brasil, 1964), *Esta Noite Encarnarei no Seu Cadáver* (Brasil, 1967) e *Encarnação do Demônio* (Brasil, 2008). E assim como a criatura, também o é o criador, José Mojica Marins: anormal para o cinema de seu tempo. Como, pois, dar conta do caos, da inventividade, da infâmia de Mojica? Como compará-lo com o cânone brasileiro? Esse é o desafio a que se propõe a crítica contemporânea, diferente da crítica dos anos 1960 e 1970, que escorregou nas cascas de banana lançadas pelo diretor, como veremos adiante. O importante, inicialmente, é que o cinema de Mojica exige deslocamentos, é preciso um olhar que saia da análise cartesiana – essa que tenta cataloga-lo em

rótulos, em caixas pré-definidas, dentro de aspectos clássico-narrativos ou dentro de uma sequência lógica de desenvolvimento do cinema nacional. Mojica é encontro, pois aglutina as tendências do horror à brasileira – o *explotation*, o paródico e o social (CÁNEPA, 2008) –, resultando em algo caótico e inventivo – para não fugirmos de termos muito usados nas descrições de sua obra –, e repulsa, pois faz do abjeto sua matéria-prima. Há uma dualidade em Mojica, de certa forma paradoxal, resultante de seu trabalho a partir de certos eixos: atração/repulsa; excitação/desgosto. Esses eixos constroem sua matéria fílmica, colocam Mojica em lugar muito próximo daquela arte de vanguarda que exigia do espectador mais que a simples fruição, à lá Luís Buñuel, por exemplo. Mas Mojica vai além, não se filia ao surrealismo por fazer cinema em um outro tempo, um outro lugar e em outro contexto. Ele vai além, pois implode convenções e faz do todo a sua obra: para além da narrativa horrífica ou das imagens perturbadoras, seu cinema é tátil, faz da forma conteúdo, além de comentar a todo tempo sobre si mesmo e zombar de nós, espectadores.

Toda essa análise encontra eco na crítica recente e, de certa forma, só é possível porque se pensou o cinema de Mojica a partir de um outro lugar, entendendo e chamando atenção para seu caráter autorreflexivo e antropofágico. Mojica exige um espectador ativo e assim também deve ser a crítica. Esse é o movimento que nos interessa – essa nova forma de se receber a obra de Mojica e o que ela diz sobre a análise do horror enquanto gênero – e que iremos discutir adiante, mostrando o caminho de seu desenvolvimento. Como ponto de partida selecionamos a recepção do filme *Encarnação do Demônio*, em 2008 – aqui é apenas um recorte, sua influência e aceitação é anterior, remontando à sua divulgação no exterior, em meados dos anos 1990. Depois, concentraremos nossa discussão em iniciativas recentes que abarcam a complexidade da filmografia do cineasta como um todo, como a mostra e o livro-catálogo em função dos seus 50 anos de carreira e o dossiê da Revista Cinética (2020) sobre o conjunto de sua obra. Por fim, propomos um breve comentário sobre sua recepção por parte do público, a fim de verificarmos suas mudanças e continuidades.

2.1. A Encarnação do Demônio na crítica contemporânea brasileira

Mojica, desde o início, causou estranhamento e curiosidade. *A Sina do Aventureiro* (Brasil, 1958), seu primeiro longa a ser exibido, chamou atenção pela precariedade da produção e pela tentativa de emular um *western* no interior paulistano. Isso se reflete nas críticas que recebeu, compiladas por André Barcinski e Ivan Finotti (1998) na biografia do cineasta. De início, isso já aponta para a tônica que marcaria a relação entre Mojica e a crítica de cinema, sobretudo àquela dos jornais e revistas. Uma relação marcada, primeiro, por um estranhamento e a consequente recusa em analisar sua obra de forma mais profunda e a categorização do cineasta como um *outsider*. E, depois, uma ligeira valorização em função da defesa do cineasta por alguns de seus pares, na consideração de seu cinema como contendo algo peculiar, mas ainda assim colocando-o como um cineasta exótico. Isso já foi bastante discutido e apontado (BARCISNKI, FINOTTI, 1998; SENADOR, 2008), culminando em um dossiê elaborado pela Revista Cinética em que a obra do cineasta é revisitada e reavaliada. Esse é o percurso que agora iniciaremos.

Nesse caminho de resgate da obra de Mojica, podemos destacar alguns pontos que interessam a nossa discussão. O que gostaria de apontar é justamente o processo que culmina no dossiê da Cinética, por si só, bastante revelador da profundidade e centralidade da obra de Mojica em nosso cinema. Com isso, podemos pensar que a maior presença do horror na cinematografia contemporânea é influenciada por um novo olhar por sobre Mojica e, conseqüentemente, o cinema de Horror *per se*. Isso porque tendo a crítica dispensado um olhar mais atento ao cinema de gênero, filmes que antes se perdiam – por não serem vistos ou não serem avaliados, relegados à um segundo plano dentro da cinematografia nacional – agora recebem atenção e, ao menos, registro e fortuna crítica, o que os coloca no panteão de filmes analisáveis e analisados. Ou seja, se inscrevem, assim, na historiografia do cinema brasileiro. Claro que o “florescer” do horror nos últimos anos não se deve única e exclusivamente ao papel da crítica, não podemos nos esquecer do papel, como já vimos no capítulo anterior, dos cineastas contemporâneos, da produção e circulação dos filmes e do próprio mercado e público. No entanto, o intuito aqui é pensar a recepção crítica do horror no Brasil e o papel da crítica, então, é privilegiado.

É importante lembrar, antes de mais nada, da virada operada na recepção do cineasta. Por muito tempo, sobretudo no final da década de 1980 e início da década de 1990, Mojica esteve distante das discussões sobre cinema, sendo sua imagem muito mais associada ao personagem Zé do Caixão, agora de forma caricata e quase folclórica. Concorre para isso a dificuldade de Mojica em realizar seus filmes, dificuldade presente desde os idos dos anos 1970, em que o diretor se viu dirigindo filmes em que não tinha controle criativo ou filmes de sexo explícito sob o pseudônimo de J. Avellar. Além do mais, no cenário mais amplo do cinema nacional, quando da eleição do presidente Fernando Collor (1990-1992) há o desmanche dos órgãos de fomento e produção estatais, entre as quais a Embrafilme. Com isso, o cinema como um todo é asfixiado. No entanto, na década de 1990 Mojica é descoberto nos EUA e em alguns países europeus, tais quais França e Espanha. Cópias em VHS de seus filmes chegam ao mercado externo e logo chamam atenção, sendo exibidos em mostras, cineclubes e festivais especializados em cinema fantástico, incluindo o Festival de Cinema Fantástico de Sietges, na França, referência internacional dentro do gênero. Em 1996 Michael J. Weldon dedica um pequeno verbete sobre Mojica em seu *Psychotronic Video Guide*, indicando um VHS com os trailers das obras de *Coffin Joe*, como o personagem ficou conhecido no exterior. E em 1997, o pesquisador norte-americano Pete Tombs dedica um capítulo inteiro ao cineasta em seu livro *Mondo Macabro*, obra que mapeia o cinema fantástico ao redor do planeta. Mojica e seu personagem, Zé do Caixão, se tornam referência e objeto de culto, tanto no Brasil quanto no exterior, sobretudo em um ambiente de nicho, o dos aficionados por cinema de horror, que se correspondem e se conectam em diferentes tipos de redes: assinaturas de revistas, fanzines e nos incipientes sites especializados e blogs, à guisa do crescimento das redes sociais digitais (CÁNEPA, 2008; PIEDADE, 2002). Essa recepção positiva no exterior é acompanhada por um certo espanto de parcela da crítica brasileira, para a qual Mojica passava ao largo das inquietações e investigações. Isso faz com que o autor seja resgatado também aqui no Brasil. Alguns poucos críticos e pesquisadores, contudo, já tinham Mojica no radar há bastante tempo – para estes, sua recepção fora do país não foi nenhuma surpresa, Barcinski e Finotti são um exemplo disso ao lançarem a biografia de Mojica nesse momento, em 1998. Isso é muito bem percebido pelo pesquisador Carlos Primati, que elabora a fascinação e o desconcerto de críticos estrangeiros pelo tardio contato com a obra de Mojica:

Para a crítica norte-americana, quando da descoberta de José Mojica Marins no mercado de home video, em 1993, o cinema do autor parecia ter a estranheza surrealista de Luis Buñuel, combinava a elegância fetichista do italiano Mario Bava com o estilo ofensivo de John Waters e até ameaçava destronar o ultrajante Herschell Gordon Lewis como “padrinho do gore”. O nova-iorquino Joe Kane, respeitado crítico especializado em filmes de horror, elegeu Coffin Joe – como Zé do Caixão é conhecido no mundo anglófono – como “a maior descoberta do gênero na década de 90”, em seu guia *The Phantom of the Movies’ Videoscope*, lançado em 2000. Tim Lucas, outra autoridade no tema, em um artigo sobre os 13 melhores filmes de horror da década de 60, escrito para o livro *Fangoria’s Best Horror Films* (1994), confessa não ter assistido às obras de Mojica (pelo menos até aquele momento) e complementa que se concorressem os filmes do cineasta brasileiro “teriam tornado ainda mais impossível meu processo de eliminação”. (PRIMATI, 2005).

Primati aponta, assim, para a instantânea fascinação pela descoberta da obra de Mojica no exterior, ainda que tardia. O interessante é que foi dado à obra um grau de importância que ela nunca havia adquirido em seu próprio país. Destacou-se, logo de imediato, o seu caráter de “ousadia e vigor”, o que se contrapõe ao descaso com que se lidou com ela por aqui. Ao falar sobre o cineasta, parte da crítica nacional se recusou “a reconhecer o valor de sua obra, incapaz de enxergar nela qualquer mérito artístico” (PRIMATI, 2005).

Quando da recepção de *Encarnação do Demônio* em 2008, portanto, Mojica não estava esquecido. A recepção crítica do filme, então, é a oportunidade de se observar a resposta e o tratamento que foi dado ao cineasta, tendo em vista o culto e a reverência conquistada por ele no Brasil e no exterior. Ao compararmos as distintas recepções – a dos filmes dos anos 1960 e 1970 e a do filme de 2008 – podemos perceber o que é mantido e o que é recusado no campo da crítica. Chama atenção, como veremos, a percepção por parte dos críticos e críticas contemporâneos das complexidades presentes na obra, percepção que estava ausente nas críticas das décadas anteriores, que focavam, acima de tudo, no caráter precário das obras. *Encarnação do Demônio*, é importante ressaltar, obteve verba de produção via leis de incentivo e editais de fomento, fazendo dela a obra de maior orçamento do diretor. Com isso, o foco sai de cima das precariedades e da inventividade, resultantes da escassez de recursos, e se desloca para os outros aspectos – formais, estéticos e narrativos – da obra.

Antes de trazermos as críticas para o debate, passemos brevemente por sobre o conteúdo do filme de Mojica. *Encarnação* apresenta a conclusão da trilogia iniciada em 1964 com *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, na qual o agente funerário

– sempre confundido como coveiro – Zé do Caixão busca a mulher ideal para lhe dar o filho perfeito. Após ser liberado da prisão, depois de cumprir uma pena de quarenta anos, Zé continua sua busca ao lado do seu fiel ajudante Bruno. Dessa vez, contudo, o personagem se depara com uma cidade totalmente transformada, muito diferente daquele ambiente quase rural dos primeiros filmes. Logo ao sair da prisão ele se depara com um mundo violento – é atropelado por um carro na saída do presídio – e de descaso – se depara com crianças cheirando cola em um beco qualquer, lembrando que para Zé do Caixão as crianças são a pureza do mundo. Seu covil agora se localiza na periferia da cidade, em que, mais uma vez, a violência é a tônica – a polícia age ali como um grupo de extermínio, matando indiscriminadamente. Tudo isso é novo para o personagem, que se assombra com as mudanças, mas logo percebe que a credence e a fé cega continuam reinando. Sua saga para impor a primazia da razão por sobre as emoções, então, continua. O que também é novo nesse mundo apresentado por Mojica é a presença de novos seguidores de Zé do Caixão, um grupo de indivíduos que o idolatra e se apresenta ao personagem para o auxiliar em sua busca. Isso é bastante interessante, pois ao realizador José Mojica, também se apresentaram produtores, roteiristas, montadores, que veem o diretor como uma referência. Os servidores de Zé do Caixão, que reconhecem seu legado de sangue, se assemelham aos colaboradores de Mojica, também reconhecendo seu legado cinematográfico. À produção se somaram Paulo Sacramento, produtor e montador; os irmãos Caio e Fabiano Gullane, produtores; Jece Valadão, Adriano Stuart e Helena Ignez, atores e atriz; Dennison Ramalho, roteirista e assistente de direção; e Kapel Furman, efeitos especiais e maquiagem, para citar só alguns nomes. Os últimos dois, por exemplo, são nomes de destaque dentro do cinema de horror: Ramalho dirigiu os curtas *Nocturno* (1998), *Coração só de Mãe* (2003) e *Ninjas* (2010), aclamados pela crítica e em festivais especializados no gênero; Furman é referência em maquiagem e efeitos práticos para filmes de horror, um dos nomes do Cinelab, programa de TV em que são criadas cenas envolvendo explosões, sangue, mutilações, possessões, com um baixíssimo orçamento, e diretor do longa *Skull: A Máscara de Anhangá* (2020), ainda inédito no circuito comercial quando da escrita desta dissertação.

Temos, então, em *Encarnação* a reunião de Mojica e uma nova geração de realizadores diretamente influenciada por ele. O resultado é um filme bem feito, em

que a criação de Mojica é atualizada sem se descaracterizar. Um trabalho primoroso, que entende o peso e a influência da obra – Mojica é muito consciente de seu papel no cinema – e amplifica as potencialidades daquilo que lhe é mais característico. Agora em cores e com uma equipe dedicada, as taras e aberrações de Zé do Caixão são potencializadas: a mulher que sai de dentro da carcaça de um porco, o banho de sangue que envolve –literalmente – Zé e outra personagem em uma cena de sexo, são o exemplo da manutenção do abjeto enquanto matéria-prima de Mojica. O cineasta, assim, mantém muito daquilo que o caracterizou e isso foi muito bem percebido pela crítica. Ante a precariedade e a falta, as análises se focaram no excesso e naquilo que transborda, justamente o que faz Mojica ser Mojica.

Destaca-se, então, os aspectos técnicos e estéticos nas análises e críticas do filme. Inácio Araújo, em crítica para o jornal *Folha de São Paulo*, aponta justamente para a qualidade e criatividade de Mojica, a despeito da maior quantidade de recursos para a realização do filme – valor de produção de aproximadamente 2,5 milhões de reais²⁵, valor alto se comparado com suas primeiras produções, mas ainda assim considerado um filme de baixo orçamento, se comparado com os valores de produção atuais:

[...] seu retorno se dá com mais sanguinolência e ainda mais imaginação. A beleza plástica do filme (a fotografia de José Roberto Eliezer não trai o encanto popular dos primeiros Zé do Caixão) se impõe seqüência após seqüência. E cenas como a transa com a menina coberta de sangue mereciam estar em qualquer antologia do gênero. Zé do Caixão não esquenta, em todo caso, com esses detalhes: vai tecendo seu mundo de horrores e se firmando de uma vez por todas como um dos maiores personagens do cinema brasileiro. [...] O certo é que entre seus crimes não está o de desperdiçar dinheiro: Mojica chega a essa obra-prima com economia de recursos, belas atuações (Jece Valadão e Adriano Stuart brilham como policiais que podem ser muito bem estudados como exemplo do "estado policial em que vivemos"), Helena Ignez, efeitos e maquiagem modestos e eficientes, e um roteiro provocativo e cheio de imaginação. Tudo isso parece existir para demonstrar que, mais do que dinheiro, o cinema brasileiro e o público precisam é começar a reconhecer onde estão seus talentos. (ARAÚJO, *Folha de São Paulo*, 2008)

Assim, o foco sai dos fatores externos à obra e adentra naquilo que a faz peculiar. Esse é o destaque de grande parte das análises. Marcelo Hessel, para o site

²⁵ Dados obtidos no portal da Agência Nacional de Cinema (ANCINE), disponíveis em: <http://sad.ancine.gov.br/projetosaudiovisuais/ConsultaProjetosAudiovisuais.do;jsessionid=E5DF289106AC42FB2818408367F95FDF?method=detalharProjeto&numSalic=030118>. Acessado em dezembro de 2020.

Omelete, aponta as particularidades do filme de Mojica, justamente aquilo que o distancia das experiências norte-americanas e o faz original, sobretudo a partir do personagem Zé do Caixão, que não encontra paralelos em modelos pré-estabelecidos:

Só essa questão do pragmatismo já serve para livrar o filme daquelas explicações sem fim que amarram os filmes hollywoodianos. Não há nada para se explicar no filme de Mojica, há apenas a vivência, o momento. Nesse ponto, é injusto dizer que seu filme se filia ao torture porn de um Eli Roth. Todo instante de tortura de Encarnação do Demônio é materialização da ideologia do coveiro. Em um Jogos Mortais, por exemplo, a câmera não mostra Jigsaw assistindo às torturas. Já aqui a câmera o tempo inteiro fecha o close-up nos olhos de Mojica, olhos pesados e brilhantes de quem tem uma única crença, a crença na experiência carnal, individual e desmistificada. (HESSEL, Omelete, 2008)

Isso é bastante revelador, pois é indicativo de uma certa emancipação de Mojica dos cânones do gênero, muito atrelados à uma cultura imagética anglo-saxônica. Pensar o horror em Mojica é um exercício constante, pois é muito difícil inscrevê-lo em “caixinhas” analíticas, sendo mais interessante pensá-lo a partir de suas diferenças e particularidades em relação à “tradição”. Já adiantando uma das discussões presentes no dossiê da Revista Cinética – que será trabalhado em mais detalhes adiante –, e dialogando com as críticas de Araújo e Hessel, o texto *Antiestética da Voracidade* (2020), de Bernardo Oliveira, propõe um rompimento mais radical com essa tradição para que se possa compreender de forma mais eficaz a obra de Mojica:

Mas o que nos seduz e intriga é o Mojica demiurgo, inventor do que ainda não foi inventado, seguro de suas próprias invenções. Seria preciso então, continuamente, recapturá-lo das associações precipitadas ao primado do gênero e reinscrevê-lo na potência política do Cinema Brasileiro. Para isso, me parece necessário distanciar-lo da tradição referente ao horror e realocá-lo nas tendências mais inventivas do século XX. Restringi-lo a um “Mestre do Horror”, além de incorreto (pois dedicou-se a extrapolar esse papel), implica em situá-lo sempre em relação ao cinema de gênero, sob o primado hegemônico anglo-saxão. E isso, na maioria das vezes, a título de comparação, que, devido às idiosincrasias terceiromundistas, acabam por diminuir seu trabalho, associando-o ao registro cômico do ‘Cinema Trash’ (OLIVEIRA, Revista Cinética, 2020)

Há aqui uma revalorização ainda mais radical de seu cinema, assim como a proposta de uma outra abordagem para a obra de Mojica. É o esforço de pensar “fora da caixa”, que mencionamos, uma abordagem crítica que busca uma nova compreensão a partir de um outro olhar: uma postura ativa que aceita os desafios de se pensar uma obra anormal. Contudo, concordo em partes: é preciso sim pensar

Mojica fora das “caixinhas” genéricas. Mas para tanto ainda é preciso pensar o gênero dentro de todas suas possibilidades – as críticas que elabora, as reinterpretações, a possibilidade de comunicação imediata com o público, as alegorias, os comentários sobre si e as paródias. Tirar Mojica, sim, do que seria um “cinema trash”, sem perder de vista suas contribuições dentro do gênero e o que dele o diretor soube reinventar e/ou subverter. Esse é um dos grandes desafios lançados pela obra de Mojica.

Dessa forma, retomando a recepção de *Encarnação*, Francis Vogner dos Reis, em uma crítica para a revista Cinética, faz eco ao que propõe Inácio Araújo: a questão não está no orçamento e no desenvolvimento dos efeitos especiais, mas na capacidade do cineasta em mobilizar os recursos que tem disponível para melhor contar sua história. Se contrapondo aos aspectos que mais saltavam aos olhos dos críticos contemporâneos nos primeiros filmes de Mojica – a precariedade e a falta – Francis aponta para a originalidade que marca o diretor, a despeito das novas parcerias e do novo esquema de produção:

Pois o surpreendente em *Encarnação do Demônio* é que, apesar do esquema de produção diferente e dos parceiros de personalidade forte, o cinema do diretor está intacto. Hoje, optar por um cinema eminentemente pobre e radicalmente artesanal poderia ser uma declaração que o valor do cineasta estaria somente em suas condições de produção, não na originalidade de seu olhar. Portanto, a operação realizada em *Encarnação do Demônio* é semelhante a de *Terra dos Mortos*, de George Romero, em que deixa-se, naturalmente, de lado a produção mais modesta (não poderia ser diferente, a época é outra) e se afirma o gênio do diretor. Isso dá novo vigor à potência do personagem Zé do Caixão e seu universo, assim como aconteceu com Romero e seus zumbis [...] (REIS, Cinética, 2008).

A “mão” do diretor aparece quando este opera suas artimanhas para nos confrontar e fazer valer sua obra, a violência em *Encarnação* é tão brutal quanto a montagem, que não se atém às regras canônicas do cinema dito clássico-narrativo. Este é outro aspecto destacado por Reis em sua crítica:

Apesar de todo o aparato, o que é realmente escandaloso é a impossibilidade de Mojica ser convencional. Não é nem uma escolha, mas uma condição. Esse universo não pode ser visto de modo brando, conciliado ou maquiado pelo requinte da tecnologia e do dinheiro do qual o diretor dispôs dessa vez. Como em todos os seus outros trabalhos, há uma brutalidade na decupagem, em que os planos e a sua sucessão não têm exatamente um objetivo funcionalista de dar prosseguimento à história ou construir uma situação de desenvolvimento clara e convincente. Essa disfunção torna suas cenas às vezes muito cruas, como o espancamento de Cristina Aché pelos policiais; a briga no bar da favela; ou as seqüências da perseguição dos policiais e do parque de diversão. [...] (REIS, Cinética, 2008)

Forma aliada ao conteúdo, um cinema abjeto por si só. Compreender as estruturas anormais na forma dos filmes de Mojica – as intervenções diretas nas películas já filmadas em *À Meia-Noite*; a sequência da descida ao inferno e suas cores em *Esta Noite* e essa decupagem bruta em *Encarnação*, por exemplo – é um desafio importante ao se pensar sua obra. O interessante é justamente o aceite do desafio, o que faz com que seja operado um deslocamento para a análise da obra em si e não das condições externas a ela, como muito foi feito em relação aos primeiros filmes do cineasta. Por exemplo, em um artigo contrário a exibição do filme *À Meia-Noite* no Rio de Janeiro, o *Diário de Notícias* publicou o seguinte:

Uma certa assombração raquítica e grotesca, produzida por paulistas dos mais ineptos provincianos, continua fazendo carreira nos cinemas do Rio, graças sobretudo ao sensacionalismo de uma desavisada, que coroou de louros a cabeça (possivelmente doentia) de um tal José Mojica Marins [...] só o triste subdesenvolvimento pode justificar o interesse despertado por tal estupidez em lata e que é, ela própria, um reflexo dessa incultura. Não existe o sublime: trata-se apenas de um aglomerado disforme de cenas amadorísticas e antiestéticas, sem o nível mínimo de acabamento técnico capaz de autorizar uma exibição pública com caráter de “espetáculo”. No entanto o certificado de “boa qualidade está lá”... (apud BARCINSKI, FINOTTI, 1998, p.118-119).

A despeito da virulência do artigo, que é produzido em resposta a uma crítica positiva publicada no jornal *Última Hora* por Tati de Moraes, ele aponta para o descarte imediato do filme em função de seu “amadorismo antiestético”, algo que soa como um “atentado ao bom gosto”. Lembremos aqui do título do texto de Bernardo Oliveira, *Antiestética da Voracidade*, que mencionamos acima, a semelhança não é mera coincidência, uma vez que Bernardo inverte a chave de análise. Tati de Moraes, vale ressaltar, é uma das vozes que sai em defesa dos filmes de Mojica, juntando-se a um reduzido grupo que via algo de excepcional no cineasta. Pois bem, é em função dessa crítica que se concentra no modo de produção de Mojica, alheia à sua criação artística – o filme em si –, que Francis Vogner dos Reis finaliza seu texto sobre *Encarnação* na *Cinética*, sem “papas na língua”, assim como fez o *Diário de Notícias*, marcando definitivamente o ponto de virada crítico que estamos assinalando:

Encarnação do Demônio finaliza um capítulo do cinema brasileiro. Um cinema que foi motivo de vergonha, de incômodo, de aborrecimento e que lutou (e luta) para poder, efetivamente, existir. Foram-se Glauber Rocha, Rogério Sganzerla e Jairo Ferreira, alguns dos primeiros defensores do cinema de José Mojica Marins. [...] Esse papo furado (falsamente) afirmativo de que era trash e hoje é cult equivale a dizer que seu trabalho é lixo, mas que hoje tem sua graça por ser pitoresco. Existem

aqueles, críticos sobretudo, que tentam disfarçar o nojo “argumentando”, tão e somente, que os filmes do *Zé do Caixão* não são do seu gosto ou que são supervalorizados por um clubinho. O que representa uma mudança, porque depois de tanto tempo, o repúdio explícito se tornou dissimulação cínica. (REIS, Cinética, 2008).

Reis questiona o lugar da crítica de cinema no caso da recepção de *Encarnação*, para ele algumas questões que envolvem a análise da obra de Mojica permanecem: a oposição entre uma valoração a partir de um olhar mais profundo, no rompimento inicial com o choque das imagens, e o descarte daquilo que aflige o “bom gosto”. Barcinski e Finotti (1998) afirmam, na biografia de Mojica que “desprezam-se os filmes ruins e elogiam-se os bons, mas só os filmes realmente especiais provocam discussão” (1998, p.117), o que é bem verdade no caso da obra de Mojica e é o que se depreende da discussão apresentada por Francis Reis em 2008, no lançamento do último filme de Mojica. É notável, então, o esforço de se propor uma perspectiva mais valorativa, ainda que se possa cair na repetição de certos termos. Em crítica para o portal de notícias *G1*, intitulada “*Encarnação do Demônio*” é *superprodução trash*, Débora Miranda, recorre à um vocabulário muito comum na análise sobre a obra de Mojica, mas que atualmente passa por uma reavaliação:

Para ver "Encarnação do demônio" e apreciá-lo de alguma forma, é preciso deixar alguns conceitos do lado de fora do cinema. Não espere, por exemplo, coerência nem um roteiro sem buracos. Não ache que haverá efeitos especiais ou computação gráfica. Não acredite que você verá shows de interpretação. Sem tais expectativas, a experiência de ser assombrado por Mojica pode ser muito mais rica. Se o roteiro tem falhas, também tem o mérito de humanizar o bandido sanguinário dos anos 60, transformando-o em um homem perturbado pelos fantasmas das próprias vítimas. Se não há efeitos de última geração, causa muito mais impacto saber que a maioria das seqüências aterrorizantes foram de fato realizadas. E se o filme conta com atores jovens e inexperientes, também tem figuras magistras, como Milhem Cortaz, Jece Valadão, José Celso Martinez e o próprio Mojica, que com seu estilo caricato transformou *Zé do Caixão* em um clássico (MIRANDA, G1, 2008)

É uma crítica, de certa forma, elogiosa, mas que cai em alguns chavões, como o uso da palavra *trash* – no título e no trecho: “pode soar contraditório, mas se não fosse trash não seria *Zé do Caixão*” – e a ideia de uma “falta”: “não ache que haverá efeitos especiais ou computação gráfica”. Ainda que seja uma forma de “prevenir” o público e chamar atenção a eventuais aspectos negativos do filme – que de certo existem –, remete à uma incompletude, como se só com efeitos de última geração fosse possível atrair atenção dos espectadores, esquecendo, antes de

tudo, o processo criativo de Mojica e sua inventividade. Não quero aqui diminuir ou questionar o trabalho crítico em questão, mas apontar para um caminho pelo qual a análise da obra de Mojica percorre. Das primeiras execrações críticas, como o texto do *Diário de Notícias* – à exceção de alguns ferrenhos defensores –, passando por uma revalorização – ainda que empregue um vocabulário crítico antes usado de forma depreciativa e agora em uma chave valorativa, como é o caso da crítica acima –, até chegar em um texto como o de Bernardo Oliveira, *Antiestética da Voracidade* – retomando o termo “antiestética” em uma outra chave de leitura –, que propõe a retirada de Mojica de uma análise que o encerra dentro dos códigos do gênero, inserindo-o nos estudos sobre cinema brasileiro.

