UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

GUILHERME DE OLIVEIRA FURUTANI

CENAS MALDITAS:
2008 E OS HORRORES DO CINEMA BRASILEIRO

Belo Horizonte
2024

GUILHERME DE OLIVEIRA FURUTANI

CENAS MALDITAS:
2008 E Os Horrores do Cinema Brasileiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Cinema

Orientador: Prof. Dr. Daniel Leal Werneck

BELO HORIZONTE
2024

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

791.430981
F992c
2024

Furutani, G. O., 1997-
Cenas malditas [recurso eletrônico] : 2008 e os horrores do cinema brasileiro / Guilherme de Oliveira Furutani. – 2024.
1 recurso online.

Orientador: Daniel Leal Werneck.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.
Inclui bibliografia.

1. Cinema brasileiro – Séc. XXI – Teses. 2. Filmes de terror – Apreciação – Teses. 3. Cinema – Produção e direção – Teses. I. Werneck, Daniel Leal , 1979- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada por Anderson Moraes Abreu – Bibliotecário – CRB-6/2562

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **GUILHERME DE OLIVEIRA FURUTANI** - Número de Registro **2022686203.**

Título: **"Cenas Malditas: 2008 e os horrores do Cinema Brasileiro"**

Prof. Dr. Daniel Leal Werneck – Orientador – EBA/UFMG
Prof. Dr. Rodrigo Octavio D'Azevedo Carreiro – Titular – UFPE
Profa. Dra. Laura Loguercio Cánepa – Titular – UNIP

Belo Horizonte, 04 de julho de 2024.

Documento assinado eletronicamente por **Daniel Leal Werneck**, **Presidente de comissão**, em 08/07/2024, às 11:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Octavio D'Azevedo Carreiro**, **Usuário Externo**, em 09/07/2024, às 01:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Laura Loguercio Cánepa**, **Usuário Externo**, em 09/07/2024, às 17:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

Documento assinado eletronicamente por **Rita Lages Rodrigues**, **Coordenador(a) de curso de pós-graduação**, em 11/07/2024, às 09:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020.

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3349922** e o código CRC **E0C20A4B**.

AGRADECIMENTOS

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

Ao meu orientador Daniel Leal Werneck, agradeço pelo apoio, interesse e por acreditar na minha pesquisa. Também aos professores Rodrigo Carreiro e Rafael Conde por suas sugestões e contribuições durante a banca de qualificação.

À minha amiga Izabela Rocha, agradeço a parceria em artigos, apresentações e pelas contribuições durante o mestrado. E aos amigos Fabrício Souza, Fernanda Estevam, Filipe Schettini e Cleiviane Vasconcelos agradeço a companhia e conversas.

Ao Celso Peixoto, agradeço pela amizade, conversas e apoio.

Agradeço a todas e todos servidores públicos da UFMG, dos professores, técnicos, atendentes, motoristas etc, sempre muito prestativos e essenciais para o funcionamento da universidade. Em especial, agradeço à Natália Arruda, secretária do programa de pós-graduação, sempre prestativa.

A minha gata, Nina, agradeço por manter meus pés no chão.

E a minha família, em especial minha mãe, Carina, agradeço o apoio, o incentivo e a compreensão. Sem ela, nada disso seria possível.

RESUMO

O trabalho propõe analisar o cenário do cinema brasileiro de horror contemporâneo, mais especificamente o ano de 2008, e compreender se existiu uma "nova cena" a partir de tal ano, dando uma continuidade ao horror e colocando o ano como uma peça chave para o cenário atual. Para tanto serão analisados os 10 filmes lançados no ano que podem se encaixar esteticamente ou tematicamente com as convenções do horror. Outros 4 fatores também serão analisados na pesquisa: 1) As temáticas escolhidas para cada filme; 2) A descentralização das produções e a diversidade regionais nestas obras; 3) A continuidade da produção, seja filmes trabalhando temáticas semelhantes após 2008 ou na produção do próprio realizador; 4) As possibilidades de debate a partir de um "horror brasileiro", considerando as ideias do que seria o "cinema brasileiro" e como o horror foi explorado e recebido em outras artes (como na literatura brasileira).

Palavras-chave: 1. Cinema 2. Gêneros cinematográficos. 3. Horror. 4. Cinema Brasileiro

ABSTRACT

The paper aims to analyze the scenario of contemporary Brazilian horror cinema, specifically the year 2008, and understand whether there has been a "new wave" since that year, giving a continuity to horror and placing the year as a key piece for the current scenario. To this end, the 9 films released in 2008 that may fit aesthetically or thematically with horror conventions will be analyzed. Another 4 factors will also be analyzed in the research: 1) The themes chosen for each film; 2) The decentralization of productions and the regional diversity in these works; 3) The continuity of production; 4) The possibilities of debate based on a "Brazilian horror", considering the ideas of what "Brazilian cinema" would be and how horror has been explored and received in other arts (such as Brazilian literature).

Keywords: 1. Cinema 2. Film Genres. 3. Horror. 4. Brazilian Cinema.

Lista de Imagens

Imagem 1	Cartaz de *A Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964)	12
Imagem 2	Pôster *Bellini e o Demônio* (2008)	89
Imagem 3	Cena de *A Festa da Menina Morta* (2008)	93
Imagem 4	Cena do filme *FilmeFobia* (2008)	98
Imagem 5	Capas Folha Ilustrada, 11 de Março de 2013 e 11 de Novembro de 2013	118
Imagem 6	Sequência de *Mistéryos* (2008)	137

SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO.....11
II. "O HORROR NÃO ESTÁ NO HORROR".....18
1. O Cinema do Ocupado.....18
1.1. Uma situação colonial?.....18
1.2. O papel da crítica nacional.....22
1.3. A literatura e o horror.....27
1.4. O Cinema, a Boca e o "Lixo".....29
1.5. Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento.....33
1.6. Uma nova situação colonial globalizada?.....37
1.7. O estranho mundo do horror brasileiro.....40
2. Definições de horror e terror.....43
III. "É PRECISO INVENTAR NOVOS SIGNOS".....46
3. O Princípio da Morte.....46
3.1. Sobre a produção independente e canibais.....51
3.2. De volta à cronologia.....56
4. A Continuidade do Sangue.....58
4.1. FRONTEIRA e o gótico no Brasil.....58
4.1.1. Gótico Brasileiro ou Gótico no Brasil?.....60
4.1.2. O gótico no cinema brasileiro.....64
4.2. A ERVA DO RATO e a literatura insólita de Machado de Assis.....67
4.2.1. O cinema de horror abjeto de Júlio Bressane.....67
4.2.2. A literatura insólita de Machado de Assis.....70
4.2.3. "Um esqueleto" e "A causa secreta".....73
4.3. O FIM DA PICADA e o horror no cinema marginal.....76
4.3.1. Macário e o roman noir.....77
4.4. BELLINI E O DEMÔNIO e as fronteiras do cinema de horror/policial.....80
4.4.1. O cinema policial e o cinema de horror.....82
4.4.2. Criminais.....83
4.4.3. Terrir e favela movie.....86
4.5. A FESTA DA MENINA MORTA e o horror escatológico.....89
4.5.1 Um "horror naturalista"?.....90
4.5.2 Escatologia: entre o sagrado e o profano.....92
4.6. FILMEFOBIA e os medos do corpo.....95
4.6.1. A câmera filma e o corpo sente: os "gêneros do corpo".....98
4.7. A CAPITAL DOS MORTOS e os zumbis brasileiros.....101
4.7.1. Os zumbis na virada do século.....102
4.7.2. Os mortos-vivos brasileiros.....104
4.8. MANGUE NEGRO e os monstros regionais.....107
4.8.1. A Recepção do filme nos meios de comunicação.....109
4.8.2. Um breve resumo da carreira de Aragão.....120

4.8.3. O Mangue e suas “áreas de desconforto”.....124
4.8.4. Os debates acerca do regionalismo.....128
4.9. MISTÉRYOS.....136
4.10. ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO.....138
4.10.1. Um encontro de gerações?.....142
4.10.2. A força gravitacional do horror de Mojica.....146
IV. CONCLUSÃO.....150
5. Horror no Brasil ou Horror Brasileiro? (ou A Razão da Existência).....150
ANEXO I.....155
Referências.....156

I. INTRODUÇÃO

Sganzerla: "Júlio, o que seria o Horror?"
Bressane: "Eu sei que o horror… não está no Horror."
Sganzerla: "A gente usa o Horror contra o Horror."
Bressane: "Eu digo de novo: O Horror não está no Horror!"
Sganzerla: "É por isso que eles são horrorosos e nós somos ótimos!"[1]

"O que seria o Horror?" pergunta Rogério Sganzerla a Julio Bressane, ambos importantes cineastas ligados ao Cinema Marginal e que, na época desse diálogo, estavam no XI Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, em julho de 1978. "Eu sei que o Horror… não está no Horror..." responde Bressane ao mesmo tempo que levanta a pergunta: "onde está o Horror?"

Afinal, o que poderia ser considerado o horror no cinema brasileiro? Ou o correto seria o cinema de horror brasileiro?

Apesar de, à primeira vista, tal discussão parecer incompatível com a cinematografia brasileira, seja por considerarmos que o gênero horror normalmente não é um gênero ficcional típico do cinema nacional (como são os filmes cantantes, criminais, a chanchada, a pornochanchada, etc…) ou pela definição, que de certa forma caiu no imaginário popular, de filme brasileiro apenas como "cinema nacional", ignorando os flertes ou intenções de gênero. Como aponta o crítico e pesquisador Carlos Primati[2]:

> Durante décadas, cinema brasileiro, no imaginário popular, dividiu-se entre drama, comédia e documentário. A programação dos cinemas nos jornais, os guias de filmes e até mesmo livros sobre cinema brasileiro essencialmente reforçavam essa noção simplória, ao ponto de as videolocadoras terem uma seção reservada para os "nacionais", como se isso fosse um gênero de filme e não apenas a sua procedência. Pensar o cinema brasileiro como algo à parte do resto da cultura mundial não é um conceito totalmente equivocado (podemos, sim, dizer que existe o filme tipicamente brasileiro), mas ignorar como foram filtrados e processados os elementos do cinema estrangeiro para originar algo totalmente nosso equivale a cerrar as possibilidades de vermos e mostrarmos o cinema (de gênero) à nossa maneira. (PRIMATI, 2014, p.10)

Tal simplificação sobre os gêneros nacionais - advindas desse imaginário -, nos faz refletir não apenas sobre a produção de gênero no Brasil, mas também sobre as formas que seus temas, assuntos e ferramentas narrativas foram assimilados na produção audiovisual. Muito antes de José Mojica Marins criar seu personagem mais icônico, o agente funerário Zé

---

[1] HORROR Palace Hotel; ou, O Gênio Total. Direção: Jairo Ferreira. Produção de Jairo Ferreira. Brasil, 1978. (41 min.)
[2] PRIMATI, Carlos. O filme de horror brasileiro: anatomia de uma transformação. In: MIRANDA, Marcelo. (Org.). **Catálogo da Mostra de Filmes Medo e Delírio no Cinema Brasileiro**. 1 ed. Belo Horizonte: Enquadramento Produções - Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, 2014, v. 1, p. 08-17.

do Caixão, e assumir ‘sem medo’ que faz filmes de horror - como é possível ver no cartaz[3] de *À Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964) que pergunta ao público: “Você terá nervos para assistir até o fim este filme de horror?” - já é possível ver aproximações com o horror dentro do cinema brasileiro.

Imagem 1 - Cartaz de *A Meia-Noite Levarei Sua Alma* (1964)

Fonte: Jornal O Estado de São Paulo, 29/11/1964, p.162.