2.2. A reinvenção crítica da obra de José Mojica Marins

Em 2007, o Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB) realizou uma mostra em homenagem aos 50 anos de carreira de José Mojica, a iniciativa coroa a crescente atenção crítica dirigida à obra do diretor. Insere-se em um processo de reinterpretação crítica da sua carreira enquanto realizador e, nesse caso, ao exibir grande parte da sua obra de forma gratuita, contribui para a apresentação dos filmes para um público mais amplo, mesmo as exibições sendo localizadas apenas em algumas capitais dos estados. O que nos interessa aqui, para além desse esforço de difusão de um cinema de horror, é a produção crítica que se seguiu à mostra, de ensaios mais gerais sobre seu cinema, especiais temáticos sobre algumas obras, críticas dos filmes exibidos e depoimentos de companheiros de profissão, além de uma longa entrevista com o cineasta. Acredito que seja importante mencionar e apresentar algumas das discussões presentes na produção crítica da mostra, ainda que de forma breve, porque ela ilustra muito bem o percurso que estamos propondo e inaugura algumas das questões que serão centrais na análise de sua filmografia. Assim o pesquisador e curador Eugênio Puppo abre o livro-catálogo da mostra “José Mojica Marins – 50 anos de carreira”:

Ao confeccionar o livro-catálogo – feito nos moldes das publicações que acompanham as mostras que realizo –, achei por bem focar a obra do cineasta, em detrimento de passagens de sua vida pessoal já amplamente difundidas. O propósito maior foi, acima de tudo, incitar à reflexão (PUPPO, 2005).

Com isso o curador aponta de imediato a opção por se debruçar na produção artística do diretor, em detrimento da vida pessoal, sobretudo da confusão entre diretor e personagem. A mostra antecede o lançamento de *Encarnação do Demônio* (2008), então em produção, o que é bastante significativo, pois antecede, também, a mudança na recepção da obra de José Mojica. Aqui já é dada a chave da compreensão da sua obra, que passa pelo entendimento das especificidades do horror, gênero ao qual Mojica se filia a partir de *Á Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964). Carlos Primati, um dos grandes especialistas da obra do cineasta, aponta a necessidade de se empreender um olhar menos restritivo ao gênero e, por conseguinte, ao diretor:

A chave para se compreender o universo de Mojica Marins passa pela aceitação – ainda que não necessariamente a apreciação – do horror como um gênero com valores e regras particulares (como o fizeram Salvyano Cavalcanti de Paiva e Sérgio Porto, dois dos poucos críticos que enxergaram alguma beleza nos contos macabros de Mojica). Muito mais estranho é o mundo de Zé do Caixão àqueles que rejeitam as emoções baratas das quais o próprio cinema de horror se fortalece; um cinema que, ainda que carregado de grafismo – ou, talvez, justamente por causa disso – não deixa de falar também à mente, penetrando nos corredores mais sombrios de nosso subconsciente, onde se ocultam as taras e os desejos inconfessáveis (PRIMATI, 2005).

É preciso entender Mojica a partir dos elementos que ele mobiliza para filmar e nos apresentar seu universo, no qual suas imagens encontram as pulsões, as taras e os horrores da sociedade brasileira. Em 1964, ano de lançamento de *Á Meia-Noite...* o Brasil sofre um golpe civil-militar, a partir da deposição do governo democrático de João Goulart. O levante e a ascensão militar encontram respaldo em setores da sociedade civil, sobretudo aqueles mais conservadores e reacionários. *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967), *Trilogia do Terror* (1968) e *O Despertar da Besta (Ritual dos Sádicos)* (1969), margeiam o recrudescimento da Ditadura Militar, sintetizado no Ato Institucional Número 5 (AI-5), no qual as garantias constitucionais foram solapadas de vez. Com isso quero dizer que o ambiente político do país influi, ainda que indiretamente, na concepção das obras citadas. Vale lembrar que Mojica foi um dos cineastas mais perseguidos pela Censura, que exigiu mudanças e retalhou diversas cenas em seus filmes – o final de *Esta Noite...* teve de ser adaptado para poder ser exibido, no lugar de vilipêndios, Zé do Caixão pede perdão por seus atos e *O Despertar...* além de cortado, teve sua exibição proibida (BARCINSKI, FINOTI, 1998). Isso tudo perpassa sua obra e as

imagens e sons que Mojica elabora e articula podem nos dar uma ideia muito clara do mal-estar daqueles tempos. Compreender, então, que muito do horror que Mojica articula não é simples “atentado ao bom gosto” e sim parte de uma construção artística mediada pelo gênero é um dos primeiros passos para a reavaliação de sua obra. Primati, novamente, nos dá as especificidades do cinema de Mojica, articulado com o contexto político-social ao seu redor:

O rompimento definitivo com a narrativa formal, na obra de Mojica, acontece com *O despertar da besta* (Ritual dos sádicos) a incisiva ópera urbana que situa Zé do Caixão em uma dimensão mágica, como um ser intangível e onipresente, no Tudo e no Nada, numa espécie de tradução em celulóide do movimento Tropicalista, transformando acid trip em egotrip. Petulante e grandiloquente, o longa abusa do metacinema subversivo para compor um Zé do Caixão mais alucinógeno que o LSD, mais delirante que o rock psicodélico, mais transgressor que o Teatro Oficina e mais violento que a polícia. Se Hitchcock utilizava a câmera como instrumento de manipulação de seus medos e obsessões, Mojica a empunha como uma ferramenta de agressão àqueles que o tratam como ignorante e iletrado. À época de *O despertar da besta*, quando tortura, espancamento e homicídios arbitrários – terrores típicos de um Zé do Caixão – haviam se tornado práticas oficiais do Estado, o personagem ascendeu à categoria de ser inatingível (PRIMATI, 2005).

O texto de Carlos Primati, intitulado *O Horror Universal de Zé do Caixão*, além da iniciativa de se aprofundar na análise da obra de José Mojica, destacando a infiltração do contexto político na obra, aponta para as similitudes e conexões com outros realizadores e personagens marcantes dentro do horror. Esse é também o caso do ensaio *Personagens Antípodas*, de Alexandre Agabiti, que faz eco à Primati ao destacar o caráter antropofágico de Mojica, que aglutina alguns célebres personagens do imaginário popular, como o vampiro, o doutor Frankenstein, Don Juan e Exu, de forma a combinar suas características com as do próprio Zé do Caixão. Há, com isso, a criação de algo único, a partir de uma “operação intertextual”, como nos mostra o ensaio de Agabiti:

O procedimento do cineasta está mais próximo do amálgama, da fusão de elementos díspares, que da colagem, da justaposição. Trata-se de uma operação intertextual, entendida como absorção e transformação de outros textos. Nessa perspectiva, é possível afirmar que Zé do Caixão é um personagem “antropofágico”, no sentido estabelecido pelos modernistas. Com toda a liberdade, Mojica se apropria de modo “canibal” das quatro figuras, ultrapassando, como os modernistas, a oposição maniqueísta entre cultura estrangeira e cultura brasileira tradicional. Mojica conseguiu ordenar as dimensões local e universal, em uma abordagem que leva em conta a crescente presença da indústria cultural no Brasil dos anos 60 e 70. Tal abordagem intertextual não se limita ao personagem, mas também está presente na singular mise-en-scène do cineasta (AGABITI, 2005).

Ambos os pesquisadores ecoam antigos defensores de Mojica, como os cineastas e críticos Carlos Reichenbach, Rogério Sganzerla, Glauber Rocha e Jairo Ferreira, que, em diferentes medidas, já apontavam para a antropofagia do cineasta, que “chupava” aquele caldo cultural que o rodeava e regurgitava originalidade. Isso indica que na época de maior produtividade do cineasta, os anos 1960 e 1970, olhos atentos já percebiam em José Mojica Marins algo mais que um simples “inculto”. Jairo Ferreira, contemporâneo e grande admirador do cineasta, ao comentar *Esta Noite...*, percebe e antecipa aquilo que Primati aponta em seu texto:

Fatos como as torturas oriundas do estado discricionário ou o recente massacre de nossos índios fundamentam a escatologia marimsiana. Mojica surge como primitivo-surrealista porque filma a realidade brasileira pelo avesso, pelo subjetivo. O terror artificial de certo terror estrangeiro vira realidade. O parnasianismo da Rapaziada do Brás, melodia de som lírico em caixinha de música, vira cinema dantesco nas mãos de Mojica [...] Repudiar Mojica é fácil, o difícil é degluti-lo. Os que com seriedade conseguiram fazê-lo sentirão o fantástico sabor do homem brasileiro gangrenado, tipo classe-média-para-baixo – vítima antecipada da pseudo-revolução industrial que estamos vivendo. Devorem o Mojica. (GAMAQ, 2006, pp. 62-63)

A produção do livro-catálogo da mostra, então, resgata os principais comentadores de Mojica, reinventando as análises de seu cinema ao inserirem elementos outros, como as influências estéticas e artísticas em Mojica, os diálogos que este estabelece com o contexto ao seu redor e as aproximações e distanciamentos em relação aos personagens tradicionais do horror, assim como a apropriação que Mojica faz do próprio gênero. O texto de Agabiti, citado acima, insere ainda uma outra questão que nos parece fundamental na leitura da obra de Mojica: a abordagem intertextual. Ler os filmes de Mojica a partir daquilo de que ele se apropria ou recusa do cânone de horror, assim como a partir daquilo que ele absorve da cultura popular e da sociedade em geral, é uma forma de compreendê-los para além da caricatura do cineasta primitivo, intuitivo. Desse modo, tudo que o diretor mobiliza faz parte de escolhas conscientes e decisões artísticas particulares, ainda que influenciadas por fatores externos, como os recursos de produção. Isso tudo contribui para uma reinvenção crítica de seu cinema, deglutindo e digerindo sua obra de forma menos apressada. A mostra em homenagem aos 50 anos de carreira de José Mojica Marins é um passo fundamental, a partir dos textos que originou, no processo de reinvenção crítica que estamos apontando e que culmina no dossiê da revista Cinética.

2.3. Novíssima reinvenção crítica da obra de José Mojica Marins

Mergulhemos um pouco, então, no nosso ponto de chegada: os treze textos que compõem o dossiê da Revista Cinética sobre a obra de Mojica. Como podemos perceber em tudo o que foi exposto sobre um caminho percorrido por alguns pesquisadores e críticos de cinema na revalorização do cinema de José Mojica Marins, a sua obra ganhou uma fortuna crítica para além da nota de rodapé ou do aceno à tentativa de se fazer terror nos trópicos. Do simples rechaço a um olhar mais atento, sua obra se valorizou e fez com que se valorizasse também o gênero horror, ao qual ele se filia e é tão frequentemente associado. O mesmo olhar que parte da crítica depositou em Mojica foi transposto para as outras obras recentes de horror do cinema contemporâneo, na qual um mesmo percurso é operado: ante a indiferença, essas obras podem ser pensadas de forma mais profunda – mesmo que, depois disso, se “descarte” algum ou outro filme – pois, filmes ruins existem. A ampla recepção e a revalorização da obra de Mojica abre espaço para uma maior valorização do cinema de horror como um todo. O que talvez explique a quantidade de mostras, retrospectivas, eventos, catálogos e críticas que tentam apreender parte da produção de horror contemporânea. Lembrando a observação de Cánepa (2008) e Piedade (2002), a coesão dos fãs em torno do gênero justifica a ampliação de eventos e festivais do tipo. Em 2020, por exemplo, apesar das restrições impostas pela pandemia do sars-cov-19, os festivais registraram “presença” considerável de público, ampliados pela passagem dos eventos ao ambiente virtual, possível, assim, de serem acessados a partir de qualquer lugar do país. Um exemplo foi a mostra CCBB MacaBRo, que ofereceu uma retrospectiva online da produção de horror contemporânea brasileira e registrou mais de 440 mil acessos ao longo de quase um mês de evento²⁶.

O que marca o cinema contemporâneo de horror, como vimos no primeiro capítulo, é a sua diversidade. Dentro dessa variedade de temas, formas e propostas, algumas obras são pinçadas e analisadas tanto pelas inovações que propõe quanto pelo diálogo com esse conjunto de filmes – veremos algumas dessas obras no próximo capítulo. O fato é que essas obras se destacam e são assinaladas pela crítica

²⁶ A Mostra MacaBRo apresentou uma seleção de 44 filmes, entre longas e curtas-metragens, além de cursos e debates, tudo de forma online. A plataforma que sediou a mostra registrou mais de 440 mil acessos. Informações e dados disponíveis em: <https://www.instagram.com/p/CIRXsvDp74A/> Acesso em: dezembro de 2020.

de cinema. Nesse sentido, a Revista Cinética se coloca como difusora de uma abordagem mais valorativa do horror contemporâneo. Para ilustrar o que está sendo proposto vale um olhar mais atento para um dossiê elaborado em 2020 sobre a obra de José Mojica Marins. Com isso podemos não só ilustrar o ponto de virada crítico que aludimos anteriormente – em que a obra de Mojica é reinventada – mas também apresentar uma discussão crítica entre os colaboradores da Cinética, iluminando as operações analíticas empregadas.

A *Cinética* é uma revista eletrônica de crítica de cinema criada em 2006 e de grande importância para os debates críticos contemporâneos. Composta por um corpo de críticos multidisciplinar, de diferentes formações e origens, a revista joga luz sobre a produção de cinema brasileiro contemporâneo, tanto na cobertura de festivais – iluminando filmes que podem não chegar ao circuito comercial – e dos lançamentos semanais, quanto na revisão de obras da cinematografia brasileira. Além dos textos online, organiza sessões de debates com o público após exibição de filmes na Sessão Cinética no Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro (IMS-Rio). A produção crítica da revista é de grande fôlego, abraçando a diversidade da produção brasileira. Assim, se destaca, mas não surpreende, o grande espaço dado à um dossiê temático sobre a obra de um dos cineastas mais infames da história do cinema brasileiro: José Mojica Marins. Em que pese sua morte – o dossiê é publicado alguns meses após o falecimento do cineasta, em 2020 –, a elaboração, além de justa homenagem, é um esforço de reelaborar a trajetória e a recepção crítica da obra do cineasta.

2.3.1. Invenção em José Mojica Marins

O primeiro texto, *Antiéstética da Voracidade*, de Bernardo Oliveira, já mencionado acima, chama a atenção para a também já mencionada necessidade de se tirar Mojica do primado do gênero, uma vez que a produção do cineasta explora outros temas e estéticas para além do horror, a fim de colocar a obra dele em um lugar que fuja das comparações e analogias com a normativa anglo-saxã. Se pensarmos que o cinema brasileiro nunca se desenvolveu plenamente como indústria, a comparação com um modelo industrial de produção, em que o gênero é uma das engrenagens de criação e angariação de público e renda, o horror no Brasil

e, no caso, o horror de Mojica sempre será comparado a partir da incompletude, da falta e do “quase lá”, além da dificuldade de transpor elementos estranhos à nossa realidade, sobretudo os elementos ligados à estética gótica – castelos, florestas boreais, etc. Por isso, Oliveira propõe a ampliação do olhar sobre Mojica, que de fato extrapolou as fronteiras do gênero, dirigindo e participando de filmes muito diversos. Afirma o crítico: “seria preciso então, continuamente, recapturá-lo das associações precipitadas ao primado do gênero e reinscrevê-lo na potência política do Cinema Brasileiro” (OLIVEIRA, Revista Cinética, 2020). Se foi no horror que ele se consagrou, isso não quer dizer que se deva limitar a análise apenas ao primado do gênero. Em parte, isso é útil, mesmo que como provocação, para se ampliar as possibilidades analíticas, ainda que, ao nosso ver, Mojica ofereça atualizações e subversões interessantes ao gênero. O fato é que a contribuição de Mojica ao Cinema Brasileiro é percebida e proposta. Oliveira se apropria do termo “antiestética da voracidade” de forma provocativa, de forma a suscitar uma certa reflexão. Ao inverter o sentido da expressão, aplicado por Rogério Sganzerla de forma pejorativa no passado, ele propõe uma nova hipótese sobre o cinema de Mojica, pois o termo:

Pode, contudo, nos servir aqui, de forma positiva, para formular uma hipótese: e se esses cineastas da exposição seca e dura dos conflitos, das expressões patológicas simples e diretas, desprovidas de adornos atenuantes, da crítica à moral por dentro de seus embates mais mesquinhos e seus anti-heróis deslocados, esse cinema não seria voraz por abrir mão de se utilizar dos aspectos mais “artísticos” da *mise-en-scène*, substituindo o apuro técnico por um recorte bruto, uma visão que se projeta violentamente sobre quem vê? E essa “antiestética” não poderia designar a aposta redobrada desses artesãos da “emoção rude” na reapropriação e na reinvenção dos primados fluentes, “estéticos”, do cinema clássico, revirando pelo avesso o arcabouço técnico e teórico europeu dos séculos passados? (OLIVEIRA, Revista Cinética, 2020).

Assim, a proposta de pensar esse cinema fora do arcabouço crítico europeu é muito interessante. É um esforço de criar balizas próprias para um cinema tipicamente nacional. Pois é importante lembrar as influências de Mojica – os quadrinhos, o circo, a cultura popular brasileira – menos cinéfilo que seus conterrâneos e, portanto, menos influenciado por uma gramática norte-americana/europeia. Ainda que isso não seja suficiente, ainda que Mojica tenha tido, sim, uma influência direta do cinema estrangeiro – que de fato teve –, sua obra, que não encontra paralelos fáceis nos obriga a repensar categorias de análise, comparações imediatas e teorias generalizantes para seu cinema. Daí o esforço de

se pensar “fora da caixinha”, como proposto por Bernardo, pois o cinema de Mojica é um outro cinema:

Um cinema que não mantém nenhum compromisso com o naturalismo, seja da forma, seja da situação. Ou melhor, forma e situação se imbricam para revelar aos espectadores as visões de uma mente conturbada. O inferno colorido em *Esta Noite...* e o delírio lisérgico de *Ritual dos Sádicos*, interpretado muitas vezes como insuficiência técnica ou estética, constituem exemplos cristalinos das funções do “arqui-falso” em seus filmes. [...] Na expressão arqui-falsa, inverossímil, de suas visões [Zé do Caixão, N. do A.], reside a estrutura visual patológica de uma psique. (OLIVEIRA, Revista Cinética, 2020).

Como podemos perceber, o olhar se desloca das supostas incapacidades técnicas, do suposto amadorismo para a análise daquilo que foi criado artisticamente pelo cineasta, ou seja, onde antes se via instintos primitivos, hoje se vê uma construção consciente de um personagem e seu estado de espírito. Isso é muito ilustrativo da mudança que se operou nessa recepção do cineasta. Como não se percebeu isso antes? Como não foi possível parar e pensar a representação em Mojica de forma mais profunda, trazendo à tona, por exemplo, aquilo que reside nesse “arqui-falso” proposto por Bernardo Oliveira? Parte da resposta está no próprio texto de Oliveira, que se propõe a olhar para a obra de Mojica com olhos não colonizados por uma construção estético-narrativa anglo-saxã. É um enorme desafio, que talvez somente a distância no tempo tenha proporcionado, no diálogo entre uma nova geração de críticos.

Um exemplo pode ser encontrado no epíteto de inventivo dado a Mojica. De início, inventivo qualificava-o como um criador fora do ordinário. Foi articulado na sua defesa por Jairo Ferreira e Rogério Sganzerla²⁷, por exemplo. Mas nunca se tentou explicar o que, de fato, inventivo significava na obra de Mojica. Inventivo porque diferente? Inventivo porque inovador na forma e conteúdo? Mojica lançou um enorme desafio para aqueles que o tentaram ler, mesmo seus mais ferrenhos defensores, o que talvez explique, também, os silenciamentos. Paulo Emílio Sales Gomes e Jean Claude Bernadet, dois importantes críticos do cinema brasileiro, passaram ao largo do “problema-Mojica”, dispensando comentários sobre sua obra. Oliveira nos mostra parte desse “problema”, assim como a virada e o encarar desse desafio por parte da crítica contemporânea:

²⁷ Além do termo em questão, “arqui-falso” também foi proposto por Sganzerla, e adotado por Ferreira, em 1986. É interessante o reaproveitamento dos termos, ainda que em outra chave.

Inventor e invenção passaram despercebidos? A invenção foi registrada enquanto invenção? Parece que diferença não é algo que se “reconheça”; no plano da invenção, não há espaço para “reconhecimento”. [...] Estava posto o problema-Mojica, para alguns um cinema sem eira nem beira, sem lugar, sem sentido e pertinência e, sobretudo, incompreensível. A descoberta internacional no início dos 90, com boom de reedições e homenagens, trouxe novas abordagens e novos problemas. No Brasil, surgiram textos com funções analíticas mais interessantes e interessadas nas revistas eletrônicas *Contracampo* e *Cinética*, marcos na renovação crítica em relação à recepção de seus filmes. (OLIVEIRA, Revista Cinética, 2020).

E o que seria, então, essa tal invenção em Mojica?

[...] Pode-se dizer então que a invenção não se resume a uma expressão de criatividade, tampouco se dá ao acaso, por experimentação ou por variação espontânea. A invenção responde sempre como resolução de um problema, capaz de criar algo realmente inédito. A invenção concretiza um ser novo, um acréscimo de realidade objetiva. A filmografia de Mojica apresenta o gênero como suporte para um manancial aparentemente inesgotável de movimento, constituindo um vasto território de invenção que se posiciona em relação a problemas fundamentais do cinema e da política-poética brasileiras: a vertigem do nacional-popular, do “cinema industrial”, da espetacularização da miséria, da estética e da cosmética da fome, da estética do sonho, do cinema como “linguagem”, linguagem como experiência, experiência como relação... (OLIVEIRA, Revista Cinética, 2020).

Bem, pensar Mojica é pensar o cinema brasileiro.

Em um outro texto, *Olho para todos os lados e vejo sexo e sangue*, de Julia Noá, a noção de espectadorialidade é trabalhada, em função das exigências da obra do diretor, pois aquela fruição passiva, como já apontado, não é possível em filmes tão incômodos como os de Mojica. Como Noá nos demonstra, “essa operação, da inversão da posição espectral para a posição de alvo, alude a uma experiência que talvez seja ímpar ao cinema de Mojica. O espectador está frente a uma obra cinematográfica que requer uma disposição física para enfrentar sua robustez” (NOÁ, Revista Cinética, 2020). Nessa revisão crítica que estamos apresentando não é, simplesmente, exigir que se goste dos filmes de Mojica, mas criticar o descarte imediato de outrora, é valorizar e achar beleza naquilo que é feio e sujo. O trecho de Noá nos mostra que é preciso uma disposição, é preciso estabelecer uma relação ativa com o filme, longe da completa imersão proposta pelo cinema clássico-narrativo. Ou seja, é um outro cinema que está sendo proposto. O diferencial aqui em Mojica é que essa proposta é mediada pelo horror, que tem apelo popular, além de ativar fortemente nossa curiosidade, como bem aponta Noá. Como complemento a narrativa de horror, o mostrar o abjeto – nessa mistura de curiosidade com repulsa e sua “dificuldade” de fruição – extrapola da narrativa para forma, corroborando a

ideia de um cinema que se descola, mais uma vez, de modelos e “caixinhas”. Ainda segundo Noá, isso seria a conjugação entre “o farsesco e o hiperreal no mesmo espaço de encenação”.

Nesse sentido, há uma crítica importantíssima a se fazer: há um caráter bastante misógino nos personagens de Mojica – e mesmo em sua obra como um todo. Nessa forma proposta de se relacionar com os filmes de Mojica o aceno é para com o espectador masculino, que não tem seu corpo invadido e explorado pela câmera, pelo contrário, ele se torna cúmplice – e *voyeur* – dos experimentos por sobre os corpos femininos:

As experiências do terror e do erotismo se fundem na obra de Mojica, que assola o espectador tanto pela violência quanto pela fisicalidade mobilizadas nas duas frentes. A espectralidade é, sobretudo, cindida. A violência reside na exposição desses corpos aos martírios executados pelos homens e pela câmera. É uma violência com enquadramento de gênero e que vira o gozo do parceiro que senta-se ao lado na sessão de cinema. Tal gesto sadomasoquista se endereça a um público específico que se regozija com essa mesma violência que açoita o gênero feminino. Existe algo de muito intrincado em como Mojica Marins atira seu público, provoca desconforto e o faz se deleitar com esse mesmo incômodo. O que para os homens é uma piscada maliciosa, divertida talvez, para mulheres é uma provocação mais séria, imbricamento sujo entre o que mostrar, para que mostrar e como mostrar [...] E é exatamente nesse paradoxal prazer da repulsa que repousa a relação mórbida e excitante entre as vítimas e Oãxiac [*um dos personagens criados por Mojica (N. do A.)*], assim como entre as mulheres e Zé do Caixão e, se somos um reflexo disso, entre nós, espectadores, e José Mojica Marins (Noá, Revista Cinética, 2020).

Assim, repleta de camadas, é a obra de Mojica e o desafio da crítica é justamente as desvelar.

2.3.2. Política em José Mojica Marins

O que fica claro no dossiê sobre a obra de Mojica é a diversidade de temas levantados e o esforço de se ampliar o olhar e a análise. Os temas propostos pelos críticos da Cinética ecoam seus defensores iniciais – contemporâneos a Mojica – e os críticos não ligados a Revista, mas que compuseram junto dela um mosaico analítico que tentou abraçar a obra do cineasta. Em diálogo com as análises quando do lançamento de *Encarnação do Demônio* e com as críticas e ensaios do livro-catálogo que se seguiu à mostra comemorativa dos 50 anos de carreira do cineasta, o dossiê aponta para questões políticas e estéticas interessantes, como a captação

de um momento – o horror da Ditadura Militar através do horror cinematográfico – e a metalinguagem autoconsciente, onde criador e criatura são postos frente a frente.

A construção do universo visual de Mojica é calcada em imagens agressivas tanto no que se refere ao que mostram, quanto como mostram. Isso é escolha consciente, o *como* mostrar em Mojica é destacado em textos do dossiê, pois passa a ser parte da análise interessada em desvelar as camadas e escolhas do cineasta. Em *Visões do Inferno: a força política das imagens de Mojica*, Pedro Henrique Ferreira, a partir de teóricos como Laura Mulvey e Jean-Louis Baudry, que pensam e analisam os olhares no cinema – quem olha, quem direciona o olhar, etc. -, propõe que em lugar da identificação – tão comum no cinema clássico-narrativo – as imagens nos filmes do cineasta nos confrontam, expondo o que há de mais horrível na época de sua elaboração. Como propõe o pesquisador: “e se nos lembrarmos bem, estas imagens que vejo não são apenas as imagens dele, mas também são minhas. São nossas, a paisagem mental de uma época” (FERREIRA, Revista Cinética, 2020).

Mojica faz o retrato do Brasil dos anos 1960, assim como proposto pelo Cinema Novo, o que aproxima o cinema do diretor desse movimento. Contudo, o enfoque é diferente. Por via do horror, as questões são postas. A visualidade do abjeto é explícita: as taras, os desejos, as doenças, as injustiças e mazelas são postas em cena como *mise-en-scène*. São a própria substância fílmica de Mojica, materializando-se nas imagens, que são tácteis: o grão, a manipulação do filme, a extração de cores, tudo isso compondo um quadro visual de horror, em função do horror, pois é preciso ver. A visualidade está no centro da obra de Mojica, seu horror é explícito, está dado aos nossos olhos, a fim de revelar nossa condição humana, nossa própria abjeção, nossas contradições. É preciso revelar o invisível. E esse invisível é tudo aquilo que está dado, mas que não se vê, tal como os conflitos sociais, as mudanças urbanas, os preconceitos de classe, a violência, etc. Como bem demonstrou Raul Arthuro, no seu texto *Sobre o Estranho Mundo de Zé do Caixão*:

No início de *À Meia-Noite...* esbraveja não aguentar mais a “gente do mato” que o rodeia. Está mais próximo do “cético militante” contemporâneo que do filho do demônio. Não faz rituais espirituais, e sim comete crimes típicos na sociedade – estupro, assassinato, estelionato. Suas ações visam desmobilizar à força a superstição e o misticismo de pequenas comunidades agrárias. Nesse sentido, catalisa a violenta transformação da sociedade brasileira do período que deixava de ser agrária para entrar definitivamente no capitalismo industrial. Zé do Caixão

é uma figura de secularização num país de credos diversos – é tentador colocá-lo ao lado de Antônio das Mortes como figura de mediação das tensões entre os modos de vida do campo e da cidade, centro e margens, litoral e interior, em conflito até hoje no Brasil. [...]

Ou ainda:

O que faz *O Estranho Mundo...* um exemplo didático da força criativa de Mojica são suas articulações em torno do ver, do ser (ou não) visto, do (não-)visível. As três histórias são, além de contos de horror, variações em torno do motivo do olhar como poder, fazendo aproximações entre visibilidade e violência. Na primeira história (“O Fabricante de Bonecas”), a figura de linguagem é clara: as bonecas caseiras têm um poder misterioso que advém dos olhos – que depois saberemos ser de pessoas assassinadas pelo fabricante com a ajuda de suas filhas. Olhos que espiam as mulheres pela fechadura da porta e passam de potência a ato, pelo estupro. Ver já é uma violência. A punição é a castração da visão e não do sexo – olho por olho, dente por dente. Na terceira história, o visto e não-visto são partes fundantes da experiência humana. Continuamos vivendo num mundo perverso pela ocultação das violências. A sociedade burguesa cria aparatos de invisibilidade para seguir em frente. O porão é aqui subvertido de lugar do obsceno em espaço da *mise-en-scène*. (ARTHUSO, Revista Cinética, 2020).

Além do mais, a ideia de que o horror de Mojica revela o horror de uma sociedade marcada pela tortura enquanto prática de Estado é compartilhada por críticos e pesquisadores tanto no dossiê, quanto anterior a ele. E é interessante notar o destaque dado a forma de se mostrar as torturas nos filmes do Mojica, isso é colocado em primeiro plano, pois é como ele mostra e como seu personagem se comporta que nos permite pensar as relações e as analogias possíveis. Assim, não é a violência pela violência, ou mesmo algo semelhante ao que depois se convencionou chamar de *torture porn*²⁸, que tem na saga *Jogos Mortais* (*Saw*, EUA, James Wan, 2004) seu maior exemplo, pois o que está em jogo no cinema de Mojica é a liberação catártica de impulsos, é uma relação, ao mesmo tempo, de rejeição e atração com as imagens, aquele desejo de espiar por trás da porta. Mas não só um *voyeurismo* enquanto prazer do proibido, mas também um direcionamento do nosso olhar para aquilo que se esconde nos porões da sociedade. O asco, assim, oriundo do horror, pode ser pensado como revelador do mundo, pois impede a imersão e rápida identificação do sujeito com as imagens projetadas na tela:

Contra a fase do espelho de Mulvey ou Baudry, o cinema que se quer expiação libertadora. O espectador não regride à infância pré-linguagem e sim desnuda, como adulto, o que está escondido para além da linguagem e de suas proibições; o

²⁸ Subgênero dentro do horror em que se destaca o sadismo e representações gráficas de tortura e violência.

que ele vê é uma imagem na qual ele não precisa infantilmente se reconhecer, mas pode reconhecer o que é sempre, e sobretudo, da ordem do outro, da narrativa, e do mundo. [...] Uma imagem é uma imagem social. Sua política é medida não pelo que ela castra, mas pelo que ela liberta (FERREIRA, Revista Cinética, 2020).

Assim como a pornochanchada, contemporânea de Mojica, desafiava a ordem e os bons costumes na representação do sexo, dos tabus e das taras eróticas, o diretor, como uma outra face da mesma moeda, faz as vezes do malandro, dessa malandragem “onde o que é mostrado se traveste de outra coisa, e, como se não fosse nada, às vezes escapa de ser pego pela polícia, mesmo que esteja a bradar tudo em alto e bom som. E Mojica foi definitivamente um grande ‘chanchadeiro’ do horror” (FERREIRA, Revista Cinética, 2020).

O que da sociedade esse horror revela é algo que se destaca na produção crítica sobre Mojica. Os tipos, os sujeitos que Mojica constrói, assim como o indizível que ele revela, também são analisados em textos do dossiê. As figuras simples e muito crentes, as quais Zé do Caixão se opõe, no seu afã de superioridade perante as religiões e credences populares, já são conhecidas, mas os tipos da classe média que ele exhibe merecem um comentário e apontam como novidade na crítica contemporânea, como em *Mojica, cronista atemporal da brutalidade*, de Marcelo Miranda. Ridicularizado, inicialmente pela crítica de seu tempo, as caracterizações e a cenografia precárias dos ambientes de classe média alta, supostamente distantes da realidade do diretor, encobriram questões de representação mais complexas. Isso por dois motivos, sua cenografia e encenação não se ancoram nas convenções da narrativa clássico-hollywoodiana, por exemplo, e o foco da representação é via caricatura ou exagero, em função da crítica aos modos de vida e pensamento da burguesia daquele momento – momento, não podemos esquecer, de uma ditadura militar. Dessa forma, em seu texto, Marcelo Miranda aponta a necessidade de se pensar justamente essa representação de um Brasil doente, de uma “sociedade patologicamente sádica e reacionária” (MIRANDA, Revista Cinética, 2020). O crítico aponta o fato do lançamento de *À Meia-Noite... Levarei Sua Alma* coincidir com o golpe militar (1964) – assim, qual o tipo que está sendo apresentado no cinema de Mojica? O que esses sujeitos, com seus discursos eloquentes, totalizantes, etc., dizem dos sujeitos reais?

O ano de lançamento de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* é simbólico nesse sentido. O filme chegou aos cinemas em 1964, no meio das movimentações do golpe militar

que desembocou numa ditadura de duas décadas. Diferente de colegas do Cinema Novo, que tentavam captar o comportamento do “povo” e os efeitos dos desdobramentos políticos em suas vivências, Mojica aparentemente só queria narrar um conto de horror. Acontece que, na sua sensibilidade insuspeita, ele compreendeu que tipo de “povo” estava ascendendo naquele momento para respaldar um regime de obscuridade e violência”. [...] A perturbação às vezes pode ser grande pelo fato de o espectador enxergar um monstro brasileiro, falando português, desafiando as crenças típicas do catolicismo, desejando “perpetuar seu sangue” a todo custo, um sujeito eugenista e misógino, que se acha nobre e superior, que gasta desprezo e petulância com quem considera inferior e contra quem não mede escrúpulos para tirar do jogo em prol de seus interesses. Corta para hoje. Aos olhos do Brasil de agora, Zé do Caixão é o exemplar cidadão de bem. (MIRANDA, Revista Cinética, 2020).

E como dar conta da representação desses sujeitos? Como representá-los? Se nos atentarmos para as escolhas estéticas de Mojica veremos que há algo mais que simples precariedade e intuição. Os tipos apresentados por Mojica não são tipos alheios à sociedade, extraterrestres, mas encontram paralelos em modelos reais e concretos. Mas, novamente, é preciso se despir das convenções cinematográficas que primam pelo mimetismo, como bem aponta Miranda no decorrer de seu texto:

A noção de “identificação”, tantas vezes imposta às narrativas cinematográficas, está muito mais no âmbito da convenção do que de alguma regra pré-concebida. Por sua natureza mimética, o cinema constantemente é cobrado por “representar” com fidelidade seja lá o que se chame de realidade. Pior: cobra-se que personagens de ficção façam as vezes de ponto de identificação positiva com o espectador e garantam um tipo de bem-estar artificial que sirva de expiação. Pois em *À Meia-Noite Levarei Sua Alma*, o protagonista só serve de “identificação” possível com quem pactuar de suas atrocidades. Mojica, no controle da criação, convida-nos a testemunhar o grotesco e desafia os limites do olhar e da representação como nunca antes fora feito na produção brasileira. (MIRANDA, Revista Cinética, 2020).

Desse modo, a crítica acima faz coro com o que vem sendo apresentado até aqui, demonstrando certa tendência na análise, sobretudo no desafio de se transpor o olhar por sobre a opacidade do cinema clássico-narrativo, que prima pela identificação, ainda que com nuances. Outro aspecto de destaque é a ideia de que Mojica ilumina um momento e um contexto político brasileiro, dando vãs às ansiedades sociais desse momento. Isso é bastante significativo, pois é também uma certa forma de filiação ao horror, que é capaz, justamente, de liberar, normalmente de forma catártica, as tensões de determinado período. O horror pode ser o veículo que canaliza anseios e temores sociais, na medida em que exhibe e revela os medos de cada momento – seja na figura de um monstro, seja via *serial killers*, seja na abjeção das imagens. Mesmo os filmes mais conservadores, naquilo que querem conservar, podem revelar as dinâmicas sociais de cada tempo. Laura Cánepa

(2008), mais uma vez acerta ao afirmar que Mojica aglutina as tendências do horror no Brasil, sendo, também, um representante do horror social, pois revelador de certas dinâmicas do país – a ameaça e o constante terror de uma ditadura e as personagens que a sustentam. Esse José Mojica político é, certamente, uma das novidades e um dos aspectos mais interessantes apresentados pela crítica contemporânea.

2.3.3. Autoconsciência e antropofagia em José Mojica Marins

Assim como os aspectos políticos destacados na obra do cineasta, o dossiê da revista Cinética aponta para uma autoconsciência muito presente na filmografia de Mojica. Essa autoconsciência está presente, principalmente, em dois aspectos. De um lado, a compreensão do papel ocupado pelo cineasta dentro do cinema nacional, ou seja, a noção de que suas imagens são, sim, perturbadoras. Do outro lado, a também compreensão do espaço ocupado pelo seu personagem mais famoso, Zé do Caixão, dentro da cultura popular, assim como da sua propensão a eclipsar o próprio cineasta. “Zé do Caixão já é um mito, Zé do Caixão é um patrimônio brasileiro. Que eu poderei, amanhã ou depois, morrer sossegado, a minha missão tá cumprida para com o cinema”, afirma o diretor no documentário *O Universo de Mojica Marins* (Brasil, Ivan Cardoso, 1978). Esse segundo aspecto é bastante revelador, pois muito já se falou da sobreposição do personagem sobre seu criador, quase que como criando vida própria, em que pese a responsabilidade do diretor. Mas o que os críticos e críticas da Cinética agora apontam é para a consciência que Mojica tinha disso e a forma como ele soube explorar esse aspecto em sua obra. Filmes como *O Despertar da Besta (Ritual dos Sádicos)* (Brasil, 1969) e *Exorcismo Negro* (Brasil, 1974) exploram o jogo de espelhamento e opõem criador e criatura, de forma bastante crítica e inovadora.

Já no livro-catálogo da mostra em homenagem aos 50 anos de carreira do cineasta, o pesquisador Alexandre Agabiti apontava o tema do duplo na obra de Mojica, tema tão caro ao imaginário fantástico: “o mito de Frankenstein e o personagem de Mojica apresentam a célebre dicotomia entre criador e criatura, que caracteriza o tema do duplo, um dos motivos do cinema e da literatura fantástica por excelência” (AGABITI, 2005). Isso é evidente, sobretudo, nos filmes citados

acima, em que o confronto se dá em tela, onde Zé do Caixão surge para reivindicar sua emancipação frente ao criador. O apelo do personagem Zé do Caixão foi logo percebido por Mojica, que soube explorá-lo em outras mídias, como nos mostrou seus biógrafos, Barciski e Finotti (1998). O que se destaca agora na revisão crítica que propomos é o uso que o cineasta deu para o personagem nesse contexto em que criatura eclipsa o criador, o uso dessa sobreposição dentro da narrativa. Francisco Miguez, em *Mojica/Zé do Caixão/morto/vivo*, destaca a autoconsciência e o mote do duplo:

Transcrevo os trechos dentro do filme porque eles chamam atenção para a autoconsciência de Mojica em relação a sua posição no cinema brasileiro ao lado de seus contemporâneos e a sua relação com a crítica e o público, bem como sobre os efeitos que provoca entre os que o admiram e os que o detestam. Segundo, porque nesse jogo autorreferencial, Mojica vira personagem que entra em embate com Zé do Caixão, e torna essa dissociação de personas parte do seu espetáculo, da dúvida do pacto ficcional e da verificação da realidade, ou seja, do seu trânsito entre ‘naturezas’. (MIGUEZ, Revista Cinética, 2020).

Faz parte do espetáculo de Mojica a sua própria transformação em personagem, o personagem-diretor, que encara o outro personagem, o personagem-criatura. Além disso, o personagem José Mojica Marins, em tela, reflete e responde às críticas que caíram sobre ele ao longo dos filmes. Em *O Despertar da Besta (Ritual dos Sádicos)*, o personagem Mojica provoca e demonstra ciência de seu papel enquanto realizador, ao responder, em um suposto programa de debates, sobre sua obra e suas responsabilidades perante as imagens que cria:

As três aparições de Zé do Caixão nos anos 1970, em *Ritual dos Sádicos* (há registros que indicam que foi realizado antes mesmo da virada da década), *Exorcismo Negro* (1974) e *Delírios de um Anormal* (1978) trazem não apenas novos ares ao cinema de Mojica – o embate metalinguístico criador-criatura, estruturas narrativas disjuntivas e preocupações formais de outra ordem – como são o conjunto de suas mais fortes obras-primas. Trata-se menos de uma mudança em relação aos filmes anteriores e mais de uma destilação de sua *misè-en-scène*, uma passagem que significa menos que o seu cinema se transformou, e mais que este agora se move no âmago de um núcleo propulsor onde suas formas de encenação adquirem um mais estrito sentido, onde o realizador parece descartar tudo que é um pouco mais supérfluo ou acessório e se concentrar radicalmente naquilo “a que veio”. Também são os filmes onde fica patente a enorme autoconsciência que tem em relação ao seu ofício, pois os efeitos do trabalho são discutidos no próprio tecido narrativo dos filmes, utilizando o seu personagem como alegoria didática para se referir aos modos através dos quais o espectador lida (ou deveria lidar) com as dimensões de horror que o homem da cartola suscita. Estas duas coisas – refinamento e autoconsciência – se retroalimentam, e é sobre elas que gostaria de falar. (FERREIRA, Revista Cinética, 2020).

É interessante notar a representação de si operada pelo cineasta, se colocando como um diretor de cinema bem-sucedido, trajando e se portando como um típico burguês da classe alta. A ironia presente nessa representação é a resposta às tentativas de enquadrá-lo dentro de um cânone crítico ou dentro daquilo que é esperado dentro do cinema nacional. Pois, como alguém sem capital cultural, que faz filmes tão distantes do cinema de seu tempo pode se encaixar nisso que é o “ser cineasta” no Brasil? O jeito de se portar em cena, a partir desses personagens supostamente intelectuais, é a forma pela qual o cineasta aperfeiçoa o seu aceno àqueles que querem compartimentá-lo, pois o deslocamento operado pelas imagens “arqui-falsas” que ele cria demonstra que Mojica se diverte vendo o problema que ele mesmo causa: como enjaular a besta?

Dessa forma, Mojica cria um universo em que a verossimilhança é posta à prova o tempo todo. Um *tour de forces* com o espectador, que já adentra seu universo pela rejeição às imagens, pela não identificação – ainda que exista um desejo *voyeur* ou catártico naquilo que vê –, em que os próprios filmes comentam a si mesmos, conscientes do desafio que propõem, sobretudo na produção dos anos 1970. Assim, cúmplices de Mojica, espectadores adentram no jogo de representações:

A essa altura da obra de Mojica, é possível perceber nessa sobreposição um estreitamento entre o inconsciente e o sobrenatural, numa colisão de eventos e crenças que abrem furos onde se fazem pontes paranormais (“parapsicologia?”), que não podem ser explicadas de forma coesa ou aplicadas a um sistema lógico. O salto do pensamento nos filmes de Mojica é que esse conflito não é somente narrativo ou discursivo, em que personagens simplesmente evocariam o conflito de diferentes visões de mundo. O conflito fura a forma, interferindo nos descaminhos da montagem, em traições do pacto ficcional de verossimilhança dentro do universo que Mojica constrói com o espectador, e mesmo com seus personagens e com sua representação de si. (MIGUEZ, Revista Cinética, 2020).

Esse aspecto de metalinguagem, em que Mojica comenta sobre sua própria produção é destacado no dossiê. Não estava presente nas críticas de sua obra, quando de suas recepções iniciais. Sempre focando a falta e a incompletude, aquelas análises se limitavam às precariedades de produção, desconsiderando os comentários dentro das obras sobre essa mesma precariedade, ou seria mesmo um “desleixo”, ou o tal do “primitivismo” o uso de copos de requeijão e a bandeja de papelão na representação da elite nos filmes de Mojica? Porque tais adereços nessas representações e a opulência e riqueza no mausoléu de Zé do Caixão em *À Meia-*

Noite...? É certo que Mojica estava ciente de tudo que envolvia seu nome e seus filmes, mesmo da dificuldade de se falar sobre eles, e é justamente para isso que alguns dos textos da Cinética apontam, enriquecendo ainda mais o debate crítico sobre a obra de Marins.

2.3.4. Deslizes, filmes ruins e misoginia em José Mojica Marins

Gostaria, por fim, de mencionar alguns aspectos muito importantes que o dossiê da Revista Cinética aponta e que dizem respeito às controvérsias na obra de José Mojica. Primeiro, Mojica fez sim filmes ruins. O próprio dossiê nos mostra que Mojica, ao longo de toda sua extensa obra, passa por altos e baixos. Andrea Ormond, em *Filme ruim, a poesia de um mundo*, atenta para o fato de *Perversão* (Brasil, 1978) ser um filme ruim e antiquado, ainda que dialogue com um subgênero do horror: o *rape and revenge*. Isso é interessante, pois mostra que Mojica nunca é consenso – o que é natural em uma obra tão variada e complexa. Em que pese a censura e dificuldades de financiamento, *Perversão* fica abaixo das suas outras obras. Em segundo lugar, o esforço do dossiê foge das totalizações generalizantes, ou seja, não apresenta a obra enquanto unidade estética e temática, mas apresenta seus deslizes, suas contradições. A proposta não é exigir que se goste dos filmes de Mojica, mas criticar o descarte imediato de outrora, é valorizar e achar beleza naquilo que é feio e sujo. Nesse sentido, o espectador deve se portar de forma reativa em relação às imagens de Mojica, como já aludimos anteriormente. Como complemento, a obra do cineasta – sobretudo no mostrar o abjeto, que embaralha as fronteiras entre a curiosidade e a repulsa – faz da forma conteúdo, como proposto por Arthuso anteriormente, desafiando as tentativas de categorização. Ou seja, suas imagens exigem certo “confronto”.

Há, assim, uma crítica importantíssima a se fazer: há um caráter bastante misógino nos personagens de Mojica. O aceno é para o espectador masculino, que não tem seu corpo invadido e explorado pela câmera, pelo contrário, ele se torna cúmplice – e *voyeur* – dos experimentos por sobre os corpos femininos. São as mulheres, sobretudo, que têm seus corpos desnudados e percorridos por cobras e aranhas, por exemplo. Ainda que homens e mulheres sejam submetidos às maldades de Zé do Caixão ou de qualquer outro personagem de Mojica, são as personagens

femininas que a câmera explora de forma detalhada, sem pressa. Dessa forma, contraditório e extremamente complexo, Mojica nos legou sua obra, que ainda hoje tentamos desvelar. O mesmo desafio que a crítica dos anos 1960 e 1970 encontrou no contato com os filmes de Mojica, foi encontrado também por todos aqueles que encaram a análise da sua obra na contemporaneidade. Tanto o livro-catálogo e as críticas de *Encarnação do Demônio*, quanto o dossiê da revista Cinética se debruçaram no contraditório e complexo mundo de José Mojica Marins, mas com o diferencial de se aprofundarem nas análises e operarem um esforço que sai do lugar comum. Ao buscar meios para resolver as questões lançadas pela obra de Mojica, é a própria crítica que se reinventa. Na decodificação de uma obra que não apresenta muitos paralelos com o cinema de horror canônico ou com modelos estético-narrativos do cinema dito clássico, a crítica também cria meios de análise para além de modelos definidos, saindo da zona de conforto. O esforço crítico que se segue do desafio lançado pelo cinema do diretor nutre tanto a obra quanto a crítica, contribuindo para o aprofundamento de ambas – Mojica e sua obra inscritos na história do cinema a partir de um novo olhar lançado por uma nova geração de críticos e críticas.

2.4. Considerações sobre a recepção do público à Encarnação do Demônio

A fortuna crítica elaborada quando do lançamento de *Encarnação do Demônio*, assim como o que foi produzido sobre a obra de José Mojica posteriormente, nos ajudam a localizar cineasta e obra dentro do cinema brasileiro. Além de iluminar e destacar aspectos que fazem de Mojica um dos grandes cineastas do país, a produção crítica respalda uma das figuras mais emblemáticas do nosso cinema. Se por um lado José Mojica – e seu Zé do Caixão –, durante muito tempo, não encontrou uma recepção crítica que desse conta de sua complexidade, por outro ele encontrou respaldo no público e na cultura popular, de modo geral. Transitando por mídias diversas, Zé do Caixão se fez presente no imaginário popular durante décadas – para o bem e para o mal. Muito já se discutiu sobre as relações entre o cineasta e seu personagem e de como Mojica fez valer o apelo da sua criação como forma de sobreviver. O que gostaria de destacar aqui, ainda que de forma muito breve, é justamente a relação com o público, notadamente a

recepção da obra de Mojica por parte dos espectadores. Para tal, proponho compararmos a recepção dos dois primeiros filmes em que Zé do Caixão aparece com o filme de sua despedida. Há, já de início um descompasso, *Encarnação do Demônio*, ao contrário de *À Meia-Noite Levarei sua Alma* (1964) e *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967), levou às salas de cinema um número bastante reduzido de pessoas, mas isso, talvez, diga mais sobre o mercado cinematográfico dos anos 2000 que de uma menor aceitação do personagem, como veremos a seguir.

É muito difícil dizer com exatidão os números de público dos primeiros filmes de Mojica, isso porque os dados se perderam ou não foram sequer coletados de forma correta. Optamos aqui neste trabalho por duas análises sobre a recepção da obra de Mojica. A primeira é a biografia do cineasta escrita por Barcinski e Finotti (2008), que propõem algumas estimativas interessantes. Sobre *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver*, apesar da impossibilidade de se conhecer o público exato, os autores afirmam que:

É possível, no entanto, fazer um cálculo aproximado, levando-se em consideração os números de bilheteria em São Paulo. Um dos chefes da fiscalização do filme, Virgílio Roveda, o Gaúcho, garante que *Esta Noite* foi exibido em 186 cinemas no estado de São Paulo, para um público de 1,5 milhão de espectadores. Dados do INC [Instituto Nacional de Cinema] mostram que São Paulo representava entre 25% e 30% do total de público do país. Sabendo que o filme de Mojica foi um sucesso em todo o Brasil, lotando salas em Caruaru (PE), Vacaria (RS), Goiânia (GO) e Manaus (AM), pode-se calcular – de forma aproximada, claro – que *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* foi assistido por um público de 5 a 6 milhões de brasileiros. (BARCINSKI, FINOTTI, p.176-7, 1998).

A segunda obra que tomamos por base é o trabalho da pesquisadora Daniela Pinto Senador, *Das primeiras experiências ao fenômeno Zé do Caixão – Um estudo sobre o modo de produção e a recepção dos filmes de José Mojica Marins entre 1953 e 1967* (2008), que nos apresenta, de forma bastante detalhada, a recepção dos quatro primeiros lançamentos de Mojica, tanto a recepção da crítica e imprensa, quando a do público. Sobre *À Meia-Noite Levarei sua Alma*, a autora afirma:

À Meia-Noite alcançou um mês em cartaz no circuito exibidor carioca, período bastante considerável e que denota, acima de tudo, que o filme obteve elevado índice de audiência no Rio de Janeiro. Diante da ausência de outros mecanismos para que possamos avaliar a recepção pelo público, acreditamos que este período de permanência em cartaz seja bastante significativo. Em março do ano seguinte, Marins, numa declaração, a qual não sabemos se é ou não falaciosa, alega que a fita havia faturado até então Cr\$ 450 milhões (algo em torno de R\$ 3,3 milhões). (SENADOR, 2008, p. 183).

E sobre *Esta Noite* os dados de Senador são parecidos com os de Barcinski e Finotti. Em depoimento concedido à autora, Virgílio Rovêda, que então trabalhava na fiscalização do filme nos pontos de exibição, confirma a distribuição das cópias em 186 cinemas no estado de São Paulo e apresenta um número de público muito semelhante ao apresentado aos biógrafos de Mojica: 1,8 milhão de pessoas (SENADOR, 2008, p.224). Ainda assim, a autora ressalta a dificuldade em se obter os dados exatos de público, uma vez que os borderôs se perderam e o registro era um tanto quanto caótico. Mas a permanência do filme nas salas de cinema, sobretudo em São Paulo, onde permaneceu por cerca de oito meses (*Idem, Ibidem*), nos dão um pouco da dimensão de sua recepção. A partir de um marketing que se aproveitou de tudo que saía na imprensa, das matérias sensacionalistas às críticas negativas, Mojica soube mobilizar e manter seu nome em evidência, tirando proveito para promover *Esta Noite*, assim como suas obras anteriores, que foram reexibidas na onda do novo lançamento. Tudo isso é um indicativo de que, de fato, os números de público talvez sejam algo em torno do apontado pelos autores aqui mencionados.

A recepção de *Encarnação do Demônio*, lançado em 2008, foi um tanto diferente e da qual podemos tirar algumas considerações. A partir de dados da Agência Nacional do Cinema (Ancine)²⁹, obtivemos dados de distribuição, público e renda. Diferente da impossibilidade de se conhecer os dados exatos de recepção das primeiras obras, desta vez foi possível conhecer os dados de forma bastante precisa, uma vez que, via Ancine, os dados foram centralizados. Distribuído pela FOX, *Encarnação do Demônio*, foi exibido em 37 salas de cinema³⁰, contabilizando um público total de 25.762 espectadores – algo em torno de 696 pessoas por sala – e a renda obtida foi de R\$ 184.403,00 (BRASIL, 2015a, p. 35).

Em 2008, além de *Encarnação*, foram lançadas outras 78 produções. Neste ano, refletindo uma questão no cinema nacional, a concorrência com as produções estrangeiras, sobretudo norte-americanas, foi desigual. No ano de 2008, foram lançadas, no total, 323 obras, assim, os 79 títulos nacionais lançados e exibidos correspondem a apenas 24,46% do total. Aprofundando um pouco mais as

²⁹ Dados disponíveis em:

https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/relatorio_distribuicao_2008.pdf Acesso em janeiro de 2021.

³⁰ Número máximo de salas em exibição simultânea.

desigualdades entre as produções nacionais e estrangeiras: o público dos filmes nacionais representou pouco mais de 10% do total de público daquele ano, assim como a renda das produções brasileiras representou, aproximadamente, 9,6% da renda total anual (BRASIL, 2015a, p. 10). A presença das produções estrangeiras e sua ocupação no circuito exibidor, nesse ano de 2008, mas também de forma geral, é marcante e de difícil concorrência.

Mas as desigualdades podem ser percebidas também dentro do cinema nacional. Ainda segundo o relatório de distribuição compilado pela Superintendência de Acompanhamento de Mercado da Ancine, em 2008, “a maior bilheteria de filmes brasileiros representou 27,7% da renda total e as cinco maiores bilheterias, 58,1%” (BRASIL, 2015a, p.27). Ou seja, das 79 produções lançadas naquele ano, cinco concentraram mais da metade da renda total. Isso é reflexo, claro, da quantidade de público que as obras tiveram, uma vez que as cinco estão entre as seis maiores bilheterias do período. O destaque naquele ano foi *Meu Nome não é Johnny* (Brasil, Mauro Lima, 2008), que alcançou a marca de 2.099.294 espectadores, marca invejável ainda hoje.

Pois bem, de início os números podem assustar, pois há uma discrepância entre os números dos lançamentos dos filmes nos anos 1960 – ainda que estimados – e os números de 2008. Parece e, de fato é, uma recepção muito menor do que aquela dos primeiros filmes. Mas, os dados analisados assim de forma isolada não dão conta da realidade, pois entre o circuito exibidor da década de 1960 e o de 2008 há uma grande diferença, o caráter do parque exibidor se modificou bastante. A título de exemplo, em 2008, ainda segundo a Ancine (BRASIL, 2015b, p.33), existiam 2.278 salas no país. Em comparação, segundo Freire e Zapata (2017, p.186), existiam 3.234 salas de cinema e cineteatro no Brasil em 1964, ano de estreia de *À Meia-Noite*, e 3.196 em 1967, ano de estreia de *Esta Noite*. Vale lembrar, entretanto, que o número de salas não é equivalente ao número de cinemas, sobretudo nas últimas duas décadas. Antes, a equiparação talvez fosse possível. Agora com os complexos de cinema³¹, o número não é necessariamente correspondente, pois apenas um multiplex em um shopping, por exemplo, pode ter várias salas. De 2006 para 2008 o número de complexos com 6 ou mais salas

³¹ Também chamados de multiplex, geralmente ligados a grupos exibidores estrangeiros, como por exemplo as redes Cinemark e UCI.

aumentou em 17%, segundo dados da Ancine (Brasil, 2015b, p.33). Os complexos, sobretudo presentes nos *shopping centers*, são um fenômeno ausente nas décadas de 1960 e 1970, em que as salas de cinema nos bairros eram preponderantes. Das 800 salas de cinema no estado de São Paulo, por exemplo, 598 estão localizadas em *Shopping centers*. No estado do Rio de Janeiro são 214 das 306 salas. Isso mostra que a distribuição também se modifica. Se a concorrência com os filmes estrangeiros sempre esteve presente, a exigência de negociação com grandes grupos internacionais, que dominam o parque exibidor, dificulta a capilaridade de exibição de obras nacionais, o que talvez explique as 37 salas conquistadas por *Encarnação do Demônio* em 2008, ante os 186 cinemas que exibiram *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* em 1967.

Quanto à redução do número de público de *Encarnação* também convém lembrar a diversidade de mídias, meios e formas de diversão em 2008. Com as operadoras de TV à cabo e por satélite operando e oferecendo uma infinidade de filmes e séries, além da presença dos DVDs no mercado de vídeo doméstico, os cinemas se tornam uma das formas de visionamento possíveis. Em 2008, 78 dos 79 filmes foram lançados posteriormente em DVD e o intervalo entre o lançamento de *Encarnação* nos cinemas – 08 de agosto de 2008 – e seu lançamento em *home vídeo* – 21 de janeiro de 2009³² – foi de pouco mais de cinco meses. Nesse contexto, as locadoras de vídeo eram uma realidade e, por vezes, podia ser mais barato esperar para alugar um filme que o assistir no cinema.

Some-se a isso o hiato entre as duas últimas produções do diretor, uma vez que Mojica ficou bastante tempo sem filmar e seu personagem, *Zé do Caixão*, após anos de exploração em outros contextos que não o dos filmes, também chegou a certo esgotamento – mesmo sem ter sido esquecido. Tudo isso influenciou a recepção, em termos de público, do último filme do diretor. Mesmo assim, os 25.762 espectadores de *Encarnação do Demônio*, ainda que tenham o colocado, por número de público, na 27ª posição dentre os 79 filmes lançados em 2008, talvez digam mais sobre o parque exibidor brasileiro naquele ano que propriamente uma recusa ou desconhecimento do personagem e da obra do diretor.

³² Disponível em: <https://www.omelete.com.br/dvd-e-blu-ray/dvd-de-encarnacao-do-demonio-sai-este-mes-com-bons-extras> Acesso em janeiro de 2021.