É o caso do filme *O Jovem Tataravô* (1936), dirigido por Luiz de Barros, comédia musical produzida pela Cinédia, que conta a história de Eduardo (Darcy Cazarré) que em um leilão arremata uma caixa com antigos pergaminhos egípcios. Neles, existe uma fórmula no qual Eduardo consegue ressuscitar um tataravô (Marcel Klass) falecido em 1822 que “surge na penumbra da sala, para horror de todos, em carne e osso”[4]. Contudo, diferente do que se espera em um filme de horror (afinal, é uma comédia musical), o tataravô ressuscitado não age de forma *maléfica* ou *destrutiva*, mas sim como um brincalhão mulherengo. O

[3] Jornal O Estado de São Paulo, 29/11/1964, p.162. Disponível em: https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19641129-27489-nac-0162-999-162-clas

[4] PIEDADE, Lúcio Reis. *O Jovem Tataravô. In:* PUPPO, E. (ed.). **Horror no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Heco produções/CCBB, 2009. p.23.

sobrenatural ronda a obra, servindo como tema e se utilizando de ferramentas do filme de horror como "o velho pergaminho com fórmulas mágicas, o incauto que vai liberar forças extraordinárias, a sessão espírita, a conjuração dos mortos e a interferência do oculto na vida cotidiana"[5]. Estes elementos, que aqui são chaves para considerar o flerte com o horror, não fazem da obra um "filme de horror", mantendo-se como uma comédia. Contudo, a identificação de elementos temáticos ou iconográficos é essencial para uma maior compreensão dos debates e perspectivas acerca do horror (e suas formas) na cinematografia brasileira. Essa observação não aparece com o objetivo de descaracterizar a obra ou redefini-la, mas sim, de compreender como tais ferramentas e temáticas foram/estão sendo utilizadas no cinema brasileiro. Embora a palavra "horror" não seja identificada em textos da época sobre o filme, a ideia de que o filme se insere em um campo fantástico já era apontada - como em publicação da revista Cinearte[6], de novembro de 1936, que compilou críticas a *O Jovem Tataravô*, com a crítica dizendo que o filme era "despretensioso, embora de assunto fantástico"[7] (1936), além de apontar a *inverossimilhança* da narrativa:

> É inverossímil a história, porém mais inverossímil ainda era o *FANTASMA CAMARADA* de Alexander Korda e que não deixou por isso de ser um ótimo "entertainement". Não seria a inverossimilhança de argumento um pecado do cinema Nacional! Não houve no O JOVEM TATARAVÔ, graças a Deus, a preocupação de uma peça de costumes, isto é, de características que conosco sempre saem desastrosas.[8] (CINEARTE, 1936, p.09)

Essas duas relações - o primeiro filme brasileiro a se utilizar de elementos de horror (*O Jovem Tataravô*) e o primeiro filme brasileiro a se assumir, definitivamente, como horror (*À Meia-Noite Levarei Sua Alma*) - nos levantam, novamente, à pergunta suscitada por Bressane: "Onde está o horror?". Nesse diálogo, apresentado no documentário em curta-metragem *Horror Palace Hotel; ou o Gênio Total* (1978) de Jairo Ferreira - filmado em Super-8 pelo

---

[5] *Ibid.* O texto de Lúcio Reis Piedade também está disponível em: http://www.portalbrasileirodecinema.com.br/horror/filme-o-jovem-tataravo.php?indice=filmes. Acesso em: 18 abr. 2023.

[6] Os textos transcritos aqui foram adequados dentro das alterações que integram o Novo Acordo Ortográfico. Os trechos originais serão colocados em notas de rodapé e a página da revista em questão (Cinearte, n.450) estará disponível no ANEXO I.

[7] "Mesmo sendo um film de linha, despretencioso embora de assumpto phantástico, pode se considerar O JOVEM TATARAVÔ um dos melhores films brasileiros que já vimos." (Cinearte, Rio de Janeiro, v. 11, n. 450, p. 9, 01 nov. 1936. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/cinearte/162531>). Acesso em: 13 abr. 2023.

[8] "É inverosimil a história, porém mais inverosimil ainda era o PHANTASMA CAMARADA de Alexander Korda e que não deixou por isso de ser um optimo "entertainement". Não seria a inverossimilhança de argumento um peccado do cinema Nacional! Não houve no O JOVEN TATARAVÔ, graças a Deus, a preoccupação de uma peça de costumes, isto é, de caracteristicos que connosco sempre sahem desastrosas." (Cinearte, Rio de Janeiro, v. 11, n. 450, p. 9, 01 nov. 1936. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/cinearte/162531>.) Acesso em: 13 abr. 2023.

próprio crítico e cineasta e pelo já citado Rogério Sganzerla - é possível notar a tentativa de um debate sobre o gênero na nossa cinematografia, sem desconsiderar a abrangente definição que a palavra "horror" possui. Contando com relatos de artistas, teóricos e pessoas ligadas ao cinema (como o presidente da Cinemateca Brasileira, Francisco Luiz de Almeida Salles), *Horror Palace Hotel*;

> Propôs a primeira discussão relevante sobre o caráter do horror no cinema brasileiro: um manifesto de um cinema inventivo, contestador, desagradável e malcomportado, que não se alinhasse ao comodismo e aos filmes 'horrorosos' que o cinema brasileiro oficial vinha oferecendo no final dos anos setenta. (PRIMATI, 2019)

Para além dos registros de conversa entre os realizadores, o filme também é um registo da 1ª Mostra do Horror Nacional, que ocorreu entre os dias 25 a 30 de julho de 1978, e contava com uma seleção de 10 filmes;

> Horror Palace Hotel é também um documento fílmico da 1ª Mostra do Horror Nacional, evento paralelo (e não oficial) do Festival de Brasília, realizado em caráter de protesto contra a direção do festival. Depois de terem seus filmes recusados pela curadoria do evento, Sganzerla e Bressane se uniram a outros realizadores – José Mojica Marins, Elyseu Visconti Cavalleiro, Fernando Coni Campos e Ivan Cardoso – e criaram a mostra, organizada pelo Clube de Imprensa do Sindicato dos Jornalistas, com apoio da Fundação Cultural do Distrito Federal e colaboração do jornal Correio Braziliense, que publicou um suplemento especial de oito páginas sobre horror com textos ideológicos dos artistas envolvidos. (PRIMATI, 2019)[9]

Com textos de Oliveira Bastos, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, José Mojica Marins, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Tetê Catalão e Fernando Lemos, o suplemento *Questões*[10], do jornal Correio Braziliense, publicado no dia 30 de Julho de 1978, "marca a manifestação paralela do XI Festival de Cinema de Brasília intitulada Mostra do Horror Nacional."(1978), fazendo questão de demarcar sua posição sobre o horror, assumindo "uma posição que abrange um complexo de linguagens cinematográficas. Desde os que abraçam o horror propriamente dito até quem esteja em convívio de horror disseminado nas diversas leituras de realidade brasileira" (1978). Infelizmente o debate se perdeu e nunca houve uma 2ª Mostra do Horror Nacional.

Em 2008, 30 anos após a 1ª Mostra de Horror Nacional, Laura Cánepa[11] mapeia esses diálogos/flertes do cinema brasileiro com o horror ao longo do tempo, compreendendo as

---

[9] PRIMATI, Carlos. ".**O horror não-horrível do cinema udigrúdi**". Revista Acrobata. São Paulo, 13 ago. 2019. Disponível em: https://revistaacrobata.com.br/acrobata/artigo/o-horror-nao-horrivel-do-cinema-udigrudi/. Acesso em: 20 dez. 2023.

[10] Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=028274_02&pagfis=107915. Acesso 20 dez. 2023

[11] CÁNEPA, Laura Loguercio. Medo de quê: uma história do horror nos filmes brasileiros. (Tese de Doutorado). Universidade de Campinas, 2008.

experiências do passado e refletindo se houve, ou não, um determinado tipo de continuidade na produção do gênero. Contudo, dentro da pesquisa, surge uma das problemáticas acerca do cinema brasileiro e do horror, sendo esse último popular entre o público brasileiro, mas curiosamente não muito estudado dentro da nossa cinematografia. “Assim, parece natural perguntar por que o nosso cinema, ignorando a popularidade do horror no país, teria evitado o gênero de forma tão evidente. Mas, o que se verifica, é que sua ausência é mais historiográfica do que histórica.” (CÁNEPA, 2008, p.03)

Compreendemos que tais problemáticas podem ser estendidas a todo o cinema brasileiro, por uma falta de objetos de pesquisa (vários filmes nacionais foram destruídos, perdidos ou são de difícil acesso). E em se falando de gêneros cinematográficos, por uma falta de estudos dedicados, que de fato existem, mas só começam a explorar tais temas - a ficção científica brasileira, o *sexploitation*, o horror etc. -, de forma mais acentuada, a partir dos anos 2000. Essa carência de estudos reflete também a condição do próprio “ecossistema” do cinema, como caracteriza Paulo Emílio Salles Gomes, que dentro do panorama do cinema brasileiro, a produção dos filmes nacionais em si já é uma atitude marginal. E tal ‘marginalização’ acaba atingindo todas as instâncias, como a produção, a distribuição, a pesquisa e, inclusive, a preservação.

Em 1957, após o incêndio que ocorreu no último andar do edifício da rua Sete de Abril - que abrigava obras do acervo da Cinemateca e do Museu de Arte Moderna - que “destruiu os arquivos centrais e um terço dos filmes colecionados”[12], Gomes aponta que “o que o fogo de janeiro [de 1957] revelou foi a contradição lancinante entre os tesouros artísticos, culturais e históricos reunidos durante dez anos de trabalho e os meios ridículos de que se dispunha para defendê-los”[13] (GOMES, 2016, p.434). De uns tempos pra cá, a preocupação com o cinema em âmbito nacional foi crescendo com mais estudos, debates, leis de incentivo e pesquisas setorizadas. Infelizmente, não podemos afirmar a mesma coisa sobre a situação da Cinemateca que, em 2021, novamente, pegou fogo.

A presente dissertação, evitando novamente uma perda de perspectiva sobre o cinema nacional, pretende fazer uma análise de um período relativamente recente, o ano de 2008, abarcando as obras que podem criar debates acerca do gênero horror. O que não significa que todo o início dos anos 2000, que gestaram essas obras, será deixado de lado. As reflexões sobre a cinematografia de horror brasileira se aplicam ao período que vai de 2000, passando

---

[12] Gomes, Paulo Emílio Sales. *A Cinemateca e os poderes* . In: CALIL, Carlos Augusto (org.); GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p.434.

[13] Há época a Cinemateca preparava uma homenagem aos pioneiros do cinema brasileiro.

por 2008 e em meados dos anos 2010, compreendendo as repercussões, positivas ou negativas, das obras. As 10 produções analisadas neste texto - a despeito de que *Siri-Ara* (2008), de Rosemberg Cariry, não foi encontrada - foram escolhidas em função da presença, em maior ou menor grau, de elementos que caracterizam o gênero horror. O foco nelas se deu devido a seu ano de lançamento (2008), seja em festivais ou cinemas comerciais. O estudo dessas produção será exposto em três partes: o primeiro referente à bagagem teórica acerca do cinema brasileiro, o cinema de horror e o cinema de horror brasileiro; na segunda parte, uma rápida cronologia da situação do cinema nacional entre 2000 e 2007 e; por fim, a terceira parte, de maior fôlego, onde serão analisados os filmes e sua continuidade (caso existente), compreendendo assim uma continuidade/crescimento de produções de horror no cinema.

A análise desses filmes, e a interação dos mesmos com a pesquisa, nos dá a oportunidade de cada produção ser vista de maneira ajustada à sua própria temática, estética e importância no cenário do horror. Desta forma, cada filme propôs uma abordagem específica, por vezes compreendendo sua importância no cenário, por vezes a possibilidade de diálogo (consciente ou não) com outras manifestações nas artes brasileiros e, por vezes, em um âmbito mais teórico acerca do horror. O único ponto que estará presente em todas é a explicitação de como a mesma se encaixa, ou flerta, no gênero.

Compreendendo que o horror, como gênero, não é uma criatura estranha dentro da cultura brasileira, não apenas no cinema, como também na literatura, inúmeras obras se utilizam de ferramentas comuns ao gênero. Contudo, foram "esquecidas" ou marginalizadas dentro da historiografia, relegadas a uma estética ou temática que não era compatível com um ideal de obra Brasileira. Aqui, dentro do âmbito do cinema, o ano de 2008 será analisado, não necessariamente como um ponto fora da curva, mas sim como um ano chave para o início de uma nova fase, ou nova onda, de filmes de horror que iriam surgir posteriormente. O objetivo da pesquisa é analisar filmes daquele ano que se encaixam, ou flertam, com o horror, o insólito ou o macabro - se encaixando naquilo que os pesquisadores Júlio França e Oscar Nestarez chamam de poéticas negativas, no campo da literatura brasileira[14] - considerando assim os filmes não como obras isoladas, mas que dialogam, de forma consciente ou não, com outras movimentações e manifestações de horror na arte brasileira (aqui, nas artes das letras e

[14] As poéticas negativas - o horror, o terror, o gótico, o sublime, o grotesco - foram recursos de composição extensivamente empregados na literatura brasileira do século 19, não apenas em gêneros ditos populares como as narrativas de sensação e as ficções de crime, mas observáveis em inúmeras obras dos diversos estilos de época estabelecidos pela historiografia acadêmica - romantismo, naturalismo, decadência. (FRANÇA; NESTAREZ, 2022, p.07)

do audiovisual). Assim, tentando responder a pergunta “onde está o horror?” no atual cinema brasileiro, e se podemos compreendê-lo, a partir de 2008.