A partir de tudo isso, podemos fazer duas considerações. A recepção ao filme *Encarnação do Demônio* – tanto em relação a crítica, quanto em relação ao público – foi diferente nos dois períodos analisados, o que não é nenhuma surpresa, visto que são dois períodos históricos diferentes. O que se depreende de tudo isso nos ajuda a iluminar, contudo, tanto um aumento qualitativo no caráter crítico da recepção do cineasta, quanto uma modificação no circuito exibidor, que se reflete no público do filme. A mostra em função dos 50 anos de carreira de José Mojica, assim como a crítica nos jornais semanais – como O Globo e Folha de São Paulo – e em portais especializados acerca do filme de 2008, além do recente dossiê da revista Cinética, nos mostra um interesse na obra do cineasta, que desmobiliza a ideia de um esquecimento ou um menor apelo que o número de público possa sugerir. Se em 1967, o marketing de Mojica o sustentou por meses em exibição, como nos indica Senador, a quem “a recepção de *Esta Noite* é prova de que a crítica, de fato não exercia influência significativa sobre o grande público, mas as reportagens de cunho sensacionalistas, sim” (2008, p.250). Então, assim como se modificou o parque exibidor, também o fez o mercado de periódicos, a inversão em relação ao cenário de 1967 – na diminuição de matérias apelativas e no incremento da crítica especializada – pode ser levada em consideração, mas não explica a modificação na recepção como um todo. É difícil afirmar se a maior presença de críticas especializadas e uma menor exploração sensacionalista influíram na da recepção do público de *Encarnação do Demônio* – ainda mais se lembrarmos a já citada mobilização dos fãs do gênero e a criação de redes de consumo, trocas e contatos. O fato é que, o estudo da recepção de *Encarnação*, nos idos de 2008, assim como marco temporal do nosso recorte, é uma forma de compreendermos a dinâmica do mercado e a circulação de um cinema de gênero em vias de expansão no Brasil.

3. O gênero como abordagem da realidade social brasileira

Acreditamos que o desafio de analisar *Encarnação*, o olhar mais atento a que se propôs a crítica a partir de 2008, influenciou a recepção de obras posteriores, obras que também se utilizaram dos gêneros narrativos, sobretudo o de horror. Como um estímulo, a virada provocada por *Encarnação*, fez com que não se descartassem de imediato outras incursões pelo gênero. Pensar a que se destinavam os usos da abordagem genérica foi marca do período seguinte.

Neste capítulo analisaremos um conjunto de filmes de forma mais detalhada, desvelando suas camadas, na tentativa de compreender os usos do gênero narrativo dentro dessa cinematografia de horror recente. Pensar esses filmes é pensar, também, a sociedade e o que está em jogo nas analogias e referências propostas pelo horror. Tomando quatro obras das duas últimas décadas como metonímia da produção genérica recente, este capítulo tem por objetivo compreender de que forma algumas questões sociais brasileiras vêm sendo apresentadas no cinema contemporâneo, sobretudo no cinema de gênero. Para tal serão analisados os filmes *Trabalhar Cansa* (Brasil, 2011) e *As Boas Maneiras* (Brasil, 2017), dirigidos por Juliana Rojas e Marco Dutra, *Mormaço* (Brasil, 2018), de Marina Meliande, e *Bacurau* (Brasil/França, 2019), de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dorneles, em um diálogo com outras produções contemporâneas e com a própria sociedade da qual são produto. É sabido que o cinema de horror sempre tentou dar vazão às questões e os dilemas da sociedade, assim, a ideia é tentar identificar como os problemas resultantes de conflitos sociais são trabalhados em filmes recentes.

Muitas das questões abordadas neste trabalho já foram trabalhadas na cinematografia brasileira, uma cinematografia plural e muito rica. Os problemas sociais no Brasil ensejam narrativas das mais diversas, a abordagem via gênero narrativo é apenas uma das abordagens possíveis, que instiga esse trabalho pela sua esparsa recorrência, que se acentuou, porém, nos últimos anos. A partir de 2008, assim, a produção aumentou em quantidade e qualidade e a preocupação com a realidade brasileira é um ponto de destaque e algo de novo nesse terror nacional. Ainda que nem todos os realizadores o utilizem enquanto analogia às questões sociais brasileiras, no nosso ponto de vista, esse *boom* se dá, notadamente, por uma saturação do realismo que vinha imperando no cinema anteriormente. O gênero

assume, nesse sentido, a possibilidade de se falar de certos problemas – racismo, preconceito de classe, precarização do trabalho, violência do Estado – a partir de um outro lugar. O que nos chama a atenção nesse conjunto é justamente isso: a realidade refletida através da lente da fantasia, do absurdo, do escuro. O efeito do medo em *Trabalhar Cansa*, por exemplo, leva ao questionamento do que gera esse medo: são as manifestações do sobrenatural ou a relação precária entre os personagens?

Os filmes são, então, pensados aqui como metonímia da forma como o gênero narrativo se apresenta hoje, refletindo sobre a contemporaneidade e seus problemas, cada um de uma forma diferente. Juliana Rojas e Marco Dutra optaram por enquadrar a questão do trabalho e suas relações, sobretudo as formas desumanas de trato entre patrão e empregado/a, a precarização das relações humanas dentro das relações de trabalho e os efeitos do desemprego e da busca frustrante por recolocação, em um cenário de extrema competitividade e individualismo. O horror é o veículo pelo qual essas questões são conduzidas, uma forma de continuar apontando os problemas brasileiros, mas de uma forma diferente, trazendo tanto um frescor ao cinema brasileiro, quanto uma nova abordagem crítica. Tais problemas, segundo nossa hipótese, advêm da introjeção no corpo social da lógica neoliberal, como parte da justificativa e validação de um novo espírito do capitalismo. De modo semelhante, *Mormaço* e *Bacurau* se apropriam do fantástico e da ficção científica/faroeste, respectivamente, como abordagem e forma de se pensar o mundo. O enfoque recai sobre violência presente no país, as formas como os corpos são afetados e como articular respostas frente à brutalidade e ao abandono. Trabalhando em chaves de leitura reconhecidas pelo público, com acenos cinéfilos e referências das mais diversas – pensando a intertextualidade como forma de desvelar suas camadas – os filmes aqui apresentados, assim, respondem e iluminam essa lógica que exclui e acirra as diferenças, propondo ou não soluções de ação.

Em tempos de assombro, de fascismos descarados, como dar conta do horror cotidiano? Como o cinema brasileiro contemporâneo pode dar vazão a questões sensíveis da sociedade de hoje? Utilizando os gêneros narrativos enquanto analogia, metáfora sobre o mundo que compartilhamos, tais filmes se inserem em um conjunto amplo de obras que se apropriam dos mais diversos gêneros e trabalham dentro de seus códigos, reciclando ou recusando convenções. A escolha destes

quatro filmes se dá pelo fato de cobrirem questões sociais semelhantes, cada um de uma maneira específica, a partir de um maior ou menor mergulho nas convenções genéricas. Todos tratam, assim, de preconceitos muito caros à sociedade brasileira, que se acirram tanto quanto se acirra a agressividade do discurso neoliberal no capitalismo dos tempos recentes.

3.1. Horror e Trabalho

Juliana Rojas e Marco Dutra são dois realizadores que se utilizam do horror em suas obras e se inserem em uma nova geração de cineastas que não só assumem o gênero narrativo, como o trabalham de forma inovadora. Desde 2003, propõem uma abordagem fantástica para lidar com temas que variam da chegada à maturidade ao conflito de classes, passando por temas mais intimistas, como a busca por identidade. Os curtas-metragens dirigidos pela dupla são as primeiras incursões no gênero narrativo, uma verdadeira escola – para não fugirmos do clichê sobre o curta-metragem –, que culminam em *As Boas Maneiras* (Brasil, 2017), um filme maduro e repleto de camadas. Em *O Lençol Branco* (Brasil, 17min, 2003) maternidade, depressão, morte e luto assombram uma casa no subúrbio. Em *Um Ramo* (Brasil, 15min, 2007)³³ Clarissa, interpretada por Helena Albergaria – que volta como a protagonista de *Trabalhar Cansa* (2011) –, tem seu cotidiano invadido pelo estranhamento: pequenos ramos começam a aparecer em seu corpo, receptáculo das tensões de sua vida. Juliana Rojas e Marco Dutra chegam, então, no seu primeiro longa com uma bagagem de experimentação com o gênero narrativo, sobretudo a fantasia.

O primeiro longa-metragem dos diretores, *Trabalhar Cansa* (Brasil, 2011), é, assim, um filme emblemático, pois consolida o percurso dos realizadores, que se utilizam da iconografia do horror, sobretudo aquela ligada aos filmes de lobisomem, para tecer um comentário acerca da realidade social brasileira. A dupla de diretores capta através de suas lentes um momento de mudanças no Brasil, que começa a sentir os efeitos de uma incipiente precarização do trabalho. Para além desse fenômeno, que começa a atingir parte da classe média, o descaso e o desrespeito

³³ Disponíveis na plataforma Porta Curtas:
<http://portacurtas.org.br/busca/?termo=Juliana%20Rojas>. Acesso: agosto de 2020.

dessa mesma classe média com as/os trabalhadoras/es domésticas também é focalizado pelo filme, que escrutina, a partir de um enfoque genérico e suas consequentes analogias, as relações sociais contemporâneas.

As Boas Maneiras (Brasil, 2017), seu segundo longa, mergulha nas convenções do horror, mas emerge de forma revigorada, trabalhando os elementos genéricos em um diálogo com o Brasil de hoje. Há o retorno da figura do lobisomem, esse monstro misto, mas, dessa vez, ele se manifesta encarnado em uma criança, que sofre e perpetra seus horrores. No entanto, o horror que suscita, assim como no filme anterior, não advém do monstro, mas sim das pessoas em torno do monstro e suas relações. As relações de trabalho estão presentes, são novamente postas à prova, mas fazendo um comentário crítico e apontando para a grande chaga brasileira: o racismo - no caso da obra em questão, a permanência da mentalidade escravista manifesta nas relações de trabalho até hoje. Isso sim, o verdadeiro monstro.

A representação do trabalho e das relações que ele engendra, assim, na obra de Rojas e Dutra, é uma forma de dar vazão às questões sociais mal resolvidas no país, revirando suas entranhas. O presente subcapítulo reflete, na apresentação de *Trabalhar Cansa*, sobre as formas como o trabalho e suas relações são apresentados no cinema, notadamente nesse cinema de horror contemporâneo. Em um segundo momento, na discussão sobre *As Boas Maneiras*, refletiremos sobre como o próprio horror pode dar vazão e expor as questões mais latentes na sociedade brasileira. A precarização do trabalho, o desemprego e o ressentimento social, oriundos de um novo espírito do capitalismo, introjetado a partir de uma lógica neoliberal, modificam as relações sociais e as formas pelas quais elas são apreendidas pelo cinema. A partir da obra de Juliana Rojas e Marco Dutra, podemos identificar como o cinema tem lidado com essas transformações e, principalmente, como o gênero de horror é usado como veículo de tais questões.

3.1.1. Trabalhar Cansa ou O homem como lobo do homem

O trabalho, nas últimas décadas, tem passado por mudanças na sua configuração, transformando não só a sociedade, mas também suas formas de representação. Para além do trabalho, a percepção das pessoas sobre ele também se

modifica, certos aspectos deixam de ser valorizados em função de outros, uma narrativa pessoal de sucesso e crescimento profissional, por exemplo, se torna cada vez mais rara. Se no passado o trabalhador podia olhar sua trajetória enquanto uma narrativa linear, hoje isso se fragmenta de tal forma que o valorizado é justamente a não permanência em um mesmo lugar e a constante mudança (SENNETT, 2015). Isso concorre para uma descentralização do trabalho na construção das identidades individuais. Além do mais, o mundo do trabalho enfrenta tanto a sua precarização quanto um crescente desemprego, que cria e acirra tensões (ANTUNES, 2009). A nova configuração do capitalismo, que se apresenta flexível, fluído e competitivo, e o ideal neoliberal que ele carrega são os grandes responsáveis por essa reconfiguração, e o seu sucesso depende da assimilação e da introjeção desse ideal no corpo social (DARDOT, LAVAL, 2016). A ideia do “empreendedor de si mesmo” é a tônica e a competição de todos contra todos desmobiliza qualquer possibilidade de união mais estável e duradoura entre os indivíduos.

As formas de representação do trabalho, então, também passam por mudanças significativas. Pensando aqui exclusivamente o audiovisual, podemos perceber uma mudança interessante na abordagem do trabalho e de suas relações. Se antes, das décadas de 1960 a 1980, o foco era sobre o trabalhador em grupo, mobilizado contra a opressão do capital, hoje – após um hiato em que o trabalho se faz ausente -, o foco é no indivíduo e a tomada de consciência, quando há, é solitária e individual. Esse longo hiato em que o tema do trabalho perde sua centralidade coincide com o momento em que o próprio mundo do trabalho começa a se reconfigurar. Vera Follain de Figueiredo, Tatiana Siciliano e Eduardo Miranda (2019) apontam para esse momento em que o trabalho deixa de aparecer na cinematografia nacional:

No campo cinematográfico brasileiro, o tema do trabalho esteve presente ao longo do tempo, ganhando protagonismo com a mobilização política operária em São Paulo, no final dos anos 1970. No momento das greves do ABC (1978-1980), vários cineastas voltaram suas câmeras para o registro documental e ficcional do trabalhador. No âmbito da ficção, que desejamos privilegiar nesse artigo, surgiram filmes importantes como *O homem que virou suco* (1980), de João Batista de Andrade e *Eles não usam black-tie* (1981), de Leon Hirszman. Entretanto, no período entre meados dos anos 1980 e final da década de 1990, sintomaticamente, assiste-se ao declínio do tema do trabalho: em documentários de entrevista de viés mais antropológico, são destacados outros aspectos da vida cotidiana dos personagens, sem que o trabalho assuma a função de pedra-de-toque da identidade

pessoal e social, enquanto, na ficção, privilegia-se a encenação da violência de grupos marginalizados (FIGUEIREDO, *et al.*, 2019, pp. 2-3).

Nas duas últimas décadas do século XXI, a reboque das transformações globais no mundo do trabalho e, no caso específico do Brasil, das discussões que antecederam a Proposta de Emenda à Constituição (PEC) 72/2013, também conhecida como PEC das Domésticas³⁴, o trabalho volta a figurar nas narrativas ficcionais. No entanto, o enfoque é no trabalhador individualizado, não mais organizado em grupo, reflexo da atomização do trabalho atual. É nesse contexto em que *Trabalhar Cansa*, o primeiro longa da dupla de diretores, se insere. O gênero de horror é usado para discutir o trabalho na sociedade brasileira. O terror, nesse caso, funciona, então, como analogia a questões sociais mal resolvidas, sobretudo a relação da classe média com as classes C e D, que Jessé Souza, de forma provocadora, chama de *ralé brasileira* (2009). Essa “ralé” seria a representação das classes exploradas pelas classes média e alta, composta por um grande contingente de pessoas que oferecem sua força de trabalho em troca de um mínimo de subsistência. Muitas vezes abandonando o ensino em troca do trabalho, ou seja, não se apossando do capital cultural (SOUZA, 2009; BOURDIEU, 1989), para além do capital financeiro, essa classe se reproduz no espaço e no tempo sem perspectivas de ascensão social. Ao mesmo tempo em que a classe média, principalmente, ressentida em tempos de recessão e dificuldades, se apropria do capital cultural e da força de trabalho da “ralé” para manter seus privilégios.

Em tempos de mudanças no capitalismo, em que um novo espírito emerge, a fim de manter a legitimidade do sistema, uma reconfiguração nas relações sociais pode ser percebida. O “terceiro espírito” do capitalismo, assim como proposto por Ève Chiapello e Luc Boltanski (2009), ao absorver suas críticas se reformula e introjeta na sociedade uma nova justificativa para a acumulação e, conseqüentemente, para sua manutenção (CHIAPELLO, BOLTANSKI, 2009). O indivíduo agora é visto como um empreendedor, como o responsável direto pelo próprio sucesso, assim, todo revés se justifica como fracasso da vontade individual. Isso é um tanto significativo se pensarmos que junto a esse novo espírito tem-se

³⁴ A PEC 72/2013, regulamentada pela Lei Complementar 150/2015, garantiu a regulamentação dos direitos trabalhistas dos/as trabalhadores domésticos, igualando-os aos outros trabalhadores, reduzindo, assim, a informalidade no setor. Texto da lei disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lcp/lcp150.htm acesso em agosto de 2020.

novas reconfigurações do trabalho. Ao mesmo tempo que o capitalismo se move e se reformula ideologicamente, intensificando o discurso neoliberal, o trabalho se flexibiliza em um contexto global. E o mais importante é que flexibilização não é um adjetivo positivo *a priori*, pelo contrário, flexibilização, na maior parte das vezes, é a forma polida de se dizer precarização.

O indivíduo dono do seu tempo e da sua própria produção é levado a acreditar que tem o controle e maior liberdade de escolha. Ora, em um mundo onde o desemprego aumenta progressivamente, o poder de barganha e de reivindicação de valorização da própria mão de obra perde espaço, uma vez que sempre haverá alguém na fila à espera de trabalho. A isso soma-se as “reconfigurações empresariais”, os planos de aposentadoria “voluntária” e todo e qualquer tipo de vocabulário que remete aos desligamentos em massa de trabalhadores. A “flexibilização”, nas novas formas legislativas no Brasil de terceirização e contrato individual enfraquece ainda mais a ideia de uma modernização do trabalho e aponta para a desolação social em que mergulhamos. O exemplo dos trabalhadores dos aplicativos de transporte e entregas de mercadorias é ilustrativo dessas mudanças³⁵. Uma outra novidade, por fim, é a expansão do fenômeno para além das classes baixas, avançando por sobre a classe média e alta, desestabilizando, assim, seu *status quo*, ferrenhamente defendido. É o fenômeno do *desemprego executivo* (LOPES, 2009).

É dentro desse contexto que *Trabalhar Cansa* se coloca, a partir daí que elabora sua reflexão. No filme, uma família de classe média se vê abalada quando o marido, Otávio (Marat Descartes), que se coloca no papel de provedor da casa – fruto de uma visão do que é ser homem fundada no machismo há muito arraigado

³⁵ Os entregadores e motoristas de aplicativo, a despeito de uma salutar união na luta por direitos, que gerou uma grande paralisação no dia primeiro de julho de 2020, ainda são um sintoma da precarização, que empurra um grande contingente de trabalhadores para a informalidade. A greve do dia primeiro chama a atenção e reforça a falta de segurança social em que esses trabalhadores se encontram. Sobre a paralisação, chamada de “Breque dos Apps”, consultar as redes sociais da mobilização: <https://www.instagram.com/tretanotrampo/> e <https://www.facebook.com/113571473622723/posts/165038211809382/?sfnsn=wiwspwa&extid=x8sWTxsDaCc4vg9A>. Acesso em set. 2020. Análises sobre a paralisação também podem ser vistas em: BRAGA, Ruy; SANTANA, Marco Aurélio. #BrequedosApps: enfrentando o uberismo. **Blog da Boitempo**. 25 jul. 2020. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2020/07/25/brequedosapps-enfrentando-o-uberismo/>. Acesso em: set. 2020; ABÍLIO, Ludmila Costhek. Breque no despotismo algorítmico: uberização, trabalho sob demanda e insubordinação. **Blog da Boitempo**. 30 jul. 2020. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2020/07/30/breque-no-despotismo-algoritmico-uberizacao-trabalho-sob-demanda-e-insubordinacao/>. Acesso em: set. 2020.

no Brasil –, perde o emprego de destaque em uma empresa. Ainda que bem qualificado, a idade o impede de conseguir se recolocar. Ao mesmo tempo, a esposa, Helena (Helena Albergaria), abre um pequeno mercado. Os papéis se invertem, agora quem provê a casa é ela e não ele. A impotência, reflexo dessa masculinidade que tem na frase “homem não chora” seu epíteto, assim como o desamparo por não se encaixar novamente no mercado de trabalho de acordo com suas qualificações, geram nele um quadro de depressão. Ela, ao assumir o mercado contrata alguns funcionários, assim como, logo no início do filme também contrata uma empregada doméstica, Paula (Naloana Lima), para cuidar da filha e da casa. Esse quadro de relações compõe, então, o filme.

A história é contada através da mediação do gênero narrativo, do horror. As relações se dão em um contexto de tensão, em que eventos sobrenaturais invadem o espaço diegético³⁶ e catalisam o mal-estar dos personagens. Ou seja, a atmosfera de horror criada pelos diretores dá vazão às angústias e temores dos personagens, projetando essas angústias uns nos outros. Ou seja, o acirramento das tensões nas relações se dá acompanhando a crescente atmosfera de terror que o filme cria, se misturando uma a outra, a ponto de não sabermos, ao final, o que causa o que. Um dos eventos sobrenaturais em questão é uma mancha escura na parede do mercado recém adquirido, algo como um mofo, que cresce ao longo do filme. Mas não é só isso, temos uma série de elementos estranhos, sem uma explicação aparente: arranhões na parede, correntes abandonadas, cheiros que não vão embora, cachorros latindo todas as noites em frente ao mercado, movimentos e “presenças” no seu interior. A explicação, descobrimos, é a presença do cadáver de um lobisomem em um vão atrás da parede. Tudo isso são elementos típicos do gênero de horror, que são evocados aqui na construção da obra. Esses elementos, contudo, são adaptados a um cenário brasileiro: o castelo mal-assombrado, por exemplo, dá lugar ao mercadinho no subúrbio paulistano, ecoando, assim, a iconografia gótica tão marcante no gênero (incluindo aí as correntes, os arranhões, os animais)³⁷.

³⁶ Espaço e tempo fílmico.

³⁷ As referências aos elementos góticos são recorrentes nos filmes de horror. Nas filmografias norte-americana e europeia, sobretudo no ciclo de monstros das produtoras Hammer e Universal, esses elementos são evidentes, em função da arquitetura e das paisagens naturais (castelos medievais, florestas densas), onde as narrativas acontecem, encorpadas pelo uso de sombras e sugestões ao sobrenatural. O seu uso na filmografia brasileira, dado a ausência dessa arquitetura ilustrada pelos castelos medievais e masmorras, se dá, como vimos, a partir de adaptações e referências. Sobre o conceito de gótico, assim como seus elementos genéricos consultar: MATOS, Hugo. *Gótico*. In:

Esse quadro de referências nos remete à intertextualidade, ao diálogo com outras obras. O gênero de horror, assim como todos os gêneros narrativos, se constitui a partir da repetição de elementos genéricos, sejam eles iconográficos, estéticos ou narrativos. Uma de suas especificidades, portanto, é a possibilidade de dispor desses elementos de diferentes maneiras, como peças de um "Lego", por exemplo, que podem assumir o formato que se queira. Além do mais, há sempre a possibilidade de tomar de empréstimo elementos de outros gêneros, hibridizando-os. A filmografia dos diretores, tanto em dupla quanto nas suas carreiras solo, se notabiliza por esse trabalho repleto de referências aos gêneros narrativos. Em *Sinfonia da Necrópole* (Brasil, 2014), dirigido por Juliana Rojas, o musical e o horror se encontram para falar de amor e especulação imobiliária. *Quando Eu Era Vivo* (Brasil, 2014), o trabalho solo de Marco Dutra, o horror de casa mal-assombrada se mistura ao drama familiar para falar da perda e do luto. *Trabalhar Cansa*, por sua vez, é um pouco mais tímido em suas referências aos outros gêneros, assumindo mais claramente o horror. Isso porque a observação das relações é o foco, sendo o gênero narrativo oriundo desse desejo. Ou seja, o horror não é o princípio, mas o resultado do desvelar dos papéis sociais em que os personagens se colocam. *As Boas Maneiras* (Brasil, 2017), filme que será discutido adiante, o segundo longa de Rojas e Dutra, já se hibridiza e referencia outros gêneros para além do horror, como o musical e o fantástico, gerando uma multiplicidade de camadas interpretativas.

Essa hibridização se torna ainda mais interessante se a lermos pela chave da intertextualidade, ou melhor, um diálogo constante com outras obras, de modo a enriquecer tanto a obra que referencia quanto a referenciada. Andrea Ormond, em uma crítica publicada na revista *Cinética* sobre o filme *Sinfonia da Necrópole*, o trabalho solo de Rojas citado acima, ilustra muito bem as camadas de diálogo a que nos referimos:

Notem que a diretora Juliana Rojas opera com segurança a história e os personagens, pois guarda na manga um trunfo ímpar: conhece (e manipula) referências da cinematografia nacional – paulista, em particular – evitando o velho mal de querer reinventar a roda, ou inspirar-se acriticamente em modelos estrangeiros. O amor por São Paulo, em *Sinfonia da Necrópole*, não está apenas na óbvia alusão à *Sinfonia da Metrópole* de Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeny –

que, por sua vez, era alusão a um documentário sobre Berlim... Um olhar treinado perceberá, nos filmes de Juliana (e de Marco Dutra, que dessa vez assina apenas as canções), liberdades discretas com o chamado *neon-realismo*, as profundezas *khourianas*, a irreverência de José Antonio Garcia. *Trabalhar Cansa* era obra de quem perdeu noites de sono vendo *Cordélia*, *Cordélia*, *Uma Mulher Para Sábado*, *Cidade Oculta* e *tutti quanti* (ORMOND, 2016).

Essa constante referência a outras obras – não só cinematográficas, vale ressaltar – é válida para a obra dos cineastas como um todo, incluindo, *Trabalhar Cansa*. Para além da simples citação, a intertextualidade é uma das chaves de leitura desse conjunto recente de filmes de gênero. A intertextualidade faz a ponte com outras obras e outros temas, adicionando camadas e possibilidades de leitura, enriquecendo não só a obra em si, como todas as outras obras postas em interação. A possibilidade de uma leitura dialogal, esse dialogismo (BAKHTIN, 1997), está no centro da questão aqui debatida sobre os gêneros. É importante pensarmos os gêneros não como fronteiras fechadas, mas como abertos ao diálogo, de forma a não os fechar em “caixinhas” e/ou simples repetição de fórmulas. Ou seja, identificar os elementos que fazem de um filme pertencente a um gênero não deve ser o único esforço, mas também tentar entender de que forma seus elementos dialogam tanto com outras obras, quanto com a sociedade contemporânea. A intertextualidade, portanto, não fecha o gênero em si mesmo, mas o abre a múltiplas leituras e interpretações. Assim, colocar os filmes em contato é algo propício em meio aos debates atuais, “de exigência de várias vozes e rechaço às verdades unitárias”³⁸.

Bakhtin (1997) aponta para o fato de que uma das características do dialogismo é a multiplicidades de enunciados dentro de um único enunciado. Ou seja, um discurso é atravessado, necessariamente, pelo discurso de outrem. As “várias vozes” estão presentes em *Trabalhar Cansa*. O próprio título é um exemplo significativo. O nome do filme é uma alusão ao livro de mesmo nome do escritor italiano Cesare Pavese (1971), que versa sobre a vida cotidiana na cidade, compondo um mosaico de vidas solitárias que se cruzam, de trabalhadores e camponeses que trabalham e se cansam: “O cansaço do dia os empurra pro sono/ e as pernas estão destroçadas. Alguns só imaginam/ e comer sonolentos, quem sabe

³⁸ Frase proferida pela prof.^a Vera Follain Figueiredo em uma disciplina ministrada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social do Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio, na discussão sobre a pertinência do uso das teorias de Mikhail Bakhtin no estudo dos gêneros cinematográficos.

sonhando” (PAVESE *apud* PETERLE, 2009). E ainda: “Eu como e olho para o céu – quem sabe quantas mulheres também comem nesse momento – meu corpo está calmo/ o trabalho atordoa meu corpo/ atordoa todas as mulheres”³⁹. O título do livro em italiano, *Lavorare Stanca* – originalmente publicado em 1936 –, também dá nome a música do grupo brasileiro Fellini, parte do álbum *3 Lugares Diferentes* (Brasil, 1987). A canção alude aos temas abordados por Pavese, sobretudo o tema do trabalho, e termina com os versos: “Cidade/ Sono Leve/ Se vive tem que trabalhar/ E mesmo se se sonha tem que trabalhar. Mil anos tem que levantar/ Como um sol que não consegue andar/ Assim seus sapatos devem pelear/ Mil”. Pois bem, as referências aqui, longe de serem um atestado de cultura ou prepotência dos diretores, é um diálogo com obras de outras mídias que colocam o trabalho como tema central. Cada uma à sua maneira, compõe um mosaico, na qual uma constante troca acontece, uma obra pegando emprestado da outra aquilo que pode lhe enriquecer, revalorizando também o conteúdo original tomado por empréstimo. Retomemos então o tema do trabalho e sua representação no filme, assim como as questões que ele levanta a partir das relações que engendra.

O trabalho, antes uma garantia de sustento para a vida toda, agora se fragmenta a tal ponto que o valorizado é justamente a possibilidade de reinvenção, mobilidade. Tudo isso, no entanto, é o discurso criado pela lógica neoliberal para mascarar a precarização e, assim, “vendê-la” enquanto algo positivo, algo a ser desejado e buscado. Ou seja, permanecer uma vida produtiva inteira em uma mesma empresa, crescendo lá dentro, criando uma narrativa linear de vida (SENNETT, 2015) já não é mais valorizado pelo mercado, ainda que continue sendo um desejo para muitos, pois estabilidade é, também, segurança. O que se percebe no novo espírito do capitalismo, validado pela ideologia neoliberal, é justamente o oposto: se reinventar, buscar novos desafios, não se acomodar, ser empreendedor de si mesmo.