Pois o cinema brasileiro, seja de gênero ou não, reflete uma realidade - de forma subjetiva ou objetiva - e traz consigo uma série de debates (conscientes ou não) sobre a sociedade em que estavam inseridos. Dado que o cinema nacional pode ser “tímido, descontraído, boçal, ingênuo, escuro, luminoso, em qualquer circunstância nosso filme está nos contando, nos repetindo, nos interpretando.” (GOMES, 2016, p.494-5). Reconhecer essas repetições, essas interpretações como formas de expressão contemporâneas, aqui apontadas dentre o gênero de horror, é também reconhecer uma nova amplitude estética e temática, que possuem particularidades, por vezes regionais, contando sobre sua (ou será nossa?) história. Lidando com heranças malditas que ainda envolvem a sociedade, e - parafraseando a definição da 1ª Mostra de Horror Nacional -, o “horror disseminado nas diversas leituras de realidade brasileira” (1978). Ademais, o estudo e a documentação desses filmes torna-se uma forma de memória, que é relevante para entender a identidade cultural em determinado espaço social e em determinado tempo histórico. Pesquisar e debater a temática se torna parte de um processo não apenas de reconstrução do que foi invisibilizado, mas também de construção para o que ainda está por vir.

E assim como Paulo Emílio (2016), um dos temas do próximo capítulo, estamos também convencidos que o cinema brasileiro é assunto capaz de satisfazer uma existência, afinal:

> O filme que emana de nós é pessoal, local, regional, nacional, stop - interrompendo aqui para evitar o universal, que no subdesenvolvimento iguala o estrangeiro. O estrangeiro não emana de nós, mas, como permanecemos parcialmente emanação dele, nosso filme se sente, se ressente, mas nunca se deteriora. Uma das notas mais agudas de nossa saudabilidade é a admirável incompetência em copiar, apesar das tentativas que em suma se prolongam há quase oitenta anos. (GOMES, 2016, p.495)

II. "O HORROR NÃO ESTÁ NO HORROR"

1. O Cinema do Ocupado

O texto logo acima - "Festejo muito pessoal" - foi o último texto de Paulo Emílio, escrito em 1977 inicialmente por encomenda de uma revista que, contudo, desistiu de publicá-lo, saindo mais tarde na revista *Panorama*. Historiador, crítico e um dos fundadores da Cinemateca, Paulo Emílio Sales Gomes teve uma trajetória com inúmeras faíscas com o cinema brasileiro. Em prefácio para a compilação de seus artigos, Antonio Candido comenta a mudança de Paulo Emílio sobre o cinema brasileiro:

> Lembro tais coisas para o leitor deste livro prestar atenção na dialética do pensamento de Paulo Emílio, que o levou aos poucos a uma posição que se firmou nos últimos anos e era inversa à dos tempos em que o conheci. Isto é: mergulhou de tal maneira na nossa cultura, que chegou a adotar como estratégia uma negação drástica da cultura vinda de fora. Ele sabia até que ponto ela já era também de dentro; por isso mesmo a combatia, como quem luta contra um inevitável, para chegar a alguma coisa milagrosa e mais autêntica. (CÂNDIDO, 2016, p.10)[15]

Esse momento de mudança do crítico, de mergulhar na cultura brasileira, fica evidente em uma série de artigos. Para a construção das problemáticas propostas por Paulo Emílio, vamos dar ênfase para dois desses textos - o que não significa que os outros serão negligenciados - "Uma Situação Colonial?", de 1960, e "Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento", de 1973. A partir de tais análises, pretendemos compreender a perspectiva do crítico para com o cinema brasileiro de sua época e como isso afeta não apenas a produção audiovisual, mas todo o ecossistema que o rodeia (autor, obra e público).

1.1. Uma situação colonial?

Uma situação colonial?[16] foi primeiro apresentado sob a forma de tese à I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, ocorrida em novembro de 1960, e, posteriormente, publicado em forma de artigo no Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 19 de novembro do mesmo ano. No texto, Gomes (2016) analisa as condições do mercado cinematográfico brasileiro - discorrendo sobre distribuidores, produtores, artistas de cinema,

---

[15] *In:* CALIL, Carlos Augusto (org.); GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

[16] Gomes, Paulo Emílio Sales. *Uma situação colonial?*. In: CALIL, Carlos Augusto (org.); GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p.47-54.

encarregados de cinemateca, críticos e ensaístas - e como é sua condição, naquilo que o autor chama de “situação colonial”. Tal situação é definida pelo crítico e pesquisador Ismail Xavier da seguinte forma:

> A “situação colonial”, em suma, era expressão de uma assimetria já secular, pois o cinema era terreno em que se fazia nítida a divisão entre países centrais e periféricos. A vivência, em condição subalterna, dessa assimetria era a experiência dominante dos brasileiros que, não obstante, insistiram em viabilizar uma produção cinematográfica com escassos recursos, para um mercado interno que já tinha dono. (XAVIER, 2016, p.17)

O “dono do mercado”, nesse caso, era o “fabricante de fita estrangeira”[17] que, para Gomes (2016, p.74-75), o mercado cinematográfico brasileiro se desenvolveu, e foi gestado, em função do filme estrangeiro e, por conta disso, criou-se na sociedade brasileira a ideia de que essa situação, de um mercado feito para o estrangeiro, era uma condição (ou situação) inalterável. E onde se encaixa a produção brasileira nesse ínterim?

> A continuidade quase milagrosa da produção cinematográfica brasileira durante décadas foi assegurada pela teimosia de um artesanato cujos produtos encontravam um trabalhoso e insatisfatório escoamento nos quadros do comércio organizado. No panorama do cinema em território brasileiro, a produção de fitas nacionais constituiu tradicionalmente uma atividade marginal. (GOMES, 2016, p.74)

De acordo com Xavier (2016, p.17), *Uma situação colonial?* impactou tanto a crítica quanto os realizadores, que viram o texto de Gomes como uma síntese da situação do cinema brasileiro, que precisava ser reconhecida para que se elaborasse soluções para a continuidade e avanço do cinema brasileiro. Tais soluções vinham a partir, justamente, de uma análise da situação do cinema brasileiro no ano de 1960, considerando também sua trajetória pregressa. O texto abre com Paulo Emílio apresentando e delatando a condição do cinema vinculada “a marca cruel do subdesenvolvimento”.

> O denominador comum de todas as atividades relacionadas com o cinema é em nosso país a mediocridade. A indústria, as cinematecas, o comércio, os clubes de cinema, os laboratórios, a crítica, a legislação, os quadros técnicos e artísticos, o público e tudo o mais que eventualmente não esteja incluído nesta enumeração mas que se relacione com o cinema no Brasil apresentam a marca cruel do subdesenvolvimento. (GOMES, 2016, p.47-48)

Expondo o sentimento geral sobre o cinema brasileiro, em meio a uma insatisfação e frustração “diante da precariedade de condições nas quais trabalhavam, insatisfação que não

---

[17] Gomes, Paulo Emílio Sales. *O dono do mercado* . In: CALIL, Carlos Augusto (org.); GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p.73-78.

se desdobrava numa análise efetiva da economia-política de feição neocolonial do cinema, dominada pelos conglomerados de Hollywood"[18].

Para Gomes (2016. p.48-50), os importadores e exibidores não conseguem ultrapassar os limites de um mercado que não olha para o dinamismo da cultura/mercado cinematográfico nacional, e, mesmo quando tentam ultrapassar esses limites, buscando ideias e projetos vinculados ao Brasil, são sempre restringidos por essa mesma situação externa. Já os produtores de filmes nacionais produzem obras que por eles mesmos são desprezadas, mas o fazem alegando ser o único tipo de obra, ou gênero cinematográfico, que faz sucesso e que o público brasileiro aceita. Sobre essa última colocação, Gomes aponta que essas produções não são cinema para o público, mas sim a continuidade do que o brasileiro consome no rádio, na televisão e no teatro, desvinculando-se daquilo que o povo considera cinema (que, afinal "cinema mesmo é o de fora"[19], tanto para o público quanto para os produtores). A relação do exibidor, produtor e espectador acaba gerando uma mentalidade - um sintoma da "situação colonial" - que valoriza (seja na produção ou exibição) o que vem de fora em prol do cinema brasileiro:

> Essa situação suscitou no produtor uma mentalidade particular, uma dissociação de natureza quanto aos filmes fabricados dentro e fora do país. Ele se interessa por uma legislação de amparo ao cinema nacional, mas não passa por sua cabeça que o objetivo final possa ser o de colocar os filmes brasileiros em pé de igualdade com os estrangeiros. Seu horizonte está restringido à criação de condições favoráveis ao prolongamento e ampliação de suas atividades habituais. Na medida em que são apenas produtores, esses homens não se encontram, como os importadores e exibidores típicos, completamente alienados dos interesses da comunidade a que pertencem. Sua alienação refere-se ao próprio cinema. Esse tipo de filme brasileiro é, pois, mau, mas oferece alguma compensação financeira. As fitas com intenções artísticas, além de não serem boas, fracassam na bilheteria. A razão é óbvia. O público compara e retrai-se diante de um cinema que os estrangeiros fazem muito melhor. (GOMES, 2016, p.49-50)

Somado a isso, Gomes (2016, p.52-53) também coloca às condições dos diretores, técnicos ou artistas, onde o cinema não lhes oferece muitas condições de atividade e continuidade de projetos; encarregados da cinemateca, que precisam concentrar esforços para criar um ambiente favorável ao cinema, ao invés de focar em trabalhos educacionais e culturais; e críticos/ensaístas que recebem passivamente as obras e não criam um diálogo com os autores e com o público, produzindo assim mais uma conversa público a respeito de seus próprios gostos do que debater, criticar e refletir sobre o cinema nacional e suas obras.

---

[18] XAVIER, Ismail. *A crítica não indiferente*. *In*: CALIL, Carlos Augusto (org.); GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p.17.

[19] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma situação colonial?*. In: CALIL, Carlos Augusto (org.); GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p.49.

Todas essas condições têm como resultado/sintoma a "situação colonial". Xavier comenta como tal análise é de importância para Gomes, que formula e compreende as dinâmicas do cinema brasileiro:

> A ênfase que o crítico confere a essa situação - mais tarde trabalhada a partir da noção de subdesenvolvimento - está ligada à sua luta pela vida cultural como um diálogo sem hierarquias no qual a produção de filmes, textos e saberes deve ser um dos aspectos de uma dinâmica que se completa com um movimento de retorno deflagrado pela recepção das obras, seja do público e da crítica, seja dos cineastas e de outros artistas, sendo todas decisivas. (XAVIER, 2016, p.17)

Por mais que essas considerações estejam localizadas mais de 60 anos atrás, e nesse meio tempo muita coisa mudou no meio cinematográfico, social e cultural. A sentença da situação colonial do cinema brasileiro, na década de 1960, nos ajuda a construir uma visão de nós mesmos através do cinema nacional, de como, a partir do cinema, reconhecemos as imagens, discursos e obras que nos constituem. De acordo com Carlos Calil, "Uma situação colonial?" está inserida na vida do pesquisador e criador da cinemateca no momento em que o mesmo "mergulhou" na cultura nacional:

> A conversão de Paulo Emílio ao cinema brasileiro se dera no caminho de São Bernardo. Série de oito artigos sucessivos na coluna do Suplemento Literário, [...] dá conta da compreensão histórica da herança colonial, que submete a cultura porque submete a economia, e insere o cinema na perspectiva de luta pela emancipação política, combatendo o conformismo, a dependência, os interesses cruzados entre colonizadores e colonizados. (CALIL, 2016, p.500-501)

Em seu texto "Paulo Emílio e Jack Valenti", de 1977[20], o cineasta Glauber Rocha comenta a importância de Paulo Emílio e seu discurso acerca da nossa situação:

> Paulo Emílio levantou o véu de uma sutil contradição no processo colonizatório do Século XX, *surpreendente* variante até hoje ignorada pelos economistas "literários", aqueles que vão descobrindo a dialética do *Produto Audyo Vizual*, ignoram a superestrutura da colonização econômica, que é a colonização cultural veiculada pela lavagem cerebral *publicitária* e *filozofyka do consumidor ocupado*. (ROCHA, 2016, p.207)[21]

Além de nos apresentar, a partir de seu ponto de vista, uma síntese da situação do cinema brasileiro à época da publicação do texto de 1960:

> No ensaio "Uma situação colonial?", Paulo Emílio despertaria a novíssima geração de cinecríticos e cineclubistas candidatos a cineastas e *apenas* inspirados pelo

[20] Publicado originalmente no *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 13 out. 1977.
[21] ROCHA, Glauber. *Paulo Emílio e Jack Valenti.* In: CALIL, Carlos Augusto (org.); GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p.206-210.