³⁹ O primeiro contato com a obra *Lavorare Stanca* se deu a partir da edição em inglês da editora Penguin Books, traduzida por Margaret Crosland, que toma por base a edição de 1962 da editora Einaudi. A tradução do primeiro trecho citado – do poema “Crepúsculo de areeiros” – é de Maurício Santana Dias, citada na resenha de Patricia Peterle. O segundo trecho é uma tradução livre do poema “A Mania for Solitude” (“Uma mania de solidão”) da edição em inglês. Estamos conscientes dos desafios e dificuldades de se traduzir, não temos aqui a pretensão de propor uma nova tradução. A ideia é somente ilustrar os pontos de contato temáticos entre as obras que estão em diálogo.

Dessa forma, mudar sazonalmente de emprego passa a ser valorizado, assim como ser multitarefa, exercer várias ocupações e trabalhos diferentes, estar disposto a mudar de local em função do trabalho, e toda essa retórica de valorização do esforço profissional individual. Ora, o discurso se adequa a realidade perfeitamente, se pensarmos na quantidade de desempregados, de pessoas trabalhando em empregos informais, na proliferação do MEI, e na quantidade de trabalhadores fazendo mais de um serviço ao mesmo tempo, os chamados *freelas*⁴⁰. É um discurso que se adequa não para criar a realidade, mas para a justificar e mascarar problemas sérios e reais. Qual a melhor solução ante a rebeldia e a revolta popular do que projetar o fracasso nas próprias pessoas e não no sistema? Se um trabalhador fracassa, dentro dessa lógica criada, a culpa é dele, que não se esforçou, que não se qualificou, e não da empresa que o demitiu para contratar alguém com custos menores ou mesmo sem carteira assinada⁴¹.

Justifica-se, assim, o desemprego e a precarização, mas não se enterram os ressentimentos, no máximo, joga-se uma areia por cima. E isto é um ponto fundamental: o *ressentimento*, as frustrações - seja por não conseguir se recolocar, seja pela demissão, seja pela precarização - emergem de forma violenta e muitas vezes atingem alvos que não tem culpa de nada, como os imigrantes, por exemplo. A xenofobia retorna, nesse sentido, como forma de extravasar e culpar um

⁴⁰ O Brasil encerrou o ano de 2019 com 12,6 milhões de desempregados, o que equivale a uma taxa de 11,9%, uma redução de 1,7% se comparado a média do ano anterior. No entanto, a informalidade atingiu 38,4 milhões de trabalhadores, representando uma taxa de 41% da ocupação, e o número de “trabalhadores por conta própria”, os autônomos e sem CNPJ, atingiu a marca de 24,2 milhões, um aumento de 4,1% em relação à média de 2018. No momento de escrita desta dissertação os números atingiram um patamar delicado, em função, sobretudo, da pandemia de Sars-cov-2, que assola o mundo e escancara ainda mais a precarização: 12,8 milhões de desempregados no segundo trimestre de 2020. Dados de 2019 obtidos a partir da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD Contínua) disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/17270-pnad-continua.html?edicao=28549&t=series-historicas> acesso em agosto de 2020. Para um resumo dos dados de 2019 consultar: <https://g1.globo.com/economia/noticia/2020/01/31/desemprego-fica-em-11percent-em-dezembro-diz-ibge.ghtml> acesso em agosto de 2020. Dados de 2020 disponíveis em: <https://www.ibge.gov.br/explica/desemprego.php> acesso em agosto de 2020.

⁴¹ Logo após a aprovação da nova Lei Trabalhista (Lei 13.467/17) uma instituição de ensino privado demitiu 1.200 funcionários do seu corpo docente, respaldada pelas novas regras. Ainda que tenha afirmado que os eventuais substitutos seriam contratados no regime de CLT, o fato alude para uma possível insegurança gerada pela nova legislação, sobretudo nos desligamentos em massa, que antes passavam pelo crivo dos sindicatos. Com informações de <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2017/12/1940980-estacio-de-sa-demite-12-mil-professores-apos-reforma-trabalhista.shtml#:~:text=05%2F12%2F2017%2023h10&text=Quase%20um%20m%C3%AAs%20ap%C3%B3s%20a,cerca%20de%2010%20mil%20docentes>. Acesso em setembro de 2020. As novas regras podem ser consultadas em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil/03/ato2015-2018/2017/lei/113467.htm> acesso em setembro de 2020.

semelhante das injustiças do sistema. O discurso de que o imigrante roubará o trabalho dos nativos de uma sociedade desempregada é recorrente. Os preconceitos de classe, em uma sociedade extremamente desigual como a brasileira, também são a outra face da mesma moeda. E é isso que podemos depreender do filme *Trabalhar Cansa*, ilustrando essas questões sociais. Passemos a analisá-lo, então, com mais detalhe.

Logo de início ficamos sabendo da demissão de Otávio (Marat Descartes), há a esperança de uma fácil recolocação, que logo se mostrará frustrada. Também no início, Helena (Helena Albergaria) “contrata” uma nova empregada doméstica, Paula (Naloana Lima), a proposta: um mês de “teste” e, depois disso, salário mínimo e transporte, sem, contudo, assinar carteira, pois seria “muito difícil”. O trabalho consiste em cuidar da casa, da filha do casal e, por isso mesmo, dormir lá. Ou seja, as horas dedicadas a família extrapolam em muito as oito horas de jornada. A remuneração parece não ser justa e, certamente, não cobre as horas extras. A proposta é aceita por uma questão de necessidade, pois Paula precisa trabalhar. Pré-PEC das Domésticas, o filme explora essa relação de trabalho tão conflituosa e significativa na história brasileira. Acrescente-se a tudo isso, a relação de Helena com seus funcionários no mercado – que passa longe da tolerância e confiança. Ou seja, o filme compõe um mosaico de relações que mais parece uma panela de pressão prestes a estourar.

O gênero narrativo, assim, é usado como analogia tanto a esse processo de precarização quanto ao consequente ressentimento, fruto dessas relações de trabalho. O sobrenatural não é a justificativa das atitudes de Helena, mas justamente o contrário, se revela e se intensifica à medida que ela se mostra cada vez mais intolerante. No mercado comprado pela família, logo depois da inauguração, uma mancha escura se revela na parede. Em um outro momento um cheiro forte também toma conta do ambiente, assim como um líquido preto se espalha de um ralo no chão. Helena chama um certo faz-tudo do mercado, que ajudou na reforma e na manutenção, para consertar esse vazamento, que identifica o motivo: uma enorme bola de pelo obstruiu o encanamento. Porém, isso não é suficiente para que os “problemas” acabem. Helena se torna cada vez mais desconfiada de seus funcionários, imagina que um deles esteja roubando o mercado, uma vez que alguns produtos parecem desaparecer. Sem provas e, ainda que o funcionário alegue

inocência, Helena o demite. Sua desconfiança, no entanto, continua, ela segue checando e conferindo a bolsa de outra funcionária ao fim de cada expediente. A mancha na parede continua a crescer, ou melhor, cresce à medida que sua relação com os empregados se precariza, para não fugirmos do termo.

O próprio mercado esconde alguns segredos, algo aconteceu ali antes da entrada da família, os vizinhos e amigos dos antigos donos parecem desconfiar de algo, de algum acontecimento terrível, ainda que não saibam exatamente o quê. Os cachorros da rua param em frente ao mercado e latem todos os dias. Helena, em determinado momento do filme, volta ao mercado de noite para buscar um produto que sua mãe lhe pediu, nos corredores escuros ela percebe movimentos e escuta barulhos, mas não vê nada. Correntes, coleiras, marretas e enormes arranhões em uma das paredes contribuem para o mistério que cerca o mercado. Aqui, podemos perceber as referências e os elementos genéricos dos filmes de horror, dispostos de forma a se incorporarem à realidade de um bairro paulistano. À ausência de um castelo gótico, temos um mercado “macabro”, por exemplo. Dentro dele: as correntes e os arranhões emulam um ambiente hostil, palco de algo horrível no passado, que a nós é apenas sugerido: assim como os personagens, não sabemos o que houve.

Já havíamos chamado atenção para esses elementos que inscrevem o filme dentro das convenções narrativas do gênero de horror. Para além de uma simples identificação do filme como sendo desse ou daquele gênero, o esforço é de identificar as camadas interpretativas possíveis. Seria ingênuo acreditar que Rojas e Dutra se esforçam única e exclusivamente para elaborar um simples filme de terror, seguindo o roteiro *hollywoodiano*⁴² de música climática, sustos, sombras, etc. – que não seria um problema em si. No entanto, os diretores optam pela abordagem genérica narrativa, acreditamos, como forma de se falar de uma questão sensível – o conflito de classes no Brasil – a partir de um outro prisma, o que permite um novo olhar para essa questão também por parte do espectador. O incômodo e mal-estar que emanam do horror aludem ao mal-estar resultantes desse conflito –

⁴² A generalização aqui se refere a um modelo de cinema voltado ao entretenimento, feito por uma série de estúdios norte-americanos (Universal, Warner, etc.) a partir de um modelo industrial. As constantes produções, remakes e sequências acabam por homogeneizar as narrativas, que recorrem aos mesmos efeitos visuais (súbitas aparições de seres sobrenaturais) e recursos sonoros (rompantes na trilha sonora), padronizando as obras como um todo. Os sustos, assim, se tornam previsíveis e o fim em si de tais filmes.

aqui a grande diferença ao modelo industrial *hollywoodiano*. Ou seja, não é o horror pelo horror, mas o horror mobilizado à reflexão e crítica – sem, no entanto, perder seu encanto e apelo genérico. Em verdade, a opção é por uma negociação com o público, os diretores lançam mão de um gênero facilmente reconhecível como uma estratégia de chamar atenção à sua obra e ao que têm a dizer. Vera Follain de Figueiredo (2010), ao historicizar esse processo, aponta para o fato de que:

O gênero funciona, no caso, como dispositivo de sedução, porque facilita o reconhecimento, oferecendo-se como uma chave de leitura – ainda que, ao cabo e ao fim, a porta aberta por essa chave possa não conduzir a nenhum lugar, a nenhuma certeza tranquilizadora, sobretudo no caso da ficção que procura se localizar entre aquilo que Jesús Martín-Barbero (2003, p. 195) chama de narrativa de autor e narrativa de gênero: entendendo-se o gênero como um lugar exterior à obra, de onde o sentido da narrativa é produzido e consumido, ou seja, através da convenção, a obra se dirigiria para fora de si, adicionaria a sua capacidade de comunicar (FIGUEIREDO, 2010, p. 59).

O horror, então, enquanto mal-estar presente no filme, na relação entre os personagens e no seu entorno é a chave para tratar da precarização das relações de trabalho. Assim, tudo se acirra, o clima fica cada vez mais tenso, tanto dentro do mercado, com essas suas estranhas revelações, quanto entre os personagens - Helena e Otávio, Helena e funcionários, Helena e Paula. O corpo de Helena parece receber as tensões que emanam do mercado, ela parece se sentir ameaçada, tensa. No final do filme, ela resolve encarar a mancha que deteriora a parede do mercado. Usando da marreta que encontrou, deixada no mercado pelos antigos donos, ela quebra a parede. Temos a revelação: de dentro dela o corpo em decomposição de um lobisomem cai no chão. Helena e Otávio o queimam em algum lugar afastado da cidade, imaginando acabar com o problema. Nada garante, no entanto, que após a retirada do lobisomem de dentro da parede as relações melhorem e os preconceitos e ressentimentos desapareçam. Será que Helena deixará de olhar a bolsa de sua funcionária? Será que ela contratará uma outra empregada doméstica de forma justa e humana? Muito provavelmente isso é quem ela é. O terror do filme foi apenas o catalisador de certo comportamento e atitude típicos de grande parcela da classe média. No encontro com o “outro” – no caso o trabalhador e seus direitos – o medo aparece e: “Ironicamente, não é o “fantasma do comunismo” o que, de fato, assusta e coloca em xeque a prosperidade da classe média de *Trabalhar Cansa*, mas a própria noção de fracasso econômico dentro do sistema capitalista” (FIGUEIREDO *et al*, 2019, p.10). O preconceito – que se desdobra no ressentimento – com quem

tem menos, com quem vem das classes mais pobres, da “ralé” (SOUZA, 2009), misturado ao racismo que edificou o país, é uma questão social muito latente no Brasil contemporâneo, e é este o verdadeiro terror. Está aí a força do gênero narrativo enquanto forma de se falar da sociedade. Uma nova abordagem, que revela o terror social pelo terror narrativo

Percebe-se, então, o próprio ser humano como o ser que propaga o horror e não o sobrenatural, o que nos leva a indagar quem seria o verdadeiro monstro e qual seu papel na narrativa. Pensar a mistura de espécies – o homem que também é lobo – nos ajuda a desvelar mais camadas do filme. Assim, a despeito de todos os significados do lobo na sociedade ocidental, a análise foucaultiana do monstro e sua anormalidade é a que melhor apreende a experiência de terror que esse ser monstruoso – mesclado ao ser humano – vai causar na sociedade do século XX. A ideia de que esse ser estabelece fronteiras é muito significativa, pois pode ser instrumento de cerceamento e poder. A fronteira não é só geográfica, entre o habitável e os domínios do monstro, onde não se pode adentrar, mas é também uma fronteira linguística, uma fronteira do conhecimento humano, pois a simples existência, ainda que imaginária, do monstro embaralha aquilo que é conhecido. Não por acaso, a ciência e a técnica dos séculos seguintes vão juntar esforços na categorização da anormalidade, a fim de inscrevê-la nos marcos do conhecimento. Como sabemos por Foucault: conhecimento é poder, e essa ciência é mobilizada a fim de catalogar, controlar e inscrever os corpos nas esferas de poder – ciência médica, por exemplo (FOUCAULT, 2001).

A alegoria do homem-lobo, esse ser limítrofe, é muito pertinente e eficaz dentro da estratégia narrativa do filme, funcionando enquanto paralelo dos personagens explorados por Helena. Pois, estes, sob a desconfiança constante e os abusos da patroa – seja no checar de bolsas ou na recusa em pagar um salário digno – são colocados em uma situação também limite, vendo os dois lados da cordialidade brasileira, como proposto por Sérgio Buarque (1995)⁴³. Em um artigo em que discute a categoria “heterodenominada” da adolescência, Marcia Tiburi

⁴³ A cordialidade é trabalhada por Sérgio Buarque de Holanda a partir do seu conceito de “homem cordial”. Do radical em latim “cordis”, que remete a coração, indica a projeção emotiva do ser no corpo social. A necessidade de criação de laços afetivos e emotivos seria marca do povo brasileiro. Extrapolando a ideia de simples bondade, o termo remete a laços que podem ser, também, marcados pela violência.

(2016) se vale do lobisomem como forma de pensar essa adolescência. Ela propõe uma série de equivalências: o adolescente é análogo ao lobisomem, que é análogo ao Homo Sacer de Agamben, representando um determinado tipo de vida – uma vida matável – e, assim, a “vida nua” benjaminiana. Em um diálogo com pensadores tais como Agamben, Foucault, Benjamin, Adorno e Horkheimer, ela percebe a categoria do adolescente como sendo: “um lugar-comum, enquanto lugar biopoliticamente definido, cujo interesse de fundo é a velha produção do monstro como culpado. A vítima é o que deve ficar oculto para que o estado da questão continue como está” (TIBURI, 2016, p.262).

Ora, podemos ampliar essa análise para pensarmos o filme *Trabalhar Cansa*. Assim, os empregados que Helena contrata se configuram como o “outro” que a amedronta. Enquanto “outro”, enquanto diferença, são a ameaça ao *status quo*, cruzam a fronteira do normal e, assim, se tornam monstruosos aos olhos de Helena – capazes de tudo, inclusive “roubar” seu estabelecimento conquistado à duras penas. Novamente nos valendo da análise de Figueiredo, Siciliano e Miranda (2019), podemos reafirmar que os medos que acometem a classe média são o verdadeiro horror a que está submetida:

Em *Trabalhar Cansa*, o trabalho como horror coloca a classe média diante do espelho e de pesadelos do Brasil contemporâneo, dentre os quais 1) o medo suscitado pelo “outro”, que é seu empregado e os direitos trabalhistas que a ele são devidos na esteira de conquistas nos governos de Lula, 2) o desemprego que atinge em cheio profissionais liberais quase sempre oriundos de estratos sociais semelhantes aos dos patrões protagonistas e, por fim, 3) o fantasma do empreendedorismo, com promessas e ilusões que não podem ser enxergadas por estarem fora de um horizonte próximo (FIGUEIREDO *et al*, 2019, p.10).

O homem como o lobo do homem – do original em latim “*homo homini lupus*” de autoria do romano Plautus (254-184 a.C.) –, a clássica proposição divulgada por Thomas Hobbes (1588-1679), assim, se torna uma possível análise para a obra de Rojas e Dutra, iluminando as trevas a que parte da classe média está submetida:

O fato dos patrões apontarem culpados entre os empregados e reavivarem superstições, contudo, não dilui a força da imagem que se mostra no espelho colocado diante da classe média. O homem como lobo do homem é uma das chaves de leitura para o desfecho do filme (FIGUEIREDO *et al*, 2019, p.10).

Na última cena do filme isso se torna visualmente evidente. Otávio, nas suas perambulações e tentativas de se recolocar e achar um novo emprego, acaba por participar de uma palestra motivacional. Junto de vários outros homens, assim como ele, desempregados, ouvem atentos aos comandos de um *coach* motivacional, que os incentiva a soltar suas feras interiores. Aos gritos e rasgar de roupas, a câmera dos diretores se aproxima lentamente de Otávio e o desespero em seu olhar se evidencia. Aos berros (uivos?), com seus dentes e pêlos à mostra, Otávio se assemelha ao monstro que acabara de desovar: um lobisomem em transformação, mas em vez das garras, focinho e pelos espessos é o ressentimento e a frustração que emergem de seu ser. O trabalho que se modifica, modificando também as relações que engendra, junto do preconceito de classe e do racismo, são a lua cheia – para não fugirmos da mitologia do lobisomem – que transformam Otávio e Helena.

Não só na obra da dupla de diretores, entretanto, podemos perceber essas relações precarizadas, ressentidas, difusas e marcadas por preconceitos. Um conjunto de filmes recentes, de diferentes gêneros, têm trabalhado com a representação do trabalho, assim como ele se apresenta hoje. *Que Horas Ela Volta?* (Anna Muylaert, Brasil, 2015), reflete sobre as relações de classe, sobre a relação dessa classe média com as empregadas domésticas. Val (Regina Casé), imigrante pernambucana, se mudou para São Paulo para trabalhar em uma casa de classe média, deixando para trás a família e toda uma vida. Mora na mesma casa em que trabalha, em um pequeno cômodo anexo à casa – esse “quartinho de empregada”, que faz a vez da nova senzala no Brasil (PRETA-RARA, 2019). Quando Jéssica (Camila Márdila), sua filha, chega a São Paulo para prestar vestibular o *status quo* é questionado. De uma outra geração, que cresceu sob políticas públicas de inclusão, ela não se contenta com o lugar que lhe é imposto, quer e sabe que pode mais. O preconceito e o incômodo são latentes em Bárbara (Karine Teles), a dona da casa, assim como é para grande parcela da classe média. Ao passar no vestibular ela cria um novo futuro, encerra um destino fixo e imutável. *Recife Frio* (Brasil, 2009), curta metragem de Kleber Mendonça Filho, faz do quartinho de empregada o refúgio do filho de uma família de classe média, que por ser quente e abafado, se torna o local perfeito para se abrigar em uma Recife *sci-fi* de temperaturas abaixo

de zero. Ao inverter os papéis a partir da ficção científica, Mendonça Filho faz uma alusão a esse espaço de segregação no interior das casas de família.

Arábia (Affonso Uchoa e João Dumans, Brasil, 2017), é outro filme significativo, que reflete sobre a precarização e a fragmentação do trabalho, assim como a emancipação do trabalhador, agora, no entanto, de forma individual, fora do coletivo. Cristiano (Aristides de Sousa), ao ter suas memórias – escritas em um caderno – lidas por André (Murilo Caliari), ganha voz e protagonismo. Sua jornada é narrada de forma poética, e nos leva a um mundo de constante deslocamento, de rupturas, de escassas relações, típicas de um mundo em que não existe mais aquela segurança ligada ao trabalho, a estabilidade de outrora. Através da palavra, que é valorizada no filme e tem uma função narrativa para além da simples facilidade de roteiro, Cristiano toma consciência da exploração que ele e seus companheiros de trabalho sofrem, como nos mostra a análise de Figueiredo, Siciliano e Miranda: “em meio a uma grande solidão, o ato de narrar lhe permite uma vitória, ínfima que seja, sobre a fragmentação e a efemeridade que o atual estágio do capitalismo impõe ao trabalhador” (2019, p.4). Diferente de filmes com a mesma temática nos anos 1980, como *Eles Não Usam Black-tie* (Leon Hirszman, Brasil, 1981), em que a tomada de consciência e a luta por melhores condições de trabalho passavam pelo coletivo, pela organização sindical, em *Arábia*, a individualização e quebra de qualquer coletividade, perpetradas pelo capitalismo contemporâneo, é tamanha que a emancipação só pode ser individual.

Não só no Brasil o cinema tem olhado para as mudanças no mundo do trabalho e suas implicações na sociedade. O inglês Ken Loach vem apontando sua lente para essas questões em filmes como *Eu, Daniel Blake* (Inglaterra, 2016), por exemplo. O espanhol *Segunda-feira ao Sol* (Fernando Leon, Espanha, 2002) e o mexicano *Roma* (Alfonso Cuarón, México, 2018), os franceses *O Corte* e *O Capital* (Costa-Gravas, França, 2005; 2013), assim como o belga *Dois Dias, Uma Noite* (Irmãos Dardenne, Bélgica, 2014), dentre muitos outros, complexificam o conjunto. O fato é que as mudanças no trabalho, a partir deste novo espírito do capitalismo, afeta a vida do/a trabalhador/a no mundo todo. É um processo global, ainda que com implicações específicas em cada região. A novidade de *Trabalhar Cansa*, que chamamos atenção, é o uso do gênero narrativo para lidar com essas questões relativas ao trabalho. O horror no filme revela o horror cotidiano.

No segundo filme dos diretores, *As Boas Maneiras*, como veremos adiante, o terror assume mais uma vez a forma do lobisomem, e, assim como em *Trabalhar Cansa*, não de uma forma gratuita. Novamente questões estão sendo colocadas, o trabalho volta como um dos temas, mas também o racismo e seus prolongamentos dentro da sociedade brasileira. Se em *Trabalhar Cansa* uma crítica ao racismo já se mostra na cena em que as crianças encenam uma peça sobre a escravidão, recorrendo ao *blackface*, em *As Boas Maneiras* o tema retorna com força.

3.1.2. As Boas Maneiras e o horror do Mesmo

As Boas Maneiras (Brasil, 2017), de Juliana Rojas e Marco Dutra, é outro filme de gênero dentro desse momento da cinematografia brasileira a que nos remetemos, um típico filme de horror, especificamente de Lobisomem. Um licantropo como muitos já vistos no cinema: de garras afiadas, dentes pontiagudos e pelos ouriçados. Um humano que também se transforma em animal ao menor sinal da lua cheia, um misto de homem e lobo, que, assim como nas lendas e histórias assustadoras, persegue suas vítimas por entre bosques e florestas escuras. Por mais que a imagem desse lobisomem seja uma imagem recorrente no imaginário do horror, por mais que seus elementos sejam repetições daquilo que o faz tão conhecido do grande público, o seu sentido e seu uso é surpreendentemente diferente. O filme opera uma inversão em seu significado, fazendo desse monstro o veículo de algo novo, uma representação criativa e muito crítica da realidade social brasileira. Acredito que essa inversão de sentido ilustra a filmografia de horror recente, por isso a escolha de mais esse exemplo.

Assim como no filme anterior da dupla de diretores, *As Boas Maneiras* se utiliza do gênero para tratar de questões sensíveis. Se em *Trabalhar Cansa* o gênero é o catalisador dos conflitos de classe, acirrados em tempos de precarização do trabalho, em *As Boas Maneiras* o gênero é a forma de chamar atenção para formas de violência que possivelmente se banalizaram. O monstro, dessa vez, é a encarnação dos reflexos da escravidão, presente e sentida ainda hoje. O termo banalizado aqui diz respeito a um processo de camuflagem do racismo presente na sociedade, um racismo para além das práticas individuais, mas sistematizado e institucionalizado (ALMEIDA, 2019; RIBEIRO, 2017). A invisibilidade desse

horror que aflige a maior parte da população brasileira é consequência de mais de 150 anos de descaso e abandono do Estado em relação aos corpos negros, sempre os primeiros corpos a sucumbirem ante a violência sistêmica. As raízes do racismo são profundas, passando pela elaboração e sustentação do mito da miscigenação, que apregoa igualdade nos trópicos, como se o processo não fosse resultado de invasão, estupro e violência na gênese da nação. Para que o racismo se enraizasse dessa maneira foi preciso a convivência e o silêncio da metade branca da população, que usufrui do privilégio e das benesses da cor de sua pele. Portanto, como afirma a filósofa e socióloga Ângela Davies, “não basta não ser racista, é preciso ser antirracista” (apud RIBEIRO, 2017).

É preciso, assim, que nós brancos nos coloquemos na luta a partir do nosso lugar de fala, o *locus* da branquitude, que se beneficia de inúmeros privilégios. Fazer a crítica do nosso lugar, entender de que forma nos beneficiamos do sistema, que, de uma forma ou de outra, ajudamos a manter, além de, principalmente, ler, entender e escutar as vozes negras que há décadas lutam por igualdade é o primeiro passo para construirmos uma sociedade justa. *As Boas Maneiras*, então, se coloca nesse lugar de crítica da branquitude, de crítica das atitudes que reproduzem o racismo estrutural. A relação patrão/empregada doméstica é novamente escrutinada, a fim de apontar suas incongruências e mecanismos de dominação. Operando com analogias e se utilizando da intertextualidade, Rojas e Dutra nos mostram, uma vez mais, que o verdadeiro horror não advém do lobisomem, mas sim das relações que ele suscita.

O filme apresenta Ana (Marjorie Estiano) no fim de gestação, que contrata uma empregada/babá, Clara (Isabél Zuaa). A relação das duas é repleta de nuances e à medida que a gravidez avança Ana apresenta comportamentos estranhos. Ao dar à luz descobre-se que o filho é um lobisomem. O filme pode ser dividido em duas metades, separadas pelo nascimento do menino-lobo. Na primeira parte tem-se muito marcada a relação das duas mulheres e, na segunda, uma relação maternal de Clara com o menino. É um filme com toques fantásticos, passado em uma São Paulo futurista (Figura 1), mas apegada às suas tradições populares, como a festa junina (figura 2). A figura monstruosa do lobisomem poderia ser suavizada pela sua metade humana, mas ela se faz notar na violência que carrega, sempre se manifestando nesses espaços de socialização – o shopping e a festa junina. Na

verdade, a oposição menino/lobo, presente no filme, é parte da estratégia narrativa, pois, o menino inofensivo e bem-educado esconde, nas suas raízes subterrâneas, um monstro voraz, assim como a sociedade brasileira esconde, sob uma face acolhedora e calorosa, o racismo que a erigiu. Esse ponto é importante para entendermos a inversão semântica do monstro a que chamamos atenção.

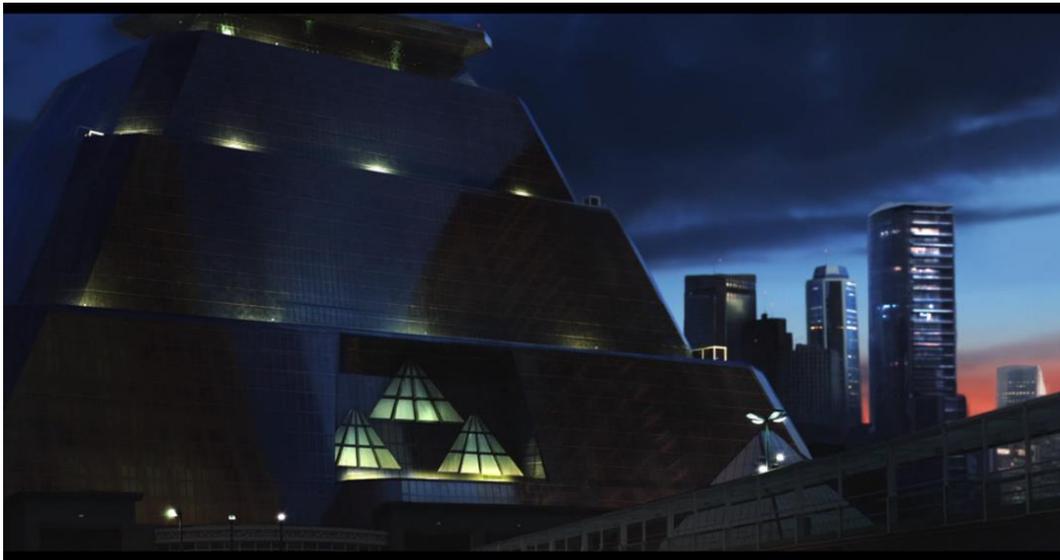


Figura 1: O shopping center em forma de pirâmide fascina as crianças que se aventuram até ele ao mesmo tempo em que os oprime e aterroriza.

Foto: Frame de cópia digital do filme.



Figura 2: A festa junina é outro momento de interação que se transforma em terror sob o ataque do lobisomem.

Foto: Frame de cópia digital do filme

O monstro no filme não se apresenta como metáfora do medo do Outro, tão comum nas obras do gênero (BOARDWELL, THOMPSON, 2013), mas sim como metáfora do horror perpetrado pelo Mesmo, no caso, a branquitude. Para visualizarmos essa inversão dentro do filme, primeiro precisamos entender o processo de (re)criação de monstros e o que ele carrega de significados. Jeffrey Jerome Cohen (2000), elabora sete teses sobre o engendramento dos monstros e nos mostra como o seu aparecimento é sempre cultural, respondendo à anseios e temores de cada momento e/ou aos “movimentos sociais contemporâneos ou contra um evento específico”, ou seja, “o corpo do monstro é sempre cultural” (COHEN, 2000, p.29). A insistência do monstro em não morrer, o eterno retorno, seja nos ciclos e reciclagens dos gêneros (os diversos Dráculas, Frankensteins, Lobisomens, Múmias), seja nas franquias intermináveis (*Sexta-feira 13*, *Halloween*, *A Hora do Pesadelo*, *Jogos Mortais*) ilustra bem os diversos usos da figura monstruosa, sobretudo seu uso como forma de se dar vazão às ansiedades e medos sociais, de se construir e delimitar as fronteiras do estranho, do proibido, do Outro de cada momento.

Ao ser criado, o monstro delimita uma fronteira entre o Nós e o Eles, entre o normal e o anormal, mas, ao mesmo tempo, a própria fronteira indica o processo de exclusão adotado pela cultura que a delimita. O monstro coloca em xeque as classificações, exige um “repensar radical da fronteira e da normalidade” (COHEN, 2000, p.31), pois ele escapa à normatização, ele embarça as linhas do conhecimento, ele é a transgressão das normas. Somado a isso, Foucault (2001) nos mostra que a noção de monstro é, sobretudo, uma noção “jurídico-biológica”, no sentido de que a violação do monstro é “não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza” (FOUCAULT, 2001, p.69). Assim, o monstro, em um primeiro momento, é o misto, seja ele de dois reinos, duas espécies – como o menino-lobo de *As Boas Maneiras* –, dois indivíduos, ou dois sexos, que embaralha aquilo que a sociedade conhece. Na genealogia dos monstros proposta por Foucault, esse ser misto, duo – o monstro bestial, os irmãos siameses e o/a hermafrodita –, é o que vai ser lido como monstro da Idade Média ao final do século XVIII, quando, finalmente, é assimilado pela ciência e pela técnica da sociedade moderna nascente, sem, no entanto, deixar de povoar nossas narrativas atuais.

Contudo, conforma-se o monstro dentro de um aparato técnico, científico, médico, de modo a não mais ser possível, por exemplo, alguém ser condenado/a à pena de morte por ser hermafrodita. Ou seja, adequa-se o monstro ao novo saber do século XIX. Dessa forma, passa-se da monstruosidade da natureza (“jurídico-natural”) para a monstruosidade da conduta (jurídico-moral). A imperfeição, o desvio, o diferente – antes a própria monstruosidade – é o que justificará a monstruosidade da conduta, sendo ela o seu contexto. Assim, aquela ou aquele que se comportarem de forma desviante, será tido como o monstro, a sua conduta gera sua monstruosidade. E essa monstruosidade da conduta será submetida ao aparato técnico na tentativa de se justificar o desvio da norma. A diferença física, antes excluída da sociedade simplesmente por ser diferença, sem necessidade de justificativa, agora, é a própria justificativa da exclusão. Ou seja, antes se excluía a diferença, agora se exclui a conduta, mas justificada pela diferença.

Pois bem, quem era a diferença senão o não pertencente, o Outro? Uma das categorias de coesão mobilizadas para aglutinar pessoas dispersas pelos territórios que se tornavam Estados era a identidade nacional: a ideia de comunidade e pertencimento. Ora, qual a melhor forma de criar a ideia de pertencimento senão criando também seu oposto, o não pertencimento, a diferença? Só se cria a ideia de identidade em comparação com um Outro qualquer. Esse Outro pode ser o estrangeiro, o bárbaro, ou todo e qualquer grupo que se queira de bode expiatório. Além, claro, da justificativa de dominação e/ou conquista:

O processo pelo qual a exageração da diferença cultural se transforma em aberração monstruosa é bastante familiar. A distorção mais famosa ocorre na Bíblia, onde os habitantes aborígenes de Canaã, a fim de justificar a colonização hebraica da Terra Prometida, são imaginados como gigantes ameaçadores (Números, 13). Representar uma cultura prévia como monstruosa justifica seu deslocamento ou extermínio, fazendo com que o ato de extermínio apareça como heroico. Na França medieval as *chansons de geste* celebravam as cruzadas, ao transformar os muçulmanos em caricaturas demoníacas, cuja ameaçadora falta de humanidade podia ser lida a partir de seus bestiais atributos; ao definir culturalmente os “sarracenos” como monstra, os propagadores tornavam retoricamente admissível a anexação do Oriente pelo Ocidente. Esse projeto representacional era parte de todo um dicionário de definições estratégicas nas quais os *monstra* facilmente se transformavam em significações do feminino e do hipermasculino. [...] Nos Estados Unidos, os americanos nativos foram apresentados como selvagens irredimíveis para que a poderosa máquina política do Destino Manifesto pudesse insensivelmente expulsá-los para o oeste (COHEN, 2000, p.33).

Essa categoria do Outro mobilizado como forma de domínio se desenvolve e se torna mais complexa, englobando não só a diferença étnica, mas racial, sexual, de gênero, etc.:

A raça tem sido, da Época Clássica ao século XX, um catalisador quase tão poderoso para a criação de monstros quanto a cultura, o gênero e a sexualidade. A África tornou-se desde cedo o outro significativo do Ocidente, com o signo de sua diferença ontológica sendo constituído simplesmente pela cor da pele. De acordo com o mito grego do Phaeton, os habitantes da misteriosa e incerta Etiópia eram negros porque tinham sido queimados pela passagem demasiado próxima do sol. O naturalista romano Plínio supunha que a pele não-branca era sintomática de uma completa diferença de temperamento e atribuía a escuridão da África ao clima; o intenso calor, dizia ele, tinha queimado a pele dos africanos e malformado seus corpos (Natural History, 2.80). [...] A pele negra estava associada com o fogo do inferno, significando, assim, na mitologia cristã, uma proveniência demoníaca. O pervertido e exagerado apetite sexual dos monstros era, em geral, rapidamente atribuído ao etíope; esse vínculo era apenas reforçado por uma reação xenófoba à medida que as pessoas de pele escura eram levadas, de forma forçada, para a Europa, no início da Renascença. Narrativas de miscigenação surgiam e circulavam para sancionar políticas oficiais de exclusão [...] (COHEN, 2000, p. 36-37).

Nos processos de colonização do continente latino-americano e, depois, do africano, a escravização e a exploração fazem do Outro não só a diferença, mas o laboratório das crueldades humanas (MBEMBE, 2018). A barbárie é posta como política de dominação e sujeição do Outro, justificada pela sua falta de humanidade e pela sua diferença – sua monstruosidade. Nesse cenário, a resposta à transgressão do monstruoso não passa pela sua assimilação, mas pelo seu completo extermínio. A violência é a regra e forma de lidar com o monstro (FOUCAULT, 2001). Podemos ilustrar esse desejo de extermínio na figura da turba – evocada em *As Boas Maneiras* (Figuras 3 e 4) –, aquela reunião das pessoas amedrontadas e afetadas pelo monstro, tão presente no imaginário clássico do gênero, que percorre as ruas e vielas das cidades e vilas portando tochas e facões à procura do inimigo a ser eliminado:

De fato, o monstro contradiz a lei. Ele é a infração, e a infração levada a seu ponto máximo. E, no entanto, mesmo sendo a infração (infração de certo modo no estado bruto), ele não deflagra, da parte da lei, uma resposta que seria uma resposta legal. Podemos dizer que o que faz a força e a capacidade de inquietação do monstro é que, ao mesmo tempo que viola a lei, ele a deixa sem voz. Ele arma uma arapuca para a lei que está infringindo. No fundo, o que o monstro suscita, no mesmo momento em que, por sua existência, ele viola a lei, não é a resposta da lei, mas outra coisa bem diferente. Será a violência, será a vontade de supressão pura e simples, ou serão os cuidados médicos, ou será a piedade. Mas não é a lei mesma

que responde a esse ataque que, no entanto, a existência do monstro representa contra ela (FOUCAULT, 2001, p.70).



Figura 3: A turba saída da festa junina procura pelo lobisomem para fazer justiça com as próprias mãos.

Foto: Frame de cópia digital do filme



Figura 4: Portando facões e paus, as pessoas não cogitam resolver a situação por vias legais: ao monstro só resta o uso da violência.

Foto: Frame de cópia digital do filme

Esse desenvolvimento da categoria do monstro ao longo do tempo é incorporado na criação de seu imaginário no cinema e nos ajuda a pensar na sua

utilização – quais analogias, quais relações e significados o monstro representa em cada momento. Os personagens monstruosos são construídos em diálogo com a sociedade no momento de sua elaboração, assim, podem representar a castração social aos anseios sexuais da juventude (Jason e Freddy Krueger em *Sexta-feira 13* [Sean S. Cunningham, 1980] e *A Hora do Pesadelo* [Wes Craven, 1984], respectivamente); o medo atômico (as formigas em *O mundo em Perigo* [Gordon Douglas, 1954] ou a Godzilla); a agressão ao meio ambiente (os monstros e zumbis nos filmes do capixaba Rodrigo Aragão) e mesmo a crítica da religiosidade e da crença cega, combatida pelo infame Zé do Caixão. Assim, gerações de cineastas pensam seus monstros como a manifestação dos medos, das taras, das pulsões e castrações de suas épocas, fazendo deles as necessárias válvulas de escape e crítica. Em *As Boas Maneiras*, no entanto, uma sutil – mas importante – ressignificação na figura do monstro é fundamental na sua apreensão e crítica social.

Na obra de Rojas e Dutra, vamos perceber que o Lobisomem não representa esse Outro que aterroriza, que é o desviante, o diferente, ele representa, na verdade, o próprio sujeito, esse Eu que constitui o Outro discursivamente. O menino-lobo pode ser lido como a representação do prolongamento da escravidão na atualidade e, sobretudo, a perpetuação do racismo e de certa tentativa de controle dos corpos negros: Clara é, primeiro, seduzida pela patroa branca – também ela um prolongamento da Casa Grande e do mundo rural – e, depois, presa a uma relação maternal com o filho branco da patroa. Uma imagem muito ilustrativa é o momento em que Clara amamenta o menino-lobo recém-nascido, mas, no lugar do leite, é o seu sangue que ele bebe. Para um melhor entendimento dessa perspectiva operada pela obra vale, antes, um olhar mais atento às opções narrativas e estéticas escolhidas pelos diretores e um desvelamento de suas camadas.

A primeira cena do filme é muito indicativa da discussão que estamos propondo nesta dissertação e ilustra metonimicamente a perpetuação do domínio racista que o filme denuncia. Logo no início, vemos Clara, em plano fechado – enquadramento do peito para cima –, por detrás dos portões de entrada do condomínio de Ana. As portas do condomínio a separam daquele ambiente que parece hostil à sua presença. Para entrar no condomínio ela precisa passar por duas grandes portas de vidro. Após se identificar no interfone, a voz do funcionário indica a entrada de serviços à esquerda, entrada usada como forma de separação e

distinção. Clara passa pela primeira porta, mas, quando alcança a segunda, ela não abre. Ela fica presa por alguns momentos entre as duas entradas, antes que a segunda porta volte a funcionar e a libere. São alguns segundos em que ela se vê aprisionada, em uma indicação do que está por vir: a apropriação de sua força de trabalho e a abdicação da vida em função dos cuidados com a patroa e, depois, com o garoto-lobo brancos.

Em outro momento da obra, Ana conta a Clara sobre João Mário, rapaz com quem se envolveu em Goiás Velho, sua cidade natal, em uma noite de lua cheia. Os dois se conheceram e foram de carro à uma região afastada da cidade, onde podiam ter uma boa visão da lua, naquele dia de céu limpo, e uma visão panorâmica da cidade. Foi a última vez, também, ela conta, que usou sua arma – anteriormente descoberta por Clara – para espantar um bicho, que, segundo ela, acordou no meio da noite. Ela e João Mário adormecem dentro do carro após a relação sexual. É quando Ana é despertada por barulhos estranhos e percebe olhos amarelos a encarando, uma fera que nunca tinha visto antes. Assustada e com medo, ela atira, ouve um grito de dor e vê, uma última vez antes de sumirem floresta adentro, aqueles olhos amarelos.

Quando dessa narração, tem-se ilustrações projetadas na tela, como uma história saída de um livro infantil. O som é primoroso: a ambiência, o tiro, o grunhido do bicho na noite; tudo contribuindo para o tom de mistério, que envolve essa história de origem, pois é dessa relação com João Mário que seu filho é concebido. A gravidez resultante da relação é o que a faz ser expulsa do seio de sua família. Seguindo seu relato, ainda ilustrado pelas cartelas animadas, Ana diz que procurou João na cidade quando soube da gravidez, mas não o encontrou. Contudo, vemos nas imagens a figura de um padre, de olhar sério e braço engessado. Seria ele João Mário? Seria a tipoia em seu braço o resultado do tiro? Não é o padre, o sétimo filho e caçula de uma família de mulheres, o amaldiçoado a virar lobisomem?

A citação a uma das origens tradicionais do lobisomem, especificamente, é parte da estratégia narrativa do filme e, de certa forma, dessa leva de obras de gênero em geral. Aqui, neste caso, a imersão no gênero se dá de forma mais clara, transformando-o, de fato, em um filme de horror, um filme de lobisomem, com suas lendas, transmitidas por via da tradição oral, presentes no filme. Não só as lendas e

os elementos genéricos de um filme de lobisomem estão presentes, mas também a referência a outras obras e outros gêneros. Em dado momento, quando Ana vai à um médico fazer um ultrassom, o médico se refere assim às imagens do bebê em gestação: “Está enorme! Olho grande, boca grande, mão grande”. A semelhança com o conto da Chapeuzinho Vermelho é evidente, anunciando o perigo que está por vir – nessa figura fofa e aparentemente inofensiva, mas que esconde uma metade animal –, assim como servindo de citação ao caráter fantástico, também presente no filme.

Assim como o lobisomem na obra é um monstro híbrido (misto de homem e besta), o gênero da obra também pode ser lido como monstruoso, pois ele também é um híbrido, podemos perceber citações claras à fantasia e ao musical. Um número musical da personagem da moradora de rua – observadora, como nós – anuncia o nascimento do menino-lobo, além de marcar a metade do filme, anunciando novos desafios à Clara. Além do mais, a São Paulo apresentada no filme não é a cidade tal qual a conhecemos, é uma projeção futurista da cidade, de arquitetura exuberante, mas ainda assim desigual, ainda marcada pela desigualdade e segregação espacial, com o rio Tietê marcando a divisão entre a ideia de “futuro” e o abandono público, político e econômico (Figura 5).



Figura 5: De um lado a periferia, do outro, o luxo, os grandes prédios, o shopping. Ainda que futurista, a cidade mantém suas desigualdades.

Foto: Frame de cópia digital do filme.

"Pode ser a cegonha ou o Tutu-Marambá", é outra frase presente no filme e que se destaca, proferida quando Clara conta à Joel a história – inventada – de quando o achou às margens de um rio. A figura do Tutu-Marambá não é citada gratuitamente. Parente próximo do Bicho-papão, o Tutu está presente em uma cantiga popular difundida em quase todo o país (Tutu-Marambá não venha mais cá/ Que o pai do menino te manda matar/ Durma neném, que a Cuca logo vem/ Papai está na roça e mãezinha em Belém/ Tutu-Marambá não venha mais cá/ Que o pai do menino te manda matar). De origem Africana, a canção incorpora essa figura mítica presente na memória e no imaginário das pessoas que foram trazidas à força para o Brasil e, aqui, escravizadas. A cantiga versa sobre esse ser que rapta crianças choronas, que insistem em não dormir, pois confunde o choro com o de seus filhos roubados da África pelos portugueses (COSTA, ROMEU, 2013). O tema da escravidão, que condiciona a chegada do Tutu-Marambá ao Brasil, se liga diretamente ao grande tema do filme: os prolongamentos dessa mesma escravidão, não resolvida, que se esconde nas relações sociais.

Assim, a citação a uma série de elementos, tais quais os citados acima, acrescenta camadas à obra, que adquire novos contornos e novos significados, assim como revaloriza as obras e referências com as quais dialoga. Isso não é algo novo, mas é a força dessa nova onda de filmes de gênero recentemente produzida aqui no Brasil, na qual *As Boas Maneiras* é um dos exemplos. Essas camadas e diálogos nos remetem mais uma vez ao que podemos chamar de intertextualidade.

O termo diálogo não quer dizer aqui somente conciliação ou entendimento, mas também oposição e rechaço. O termo é pensado de forma ampla. Para Bakhtin (1997), o termo dialogismo, tanto uma questão linguística quanto filosófica, se refere aos enunciados e não ao simples diálogo face a face. São as relações entre enunciados, relações sociais e individuais, que se remetem e se constituem a partir de outros enunciados – relações que podem ser de concordância, oposição, recusa, etc. Um enunciado, por exemplo, contém em si mesmo, outros tantos enunciados, que podem ou não estar explicitados no discurso. É a ideia de que a linguagem real se constitui de uma multiplicidade de vozes, que se influenciam mutuamente:

O desejo de tornar seu discurso inteligível é apenas um elemento abstrato da intenção discursiva em seu todo. O próprio locutor como tal é, em certo grau, um respondente, pois não é o primeiro locutor, que rompe pela primeira vez o eterno silêncio de um mundo mudo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua

que utiliza, mas também a existência dos enunciados anteriores —emanantes dele mesmo ou do outro — aos quais seu próprio enunciado está vinculado por algum tipo de relação (fundamenta-se neles, polemiza com eles), pura e simplesmente ele já os supõe conhecidos do ouvinte. Cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados. (BAKHTIN, 1997, p. 291).

Ou seja, dialógico são os enunciados, diferente das unidades de língua, que entram em contato uns com os outros, oferecendo a possibilidade de respostas:

De fato, o ouvinte que recebe e compreende a significação (lingüística) de um discurso adota simultaneamente, para com este discurso, uma atitude responsiva ativa: ele concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para executar, etc., e esta atitude do ouvinte está em elaboração constante durante todo o processo de audição e de compreensão desde o início do discurso, às vezes já nas primeiras palavras emitidas pelo locutor. A compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhada de uma atitude responsiva ativa (conquanto o grau dessa atividade seja muito variável); toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se o locutor. (BAKHTIN, 1997, p. 290).

Pois, *As Boas Maneiras*, ao se referir a outras obras de gênero, ocupa uma posição dentro da comunicação artística sobre a construção de uma iconografia, um imaginário fantástico comum. Tomemos um exemplo de dialogismo dentro de um enunciado no filme: quando da primeira cena, o funcionário do condomínio de Ana diz a Clara que *A entrada de serviço é à esquerda*, esse enunciado remete a uma estrutura interna de muitos prédios que segrega moradores e empregados. A cor da pele de Clara determina, antes de qualquer outra coisa, qual entrada ela deverá utilizar. O enunciado, assim, remete a um enunciado racista, que apregoa a separação dos prestadores de serviço, quase sempre negros, dos moradores, em sua maioria, brancos.

Assim, é possível avançar sobre as possibilidades de leituras que fazem da opção pelo gênero do horror uma outra forma de se falar de questões muito caras à sociedade brasileira. Uma forma que privilegia as analogias, as referências a um passado que insiste em se fazer presente. Como no início do filme, que funciona como um prenúncio da jornada de Clara, as opções e escolhas estéticas contribuem para a construção de uma personagem forte, que se supera, mas que ainda assim não se emancipa. Como em outros momentos da cinematografia brasileira, a personagem da empregada doméstica é posta em questão, desvelando sempre as relações com a classe média, que expõe suas contradições. No caso de *As Boas Maneiras*, entretanto, o enfoque é a partir do gênero narrativo. O seu uso aqui, para

além de todas as possibilidades de diálogo com outras obras, como vimos, se dá, também, como uma outra lente com a qual a mesma questão é colocada em foco. Atualiza-se a forma de contar uma mesma história, na tentativa de romper certa apatia, de quebrar com a normalização de certas relações de poder que continuam a marginalizar grande parte da população. Se em *Trabalhar Cansa*, essa mesma relação é abordada a partir da precarização, da desumanização do trabalhador e como reflexo da atitude reativa da classe média face às discussões que levariam à maior garantia de direitos das trabalhadoras domésticas, aqui, em *As Boas Maneiras*, a abordagem passa pela desnaturalização dessa relação, que esconde sua perversidade sob os ecos do afeto e da cordialidade.

3.2. Horror e resistência

O cinema sempre contou histórias, o que talvez tenha sido um dos fatores de sua enorme popularidade. Ainda que existam vários cinemas, várias possibilidades de se trabalhar com uma arte complexa, foi a narrativa clássica, via *Hollywood*, que se expandiu e dominou as salas de cinema mundo afora. Dentro da lógica comercial desse cinema dito clássico, os gêneros se colocaram como formas inovadoras de se narrar. Com forte influência dos gêneros literários, os gêneros cinematográficos, como temos visto até aqui, se constituíram como possibilidades estéticas e narrativas diversas, capazes de falar do mundo e suas questões a partir das metáforas, das analogias, de todo um aparato técnico e estético. Seja ele a fantasia, o *western* ou o *sci-fi* – caso dos dois próximos filmes – o gênero abre possibilidades de se falar de algo caro à sociedade de um outro ponto de vista.

Neste subcapítulo, assim, daremos continuidade ao estudo do gênero cinematográfico como possibilidade de trabalhar o mundo a partir de um outro lugar, a partir da escuridão, a partir dos personagens rejeitados, excluídos, infames (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2009). Paradoxalmente, o gênero do horror, por exemplo, é capaz de iluminar a escuridão. O medo, a angústia, não surgem da tela, mas em nós, que nos projetamos no filme. Mas como então o horror pode jogar luz sobre as trevas? Ora, é justamente trazendo ao centro do plano, da narrativa, quem é sempre invisibilizado, quem é jogado às margens, contando as histórias que

ninguém quer contar, que ninguém quer ouvir. Em outras palavras: botando o dedo na ferida.

O horror, como todo o cinema, é heterogêneo, existem múltiplas histórias. Assim, não são todos os filmes que encaram o desafio de refletir sobre o mundo que nos cerca, sobre nossos problemas, nossos conflitos. Alguns, no entanto, encaram a missão e apontam para aquilo que a sociedade prefere esconder. Para ser mais claro, há filmes que apontam para o racismo, o conflito de classes, o machismo e o desprezo pelas populações marginalizadas. E o Brasil, sendo um país mascarado pelo mito da democracia racial e caracterizado por uma enorme desigualdade social, tem muito desses problemas encobertos. O poder da arte, do cinema, dos gêneros, então, é o de mostrar nossas contradições, nossas vergonhas e revelar tudo aquilo que tanto se tenta esconder

3.2.1. Mormação e o corpo como receptáculo do horror

É nesse contexto que se apresenta *Mormaço*, de Marina Meliande, (Brasil, 2018)⁴⁴. Primeiro longa individual da diretora – que antes havia co-dirigido os longas *A Fuga da Mulher Gorila* (Brasil, 2009), *A Alegria* (Brasil, 2010) e *Desassossego* (Brasil, 2011) junto de Felipe Bragança –, é uma obra repleta de camadas. Se abre para o fantástico ao mesmo tempo em que busca uma ancoragem no “real” – assim entre aspas porque o real no cinema é sempre mediado pelo olhar de quem o faz –, sobretudo na mescla entre ficção e documentário, tecendo ao longo da narrativa as experiências das pessoas que foram afetadas por aquilo que o filme denuncia. A obra se passa na cidade do Rio de Janeiro, que pode ser tomada como metonímia da situação brasileira. Para além dos sucessivos fracassos político-administrativos, a cidade parece viver sob constante reforma, suas avenidas, seus prédios, toda sua arquitetura parece se modificar com o tempo, sob os mandos de muitos que acreditam que governar é reformar a cidade. Pereira Passos (1836-1913) no início do século XX abriu avenida e “reurbanizou” o centro da cidade, seguindo o modelo parisiense, como se fosse possível inscrever Paris nos trópicos. O resultado foi a expulsão de uma vasta população do centro, majoritariamente negra e pobre, como se ela fosse incompatível com o projeto urbanístico. Quase cem anos

⁴⁴ Disponível, para aluguel ou compra, nas plataformas Google Play e YouTube Play.

depois, na preparação para a Copa do Mundo de Futebol, em 2014, e, sobretudo, na preparação para os Jogos Olímpicos, em 2016, a cidade do Rio de Janeiro, agora sob a prefeitura de Eduardo Paes, passou por outro grande processo de “reurbanização”. Novamente, sob o pretexto de modernizar, de melhorar as condições da cidade, muito se quebrou e construiu, e, mais uma vez, toda uma população foi expulsa de suas casas. A Vila Autódromo é um exemplo disso. A comunidade com mais de 40 anos de história enfrentou o terror e a violência das remoções. Casas foram destruídas, moradores ameaçados e agredidos pelas forças policiais, além de enfrentarem uma constante incerteza sobre o futuro. Das quase 600 famílias que lá moravam, hoje restam apenas 20⁴⁵, que resistiram bravamente, enfrentando brutalidades das mais diversas. Ainda que sua permanência agora seja garantida, as promessas de reconstrução do parque infantil, do Centro Comunitário e da quadra poliesportiva - destruídos pela prefeitura -, assim como a documentação que garanta a plena posse, não foram cumpridas e as sequelas permanecem⁴⁶. Como o cinema pode responder à violência das remoções?

Mormaço tenta abordar esse tema delicado e urgente a partir do gênero, ou melhor, de uma certa mistura de gêneros narrativos. Ana (Marina Provenzano), é uma defensora pública que defende os moradores da Vila Autódromo, ameaçados por esse processo de remoções em função dos Jogos Olímpicos. Enquanto isso, seu apartamento na Zona Sul do Rio de Janeiro também passa por um processo de remoção, ainda que muito diferente daquele da comunidade da Zona Oeste, uma vez que seu prédio dará lugar a um hotel de luxo em uma região rica da cidade. Durante esse processo, manchas começam a aparecer em sua pele – curioso (mas não por acaso) ao mesmo tempo em que a cidade se desmancha. O que parece uma simples micose de pele, muito comum nos dias quentes de verão, se transforma em algo muito maior, consumindo seu corpo e sua energia – aqui a alusão à infiltração da parede em *Trabalhar Cansa* (Juliana Rojas e Marco Dutra, Brasil, 2011) é notável.

⁴⁵ Com informações de:

https://brasil.elpais.com/brasil/2016/07/25/politica/1469450857_996933.html. Acesso: 10 de janeiro de 2020.

⁴⁶ Para mais detalhes sobre a luta dos moradores da Vila Autódromo consultar: <https://rioonwatch.org.br/?p=38600>. Acesso: 06 de janeiro de 2020.

O corpo, em *Mormaço*, é, assim, o receptáculo das tensões em jogo na cidade, tanto na forma de se colocar em defesa das casas e das famílias ameaçadas pela remoção, fazendo do corpo escudo ante a violência policial, quanto na alegoria para o desmonte da cidade. No primeiro caso, as famílias e moradores são a primeira defesa ante a violência dessa “reurbanização”, se colocam – literalmente – frente ao desmonte da sua comunidade, da sua história, com seus corpos e vozes. A indiferença e a agressão das autoridades, no entanto, é brutal. A personagem de Ana se coloca como uma segunda defesa, na ponte entre os moradores e os responsáveis pela administração da cidade, tentando levar suas vozes, sempre ignoradas, aos representantes do poder público. A luta é, no entanto, desigual, minando as forças de todos que se colocam frente aos poderes do município. Assim, no segundo caso, temos o corpo de Ana respondendo a deterioração da cidade e de suas relações. À medida que avança o desmanche da Vila Autódromo e do prédio em que mora, sua pele se transforma, assim como as paredes de seu apartamento, em uma simbiose que, no final, veremos, será a resistência ante a violência.

O fantástico surge, então, com essa mancha que cresce desenfreadamente. Seu surgimento e desenvolvimento soam como algo sobrenatural, pois logo percebemos que não se trata de uma simples doença de pele. Assim como em *Trabalhar Cansa*, o ambiente externo e as tensões que envolvem os personagens se ligam diretamente ao rompante sobrenatural. Não o explicam, contudo. O filme, assim, responde a essa questão social – o desmanche da cidade e a violência das remoções – a partir da fantasia e do horror, tira seu efeito daí. Se o terror enquanto gênero é definido pelos efeitos que se propõe a gerar no espectador (BORDWELL, THOMPSON, 2013), como o asco, por exemplo, podemos pensar que *Mormaço* opta por esse caminho narrativo dentre vários outros possíveis, como forma de se fazer refletir sobre essa violência que são as remoções. Assim, o efeito de asco talvez não venha da pele de Ana que se transmuta, mas sim das situações sociais que geram tal mutação: a violência, a remoção, o descaso da política com as vidas das pessoas. Novamente, o horror é o veículo utilizado para que as questões sejam postas em relevo.