> exemplo de *Rio, 40 graus*, o modelo independente de Nelson Pereira dos Santos que respondia ao fracasso industrial, quase multinacional (a *Columbia Pictures entrava como distribuidora*) da Companhia Cinematográfica Vera Cruz S.A., São Paulo, investimento de "Ciccillo" Matarazzo no projeto de Alberto Cavalcanti, *instalar um engenho cinematográfico nos trópicos, colher a cana e fazer o açucar e mandar o material ser refinado* (*montado e sonorizado, assim como escrito e dirigido*) *nas Oropas, haja visto que foram importados roteiristas, cenógrafos, diretores, fotógrafos, montadores e estiva geral…* - coincidente com a queda de Vargas, em 1954. (ROCHA, 2016, p.207)

Considerando esse rápido comentário de Rocha sobre a situação dos cineastas, ou candidatos a essa posição, vale também compreender o papel da crítica nesse momento "pré-situação colonial".

1.2. O papel da crítica nacional

Em janeiro de 1960 - ou seja, dez meses antes de Paulo Emílio publicar "Uma situação colonial?" - o crítico parecia entusiasmado com o lançamento do livro *Introdução ao cinema brasileiro*, de Alex Viany[22], e, por conta de seu lançamento, escreve o artigo *Estudos históricos*[23] sobre os livros e textos que contam a história do cinema brasileiro, uma vez que "será estéril qualquer comentário a respeito do alcance dessa primeira versão de *Introdução ao cinema brasileiro* que não leve em consideração o estado da pesquisa histórica cinematográfica em nosso país." (GOMES, 2016, p.463). No artigo, o crítico aponta como estamos "atrasadíssimos" nos estudos sobre a história do nosso cinema, por mais que existam textos datados do final da década de 1930, estes são "fruto de mera curiosidade jornalística", apontando que, é a partir da década de 1950 que os estudos sobre a cinematografia nacional começam a se aprofundar no tema:

> Na realidade, estamos atrasadíssimos, apesar do progresso animador que se processou entre 1952 e 1954. Numerosos textos, fixando de forma mais ou menos elaborada um pouco da história do cinema brasileiro, foram publicados entre o fim da década de 1930 e os primórdios da de 1950, mas ainda não existe sequer um inventário desses artigos, em geral esquecidos nas coleções de revistas e jornais. Aliás, tudo indica que tais escritos esparsos devem ser utilizados com muito espírito crítico, pois eram quase sempre fruto de mera curiosidade jornalística, fugaz e superficial. Naquele tempo, pouca gente cuidava de cinema nacional e raríssimas pessoas interessavam-se pelo seu passado. As condições para a tomada de consciência de que o cinema brasileiro tinha uma história foram criadas pela animação industrial e cultural que reinou em São Paulo a partir de 1950.

---

[22] Alex Viany, *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro; Ministério de Educação e Cultura, 1959. 487 p.
[23] GOMES, Paulo Emílio. *Estudos históricos.* In: CALIL, Carlos Augusto (org.); GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p.462-468.

> Paralelamente à atividade dos estúdios, desenvolvia-se, dentro dos museus artísticos recém-fundados, o movimento de cultura cinematográfica. (GOMES, 2016, p.463)

Durante esse período (a década de 1950) a crítica cinematográfica brasileira entrava em um tipo de atrito. Se considerarmos o artigo "Sobre a crítica do cinema"[24], de Fábio Lucas, publicado na edição 18 da *Revista de Cinema*, em setembro de 1955, "a crítica cinematográfica brasileira, à falta de rigor no policiamento de seus rumos, tem adotado soluções extremas em prejuízo de uma sistematização mais adstrita aos legítimos objetivos da própria crítica." (LUCAS, 1955, p.29). Uma das comparações que autor faz, inclusive, é com a crítica literária:

> Parece-nos, aliás, que a crítica de cinema em geral experimenta a mesma perplexidade que abalou a crítica literária do século passado, depois do aparecimento de romancistas como Dickens, Balzac, Dostoievski e outros que deram novo curso à narrativa e de poetas como Poe, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine e Mallarmé que introduziram novos caminhos à produção lírica. (LUCAS, 1955, p.29)

Assim, perdidos em meio a essa perplexidade, de acordo com Lucas (1955, p.29), "para se dominar o caos" a crítica cinematográfica da época adotou esquematizações simplificadoras, e acabou se dividindo em duas vertentes (ou "atitudes", nas palavras do autor): Esteticista e Crítico-histórica.

> E, como sempre acontece nas épocas de espanto, para se dominar o cáos (sic) adotam-se as mais simplificadoras esquematizações. E' o que temos na crítica cinematográfica de hoje: de um lado [esteticista] permanece a atitude daqueles que consideram o cinema como realidade artística regida por leis que lhe são singularmente peculiares. Para êstes, deve-se extirpar qualquer fio que ligue a arte do cinema a concepções sócio-políticas ou a conceitos estéticos que sirvam a outros gêneros artísticos; de outro lado [crítico-histórico] ficam aqueles para quem o que interessa no filme exibido é a mensagem que traz implícita ou explícita, contentando-se aqui o crítico com isolar os elementos discursivos que, alimentando a opinião pública, possam ou não influir nos destinos humanos. (LUCAS, 1955, p.29)

O pesquisador Arthur Autran, em *Alex Viany: crítico e historiador*, aponta que, dentro das propostas do crítico Alex Viany, esses dois grupos poderiam ser resumidos de outras formas: "de um lado os favoráveis ao cinema europeu e de outro os admiradores de Hollywood"[25]; ou, dos "partidários do conteúdo contra os formalistas"[26]; e até mesmo "a

---

[24] LUCAS, Fábio. "Sobre a Crítica de Cinema", ***Revista de Cinema***, vol. III, n.18, Belo Horizonte, set. 1955. p.29-32.
[25] AUTRAN, Arthur. **Alex Viany**: Crítico e Historiador. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2003. p.105.
[26] *Ibidem*.

esquerda contra a direita"[27]. Porém, para Autran, a classificação mais precisa continua sendo de Fábio Lucas.

Na publicação da 18° edição da *Revista de Cinema*, o crítico, além de pontuar esse racha na crítica, também coloca suas visões acerca do cinema. Para o autor, "as artes, como todos os ramos da cultura humana, sejam quais forem, estão inapelàvelmente (sic) condicionadas ao meio social que as produz. São a expressão mais autêntica de uma sociedade." (LUCAS, 1955, p.30). Colocando como parâmetro para a arte, assim como seu papel de apreciação, a vida. Como se as obras e suas apreciações estivessem diretamente ligadas em como transmitem a realidade:

> Com efeito, a apreciação de qualquer valor expressional reside em pesquisar se a obra de arte é ou não é a tradução formal e emotiva de uma vivência. O têrmo (sic) de comparação, portanto, é a própria vida. A arte que falseia a vida e não a sintetiza numa linguagem própria está condenada à morte desde a sua origem. Será insincera, inepta, inconsequente. [...] Temos visto mesmo inúmeras vezes histórias sinceras gravadas num cenário insincero (filmes de intensa fabulação psicológica, mas que se desenvolvem num clima inteiramente falso, apresentando, por exemplo, uma vida miserável num cenário limpo, organizado, cartãopostalizado); ou, ao contrário, ambientes bem focalizados (a Europa de após-guerra, v. g., forneceu bons motivos para isto) enquadrando histórias de reduzida importância. (LUCAS, 1955, p.31-32)

Esse aspecto da realidade, e do peso da mesma no cinema, volta no texto para a crítica - seja esteticista ou crítica histórica - que "ainda não se compenetrou de que não basta dizer que o filme tem jarros bem colocados (formalismo, preciosismo, etc.) ou que a película não presta porque serve a uma tese reacionária (comprometimento, dirigismo, etc.)."[28]. Para Lucas (1955, p.30), a realidade, sendo ela de aspecto mais à esquerda ou à direita, continua sendo válida como reflexo da sociedade, e a necessidade da crítica é de buscar compreender se o filme se expressa artisticamente considerando os valores humanos; se a obra corresponde a partir de sua plasticidade, beleza, harmonia e emoção a um tipo de realidade humana, seja ela o decadente mundo burguês ou o florescente mundo socialista.

Por fim, o autor observa que essas duas correntes são decorrentes de uma carência de estudos preliminares dos problemas da arte em geral, que, para Lucas (1955, p.32) é a base de uma crítica especializada. Vale destacar que, como pontua Autran, a crítica cinematográfica da época não se resumia estritamente a essas duas tendências, tendo o autor acrescentado mais três grupos:

---

[27] *Ibidem*.
[28] LUCAS, Fábio. "Sobre a Crítica de Cinema", ***Revista de Cinema***, vol. III, n.18, Belo Horizonte, set. 1955. p.30.

> A própria divisão entre "esteticistas" e "crítico-históricos" não dá conta de todo o meio. Eu adicionaria à divisão de Fábio Lucas mais três grupos. O primeiro é constituído pelos velhos críticos cujos referenciais estavam ligados ao cinema silencioso, tais como Pedro Lima - que nos anos de 1950 ainda atuava nos Diários Associados - ou Octavio de Faria - então escrevendo sobre cinema de forma esparsa, mas muito respeitado por jovens como Paulo César Saraceni. O segundo é o dos católicos, em cujas fileiras se destaca o padre Guido Logger, grupo extremamente atuante através da criação de cineclubes, da imprensa católica, de revistas especializadas - como a mineira *Revista de Cultura Cinematográfica* - e até da publicação de livros. O último grupo é constituído por aqueles que não eram propriamente críticos, pois escreviam a soldo das distribuidoras ou de circuitos de exibição, quando não se limitavam a transcrever *releases*, porém, numericamente eram bastante expressivos a ponto de dominar durante vários anos a ABCC. (AUTRAN, 2003, p.108)

Por mais que não dê conta de todo o meio da crítica, "esteticistas" e "crítico-históricos", são mais representativos, do ponto de vista ideológico, para Autran (2003, p.108), sendo os primeiros apontados como "pólo dominante". O que nos importa afirmar aqui é que as discussões sobre o papel da crítica, e por sua vez em como a mesma deve olhar o cinema nacional, nos demonstram um interesse cada vez maior pelo o que é produzido no Brasil, mesmo que vinculado a processos ideológicos ou estéticas, que formaram o início de uma discussão.

Compreendendo, minimamente, o contexto da crítica durante a década de 1950, voltamos a Paulo Emílio que, em fevereiro de 1960, publica o artigo *Decepção e esperança*[29] onde, ao resenhar o livro de Viany, acaba em seu primeiro parágrafo destacando a importância de compreender, analisar e conhecer melhor o cinema brasileiro. Utilizando o modo de pensar de Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira* - tais conexões com o pesquisador de literatura serão de grande importância para o futuro artigo "Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento" (1973) - Paulo Emílio diz que:

> No prefácio da sua *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido lembra que um francês, um italiano, um inglês, mesmo um russo e um espanhol, não precisam sair de suas respectivas literaturas "para elaborar a visão das coisas, experimentando as mais altas emoções literárias", ao passo que um brasileiro precisa. Se aplicássemos esse modo de pensar à arte cinematográfica, provavelmente concluiríamos que só a um norte-americano seria admissível uma experiência assim exclusiva; e, quanto ao brasileiro, seria compelido com desprazer a opinar pela incompatibilidade entre o gosto das altas emoções cinematográficas e a frequência ao cinema nacional. Na realidade, em nosso país, o espectador habitual, que simplesmente procura emoções cinematográficas médias, foge dos filmes brasileiros. (GOMES, 2016, p.469)

[29] GOMES, Paulo Emílio. *Decepção e esperança.* In: CALIL, Carlos Augusto (org.); GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p.469-476.

Aqui, já é possível começar a delinear as ideias - ou talvez provocações - que levariam o crítico e historiador a escrever e apresentar “Uma situação colonial?”. Analisar como a crítica brasileira compreendia o cinema nacional se torna necessário na pesquisa para podermos classificar um cinema que é brasileiro, mas também, de horror. Um gênero que emana de nossas vivências e que adquire o “adjetivo” brasileiro. Afinal, mesmo com mudanças tecnológicas, sociais e culturais, o Brasil continua sendo um país que vive sobre o “fantasma” - se formos usar um simbolismo caro ao horror - do subdesenvolvimento, que influencia parte de nossa sociedade, inclusive, a crítica. Podemos elocubrar, então, alguns motivos de o horror ser negligenciado no país por tanto tempo: 1- Por não haver um diálogo entre crítico e autor (pontuado como um dos sintomas de nossa *situação*); 2 - Por uma recusa de um gênero que floresceu no estrangeiro, como se não nos pertencesse ou não fossemos hábeis para tal temática, de uma forma a incorporá-la em um “imaginário” arte/realidade brasileira.