Em um contexto mais amplo, fica o questionamento: a quem essas mudanças na cidade atenderão? Pelo progresso e crescimento urbano, vale botar abaixo toda uma vida? Em 2016, ano das Olimpíadas, o salário mínimo era próximo

de 880 reais, ao passo que o ingresso “popular” para assistir aos jogos era de 70 reais⁴⁷. O projeto olímpico é mais um projeto a atender poucas pessoas, se mostra um projeto voltado à especulação imobiliária, e não um projeto cultural e social para a cidade. Pois mesmo o legado olímpico, tão alardeado pela propaganda oficial, nesta virada de década parece longe de beneficiar parcela significativa da sociedade. Assim, no caso das remoções, ao optar pela violência, por infligir medo, por atuar de forma a cansar, assediar a população da Vila Autódromo, ao decidir sobre suas vidas, seus corpos, respondendo a interesses econômicos, a biopolítica se faz de forma descarada. Biopolítica aqui é entendida como a ingerência política sobre os corpos, objetificados, normatizados, catalogados: o controle dos corpos como forma de se fazer política, bem como proposto por Foucault (1999). O cenário se radicaliza cada vez mais, a biopolítica convive com a necropolítica (MBEMBE, 2018): essa gestão da morte, o controle do Estado sobre a morte, sobre os corpos que podem ou não morrer.

Do controle, da catalogação das pessoas e das casas a serem removidas, à decisão de quem vive ou não, temos no contexto das remoções em *Mormaço* a expressão máxima de uma política de exceção, de controle dos corpos e das vidas. A falta de consideração com a realidade daqueles que vivem à margem é recorrente na cidade, desde a expulsão da população na reforma urbana de Pereira Passos, até os dias de hoje. É um processo histórico, um acúmulo de violências, um racismo entranhado que devora as estruturas da cidade e do país como um todo, um preconceito velado que mata, que expulsa e que condena *a priori*. A favela, a periferia, a população pobre e negra da cidade é vista como o Outro, vistos enquanto inimigos, parece não haver espaço para a alteridade. Em *Mormaço*, a polícia bate nas pessoas e derruba as casas da Vila Autódromo, assim como invade e agride essas mesmas pessoas no apartamento de Ana na zona sul carioca – que os abriga em seu apartamento. Se na Vila Autódromo a lógica policial se coloca a serviço do Estado, na remoção para o progresso, no apartamento de Ana a lógica é dedetizadora, na remoção para a proteção do prédio, do bairro, da elite local, pois, imagine o escândalo de um prédio invadido por “sem tetos” em plena zona sul do Rio de Janeiro. Enquanto “Outro”, essa população pode ser – e de fato é no filme –

⁴⁷ Com informações de:

https://brasil.elpais.com/brasil/2016/07/25/politica/1469450857_996933.html. Acesso: 10 jan. 2020.

enquadrada na categoria do monstro (COHEN, 2000), sendo assim, a afirmação de Foucault (2001) de que ao monstro só resta a eliminação é muito pertinente e nos ajuda a compreender o *modus operandi* da política de remoções, além das diversas violações de direitos humanos. Ao despir os moradores de sua humanidade se torna possível o uso sistemático da violência, pois, ainda segundo o pensador francês: “no fundo, o que o monstro suscita, no mesmo momento em que, por sua existência, ele viola a lei, não é a resposta da lei, mas outra coisa bem diferente. Será a violência, será a vontade de supressão pura e simples” (FOUCAULT, 2001, p.70).

Nesse momento do filme que citamos, Ana abriga alguns moradores da Vila Autódromo em seu prédio, que está em processo esvaziamento devido às investidas de uma empreiteira que irá derrubar e construir outro empreendimento no local. Porém, a atitude de Ana, aos olhos da empresa, é inaceitável, o que faz com que ela mobilize o poder público para retirar as pessoas dali de dentro. Assim, temos uma segunda remoção. As forças policiais, fardadas como para um combate – com coletes à prova de balas, capacetes e toda uma tecnologia mobilizada à repressão – adentra o prédio pronta para um combate, como se aquelas pessoas fossem oferecer algo próximo da violência que a própria polícia inflige. Aqui o filme vira a chave do registro documental e cria imagens mais opacas, na dramatização de uma situação de muita tensão. O clima de mistério que o filme cria ao longo de sua narrativa também encontra seu desfecho nesses momentos finais, catalisado pela violência policial.

A violência, no entanto, não surpreende. Ela choca e revolta quem tem um mínimo de empatia, mas é recorrente. Roberto Esposito (2013) situa a violência na origem da comunidade, ela é sua fundadora, está na origem mítica de diferentes povos: seja na morte de Caim – na cosmogonia cristã – ou no assassinato de Rômulo – na fundação de Roma. Essa é, no entanto, uma violência homicida, por vezes fratricida, irmãos que se matam, há nisso um vínculo de sangue (ESPOSITO, 2013). Ou seja, a violência, o sangue, abalam a comunidade desde seu interior. A imagem do sangue, fluido e vermelho, que, por um lado é sinônimo de permanência dentro da família e da comunidade e, por outro, é a explosão da catarse e da violência, nos ajuda a pensar no próximo filme proposto enquanto exemplo da filmografia recente de gênero.

3.2.2 Bacurau: um microcosmo das comunidades brasileiras

Comunidade, sangue e violência estão presentes em *Bacurau* (Brasil/França, 2019)⁴⁸, de Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, um outro filme que se utiliza dos gêneros narrativos para falar sobre a sociedade. Aqui a escolha é o filme de ação, junto ao *western* e com toques de horror *gore* - visto nas cenas de sangue e explosões de cabeça. Passado em um futuro recente, o filme apresenta a comunidade de Bacurau, no interior do Brasil, que se vê atacada por um grupo armado estrangeiro. A população, então, tem que se defender com as armas que possui, a partir da sua união e da elaboração de uma estratégia de defesa, ainda que isso envolva certo grau de violência. O interessante, como veremos, é a consciência histórica da comunidade, que busca nas experiências do passado exemplos de como sobreviver e resistir ao ataque perpetrado pelos estrangeiros.

Bacurau é o nome de uma ave rara e, também, de uma pequena comunidade no interior do sertão nordestino, que, no início do filme, vela o corpo de dona Carmelita (Lia de Itamaracá), morta aos 94 anos e uma espécie de matriarca da comunidade. Já nesse momento percebemos a união da população em torno de uma figura querida e marcante. A cena em que Teresa (Bárbara Colen) chega ao velório e tem seus pertences carregados por todos mostra a cooperação e ajuda mútua entre os moradores de Bacurau. Isso é importante pois é justamente esse conjunto heterogêneo, diverso, que se mobiliza para salvar a vila da extinção. A população de *Bacurau* é também um personagem. Todos ali presentes são de alguma forma importantes para a sobrevivência, não há os coadjuvantes como os conhecemos, esses personagens que ficam nas margens, nas sombras, que apenas se movimentam e preenchem os espaços. Essa exibição da comunidade enquanto um corpo social nos remete aos questionamentos de Georges Didi-Huberman (2017) sobre o ato de se filmar os figurantes:

Não basta, então, que os povos sejam expostos em geral: é preciso ainda perguntar-se, em cada caso, se a forma de uma tal exposição – enquadramento, montagem, ritmo, narração, etc. – os fecha (isto é, os aliena e, no fim de contas, os expõe ao desaparecimento) ou os abre (os libera ao expô-los à comparência, concedendo-lhes, assim, uma força própria de aparição). (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.19).

⁴⁸ Disponível nas plataformas digitais (Google Play, Youtube Play), nos serviços on demand (NET now) e em DVD.

Mendonça Filho e Dorneles tratam todos eles com respeito, com atenção, pois são parte da comunidade – o que seria de Bacurau sem eles? Tem-se um núcleo de personagens que toma a dianteira na defesa da comunidade, caso de Pacote/Acácio (Thomás Aquino) e Lunga (Silvero Pereira), por exemplo, mas os diretores filmam os figurantes de forma a iluminá-los, os abre, como proposto por Didi-Huberman, pois todos são importantes dentro da comunidade. Há um ato político em focalizá-los com respeito, concorrendo para devolver “o lugar e o rosto aos sem-nome, aos sem-parte na representação social habitual. Em suma, fazer da imagem um lugar do comum aí onde reinava o lugar-comum das imagens do povo” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.28). *Bacurau* é, acima de tudo, um filme político.

Há algo que ilustra bem essa discussão, em um dado momento do filme, dois forasteiros, interpretados por Karine Teles e Antonio Saboia, perguntam a um garoto: - “Quem nasce em Bacurau é o que?”, ao passo que ele responde: - “É gente!”. Esse pequeno diálogo é muito significativo quando entendemos o total descaso pela população de Bacurau por parte daqueles que a atacam. Esses dois forasteiros, depois descobrimos, são naturais do sul do Brasil, o que, aos seus olhos, os diferenciaria dos moradores da comunidade – e do Nordeste em geral – justificando assim suas ações. Na perspectiva dos reais agressores da vila, no entanto, todo brasileiro é igual, descartáveis, parte de um jogo, de uma caçada violenta, sendo a eliminação dos “sudestinos” também parte do jogo.

Em oposição à comunidade de Bacurau temos esse grupo de agressores, que parecem estar no Brasil em função de um jogo, um esporte, que consiste no assassinato de pessoas, algo como um safári humano. Cada indivíduo tem uma pontuação específica, assim como cada tipo de morte. É um jogo com regras, fiscalizado por outras pessoas distantes que comandam e filmam a partir de drones – em formato de disco voador, elemento típico dos filmes de ficção científica. O líder desse grupo é Michael (Udo Kier), que encara com frieza e naturalidade desconcertante o esporte que lidera. O descaso pela vida da população de Bacurau é enorme, contrastando com o sentido de união e apoio presente na população local. É essa união que fará toda a diferença, como veremos, no desfecho do filme. Esse olhar estrangeiro sobre as pessoas da comunidade só é possível a partir da inscrição dessas mesmas pessoas na categoria do Outro. Assim como mostrado em *Mormaço*, é despindo-as de sua humanidade que se torna possível sua eliminação. Tem-se,

portanto, um processo de diferenciação perpetrados pelos agressores, ocorrendo, assim, a transformação dos moradores de Bacurau em “monstros”, justificando suas mortes. Jeffrey Jerome Cohen nos mostra o que está por trás de tal diferenciação:

O monstro é a diferença feita carne; ele mora no nosso meio. Em sua função como Outro dialético ou suplemento que funciona como terceiro termo, o monstro é uma incorporação do Fora, do Além — de todos aqueles *loci* que são retoricamente colocados como distantes e distintos, mas que se originam no Dentro. Qualquer tipo de alteridade pode ser inscrito através (construído através) do corpo monstruoso, mas, em sua maior parte, a diferença monstruosa tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual (COHEN, 2000, p.32).

São monstros porque o querem assim seus agressores, é o meio pelo qual sua consciência lhes permite matar. Um momento no filme ilustra bem a discussão. Os agressores estão em seu QG discutindo com os personagens de Karine Teles e Antonio Saboia, os dois “sudestinos”, que acabaram de matar dois moradores de Bacurau. São por isso repreendidos, pois há regras no jogo em que estão inseridos, e questionados sobre a legitimidade de tais assassinatos. É quando afirmam, respondendo à pergunta de onde são: - “A gente é do sul do Brasil, uma região muito rica. Com colônias alemãs e italianas. Somos mais como vocês”. A partir daí uma discussão começa sobre o tema: seria o casal realmente igual aos estrangeiros? Na sala são todos brancos, mas apesar do mesmo tom de pele o casal é discursivamente diferenciado, a construção da categoria do Outro se evidencia. “Como podem ser como a gente? Somos brancos. Vocês não são brancos. Eles são brancos?” responde um dos estrangeiros. “Eu não sei, eles...” responde outro dos agressores, que pega um binóculo, olha para o casal e continua: “Bom, sabe de uma coisa? Eles meio que parecem brancos, mas não são. Os lábios e o nariz dela entregam, está vendo? Eles estão mais para mexicanos brancos”. Logo em seguida, os estrangeiros recebem algum tipo de comunicado em seus dispositivos de rádio e atiram no casal, cada um reivindicando para si os pontos de tal assassinato. A xenofobia e o racismo são explicitados, sendo um exemplo da diferenciação entre Nós e Eles. Além de ser, no caso do casal brasileiro que se alia aos agressores, a demonstração da construção social do “ser branco”, como nos mostra Silvio Almeida:

Afinal, o branco periférico não está no topo da cadeia alimentar, pois não é europeu nem norte-americano e, ainda que descenda de algum, sempre haverá um negro ou um índio em sua linhagem para lhe impingir algum “defeito”. Situação difícil, tratada com o repúdio e às vezes o ódio ao negro e ao indígena, verdadeiras

“sombas”, que com seus corpos e suas manifestações culturais lembram-no que um dia ele, o branco, pode ser chamado de negro. Ou ainda pior: ser tratado como um negro. Por isso, às vezes é melhor ser maltratado na Europa ou nos Estados Unidos do que estar próximo de outros brasileiros negros e indígenas, algo insuportável. O pavor de um dia ser igualado a um negro é o verdadeiro fardo que carrega o homem branco da periferia do capitalismo e um dos fatores que garante a dominação política, econômica e cultural dos países centrais (ALMEIDA, 2019, p.79).

Essa discussão se torna ainda mais complexa quando um ente do poder público entra em cena. A incursão do grupo de assassinos em Bacurau tem o apoio de Tony Jr. (Thardelly Lima), prefeito do município do qual a comunidade faz parte. Ele encarna essa figura um tanto quanto patética, mas muito maléfica, que aparece de quatro em quatro anos, na véspera das eleições a fazer promessas e pedir votos. Quando realizam algo é em função de interesses eleitoreiros, o que explica a enorme quantidade de pontes, viadutos, estradas pavimentadas, tudo muito visível, uma marca de “eu fiz”, deixando de lado tudo que não é visível, mas que é vital: saúde, educação, saneamento, dignidade, oportunidade. Em um dado momento, Tony Jr. aparece na comunidade para fazer sua campanha eleitoral, planeja um discurso, mas os moradores se fecham em suas casas, ignorando-o. Mas um momento da visita ilustra o que comentamos acima: o prefeito despeja de um caminhão uma enorme quantidade de livros na porta da escola. Segundo ele, uma contribuição para a cultura local, como se jogar livros na porta de uma escola fosse a solução para a cultura e educação local.

Bacurau nos mostra que isso é o que menos falta ali, muito em função do trabalho dos próprios moradores, que cuidam e preservam suas origens e heranças culturais. O museu e a escola têm um papel fundamental na narrativa, sendo tão personagens quanto os próprios moradores. Mas essa figura do prefeito, ao se inserir como ponto de apoio aos estrangeiros que vem à Bacurau, alude ao aliciamento do poder público por uma milícia armada – algo não muito distante da realidade brasileira, ainda mais se tomarmos o caso do Rio de Janeiro como exemplo. Além do mais, não só a convivência com a morte – e o provável extermínio do povoado de Bacurau caso a empreitada dos estrangeiros funcione – mas também a escolha e indicação dessa população como alvo, como “matável”, nos remete ao conceito de necropolítica proposto por Achille Mbembe (2018), que em seu trabalho examina “essas trajetórias pelas quais o estado de exceção e a relação de

inimizade tornaram-se a base normativa do direito de matar” (MBEMBE, 2018, p.17). Assim, segue o autor:

Em tais instâncias, o poder (e não necessariamente o poder estatal) continuamente se refere e apela à exceção, à emergência e a uma noção ficcional do inimigo. Ele também trabalha para produzir a mesma exceção, emergência e inimigo ficcional. Em outras palavras, a questão é: qual é nesses sistemas, a relação entre política e morte que só pode funcionar em um estado de emergência? (MBEMBE, 2018, p.17).

O sentido de comunidade em *Bacurau* é muito forte, contrastando com o desejo de morte de seus algozes, que veem a comunidade como um campo de jogo, um local de exceção, fora de suas terras natais, em que é possível matar. No caminho de acesso ao vilarejo temos uma certa casa de apoio, na qual uma família nada tradicional, mas muito real, reside e passa em primeira mão as informações de quem chega e quem sai. Formada por dois homens e uma mulher trans, a família é o primeiro bastião de proteção a Bacurau, que ao ser informada da chegada de Tony Jr. deixa as ruas vazias, para que ele fale com as paredes. A consciência política da comunidade é notável, que rejeita o discurso vazio do político.

Tal consciência não é gratuita, e é admirável que a dupla de diretores trate a comunidade com a dignidade que merece, uma vez que uma vila ou mesmo uma cidade pequena não é sinônimo de pobreza cultural. Plínio (Wilson Rabelo) é o professor da escola João Carpinteiro - uma homenagem dos diretores ao mestre do terror John Carpenter -, que utiliza da tecnologia para ensinar os estudantes em sala. É utilizando, além do tradicional mapa, a internet em um *tablet* que Plínio ensina geografia a seus alunos. É nesse momento, no entanto, que ele percebe que Bacurau não está mais no mapa: é o início do ataque à comunidade. O museu de Bacurau também é parte e personagem importante na trama, para além de peça decorativa na construção do ambiente. O museu guarda a memória daqueles que vieram antes, daqueles que deram seu sangue por Bacurau. É de lá que a comunidade tira sua inspiração para a luta e para a sobrevivência. Motivo de orgulho para a população local, o casal de forasteiros recusa o convite para conhecê-lo. Se tivessem aceitado talvez teriam entendido o problema em que estavam se metendo. Kleber e Juliano entendem o poder do museu, mostram um domínio da narrativa, pois nós espectadores também não adentramos e não vemos o seu interior. Ele se revela apenas no confronto final, quando entendemos o orgulho dos habitantes por ele: nas

suas paredes a memória de Bacurau, as fotografias em preto e branco e os objetos remetem ao cangaço, à luta por sobrevivência no campo.

Bacurau tem sangue do cangaço, tanto sangue derramado, quanto sangue pulsando nas veias. Acácio/Pacote (Thomas Aquino) tem traços do banditismo social, assim como Lunga (Silvero Pereira) e seus companheiros, os cangaceiros modernos. Acácio tenta se desvincular do apelido Pacote, que o remete a um passado de violência, no entanto, ao se ver sob ataque retoma o apelido, se traveste do matador Pacote como forma de salvar a comunidade. Lunga também retorna ao povoado no momento de maior necessidade, ainda que antes estivesse de certa forma “banido” pela própria Bacurau, que reprova seus atos. Isso é bastante relevante, pois a vila não valoriza, não faz apologia à violência, quando recorre a ela é por necessidade, é reativa, usada como forma de sobrevivência.

A intertextualidade, assim, é também muito presente em *Bacurau*. Cheio de camadas, o filme dialoga com diversos gêneros narrativos e faz aceno a convenções genéricas, trabalhando-as, no entanto, a partir de outras chaves interpretativas. Se pensarmos o *western* e suas convenções, a vingança e a violência são uma constante e se dão em um ambiente aberto, em uma paisagem vasta, palco do conflito entre a “ordem da civilização e a fronteira sem lei”, com toda a iconografia do gênero trabalhando dentro dessa “dualidade básica” (BORDWELL, THOMPSON, 2013). Bem, *Bacurau* tem alguns dos elementos do gênero, mas Mendonça Filho e Dorneles trabalham e subvertem alguns deles. A luta contra a barbárie, nessa “fronteira sem lei” se inverte. Há muita ordem em Bacurau e bárbaros são os estrangeiros, os agressores – talvez eles pensem em Bacurau como o “oeste selvagem”. A luta já não é mais entre o *cowboy* e o índio ou o latino - sub representados no início do gênero, vale ressaltar. Assim como Lunga não é o típico cangaceiro, muito menos um *cowboy* tropical, mas um outro indivíduo, de uma masculinidade muito diferente dessa do “macho alfa”, é um herói *queer*, que não tem na representação tradicional do que é ser homem o seu fetiche – Silvero Pereira não é um Clint Eastwood, por exemplo. Ainda assim, é um dos heróis a quem a comunidade de Bacurau recorre.

Não há um único herói em Bacurau, podemos tomar a população como a grande heroína, cada pessoa ali ajudando e se unindo contra a barbárie. E tudo isso cabe muito bem dentro do *western*. O gênero – seja ele qual for – e suas convenções

mudam ao longo da História, fruto de diálogo entre os filmes, recusas iconográficas, reinvenções temáticas, críticas e paródias. David Bordwell e Kristin Thompson (2013) nos mostram esse processo de constante (re)construção:

De maneira alternativa, um filme pode revisitar ou rejeitar convenções associadas ao seu gênero. *Quando as metralhadoras cospem (Bugsy Malone)* é um musical gângster em que as crianças interpretam todos os papéis adultos tradicionais. *2001: Uma odisseia no espaço (2001: A space odyssey)* violou várias convenções do gênero de ficção científica: começando com uma sequência longa executada em tempos pré-históricos, sincronizando música clássica para ação no espaço e terminando com um feto simbólico vagando enigmaticamente pelo espaço. Os cineastas podem buscar surpreender ou chocar o público através da quebra de suas expectativas de que uma determinada convenção seria seguida. O público espera que o filme de gênero ofereça algo familiar, mas ele também demanda novas variantes sobre o gênero. O cineasta pode desenvolver algo ligeiramente ou radicalmente diferente, mas ainda será algo baseado na tradição. A interação da convenção e da inovação, do familiar e da novidade é central para o filme de gênero (BORDWELL, THOMPSON, 2013, pp. 503-504).

O próprio *western*, por exemplo, mudou bastante. Se no início, a partir da década de 1910, o maniqueísmo entre progresso civilizatório e a barbárie da fronteira era muito evidente, nos anos seguintes o cuidado e o respeito com as culturas nativas se tornam mais evidentes, o racismo com que eram tratadas já não tinha mais espaço. O herói também se complexifica, ganhando mais camadas, tomando atitudes questionáveis, também matando e sujando as mãos de sangue. Assim é *Bacurau*, um *western* complexo, repleto de camadas. Deixando tudo ainda mais interessante, o *western* se alia ao *sci-fi* para criar um gênero híbrido – assim como todos os filmes que analisamos neste capítulo. Isso permite a mescla de diferentes convenções genéricas, a fim de se criar algo novo e inusitado, caso da obra de Mendonça e Dorneles.

Bacurau, assim, se apropria dos gêneros narrativos como metáfora de um porvir, como resposta a um mundo futuro, não tão distante e não tão impossível – além de aludir para violências presentes na gênese da nação brasileira. Se o capitalismo hoje acirra as individualidades, acentua a barbárie, olhar para *Bacurau* é pensar o coletivo como resposta, como forma possível de se salvar da destruição. Nesse sentido vale uma comparação, *Bacurau* foi muito comparado com *Coringa* (EUA, 2019), de Todd Phillips, tanto em função dos lançamentos próximos um do outro, quanto no sentido de que ambos apresentam uma sociedade violenta e distópica, que gera efeitos nos personagens. Arthur Fleck/*Coringa* (Joaquim

Phoenix) é um palhaço decadente e depressivo, que sofre de problemas psicológicos, vivendo em uma Gotham City decadente e muito dividida socialmente. A cada abuso e violência, Arthur vai se transformando no vilão Coringa. Suas ações começam como simples reações aos abusos, mas que vão se tornando mais conscientes à medida que ele percebe o alcance de seus atos. Quando mata o apresentador de um programa ao vivo (Robert de Niro), ele toma para si a potência da violência, ele a usa enquanto capital simbólico para sua aceitação social. Nesta cidade quebrada, machucada e abandonada ele é alçado a herói, o redentor dos oprimidos. O uso da violência, contudo, no caso do Coringa o transforma em uma pessoa cruel, é o instrumento de sua aceitação e a ferramenta que usa para se destacar. Sayak Valência (2012), ao tratar da violência presente na sociedade mexicana, chama esses indivíduos de “sujeitos endríagos”⁴⁹, que respondem a hiper individualização e a precarização social, frutos da lógica neoliberal, por meio da violência:

Esses Outros, na nossa taxonomia, os denominamos sujeitos endriagos, que se caracterizam por combinar a lógica da carência (círculos de pobreza tradicional, fracasso e insatisfação), a lógica do excesso (desejo de hiperconsumo), a lógica da frustração e a lógica da heroificação (promovida pelos meios de comunicação de massa) com pulsões de ódio e estratégias utilitaristas. Resultando anômalos e transgressores frente à lógica humanista (VALENCIA, 2012, p. 86).

A competição por recursos escassos, a perda de qualquer tipo de seguridade social e o acirramento do individualismo, em um mundo que valoriza a competição e o consumo, faz com que se criem esses ressentimentos aos quais o Coringa dá vazão:

É, pelo menos, lógico que os sujeitos submetidos comecem a se questionar da coerência e da infalibilidade dessa ordem. Comecem também a reclamar um espaço para si e comecem a exercer suas possibilidades destruidoras como motor de criação de capital e enriquecimento através da instauração de uma subjetividade transgressora que não coincidirá com a “subjetividade dos triunfadores”, nem a dos resignados, mas que excederá os marcos das teorizações sobre as subjetividades contemporâneas, criando uma subjetividade endriaga, que terá como base o buscar modos de ação ilegítima e de autoafirmação para exorcizar a imagem e a condição de vítima. Ações que irão gerar demandas de ordem e repressão (VALENCIA, 2012, p.91).

Ainda que o filme não glamourize as atitudes de seu personagem, evitando uma certa estética da violência, a saída que ele apresenta passa longe do coletivo,

⁴⁹ O termo endríago vem do espanhol: hidra (serpente) e drago (dragão). Significa monstro fabuloso.

pois o que Coringa faz e deseja é o caos puro e simples. Muito diferente da comunidade em *Bacurau*, que responde a uma sociedade que exclui, que valoriza as armas em excesso, na qual a morte é banalizada - produto de um sistema desigual e racista –, a partir da união coletiva, do poder da educação, da memória social e da história não-oficial. O coletivo que aceita as individualidades se torna mais forte. A união faz a força em *Bacurau* ao mesmo tempo que aceita e acolhe a diversidade em seu interior – visto a família mencionada e o carinho por Lunga, por exemplo. Claro que as hesitações e os conflitos existem, *Bacurau* não é esse espaço idílico e sem defeitos. A cena em que uma moradora de Bacurau é levada pelo prefeito enquanto a população nada faz mostra suas contradições. Isso tudo, no entanto, enriquece a obra, deixando-a menos maniqueísta. Nesse sentido, não me parece legal louvar os Coringas, mas sim as Bacuraus.

Mesmo nos filmes anteriores de Kleber Mendonça os gêneros narrativos se mostravam bastante presente, sobretudo alusões aos elementos do gênero de horror. *O Som ao Redor* (Brasil/França, 2012) e *Aquarius* (Brasil/França 2016) também refletem sobre as relações de classe. O interessante nesses dois filmes é o fato de se utilizarem de recursos e flertarem claramente com alguns elementos dos gêneros narrativos, como o horror, ainda que não sejam filmes de terror. Em *Aquarius*, por exemplo, podemos pensar em duas cenas em que isso pode ser percebido. Na primeira, Clara (Sônia Braga) sonha com uma antiga empregada doméstica que retorna à sua casa depois de muito tempo para arrumar as gavetas, ou seria para roubá-la? A cena é construída a partir de um clima de mistério. Aqui é o fantasma das relações mal resolvidas entre patrão e empregada que retorna, uma imagem que é eco da escravidão, representando a constante desconfiança e exploração:

Entretanto, como estamos cansados de saber, nada desaparece por completo da memória. E, como Sigmund Freud ensinou, o recaiado sempre retorna. A súbita visão do negro é um susto, uma assombração, revestindo de comicidade o pânico social que a classe média urbana brasileira herdou dos antigos estamentos senhoriais. Em 1922: a exposição da Independência– documentário de Silvino Santos rodado na grande exposição que comemorou, no Rio de Janeiro, o centenário da Independência do Brasil –, um jovem negro emerge subitamente de um grande vaso de barro. É a repentina aparição do negro que, qual um fantasma, atravessa a membrana do presente, como na fotografia do carregador do Porto do Sal, em Belém, de Luiz Braga. Aparições como essa ocorrem inúmeras vezes na iconografia brasileira, em particular no cinema. A sequência do nascimento de Macunaíma, no filme de Joaquim Pedro de Andrade, de 1968, também encontra sua versão fotográfica na conhecida série de Rogério Reis sobre o Carnaval no Rio de Janeiro. [...] Assim, o fantasma do negro da senzala não se encontra

propriamente invisível – nem mesmo entre os estratos superiores da sociedade brasileira moderna–, mas sim submerso (LISSOVSKY, 2015).

Fantasma ou projeção da memória de Clara? Pouco importa, na verdade. O caso é que – assim como em *Trabalhar Cansa* – as imagens fantasmagóricas ou mesmo monstruosas (vide o lobisomem em decomposição) são o espelho no qual a classe média é refletida. Ou melhor, são as projeções de seus preconceitos. Na segunda cena de *Aquarius*, dois homens caminham em direção a Clara, que não os percebe, cria-se um clima de suspense, aparentemente eles não têm boas intenções, tem-se uma tensão até o momento da abordagem, quando se quebram as expectativas. As duas cenas apresentam um clima de suspense, de apreensão típicas de um cinema de horror – uso de uma música de fundo, enquadramentos que escondem elementos em cena, ritmo “dilatado” da montagem, por exemplo. Nesse caso, no entanto, é a crítica e a exacerbação de uma relação pelo uso de elementos genéricos. *Recife Frio* (Brasil, 2009)⁵⁰, curta-metragem do diretor é um outro exemplo pertinente. O filme em formato de reportagem mostra os efeitos de uma drástica mudança climática na cidade de Recife (PE), que se torna fria. A mudança de clima reconfigura as formas de se viver na cidade: nos apartamentos e condomínios, o quarto das empregadas domésticas se torna o espaço mais cobiçado, pois é quente e abafado. Ao inverter os papéis, o filme faz uma crítica desse espaço que encontra paralelo nas senzalas.