Podemos voltar ainda mais no tempo, considerando a origem dessa herança do subdesenvolvimento, um fator que impactou nossos críticos e historiadores - assim como toda a sociedade (e todas suas ramificações de expressão) -, suas formas de analisar as artes ditas brasileiras. A própria adjetivação, para Jean-Claude Bernardet em *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro*, de se utilizar o adjetivo “brasileiro” nos estudos de “nascimento do cinema brasileiro” possui raízes embriagadas no subdesenvolvimento e a uma afirmação de autenticidade vinda dos colonizados.

> Enquanto os europeus falam no nascimento do *cinema*, os historiadores brasileiros falam do nascimento do cinema *brasileiro*. O acréscimo do adjetivo não se limita a restringir o âmbito do nascimento e a adaptar para dentro das fronteiras essa concepção de história. A insistência sobre um marco inaugural adquire outra tonalidade. Sociedades de origem colonial manifestam inquietação quanto à sua identidade, assunto de constante indagação: a busca de raízes “autênticas” responde ao caráter exterior do aparecimento dessas sociedades. Encontrar o nascimento “verdadeiro” seria uma afirmação de autenticidade que se contraporia ao nascimento “outorgado” pelos colonizadores, a essas falsas “*certidões de nascimento* como a carta de Pero Vaz de Caminha e suas equivalentes”, no dizer de Darcy Ribeiro. Com um nascimento seguramente estabelecido e escolhido por elas, as elites tentam enfrentar as incertezas da identidade. (BERNARDET, 1995, p.21-22, *grifos do autor*)

A busca por uma identidade brasileira acabou por marginalizar, ou escantear, algumas narrativas que não reforçavam ou se colocavam explicitamente nessa busca. O que acabou por criar problemas historiográficos, como foi visto na historiografia acerca do horror produzido no Brasil. Contudo, essa marginalização não esteve presente apenas no meio cinematográfico,

mas também afetou outras áreas artísticas e culturais, criando lacunas em nossa historiografia. Um desses casos, é o horror em nossa literatura.

1.3. A literatura e o horror

No campo das letras, os pesquisadores Júlio França e Oscar Nestarez, observaram que, dentro da literatura brasileira:

> As poéticas negativas - o horror, o terror, o gótico, o sublime, o grotesco - foram recursos de composição extensivamente empregados na literatura brasileira do século 19, não apenas em gêneros ditos populares como as narrativas de sensação e as ficções de crime, mas observáveis em inúmeras obras dos diversos estilos de época estabelecidos pela historiografia acadêmica - romantismo, naturalismo, decadência. (FRANÇA; NESTAREZ, 2022, p.07)

Assim, concluíram que a ideia de que a literatura do medo no Brasil se resume a poucas obras, esporádicas, é um equívoco, aliás "mais que um equívoco, a crença na inexistência de uma tradição de literatura de medo no Brasil soa como um contrassenso. Afinal, em um país onde, muitas vezes, o horror foi e é 'institucional', por que não existiria uma tradição nesse campo?"[30].

Dentre os três motivos desse apagamento de tais obras, os autores apontam uma preferência por obras realistas, que debatiam acerca do país e da nossa *identidade*. Logo, obras que não refletiam o projeto de busca por identidade, eram deixados de lado:

> Em primeiro lugar, a crítica e a historiografia literárias brasileiras sempre demonstraram preferência por obras realistas que versassem diretamente sobre as questões sociais e políticas de maior relevo, bem como por aquelas que abordassem a discussão sobre o que é o Brasil e quem somos nós, os brasileiros. Nossa literatura, desde o romantismo, passando pelo modernismo, foi encampada pelo projeto de construção da identidade nacional, e, como efeito colateral dessa proposta, sufocaram-se as poéticas que não seguissem explicitamente tal programa. (FRANÇA; NESTAREZ, 2022, p.08)

Aqui, a busca pela identidade, no campo da literatura, acaba por marginalizar determinados gêneros não considerados parte de nossa realidade. Considerando o que foi exposto anteriormente, podemos aproximar essa busca, e seu reflexo em invisibilizar o horror, como uma característica de reafirmação perante nossa "situação colonial" - considerando aqui também a esfera de incerteza de identidade exposta por Bernardet -, afetando todo o

[30] FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar (org.). **Tênebra: narrativas brasileiras de horror [1839-1899]**. São Paulo: Fósforo, 2022. p.07.

ecossistema cultural e criando esse apagamento de obras que - sendo realistas ou não - constituem expressões e simbolismos referentes a vivências e temas que rondavam a sociedade brasileira a época de sua constituição.

Um segundo fator apontado por França e Nestarez, também pode ser realocado no prisma do cinema de horror, porém de forma mais tangencial, nesse caso a "inexistência de uma produção sistemática nacional.".

> A literatura de medo nunca se articulou plenamente como um gênero no Brasil, e muitas das obras que se encaixam em tal categoria não foram "produzidas dentro dessa chave". Portanto, para identificar a formação sub-reptícia de uma tradição de literatura de medo no Brasil foi preciso estabelecer um procedimento quase arqueológico de levantamento de temáticas, motivos, enredos, personagens, espaços narrativos e afins. A inexistência de um sistema de produção e recepção crítica da literatura de medo articula-se com o fato, já anotado por João Adolfo Hansen, de que costumava ser mais barato traduzir obras estrangeiras do que incentivar uma produção nacional. A grande oferta de literatura de medo importada no país não favoreceu a consolidação de um mercado interno que possibilitasse o florescimento de um autor emblemático, como, por exemplo, Edgar Allan Poe. (FRANÇA; NESTAREZ, 2022, p.08-09)

Podemos retomar aqui a discussão de Bernardet, que aponta que o cinema nacional, nos momentos onde pensou em esquemas de produção, ignorou as formas de distribuí-la, falando sobre a história da produção industrial no cinema, o crítico coloca que:

> É sabido que o fator principal que levou à derrocada da Vera Cruz, por exemplo, foi o fato de ela ter pensado a produção, mas não ter previsto mecanismos de circulação comercial de seus filmes. Esse procedimento não foi exclusivo da Vera Cruz, mas também de seus opositores, como os independentes dos anos 50 e posteriormente o Cinema Novo, pelo menos até a fundação da Difilm. Pensa-se o cinema até a primeira cópia, depois são outros quinhentos. Tal filosofia marca o conjunto da produção cinematográfica brasileira e conhece poucas exceções, entre elas a chanchada e a porno-chanchada. (BERNARDET, 1995, p.27)

E voltando a literatura, o terceiro motivo desse apagamento, que não é excludente e sim complementar aos anteriores, é o interesse da crítica:

> Uma terceira causa pode estar justamente relacionada ao pouco interesse da crítica por obras de apelo popular. O questionamento de sua qualidade estética é um argumento recorrente para justificar a indiferença com que a literatura de medo foi tratada pelos estudos literários. De um ponto de vista metacrítico, poderíamos objetar que os instáveis e relativos juízos de gosto não deveriam jamais fundamentar a delimitação do campo de observação de uma área de pesquisa. O ato de valoração da obra literária deveria ser o movimento final de um processo complexo - que envolve, entre outros procedimentos, descrição e interpretação -, e jamais um pressuposto apriorístico que determina o que deve ou não ser estudado. (FRANÇA; NESTAREZ, 2022, p.09)

Se colocados sobre o meio audiovisual, tanto a segunda como a terceira causa podem ser debatidas pelo prisma do cinema de horror produzido no período da Boca do Lixo de São Paulo. Considerando que Laura Cánepa, em sua tese de doutorado, *Medo de Quê? Uma História do Horror nos Filmes Brasileiros*, identifica que desde, pelo menos, *O Jovem Tataravô* (1936), o cinema brasileiro flerta com o horror e, ao longo do tempo, ferramentas do gênero estiveram presentes no nosso cinema - desde o gótico até o filme de monstro-, de fato não existiu um sistema de produção até a chegada do cinema da Boca do Lixo, com filmes que ficaram estigmatizados como pornochanchada. E aqui, vale um rápido preâmbulo do que foi a Boca do Lixo.

1.4. O Cinema, a Boca e o "Lixo"

Por volta de 1967, de acordo com Alessandro Gamo e Luís Alberto Melo[31] (2018), inicia a fase de produções regulares na Boca do Lixo. Sua origem tem duas versões, a primeira delas está vinculada com a finalização do filme *Vidas Nuas* (1967), de Ody Fraga, que teria iniciado a produção em 1962, porém sem sucesso de finalizá-la, até que em 1967, com a ajuda de Antonio Polo Galante - produtor e comerciante de equipamentos de filmagem - e o montador Sylvio Renoldi, o filme foi finalizado e lançado (com sucesso) no final daquele ano. A outra origem diz respeito ao diretor Ozualdo Candeias, que afirmava ter sido o primeiro diretor a procurar no local - mais especificamente no bairro da Luz, em um quadrilátero que inclui a rua do Triunfo e a rua Vitória - algum distribuidor que financiasse seu primeiro longa-metragem, *A Margem* (1967), um marco para o cinema nacional e para o cinema marginal.

Pensar quem iniciou a produção na Boca do Lixo, para essa pesquisa, não interessa, mas sim, compreender seus modos de produção. Grosso modo, a Boca do Lixo é um quadrilátero de ruas no centro de São Paulo. A região foi um polo de produtoras e distribuidoras, muito por conta de sua localização (próxima a estação de trem, facilitando o transporte das latas de filmes). Desde a década de 1920, várias produtoras e distribuidoras *majors* (Fox, Paramount, etc) se instalaram na região. Contudo, ao passar dos anos (mais especificamente a partir da década de 1950), a região começou a ser conhecida, notavelmente pela mídia, como uma região perigosa, onde rondavam prostitutas, cafetões, infratores e

[31] GAMO, Alessandro; MELO, Luís Alberto. Histórias da Boca e do Beco. *In:* RAMOS, Fernão Pessoa (Org.); SCHVARZMAN, Sheila (Org.). **Nova história do cinema brasileiro**: volume 2. 1 ed. São Paulo: Sesc edições, 2018.

traficantes, daí a nomeação - pejorativa, elitista e problemática - de *Boca do Lixo*. A década de 1960 trouxe o retorno de produtoras e distribuidoras (agora independentes), somado ao encontro de diretores, técnicos, atores e atrizes em bares da região - principalmente no famoso Bar Soberano[32], - que acabaram criando "um espaço de troca de ideias e negócios, envolvendo produção de "fitas" e reunião de equipes para filmagens: uma referência para quem já trabalhava com cinema ou apenas sonhava com voos cinematográficos." (GAMO; MELO, 2018, p.324).

Dentre os filmes 'gestados' pela Boca do Lixo, existia um filão de comédias (inspirados na comédia italiana) "cujos temas variam em torno dos encantos do sexo e das relações amorosas, algumas mais picantes, maliciosas ou eróticas - ao gosto das demandas surgidas no campo do comportamento e dos costumes, ao longo da década. [...]" (ABREU, 2015, p.139). Com filmes que, inicialmente, se influenciaram no produto importado (a comédia erótica italiana), mas acabaram "absorvendo também elementos cinematográficos "nativos", como um certo tipo de comédia de costumes e de paródia."[33]. Em uma relação que nos lembra a ideia da antropofagia, proposto por uma das figuras centrais do modernismo brasileiro, Oswald de Andrade, em seu *Manifesto Antropófago* (1928). E é dentro desse contexto, das comédias eróticas, que surge o termo *pornochanchada*:

> A receptividade do público a este "tipo" de filmes desencadeou um rápido aumento no volume da produção e, com isso, o aparecimento de produtos nem tão bem acabados. O que era "comédia erótica" começa a ser chamado "chanchada erótica", denominação que evoluiu para "pornochanchada" - em circulação na imprensa por volta de 1973. Ou seja, a origem do conceito *pornochanchada* é a comédia. (ABREU, 2015, p.140)

Esse rótulo de "pornochanchada" acabou abrigando filmes produzidos entre a década de 1970 e 1980, que se utilizavam da exploração do erotismo - daqui o motivo de Cánepa, assim como Lúcio Piedade, vincularem alguns desses filmes com o subgênero do *sexploitation* -, além de, como cita Abreu (2015, p.142), carregarem também "um certo questionamento dos costumes na esfera da sexualidade e a incorporação de novas tendências de comportamento", somado a uma "atualização da comédia carioca popular urbana - a chanchada.".

---

[32] Como curiosidade, fica a notícia de que o Bar Soberano vai reabrir as portas em 2024, transformado em restaurante e espaço cultural. Para mais informações, recomendamos a matéria "Bar Soberano, frequentado por cineastas da Boca do Lixo, volta a abrir em 2024, disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/11/bar-soberano-frequentado-por-cineastas-da-boca-do-lixo-volta-a-abrir-em-2024.shtml. Acesso em: 10 jan. 2024.

[33] CÁNEPA, Laura Loguercio. **Pornochanchada do avesso**: o caso das mulheres monstruosas em filmes de horror da Boca do Lixo. In E-Compós (Vol. 12, No. 1). 2009. p.04.

> A nomeação, certamente elitista, contém algo de pejorativo, procurando assemelhar a comédia erótica dos anos 1970 à chanchada dos anos 1940 e 1950, no sentido de serem filmes sem valor artístico, mal realizados e vulgares. Agregar o prefixo "porno" à chanchada, contudo, não se traduz diretamente em acrescentar pornografia, no sentido transgressivo. Se a chanchada se continha numa certa ingenuidade maliciosa, a pornochanchada introduz intenções explícitas, mas ambas não deixam de ser crônica de costumes. Na verdade, utilizou-se a denominação de um genuíno gênero nacional, com forte apelo popular, acrescentando-lhe a sugestão maliciosa de conter "pornografia" (embora, para os mais conservadores, realmente contivesse). (ABREU, 2015, p. 142)

Essa visão elitista das *pornochanchadas* fez com que o termo fosse utilizado pelos seus "opositores" e por críticos de cinema de forma ampla e sem muitos critérios, bastava ser um filme com situações eróticas e exibição de formas femininas, logo era chamado de *pornochanchada*. Mesmo obras que explorassem outros gêneros ou situações - sem deixar o erotismo de lado - eram reduzidas a "apenas" mais uma *pornochanchada*. De modo que, "a definição tornou-se uma etiqueta - uma pecha, talvez - que "colou", para um tipo de produção voltada para segmentos populares do público." (ABREU, 2015, p.140). Tal situação criou uma visão estereotipada do termo, que acabou se tornando uma designação genérica e tratada como se fosse um gênero em si, mesmo podendo explorar o melodrama, o filme policial e também o filme de horror.

> *Pornochanchada* agregava o prefixo *porno* - 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, "pronochanchada" passou a designar (indiscriminadamente) um certo modelo de filmes como se fosse um gênero. (ABREU, 2015, p.140)

Em *A alegria do mau filme brasileiro*[34] - publicado originalmente na revista *Movimento* em setembro de 1975 com o título *Cinema brasileiro na universidade* - Paulo Emílio, ao comentar sobre o filme, taxado como pornochanchada, *Pensionato de Mulheres* (1974), dirigido por Clery Cunha, escreve que "é claro, como também irrisória a denominação da pornochanchada que a imprensa aplica automaticamente a boa parte de nossa produção"[35], finalizando que "a pretensa chanchada é, na realidade, um dramalhão"[36].

---

[34] GOMES, Paulo Emílio. *A alegria do mau filme brasileiro.* In: CALIL, Carlos Augusto (org.); GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p.388-389.
[35] GOMES, 2016, p.389.
[36] Ibidem.

Se considerarmos a segunda causa, proposta por França e Nestarez, para a literatura de medo ter sido colocada à margem da crítica e historiografia, a pornochanchada, por mais que tenha se inserido em um sistema de produção - inclusive com direito a uma revista dedicada a sua produção[37] - acabou sendo estigmatizada, como apontado anteriormente, sendo um tipo de filme vinculado a pornografia. O que une - mostrando como tais causas são concomitantes -, com a terceira causa do apagamento da literatura (e aqui, do cinema) de medo no nosso país, é que, assim como na literatura, havia pouco interesse da crítica por obras de apelo popular. Já que essa mesma crítica cinematográfica resumia toda a produção da Boca do Lixo como "pornochanchada", ignorando as obras e suas narrativas dentro de gêneros cinematográficos. O que pode justificar a suposta inexistência do horror na cinematografia brasileira.

Na dissertação de mestrado *A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema*, Lúcio Piedade, ao debater sobre a riqueza em surperstições, crendices e tradições populares no Brasil - crendices e tradições que acabam versando "sobre os mistérios que envolvem a vida e morte, os embates entre as forças do bem e do mal, e a interferência de elementos sobrenaturais [...] como fatores determinantes no mundo ordinário." (PIEDADE, 2002, p.184) - destaca que tal riqueza foi manifestada na cultura de massa, até a década de 1970, por meio de revistas em quadrinhos de horror "que proliferaram no Brasil e que tiveram o seu período mais fértil entre o início dos anos 50 até o final dos 70 , chegando a trinta títulos diferentes." (PIEDADE, 2002, p.184), e até mesmo programas de rádio, como é o caso do programa da Rádio Tupi (RJ): *Incrível! Fantástico! Extraordinário!*. Contudo, o cinema, até então, parece ter seguido outro rumo, e dentre um desses motivos, para o autor, vêm justamente o preconceito de um gênero vinculado ao popular:

> No que se refere ao cinema, comparando com outros países, poucos filmes foram realizados tendo o horror como tema. Mesmo assim, apesar de pouco explorado, foi representativo e expressivo, com um caráter bastante singular, se desenvolvendo graças a iniciativas isoladas e à margem do que vamos chamar linha de frente do cinema brasileiro. Isso de certo modo se explica, em parte, por preconceito - já que o sobrenatural está ligado intimamente ao popular e arcaico - e também por motivos políticos e ideológicos, já que o filme de horror era considerado sub-produto da cultura de massas e se distanciava das aspirações de transformação sociais e revolucionárias de uma casta de cineastas vinda da classe média e vinculados ao pensamento erudito. (PIEDADE, 2002, p.185)

[37] Nesse caso, a *Revista Close-Up* que, de acordo com o Portal do Cinema Brasileiro - que contém em seu acervo as edições disponíveis para acesso em: https://portalbrasileirodecinema.com.br/cinemaemcloseup/ - afirma que "a revista que, desde seus primeiros números obteve sucesso no meio cinematográfico e, posteriormente, se estabeleceu como uma das principais publicações de cinema da época. Seu objetivo era conquistar espaço no meio cinematográfico e divulgar o cinema brasileiro, sobretudo aquele feito na Boca do Lixo.".

Esses motivos políticos e ideológicos acabaram por afetar até mesmo José Mojica Marins, que assumiu o horror desde 1964 (como vimos no pôster de divulgação de *A Meia-Noite...*), e criou um monstro brasileiro, o agente funerário Zé do Caixão. Mesmo assim, em meio a debates sobre cinema brasileiro, as críticas a seus filmes continuaram. E a ideia de identidade nacional, aqui no aspecto de recusa do estrangeiro, foi a opção escolhida pelo cineasta para tentar solucionar, ou amenizar, tais críticas. Já que "Mojica travou durante anos uma batalha ideológica contra seus críticos mais ferrenhos, e uma das soluções encontradas pelo diretor foi atacar os monstros "importados" para reivindicar mais respeito pelo produto nacional." (PRIMATI, 2018, p.79)[38].

Mojica, com seu estilo característico, tenta recusar o monstro importado, e mesmo que pudéssemos fazer aproximações estéticas com Zé do Caixão e alguns monstros estrangeiros, ele continua sendo essencialmente nacional, ele não é Conde, mas sim Zé. Podemos pensar, então, sobre nosso lugar como brasileiros, o que nos define e até que ponto conseguimos emular, ou copiar, aquilo que vêm de fora. Visto que a pornochanchada, por exemplo, começa como influência - e não cópia - da comédia italiana, mas ao longo do tempo vai ganhando uma forma própria, com estilo e estrutura próprias. Nesse contexto, de identidade (ou falta de) e da possibilidade de "copiar" o estrangeiro, partimos para o próximo texto de Paulo Emílio Salles Gomes, que poderá nos ajudar a compreender tais questionamentos.

1.5. Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento

Em *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento*[39], o crítico desenvolve e complexifica as ideias de *Uma Situação Colonial?*. Em seu novo texto, publicado no primeiro número da revista *Argumento*, lançado em outubro de 1973, voltamos a falar, como já indica o nome, da situação do subdesenvolvimento no nosso cinema. A própria edição da revista *Argumento* parecia estar sob o signo do mesmo, já que, para além do texto de Paulo Emílio Sales Gomes, outros dois artigos também debatiam acerca da condição do subdesenvolvimento em nosso país e suas consequências para outras áreas: "Literatura e subdesenvolvimento", de Antonio Candido; e "O mito do desenvolvimento e o futuro do Terceiro Mundo", de Celso Furtado. Em seu editorial, escrito por Paulo Emílio, compreendemos a proposta combativa da revista:

---

[38] PRIMATI, Carlos. *Zé do Caixão, zumbis, vampiros e lobisomens: Monstros no cinema brasileiro*. In: GOMES, Breno Lira. **Monstros no Cinema**. Catálogo do evento. CCBB, 2018. p.76-81.

[39] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento.* In: CALIL, Carlos Augusto (org.); GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p.186-205.

> A natureza social tem *horror* ao vácuo cultural e tende a preenchê-lo de uma forma ou de outra. Uma das formas de fazê-lo é utilizando a dependência, a acomodação, o arrivismo. A nossa pretende ser a outra forma, a que se definirá no percurso de nosso grupo. Este é vário na idade e na preocupação, mas se unifica no entendimento em criar um veículo novo para o que há de vivo, válido e independente na circunstância cultural brasileira; e um ponto de encontro com o pensamento de outras terras, notadamente as do continente. [...] Muito intelectual brasileiro foi arrancado de seu mundo e é preciso que encontre um terreno onde possa novamente se enraizar. A limitação de nosso campo poderá ainda ser restringida, mas sempre haverá um papel a ser cumprido pelo intelectual que resolva sair da perplexidade e se recuse a cair no desespero. [...] Contra fato há argumento. (ARGUMENTO, 1973, grifo nosso)

Considerando que *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*, refere-se a um aprofundamento das ideias de Gomes - citadas anteriormente - nos importa aqui dois trechos. O primeiro é um reforço sobre um tipo de "identidade brasileira", aqui referida como uma falta de lugar, afirmando a identidade a partir do que não somos: "não somos europeus nem americanos do Norte, mas, destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro."[40]. Assim, a partir de tal mentalidade, coloca o cinema brasileiro inserido nessa lógica, em que "o filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar."[41].

No segundo trecho, Paulo Emílio articula como a própria constituição e "circulação" da arte cinematográfica no Brasil sofreu com nossa condição como país subdesenvolvido desde seu "nascimento". Voltando-se ao início do cinema no país[42], o crítico aponta:

> O fenômeno cinematográfico no Brasil testemunha e delineia muita vicissitude nacional. A invenção nascida nos países desenvolvidos chega cedo até nós. O intervalo é pequeno entre o aparecimento do cinema na Europa e na América do Norte e a exibição ou mesmo a produção de filmes entre nós nos fins do século XIX. Se durante aproximadamente uma década o cinema tardou em entrar para o hábito brasileiro, isso foi devido ao nosso subdesenvolvimento em eletricidade, inclusive na capital federal. Quando a energia foi industrializada no Rio, as salas de exibição proliferaram como cogumelos. Os donos dessas salas comerciavam com o filme estrangeiro, mas logo tiveram a ideia de produzir e assim, durante três ou quatro anos, a partir de 1908, o Rio conheceu um período cujo estudioso Vicente de Paula Araújo não hesita em denominar A Bela Época do Cinema Brasileiro. (GOMES, 2016, p.190)

Essa volta ao passado pode nos remeter a uma tentativa de compreender, ou expôr, nossa condição como país. Essa dicotomia colonizadores versus colonizados inserida no debate do cinema nacional ganhou várias tonalidades. Um exemplo é o texto "Nós,

---

[40] GOMES, *Op. Cit.*, p.190.
[41] *Ibid.*
[42] Fica como nota que, em 1966, Paulo Emílio Sales Gomes e Adhemar Gonzaga publicam *70 Anos de Cinema Brasileiro*, pela editora Expressão e Cultura S.A.