Horror e ficção científica, trabalhados nessas obras anteriores de forma experimental, se juntam em *Bacurau*, como discutido acima, de forma definitiva – sem nos esquecermos do faroeste e do filme de ação – para compor um mosaico de referências e camadas. A intertextualidade, que aludimos ao longo de todo o capítulo, é mais uma vez fundamental para a leitura e compreensão de *Bacurau*, assim como de todas as obras mencionadas. Para além dos diálogos com outros filmes e pontes de ligação com temas sociais, o gênero narrativo nessas obras opta por um rápido reconhecimento do público, visto a repetição e o (re)trabalho com elementos genéricos, como bem apontam Bordwell e Thompson:

Conhecendo as convenções, o público tem um caminho no filme. Esses pontos de referência permitem que o filme de gênero comunique informações rápida e economicamente. Quando vemos o xerife fracote, suspeitamos fortemente que ele não irá enfrentar a corja de fora da lei. Podemos concentrar nossa atenção, dessa

⁵⁰ Disponível no YouTube.

maneira, no caubói herói, que vai aos poucos sendo levado a ajudar as pessoas da cidade a se defenderem (BORDWELL, THOMPSON, 2019, p.503).

Ainda que não seja necessária uma incursão prévia no mundo do cinema de horror, de ficção científica ou de faroeste, para a compreensão dos filmes aqui citados, há acenos ao público mais engajado. Ao ler o nome da escola de Bacurau – “João Carpinteiro” – logo pensamos em John Carpenter, diretor consagrado de filmes de horror, tais como *O Enigma de Outro Mundo* (*The Thing*, EUA, 1982) e *Halloween* (EUA, 1978), grande influenciador de Kleber Mendonça e Juliano Dorneles, como assumido em diversas entrevistas. Dessa forma, rapidamente identificável e de fácil comunicação, os/as cineastas aqui apresentados se utilizam dessas características dos gêneros narrativos para elaborarem suas visões e críticas do mundo que compartilhamos, sem, no entanto, deixar de entreter. Assim, não passamos incólumes pelos filmes, nos divertimos, mas ao pensar sobre eles temos a sensação de que, como vimos, as coisas são bem mais complexas do que aparentam. Os monstros, fantasmas e vilões são representações mais profundas de angústias e ressentimentos há muito enraizados na sociedade. É isso que tentamos apreender neste capítulo, revelando algumas – dentre outras possíveis – camadas interpretativas.

4. Conclusão

Se no primeiro capítulo frisamos a necessidade de se relativizar as teorias hegemônicas, que partem de uma realidade de produção diferente da nossa, foi para poder chegar no último capítulo e destacar as especificidades de parte da produção brasileira de horror. Filmes como *As Boas Maneiras* e *Mormaço*, como vimos, lidam com o gênero narrativo de forma peculiar. O que podemos notar é que o horror, para além de uma simples adaptação, é recriado no Brasil. Ou seja, os elementos genéricos são dispostos e trabalhados a partir de um contexto de produção nacional e de um diálogo com a sociedade da qual as obras fazem parte. Sobre esse contexto de produção nacional decorrem duas vertentes, uma ligada aos mecanismos de fomento estatal e realizados por produtoras profissionais – destaca-se ainda a incursão de grandes *players* do mercado, como a Globo Filmes – e outra ligada à modos de produção descentralizados, que se distinguem do circuito de produção/distribuição/exibição comercial. Um exemplo da primeira vertente é o filme *Através da Sombra* (Brasil, 2016), dirigido por Walter Lima Jr., produzido por Virgínia Cavendish, que também atua no longa, e coproduzido pela Globo Filmes. Da outra vertente podemos pensar nas obras da Canibal Filmes, que filma em vídeo desde a década de 1990 e distribui suas produções a partir de uma rede de sociabilidade que tem em comum a paixão pelo horror. Essa rede, que se originou a partir de encontros em mostras e festivais de filmes fantásticos, na troca de correspondências e criação de *fanzines*, por exemplo, se desloca para o ambiente virtual a partir dos sites especializados, como, por exemplo, o portal Boca do Inferno⁵¹. Essas duas vertentes, é importante ressaltar, não são opostas, ao contrário, se complementam e dialogam, o que acaba por enriquecer a produção como um todo. Assim, a diversidade é uma das grandes marcas do período.

Também foi preciso passar pelo capítulo dois, nesse vai-e-vem aqui proposto, para que pudéssemos ter as bases analíticas para a empreitada que é pensar e discutir os usos do horror no Brasil. Só com o exemplo de uma crítica que se propôs mergulhar fundo nas complexidades da mente de José Mojica Marins - assim como trabalhos de fôlego como o dos pesquisadores Laura Cánepa e Carlos

⁵¹ Fundado em 2001, o portal Boca do Inferno reúne críticas, artigos e entrevistas sobre o universo do horror, da fantasia e da ficção-científica, além de ser um espaço para debate e contato dos fãs do gênero narrativo. Disponível em: <https://bocadoinferno.com.br/>

Primati, por exemplo – é que podemos, humildemente, propor empreitada semelhante em outras obras. Isso é um grande desafio, pois pensar os diálogos e a forma como o horror é mobilizado no cinema brasileiro exige deslocamentos e a saída da zona de conforto, como bem nos mostram as recentes análises críticas da obra de Mojica Marins. A produção contemporânea que se utiliza do horror também se mostra desafiante. O horror em si não é necessariamente conservador ou progressista, por exemplo, mas sim seus usos. Ou seja, as ameaças oriundas do horror proposto podem suscitar respostas das mais diversas. Assim, compreender quais são os diferentes usos do gênero narrativo dentro da filmografia nacional pode nos ajudar a compreender quais são as nossas ansiedades compartilhadas socialmente, que se tornam mais latentes em dado momento do país.

O que se tentou, então, foi mostrar a diversidade do cinema de horror no Brasil, que tem se constituído de forma muito segura, seguindo caminhos interessantes e inovando na linguagem e nos usos dos códigos genéricos. Um exemplo muito feliz que indica a continuidade dessa tendência dentro do cinema nacional é o filme *Todos Os Mortos* (Brasil/França, 2020), de Caetano Gotardo e Marco Dutra. A obra constrói uma dramaturgia muito segura, repleta de camadas, em que o sobrenatural é mobilizado a partir de uma personagem sensível. Os elementos do horror são utilizados na criação de uma ambiência, na criação de um clima fantasmagórico, sobretudo a partir das falas e da atuação dessa personagem, além dos enquadramentos que se direcionam do seu olhar, quase como seus pontos de vista. No entanto, à primeira vista, nada se manifesta, ainda que suspeitemos que algo de fato espreite por aquela casa. Ao mesmo tempo, pode ser que as preocupações de sua irmã sobre a sua sanidade estejam corretas. O filme brinca com esse lado psicológico do horror.

O que está em jogo é algo parecido com o filme *As Boas Maneiras*, comentado no último capítulo, também com a participação de Marco Dutra na direção. Em ambos os casos, os monstros se originam da perda de privilégios. A história de *Todos os Mortos* se passa na São Paulo de 1899, 11 anos após a abolição da escravidão e 10 anos da implementação da República. Acompanha duas famílias, uma vivendo a decadência de um passado ligado a propriedade de terra, perdida pelo patriarca; e a outra tentando se encontrar e viver em uma sociedade que ainda insiste nas relações de exploração que marcaram o país por mais de 300

anos. Os ecos desse passado, assim, insistem em assombrar a primeira família, que na decadência tenta se prender às supostas alegrias de outrora. O que podemos perceber é a perda de um referencial: a escravidão. Ou seja, o mundo na qual as personagens se formaram acabou. A obra não é de horror, mas se utiliza de alguns de seus elementos de forma a construir sua atmosfera, contribuindo para essa narrativa de forma bastante eficaz. O fantasma da escravidão é o que o filme mobiliza enquanto horror. A forma como essa personagem sensível reage a esse fantasma é o que gera os desdobramentos macabros. A obra lançada no calor da elaboração dessa dissertação é um indicativo de que a produção de horror no Brasil segue bastante vigorosa e diversificada, extrapolando as amarras do próprio gênero e criando algo único e sem paralelos, ou seja, uma certa filmografia tipicamente nacional.

Além do mais, a produção acadêmica especializada, assim como parte da crítica, felizmente, tem se desenvolvido tanto ou mais que o próprio cinema de horror no Brasil, o que nos leva a crer que o interesse pelo gênero, em ambas as pontas, está longe de esfriar. Por fim, um pouco antes de concluir essas "horroríficas" linhas, assisti a outro filme recente, *Skull - A Máscara de Anhangá* (Brasil, Armando Fonseca e Kapel Furman, 2020), outra das várias obras brasileiras de horror lançadas em 2020, a exemplo de *Todos Os Mortos*, mas em uma chave mais ligada às convenções do horror. Relembrando minhas primeiras experiências com o gênero em questão, confesso que senti arrepios. Mas ao contrário do que se possa imaginar, terminei o filme com um sorriso no rosto. Os arrepios e o medo que esse filme me infligiu, me lembraram a primeira experiência que tive com o horror na casa do meu amigo, quando assistimos ao filme *Pânico*. E foram justamente os arrepios e o medo os responsáveis pelo desafio em que me meti: o desafio de encarar esse medo assistindo aos filmes de horror. O sorriso no rosto ao final se deve, então, ao fato de que ainda terei de continuar vendo esses filmes, para quem sabe um dia, não mais me arrepia. Enquanto isso, se tudo ocorrer bem, se nenhum espírito maligno me atazanar, ou nenhum lobisomem decidir xeretar por perto de mim, poderei, quem sabe, seguir escrevendo sobre essas obras.

5. Referências bibliográficas

- ABÍLIO, Ludmila Costhek. **Breque no despotismo algorítmico: uberização, trabalho sob demanda e insubordinação**. Blog da Boitempo. 30 jul. 2020. Disponível em: <<https://blogdaboitempo.com.br/2020/07/30/breque-no-despotismo-algoritmico-uberizacao-trabalho-sob-demanda-e-insubordinacao/>>. Acesso em set. 2020.
- ABREU, N. C. **Boca do Lixo: cinema e classes populares**. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.
- AGABITI, Alexandre. **Personagens Antípodas**. Portal Brasileiro de Cinema. 2005. Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/mojica/ensaios/04_02.php>. Acesso em set. 2020.
- ALMEIDA, S. L. D. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- ALTMAN, R. **Film/Genre**. London: BFI Publishing , 1999.
- ANTUNES, Ricardo. **Século XXI: nova era da precarização estrutural do trabalho?** In: ANTUNES, Ricardo; BRAGA, Ruy (orgs.). *Infoproletários. Degradação real do trabalho virtual*. São Paulo: Boitempo, 2009.
- ARAÚJO, Inácio. **Mojica volta com sangue e imaginação**. Folha de São Paulo, São Paulo, 08 ago. 2008. Ilustrada. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0808200811.htm>> Acesso em set. 2020.
- ARTHUSO, Raul. **Sobre o Estranho Mundo de Zé do Caixão**. Cinética: cinema e crítica. 22 jun. 2020. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/nova/raul-mojica-estranho-mundo-de-ze-do-caixao/>>. Acesso em set. 2020.
- BAIESTORF, P. **Canibal Filmes: os bastidores da Gorechanchada**. Pinhais, PR: Sangue TV; Pitomba!, 2020.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARCINSKI, A.; FINOTTI, I. **Maldito: a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- BERNADET, J. C. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BOLTANSKI, L.; CHIAPELLO, E. **O novo espírito do capitalismo**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **A arte do cinema: Uma introdução**. Campinas; São Paulo: Editora da Unicamp; Editora da USP, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico: Memória e Sociedade**. Lisboa: Difel, 1989; Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989.

BRAGA, Ruy; SANTANA, Marco Aurélio. **#BrequedosApps: enfrentando o uberismo**. *Blog da Boitempo*. 25 jul. 2020. Disponível em: <<https://blogdaboitempo.com.br/2020/07/25/brequedosapps-enfrentando-o-uberismo/>>. Acesso em set. 2020.

BRASIL. Agência Nacional do Cinema – ANCINE. **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2019**. Brasília, 2020. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2019.pdf>. Acesso em set. 2020.

_____. Agência Nacional do Cinema – ANCINE. **Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2018**. Brasília, 2019a. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2018.pdf>. Acesso em set. 2020.

_____. Agência Nacional do Cinema - ANCINE. **Listagem dos Filmes Brasileiros Lançados Comercialmente em Salas de Exibição 1995 a 2019**. Brasília, 2019b. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2102.pdf>>. Acesso em set. 2020.

_____. Agência Nacional do Cinema - ANCINE. **Relatório anual: distribuição em salas 2008**. Brasília, 2015a. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/relatorio_distribuicao_2008.pdf>. Acesso em nov. 2020.

_____. Agência Nacional do Cinema – ANCINE. **Relatório anual: Monitoramento das salas de exibição 2008**. Brasília, 2015b. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/relatorio_exibicao_2008.pdf>. Acesso em nov. 2020.

_____. Agência Nacional do Cinema - ANCINE. **Relatório anual: distribuição em salas 2009**. Brasília, 2015c. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/relatorio_distribuicao_2009.pdf>. Acesso em nov. 2020.

_____. Agência Nacional do Cinema – ANCINE. **Relatório anual: Vídeo doméstico – Janelas de Exibição 2009**. Brasília, 2015d. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/Relatorio_JanelasExibicao_2009.pdf>. Acesso em nov. 2020.

_____. Lei nº 13.467, de 13 de julho de 2017. Altera a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), aprovada pelo Decreto-Lei nº 5.452, de 1º de maio de 1943, e as Leis nº 6.019, de 3 de janeiro de 1974, 8.036, de 11 de maio de 1990, e 8.212, de 24 de julho de 1991, a fim de adequar a legislação às novas relações de trabalho. **Secretaria Geral da Presidência da República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 13 jul. 2017. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2015-2018/2017/lei/113467.htm>. acesso em setembro de 2020.

_____. Lei Complementar nº 150, de 1º de junho de 2015. Dispõe sobre o contrato de trabalho doméstico; altera as Leis nº 8.212, de 24 de julho de 1991, nº 8.213, de 24 de julho de 1991, e nº 11.196, de 21 de novembro de 2005; revoga o inciso I do art. 3º da Lei nº 8.009, de 29 de março de 1990, o art. 36 da Lei nº 8.213, de 24 de julho de 1991, a Lei nº 5.859, de 11 de dezembro de 1972, e o inciso VII do art. 12 da Lei nº 9.250, de 26 de dezembro 1995; e dá outras providências. **Casa Civil da Presidência da República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 01 jun. 2015. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lcp/lcp150.htm acesso em agosto de 2020.

BRITO, Carlos; NAIME, Laura. **Desemprego fica em 11% em dezembro, mas ainda atinge 11,6 milhões, diz IBGE**. G1, Rio de Janeiro; São Paulo, 31 jan. 2020. Online. Disponível em: <<https://g1.globo.com/economia/noticia/2020/01/31/desemprego-fica-em-11percent-em-dezembro-diz-ibge.ghtml>>. Acesso em ago. 2020.

CAETANO, Lucas Procópio. **A dança dos monstros em areias movediças: breve panorama do cinema de horror brasileiro nos anos 2010**. Zanzalá, v. 4, n, 1, p. 63-74, 2019.

CÁNEPA, Laura. **Como pensar o horror no cinema brasileiro? Portal Brasileiro de Cinema, 2005**. Disponível em: <<http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/horror/ensaio-como-pensar-o-horror-no-cinema-brasileiro-laura-canepa.php?indice=ensaios>>. Acesso em nov. 2020.

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

_____. **Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros**. 2008. 468 f. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, São Paulo.

CARNEIRO, G (org.). **Dossiê Cinema de Bordas**. Revista Zingu! São Paulo, v. 31, mai. 2009. Disponível em: <<http://revistazingu.blogspot.com/2009/05/edicao-31.html>>. Acesso em nov. 2020.

_____. **Dossiê Cinema de Bordas**. Revista Zingu! São Paulo, v. 32, jun. 2009. Disponível em: <<http://revistazingu.blogspot.com/2009/06/edicao32.html>>. Acesso em nov. 2020.

_____. **Entrevista com Bernadette Lyra**. Revista Zingu! São Paulo, v. 31, mai. 2009. Disponível em: <<http://revistazingu.blogspot.com/2009/05/edicao-31.html>>. Acesso em nov. 2020.

CARREIRO, R. **O problema do estilo na obra de José Mojica Marins**. Galaxia. n. 26, p. 98-109. 2013.

CARROLL, N. **A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração**. Campinas: Papyrus, 1999.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Licantropia sertaneja**. Revista do Brasil, São Paulo, Ano VIII, n. 94 p. 129-133, out. 1923. In: Imburana: revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses/UFRN. n. 9, jan. /jun. 2014

COHEN, J. J. A cultura dos monstros: sete teses. In: DONALD, J., et al. **Pedagogia dos monstros: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras**. Belo Horizonte : Autêntica, 2000.

COSTA, E. R. D.; ROMEU, G. **Tutu-Moringa: história que tataravó contou**. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2013.

DEHÒ, M. **Cinema de terror nacional vive sua fase mais promissora com grana e globais**. *Uol*, São Paulo, 14 ago. 2018. Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/08/14/grana-inedita-e-globais-cinema-de-terror-nacional-vive-sua-fase-mais-promissora.htm>>. Acesso em nov. 2020.

DIAS, C. **Pastelão de horror**. Revista Trip, 22 mai. 2009. Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/pastelao-de-horror>>. Acesso em nov. 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Povos expostos, povos figurantes**. Tradução de Maria da Luz Correia. Vista: revista de cultura visual, n. 1, p.16-31, 2017. Disponível em: <<http://vista.sopcom.pt/edicao/155>>. Acesso em nov. 2020.

_____. **Pueblos expuestos, pueblos figurantes**. Buenos Aires: Manantial , 2014.

ESPOSITO, Roberto. **Comunidade e Violência**. In: DANNER, Leno Francisco; DANNER, Fernando. Temas de Filosofia Política Contemporânea, Porto Alegre: Fi, pp. 13-32, 2013.

FERRARI, M. **Horror à brasileira**. Revista Pesquisa Fapesp. São Paulo, v. 256, jun. 2017. Disponível em: <<https://revistapesquisa.fapesp.br/horror-a-brasileira/>>. Acesso em dez. 2020.

FERREIRA, J. **Cinema de Invenção**. São Paulo: Max Limonad; Embrafilme, 1986.

FERREIRA, Pedro Henrique. **Visões do Inferno: a força política das imagens de Mojica**. Cinética: cinema e crítica. 17 jun. 2020. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/nova/mojica-pedro-ferreira-inferno/>>. Acesso em dez. 2020.

FIGUEIREDO, V. L. F. D. **Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; 7Letras, 2010.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de; SICILIANO, Tatiana Oliveira; MIRANDA, Eduardo. **O Tempo Subtraído: cotidiano e trabalho no cinema brasileiro do século XXI**. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Cultura das Mídias do XXVIII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS, 11 a 14 de junho de 2019.

FOUCAULT, M. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREIRE, Rafael de Luna; ZAPATA, Natasha H. A. **Quantas salas de cinema existiram no Brasil? Reflexões sobre a dimensão e características do circuito exibidor brasileiro**. Significação, São Paulo, v. 44, n. 48, p. 176-201, jul. /dez. 2017.

GAMAO, Alessandro (org.). **Jairo Ferreira e convidados especiais: críticas de invenção: os anos do São Paulo Shimbun**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2006.

GARDNIER, Ruy. **Jean Garret, artesão da Boca do Lixo**. Contracampo, v.36, 2002. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/36/jeangarrett.htm>>. Acesso em dez. 2020.

HESSEL, Marcelo. **DVD de Encarnação do Demônio sai este mês com bons extras**. Omelete, 09 jan. 2009. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/dvd-e-blu-ray/dvd-de-encarnacao-do-demonio-sai-este-mes-com-bons-extras>>. Acesso em out. 2020.

_____. **Encarnação do Demônio** – Crítica. Omelete, 07 ago. 2008. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/encarnacao-do-demonio>>. Acesso em set. 2020.

HOLANDA, S. B. D. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Desemprego**. Rio de Janeiro: IBGE. Disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/explica/desemprego.php>>. Acesso em ago. 2020.

_____. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD Contínua)**. Rio de Janeiro: IBGE. Disponível em: <<https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/17270-pnad-continua.html?edicao=28549&t=series-historicas>>. Acesso em ago. 2020.

JÚNIOR, D. M. D. A. A Bela ou a Fera: os corpos entre a identidade da anomalia e a anomalia da identidade. In: RAGO, M.; VEIGA-NETO, A (Org.). **Para uma vida não-fascista**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

KELLNER, D. **A cultura da mídia**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KING, S. **Dança macabra: o terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012. Recurso digital.

LAVAL, Christian; DARDOT, Pierre. **A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal**. São Paulo: Boitempo, 2016.

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

LOPES, Rogério Azize. **A crítica ao terceiro espírito do capitalismo no cinema contemporâneo**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 24, n. 69, fevereiro, 2009, pp. 81-91.

3 LUGARES diferentes. **Intérprete: Fellini**. São Paulo: Baratos Afins, 1987. Arquivo digital.

MATOS, Hugo. **Gótico**. In: CEIA, Carlos (org.). E-Dicionário de Termos Literários (EDTL). Disponível em: <<https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/gotico/>>. Acesso em 29 ago. 2020.

MBEMBE, A. **Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MIGUEZ, Francisco. **Mojica/Zé do Caixão/morto/vivo**. Cinética: cinema e crítica. 24 jun. 2020. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/nova/francisco-mojica/>>. Acesso em ago. 2020.

MOTTA, R. **Com cinco lançamentos brasileiros de terror, outubro marca primavera do gênero nos cinemas**. Terra. 10 out. 2019. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/diversao/cinema/com-cinco-lancamentos-brasileiros-de-terror-outubro-marca-primavera-do-genero-nos-cinemas,a07659a86cda257c76ca25ec9dc3c81e5bkt9o1h.html>>. Acesso em ago. 2020.

MIRANDA, Débora. **Crítica: Encarnação do Demônio é superprodução trash**. G1, São Paulo, 08 ago. 2008. Disponível em: <http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL716670-7086,00-CRITICA+ENCARNACAO+DO+DEMONIO+E+SUPERPRODUCAO+TRASH.html>. Acesso em ago. 2020.

MIRANDA, Marcelo. **Mojica, cronista atemporal da brutalidade**. Cinética: cinema e crítica. 01 jul. 2020. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/marcelo-miranda-mojica/>. Acesso em ago. 2020.

NESTAREZ, O. "A beleza do cinema de horror brasileiro é não se preocupar em imitar". Galileu. 16 out. 2019. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2019/10/beleza-do-cinema-de-horror-brasileiro-e-nao-se-preocupar-em-imitar.html>. Acesso em set. 2020.

NOÁ, Júlia. **Olho para todos os lados e vejo sexo e sangue**. Cinética: cinema e crítica. 26 jun. 2020. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/julianoa-mojica/>. Acesso em set. 2020.

OLIVEIRA, Bernardo. **Antiestética da Voracidade**. Cinética: cinema e crítica, 15 jun. 2020. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/mojica-bernardo-oliveira-antiestetica/>. Acesso em out. 2020.

ORMOND, Andrea. **Amor à morte**. Cinética: cinema e crítica. 01 set. 2016. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/home/sinfonia-da-necropole-de-juliana-rojas-brasil-2014/>. Acesso em out. 2020.

_____. **Filme ruim, a poesia de um mundo**. Cinética: cinema e crítica. 19 jun. 2020. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/andrea-mojica-perversao/>. Acesso em out. 2020.

PAVESE, C. **Selected Poems**. Middlesex, England: Penguin Books, 1971.

PETERLE, Patrícia. **O caminho solitário e intensa reflexão: Trabalhar Cansa, de Pavese**. Alea, Rio de Janeiro, vol. 11, n. 2, p. 419-425, jul. / dez. 2009.

PIEDADE, Lúcio De Franciscis dos Reis. **A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema**. 2002. 222 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, São Paulo.

PIEDADE, L.F.R.; CANEPA, L.L. **O horror como performance da morte: José Mojica Marins e a tradição do Grand Guignol**. Galaxia (São Paulo, Online), n. 28, p. 95-107, dez. 2014. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542014216634>. Acesso em out. 2020.

POCHMANN, Márcio. **A Uberização leva à intensificação do trabalho e da competição entre os trabalhadores.** Revista Poli. Saúde, Educação e Trabalho. Ano IX, n. 48, novembro/dezembro de 2016. Disponível em <<http://www.epsjv.fiocruz.br/sites/default/files/poliweb48.pdf>>. Acesso em out. 2020.

PRETA-RARA. **Eu, empregada doméstica: a senzala moderna é o quartinho da empregada.** Belo Horizonte: Letramento, 2019.

PRIMATI, Carlos. **O Horror Universal de Zé do Caixão.** Portal Brasileiro de Cinema. 2005. Disponível em: <http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/mojica/ensaios/04_01.php>. Acesso em out. 2020.

PUPPO, E. **Cinema marginal e suas fronteiras: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70.** São Paulo: Heco Produções, 2001.

PUPPO, E. **José Mojica Marins – 50 anos de carreira: Apresentação/Notas do Editor.** Portal Brasileiro de Cinema. 2005. Disponível em: <<http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/mojica/>>. Acesso em out. 2020.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: EXO experimental org: Editora 34, 2005.

_____. **O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 2017.

REDAÇÃO. **Estácio de Sá demite 1,2 mil professores após reforma trabalhista.** Folha de São Paulo, São Paulo, 05 dez. 2017. Mercado, Online. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2017/12/1940980-estacio-de-sa-demite-12-mil-professores-apos-reforma-trabalhista.shtml#:~:text=05%2F12%2F2017%2023h10&text=Quase%20um%20m%C3%AAs%20ap%C3%B3s%20a,cerca%20de%2010%20mil%20docentes>>. Acesso em setembro de 2020.

_____. **“Flashes” do Cinema Brasileiro.** A Noite, Rio de Janeiro, 01 set. 1950. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=348970_05&pasta=ano%20195&pesq=%22Alameda%20da%20saude%22&pagfis=3527>. Acesso em out. 2020.

REIS, Francis Vogner dos. **O autor é uma ficção?** Cinética: cinema e crítica, 29 jun. 2020. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/nova/francis-mojica-autor/>>. Acesso em out. 2020.

RIBEIRO, D. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento: Justificando, 2017.

SANTOS, Janaína de Jesus. **Produções discursivas do horror: materialidade fílmica e memória na trilogia de Zé do Caixão**. 2014. 220 f. Tese (Doutorado em Linguística e Língua Portuguesa) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara.

SASTRE, Patricia Martínez. **Vila Autódromo, a comunidade que venceu os Jogos Olímpicos**. El País, Rio de Janeiro, 26 jul. 2016. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/07/25/politica/1469450857_996933.html>. Acesso 10 jan. 2020.

SENADOR, Daniela Pinto. **Das primeiras experiências ao fenômeno Zé do Caixão – Um estudo sobre o modo de produção e a recepção dos filmes de José Mojica Marins entre 1953 e 1967**. 2008. 330 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SENNETT, Richard. **A corrosão do caráter: as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

_____. **A cultura do novo capitalismo**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SOARES, J.P.; ALMEIDA, G.M.R. de. **Horror, pós-horror ou nada disso? Mate-me Por Favor e As Boas Maneiras como filmes híbridos entre o horror e outros gêneros cinematográficos**. In: Intercom, 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2018, Joinville, SC.

SOUZA, Jessé. **A elite do atraso**. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.

_____. **Ralé Brasileira: Quem é e como vive**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

SUPPIA, Alfredo. **Excitação**. Portal Brasileiro de Cinema. 2005. Disponível em: <[http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/horror/filme-excitacao.php?indice=filmes#:~:text=Excita%C3%A7%C3%A3o%2C%20dirigid%20por%20Jean%20Garrett,%20Helena%20\(Kate%20Hansen\)](http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/horror/filme-excitacao.php?indice=filmes#:~:text=Excita%C3%A7%C3%A3o%2C%20dirigid%20por%20Jean%20Garrett,%20Helena%20(Kate%20Hansen))>. Acesso em nov. 2020.

TIBURI, Marcia. **Lobisomem juvenil: uma leitura biopolítica da adolescência**. Educação Unisinos, São Leopoldo, v. 20, n. 2, p.254-263, mai./ago. 2016.

TOMBS, P. **Mundo Macabro: weird and wonderful cinema around the world**. London: Titan Books, 1997.

VALENCIA, S. **Capitalismo Gore**. Madrid: Melusina, 2010.

_____. **Capitalismo gore y necropolítica en México contemporáneo**. Relaciones internacionales, v. 19, p. 83-102, 2012.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

WELDON, M. J. **The Psychotronic Video Guide To Film**. New York: St. Martin's Griffin, 1996.

WILLIAMS, Linda. **Film Bodies: Gender, Genre, and Excess**. *Film Quarterly*, v. 44, n. 4, pp. 2-13, summer, 1991. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/1212758?origin=JSTOR-pdf&seq=1>>. Acesso em out. 2020.