invasores"[43], de Jean-Claude Bernardet, publicado na *Revista Movimento* em dezembro de 1975, no qual o crítico debate, tendo como ponto de partida a comédia brasileira e nossa incapacidade de copiar - "Mas copiar, pura e simplesmente, não é possível. Seria necessário que tivéssemos os mesmos meios de produção. Não temos. A nossa cópia passa de imitação artesanal do produto industrial. Além disso, há sempre um certo efeito de aculturação."[44] - pois "de vez em quando a comédia brasileira procura se inserir no contexto local e, quer ela queira quer não, acaba refletindo comportamentos locais para se adaptar ao consumidor brasileiro. Mas essa aculturação pode ser, às vezes, mais ou menos planejadas."[45]. De acordo com o autor, em determinados momentos, parece haver certa mobilização do cinema que tendem a focar em temas que dialogam com o país:

> Nos momentos em que o país, pelo menos imaginariamente, se volta à procura de uma autonomia política, tendem a aflorar temas nacionais, ambientações marcadamente regionais, que diferenciem os filmes locais dos importados. [...] Passado o momento em que o país parece voltado para a sua autonomia, deixa-se de lado a preocupação de revestir o protótipo com nova cor local, em favor de uma cópia mais servil. Um exemplo claro: o cangaço no cinema vara os anos 1960; no final a produção de cangaço está quase restrita à Boca do Lixo paulista, quando, de repente, o último cangaceiro é substituído, no início dos anos 1970, pela imitação dos Gringos e Djangos. O bandidão dos filmes paulistas passa a usar poncho. O cangaceiro queria atingir o público pela diferença, o gringo paulista quer atingi-lo pela semelhança. A passagem cangaceiro/gringo se revestiu na Boca do Lixo paulista de qualidades didáticas, tal a nitidez do processo. (BERNARDET, 2009, p.158-159)

Assim, o crítico acaba expondo um certo tipo de consequência de nossa condição, onde o produto cultural estrangeiro é internalizado - "cinema mesmo é o de fora"[46], dizia Paulo Emílio - e nos tornamos "agentes" desse processo de "invasão cultural". "A invasão cultural não é portanto apenas um movimento de fora para dentro, a invasão pelos produtos estrangeiros. Não é apenas Gringo nos invadindo; somos nós também produzindo Gringo. [...] Mas é também um movimento interno à nossa sociedade."[47]. Complexificando e dando outras linhas para interpretarmos a condição de país subdesenvolvido. "Se o produto estrangeiro nos invade diretamente (importação), também nos invade por nosso intermédio e cumplicidade. Nós também somos os invasores de nossa sociedade; nós, colonizados, somos também os nossos colonizadores."[48]. Contudo, e aqui não são ideias necessariamente excludentes, essa

---

[43] BERNARDET, Jean-Claude. *Nós, invasores*. *In:* BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.156-159.
[44] BERNARDET, *Op. Cit.* p.158.
[45] *Ibid.*
[46] *Ibidem*, p.49.
[47] *Ibid*. p.159.
[48] *Ibid.*

visão pode ser incorporada (ou contraposta) a um outro debate da época, o da antropofagia. Afinal, copiar "pura e simples" não é possível, então, assimilar tais elementos estrangeiros aos nacionais também é uma maneira de reafirmação daquilo que é nacional, se encaixando, de certa forma, na busca por uma identidade.

No período entre *Uma Situação Colonial?* e *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*, muito aconteceu no país. Desde o golpe militar - instaurando-se, assim, uma ditadura civil-militar que durou até 1985 -, o Ato Institucional 5, perseguição política, denúncias de tortura, e uma instabilidade e incerteza nacional que abarcou a todos. Nesse meio tempo também ocorre, de acordo com a pesquisadora Guiomar Ramos[49], um resgate das ideias propostas por Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropófago* (1928), porém, com algumas diferenças referentes à interpretação da "antropofagia"

> Nos finais dos anos 1960 o advento da antropofagia oswaldiana é resgatado, encontrando um quadro político/cultural que apresenta semelhanças e diferenças com a década de 1920. As semelhanças: no Modernismo, as idéias do *Manifesto Antropófago* e da *Revista Antropofágica* vêm quebrar com uma dicotomia ingênua existente então, entre um nacional romantizado que nega tudo o que é estrangeiro, (presente através dos grupos Anta e Verde-amarelo); o final dos anos 60 também encontra esse aspecto, pautado por uma cultura nacional que se apoiava na oposição à influência estrangeira. A grande diferença: o conceito de antropofagia de uma e de outra época tem uma perspectiva de cultura nacional bastante específica de cada momento. O resgate da antropofagia em final dos anos 1960 encontra a frustração advinda do golpe de 1964, o quadro de uma arte desgastada em sua relação com a cultura popular. (RAMOS, 2008, p.19)

Esse "retorno à antropofagia" demonstra que, entre o fim da década de 1960 e início da década de 1970, o assunto da busca por uma identidade brasileira estava diversificada em inúmeras visões de país. O que não torna a antropofagia e a condição de subdesenvolvimento antagônicas, mas sim complementares para compreendermos a visão da época. Para Celso Favaretto[50], a diferença da antropofagia da década de 1920 para a de 1960, é o deslocamento das "discussões sobre a originalidade da cultura brasileira" para o "debate sobre a indústria cultural, transferindo-se o enfoque dos aspectos étnicos para os políticos econômicos" (Favaretto, 1995, p.53).

Tal mudança era refletida por produções como *Macunaíma* (1969), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade; *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), dirigido por Rogério Sganzerla; dentre outros. Guiomar Ramos, em seu livro *Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)* (2008), analisa quatro filmes produzidos no início da década de 1970 - *Como era*

---

[49] RAMOS, Guiomar. **Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.
[50] FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

gostoso o meu francês (1971), dirigido por Nelson Pereira dos Santos; *Triste trópico* (1973), dirigido por Arthur Omar; *Pindorama* (1970), dirigido por Arnaldo Jabor, e; *Orgia ou o homem que deu cria* (1970), dirigido por João Silvério Trevisan - e tenta responder à pergunta título, estudando as "relações entre o cinema brasileiro da década de 1970 e a metáfora da antropofagia" (RAMOS, 2008, p.17).

Durante essa análise, Ramos (2008, p.119) percebe que as obras estudadas demonstram ter influências de Oswald de Andrade e Mikhail Bakhtin, porém, também apresentam uma contradição dessas teorias, "um teor negativo". Para compreender esse aspecto, a autora utiliza a metáfora de "corpo empestado" - vindo de Antonin Artaud[51] - e cria pontos de aproximação com o horror - "o corpo tomado pela peste traz um imaginário de horror bem diferente.". Utilizando das palavras de Fernão Ramos, a autora se refere ao horror advindo daquilo que é abjeto, um horror que é vinculado ao Cinema Marginal - vale lembrar que muitos dos realizadores do Cinema Marginal estavam envolvidos na 1ª Mostra do Horror Nacional (1978):

> O abjeto traz consigo uma presença inevitável que sua concretização enquanto imagem provoca: o horror. Não o horror moralista em face da existência do que a boa ética condena, mas, um horror mais profundo, advindo das profundezas da alma humana - um horror de temores pré-históricos e incomensuráveis - e que aflora em toda potência original (RAMOS *apud* RAMOS, 2008, p.119-120)

O horror abjeto que a autora aponta diretamente em *Pindorama* - "principalmente nos momentos finais do filme quando Gregório, semimorto, se arrasta pela lama em busca do corpo de Dom Sebastião, que acaba juntando-se ao seu, em meio a gritos e urros fenomenais."[52] - é "um horror impregnado do contexto da história do Brasil."[53]. Manifestando, nesse "horror bem diferente"[54], traços referente ao Brasil, a sua história, sociedade, política e cultura, que acabam influindo em nossas percepções e medos, assumindo formas e um "mal-estar" que carregam traços de nossa nacionalidade.

1.6. Uma nova situação colonial globalizada?

---

[51] "Se o teatro essencial é como a peste ele é a revelação, a afirmação, a exteriorização de um fundo de crueldade latente através do qual se localizam em um indivíduo ou em um povo todas as possibilidades perversas do espírito (...) tudo que age é uma crueldade. É a partir dessa idéia de ação levada ao extremo que o teatro deve se renovar (...) onde o ser vivo torna-se aos poucos um ser grandioso e expandido." (ARTAUD *apud* RAMOS, 2008, p.119)
[52] RAMOS, *Op. Cit.*, p.120.
[53] *Ibid.* p.120.
[54] *Ibid.* p.119.

No dia nove de setembro de 1977, aos 60 anos, Paulo Emílio sofre um ataque cardíaco e nos deixa, com seu texto (póstumo) *Festejo muito pessoal*, encomendado em 1977 mas publicado apenas em 1980. A partir dessa década, muita coisa aconteceu no Brasil e no mundo, seja o fim da ditadura civil-militar e a redemocratização, o início dos regimes neoliberais de Margaret Thatcher (1979-1990), no Reino Unido, e Ronald Reagan (1981-1988), nos Estados Unidos, e, no apagar das luzes da década de 1980, a queda do muro de Berlim em 1989.

Após esse período, agora já na década de 1990, começam os processos da revolução tecnológica, gerando uma nova configuração de mundo. Essa nova configuração, ou modelo, foi chamada de inúmeros nomes: sociedade da informação e do conhecimento, capitalismo tardio, era pós-industrial ou pós-moderna. Chegamos, então, no processo de globalização, um fenômeno de integração econômica, cultural e social, em escala mundial, por meio de tecnologias, transporte e comunicação. De acordo com Cynthia Zaniratti[55]:

> A revolução informacional atinge seu auge com o fenômeno da globalização, que transformou o mundo em uma aldeia global. Ela possibilitou a formação de redes através da interligação de pessoas de várias partes do planeta, permitiu a convergência de momentos e a simultaneidade de ações. A constante inovação trouxe ganhos em muitas áreas, como avanços na medicina, na infra-estrutura e nas telecomunicações. (ZANIRATTI, 2009, p.25)

Dentro dos processos de cultura, para Zaniratti (2009, p.28-29), a globalização permitiu a distribuição global dos bens e da informação, impulsionando, assim, uma transnacionalização da cultura. Com isso, surgiram oportunidades e abriram-se espaços e mercados culturais alternativos, abrindo caminho para uma revalorização da cultura local e, ao mesmo tempo, novos debates acerca da diversidade cultural, afinal, devidos às novas mídias e meios de comunicação, hoje é possível ter mais acesso a conteúdos culturais que antes ficavam "presos" em suas próprias limitações geográficas.

Falar da globalização é encarar uma série de processos contraditórios porque, se de um lado a globalização acarretou em um aumento da desigualdade econômica, ela também ampliou as possibilidades e canais de informação cultural. Por uma perspectiva, deu novos caminhos e espaços para culturas periféricas - e aqui se compreende o Brasil - para divulgação

---

[55] ZANIRATTI, C. P. **Informação, fluxos e filmes**: as redes sociais e a distribuição do Cinema Brasileiro. Belo Horizonte, 2009. 188 p. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - Escola de Ciência da Informação, Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECID-7XWNGR/1/dissertacao_final_nova_versao.pdf. Acesso em: 01 de jun. 2024.

de sua cultura, por outro, intensificou a hegemonia mundial dos grandes estúdios norte-americanos (*majors*).

> Um dos setores mais afetados por todas essas mudanças na economia global é a indústria cinematográfica. A transnacionalização do consumo beneficiou as empresas de capital transnacional responsáveis pela distribuição cinematográfica que têm atuado em escala mundial. Por outro lado, também as cinematografias locais e alternativas se favorecem com as possibilidades de ampliação de acesso trazidas pelas novas tecnologias. Hoje é possível fazer com que um filme seja visto por milhares de pessoas pela internet, sem que se dependa de uma rede física de distribuição desse produto cultural, inclusive, com diminuição de custos. (ZANIRATTI, 2009, p.29)

Sendo um dos setores mais afetados, o cultural adquire, então, uma importância estratégica, já que a partir da cultura é possível transmitir ideias, valores e identidades de determinado país ou região. Assim, por mais que estejamos debatendo sobre um novo modelo em uma economia globalizada, volta-se para uma série de questões já apontadas por Paulo Emílio. Por mais que, agora, tenhamos uma maior facilidade em acessar produtos culturais nacionais, a partir de redes e de comunidades online, esse espaço virtual (ou *ciberespaço*, se considerarmos discussões da época), também é ocupado pelo estrangeiro, que, com a globalização, sua antiga atuação hegemônica é agora potencializada pelas redes.

Consequentemente, se voltarmos ao escopo do cinema de horror, por mais que com a internet tenhamos sites e blogs especializados no gênero, e que seriam importantes para a divulgação de filmes nacionais de horror, o mercado continua dominado pelo estrangeiro. Ao analisar o processo de exibição e distribuição de filmes, Zaniratti acaba por apontar um cenário que, por mais que esteja em novo processo de integração mundial, continua seguindo os velhos moldes expostos por Gomes, tanto em *Uma Situação Colonial?* quanto *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*, só que agora, rearranjados na globalização:

> Essa atuação hegemônica (que é potencializada pelas redes) na distribuição dos filmes de Hollywood dificulta o acesso do cinema nacional ao mercado. Os filmes que trazem maior garantia neste sentido são os mais divulgados, aqueles com atores famosos, que geralmente, são distribuídos pelas *majors* . Com maior divulgação, os filmes alcançam maior público e geram maior interesse em serem distribuídos, pois, para o circuito tradicional de exibição, filmes com mais chances de atrair público trazem maior renda de bilheteria, sendo, portanto, prioridade na grade de programação. Mas a falta de espaço no parque exibidor não quer dizer que filmes brasileiros não tenham um público interessado em assisti-los. Só que, como este público é menor, eles não são prioridade. Além disso, os exibidores, ao fecharem com as *majors* a exibição de um grande filme, também se comprometem a exibir vários filmes menores da mesma distribuidora, o que já ocupa um grande espaço em sua grade de programação anual. (ZANIRATTI, 2009, p.36-37)

Assim, forma se mais uma contradição, os filmes são debatidos e falados (mesmo que de forma setorizada e voltadas para um nicho), mas não são devidamente exibidos em grandes cadeias de cinemas, novamente, interditando o debate. Entretanto, o aumento em discussões, e espaços dedicados a isso, a diversidade cultural, cria um ambiente informal (mas essencial), para o início de uma conversa sobre os mais diversificados temas. Antes, um produto cultural que era ignorado, marginalizado ou invisibilizado se torna visível, mesmo sem ter o escopo ou alcance do mercado formal. Para finalizar, fica o respaldo de Zaniratti (2009, p.43), propondo que passamos da indústria de massa, para uma nova economia do entretenimento digital.

1.7. O estranho mundo do horror brasileiro

Tanto a situação colonial quanto a condição de subdesenvolvimento do Brasil não fazem dos filmes aqui produzidos ruins ou mal acabados, mas os insere - em todas as instâncias que envolvem a arte do cinema: produção, distribuição, crítica, pesquisa, preservação e recepção do público - em uma lógica que tende a considerar o cinema de fora (principalmente estadunidense) como um "bom cinema", se utilizando dele, com suas temáticas, narrativas e estéticas como o ideal a ser seguido.

O diagnóstico proposto por Gomes demonstra que, além das particularidades sócio-culturais, o cinema brasileiro segue a lógica do subdesenvolvimento e, ao mesmo tempo que é comparado com Hollywood, tentando emular-lo, não consegue abrir mão de sua própria identidade. Junte isso com a falta de uma indústria cinematográfica, a marginalização de todas as etapas do cinema e a ocupação de telas pelo cinema estrangeiro, e temos um cinema que produz mas não é visto, ou quando visto, é escanteado, invisibilizado e colocado sobre prisma da comparação.

Focalizando no gênero do horror, a nossa *situação colonial* nos coloca em uma condição de uma busca por identidade, atrelada na literatura, e posteriormente no cinema, a um projeto estético e narrativo articulado em prol de histórias pautadas em mostrar um Brasil "da forma que ele é". Deste modo, narrativas que tendiam para o fantástico, e principalmente o horror, eram relegadas ao esquecimento, dificultando o trabalho de pesquisa, catalogação e categorização daquilo que não condizia com um certo tipo de identidade nacional.

Se por um lado, a crítica e a pesquisa ignoravam o horror na literatura e no cinema, no outro, o público absorvia essa ideia de que o horror não é compatível com a cultura brasileira, sendo o gênero algo do estrangeiro, do grande Outro que ocupa os cinemas e as propagandas. Assim, o espectador tende a não buscar ou se interessar por isso, criando um ciclo onde não

existe interesse de exibição pelos cinemas, não existe conhecimento do público de sua existência e culmina em produtores que não estão dispostos a arriscar produzir uma obra de horror no país.

De fato, existiram filmes e livros de horror produzidos no Brasil (por brasileiros e brasileiras), muitos deles com boa recepção de público, como os filmes da Boca do Lixo, porém, em um ciclo quase vicioso, a crítica relegava a estes a pecha de "pornochanchada", de forma pejorativa, impedindo assim seu reconhecimento como filmes de horror ou suspense. Toda essa negação do gênero fez com que as pesquisas acadêmicas não olhassem devidamente para esse cenário, impossibilitando, assim, um debate necessário, sobre o que seria um *filme de horror brasileiro*. Quais seus elementos? Suas temáticas? Compreendemos que olhar e analisar o gênero esteja, também, vinculado a essa busca por uma identidade, porém, a partir dos medos nacionais.

Assim, compreender o horror como algo estanque - ou pautado por uma indústria norte-americana -, nos parece um erro, pois nega nossa "situação colonial" e acaba por desconsiderar a importância do horror como gênero que discute acerca dos medos de uma sociedade. Por mais que, de fato, o cinema comece a olhar para o gênero horror a partir de um modelo industrial pautado na produção em massa nos Estados Unidos, o gênero pode ser visto por inúmeros prismas. Ao lidar com o Brasil e suas condições, não se tenta negar o estrangeiro, muito menos mimetiza-lo, mas sim aceitar as possíveis realidades brasileiras e, para isso, é importante olhar para o país a partir de suas próprias ideias, teorias e estruturas culturais.

Com a globalização, uma nova gama de possibilidades para acessar outros cinemas surgiu, de forma sintomática, a partir desse interesse do cinema de outros países é que surge um interesse e acesso ao "nosso" cinema. Alguns dos problemas apontados por Gomes - como a distância que a crítica nacional tem do cinema realizado no Brasil -, parecem, de início, superados, mas o que se viu foi uma intensificação de problemas antigos, com as *majors* dominando cada vez mais o mercado. Contudo, esse momento gerou uma oportunidade de conhecimento e reconhecimento de obras nacionais, de início, de forma setorizada, mas criou um ambiente ligeiramente mais profícuo ao debate, inclusive, para novos realizadores e realizadoras.

Pautar essas discussões parecem, de início, não ter vínculo com o gênero, mas a partir do momento que propomos analisar o *horror brasileiro*, entendemos que a nacionalidade aqui não é um mero adjetivo, afinal, faz parte da nossa condição de subdesenvolvimento. Concomitantemente, a condição de país subdesenvolvido também nos faz observar como isso

nos leva a uma constante busca por identidade, por independência, que acabou acarretando em uma busca estética e narrativa (seja na literatura ou no cinema) por um tipo de "realismo", mostrando o Brasil de forma direta, "crua", e, ao mesmo tempo, ignorando e colocando à margem todas as propostas que não conversavam com essa suposta realidade.

De fato, o horror existe nas artes brasileiras - e até mesmo em nossa história, recheada de horrores reais como a escravidão, o genocídio de comunidades indígenas, golpes militares, dentre outros - porém, muito por conta do desinteresse no gênero pela crítica, da ausência historiográfica e da falta de articulação como um gênero nacional, o horror foi "negado" ou não assimilado como algo brasileiro.

Existia interesse e existia horror (na ficção e na realidade). As aproximações propostas aqui, dentre a busca pela identidade nacional, passando por uma aceitação da nossa condição colonial e negação daquilo que vem de fora, são sintomas de toda uma sociedade. Considerar que o horror não foi afetado por tais ideias nos parece ignorar, novamente, a importância do gênero e como o mesmo transmite incômodos e medos reais, mesmo que em tom simbólico, e são produtos de um tempo, de uma sociedade. Conhecer os medos e os monstros da época é também conhecer as formas, estéticas e narrativas, que alguns autores refletiam sobre o "horror disseminado nas diversas leituras de realidade brasileira."[56].

Considerando os anos 1960 e 1970, e o caráter simbólico do horror, finalizamos essa primeira parte com o Zé do Caixão, que no início do filme *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* (1968), questiona (e de certa forma sintetiza) uma busca por identidade ao indagar para o público: "Quem sou eu? Não interessa. Como também não me interessa quem é você. Ou melhor, não interessa quem somos. Na realidade o que interessa é saber o que somos.". - "não somos europeus nem americanos do Norte, mas, destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é."[57], responderia Gomes 5 anos depois - e, por fim, o agente funerário conclui, em seu *Estranho Mundo*:

> Sua mente confusa não sabe o que procura. Porque o que procura confunde a sua mente. E nasce o terror, o terror da morte, o terror da dor, o terror do fantasma, o terror do outro mundo. Agora, vê no terror que nada é terror. Não existe o terror, no entanto o terror o aprisiona. O que é terror? Ah, não aceita o terror porque o terror é você![58]

---

[56] EDITORIAL. **Correio Braziliense**, Distrito Federal, 30 jul. 1978. Suplemento Questões, p.08.
[57] GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento.* In: CALIL, Carlos Augusto (org.); GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p.190.
[58] O ESTRANHO MUNDO DE ZÉ DO CAIXÃO. Direção: José Mojica Marins. Produção de José Mojica Marins e George Michel Serkeis. Brasil, 1968. 1 DVD.

2. Definições de horror e terror

Encontrar uma definição concreta de terror e horror é uma tarefa árdua, visto que, inúmeras discussões e definições dos termos foram feitas ao longo do tempo, tanto na literatura quanto no cinema, e as propostas possíveis de definição acabam se tornando maleáveis a depender de pontos de vista teóricos, sociais e até mesmo culturais.

No caso do Brasil, o gênero é conhecido popularmente como "terror", sendo sinônimo de "horror". Já internacionalmente, a palavra "horror" é comumentemente usada, principalmente pelo fato que a palavra "terror" é mais associada ao terrorismo.

Ann Radcliffe, em seu ensaio *Do sobrenatural na Poesia* (1826), vai definir o terror como relacionado a "apresentação obscura dos objetos que o suscitam, de modo que a imaginação teria liberdade para operar, seria capaz de engendrar o sublime"[59], enquanto o horror seria "resultado da apresentação excessivamente explícita e diria respeito a sentimentos 'menores', como o asco, a repulsa"[60]. Por sua vez, Stephen King considera que existem o horror, o terror e a repulsa:

> No topo de tudo está o horror; logo em seguida está o terror; e abaixo de tudo, a golfada de repulsa. Minha filosofia pessoal, enquanto escritor de ficção de terror com alguns anos de experiência, é reconhecer essas distinções, pois elas algumas vezes são úteis, mas evitar qualquer preferência por uma em detrimento das outras, baseado na ideia de que o efeito de uma é de alguma maneira melhor do que o das outras. O problema com as definições é que elas têm uma tendência a se transformar em ferramentas para a crítica - e este tipo de crítica, que eu chamaria de crítica de orelhada, me parece desnecessariamente restritiva e até mesmo perigosa. Eu compreendo o horror como a emoção mais apurada (usada praticamente na sua quintessência no filme *Desafio do além*, de Robert Wise, onde, assim como em *A pata do macaco*, nunca nos é permitido ver o que está atrás da porta), por isso vou tentar horrorizar o leitor. Mas se eu perceber que não vou conseguir horroriza-lo, tentarei aterroriza-lo e, se perceber, então, que não vou conseguir aterroriza-lo, vou apelar para o terror explícito. Eu não sou orgulhoso." (KING, 2013, p.42)

Em outro campo, agora segundo Rossi[61] (2022) terror, horror, pavor e abjeto constituem elementos chave por meio do que o medo é articulado dentro da ficção insólita. Sendo, tradicionalmente, terror, horror e medo vinculados ao gótico, distinguindo, assim, do fantástico, discussões recentes apontam para outro lado, colocando esses termos, agora, vinculados ao fantástico. Deixando a discussão ainda mais complexa, em um debate

---

[59] BALIEIRO, Marcos. Apresentação. Do sobrenatural na poesia. Prometheus – Journal of Philosophy, v. 11, n. 31, set – dez, 2019.
[60] *Ibid*.
[61] ROSSI, Cido. **Terror**. *In*: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: https://www.insolitoficcional.uerj.br/terror/. Acesso em: 20 jan. 2024.

infindável que passa pela literatura e chega até o cinema. Rossi (2022) bem aponta que a diferenciação terror, horror e medo é apenas didática, haja visto que, ao longo do tempo, as tentativas de definições em separado desses termos acabaram caindo em contradições e, ao final, ao invés de esclarecem as definições e diferenciar os termos, acarretaram em um acúmulo de dúvidas e ambiguidades.

> A questão fundamental que se coloca é que a história, teoria e crítica do insólito, do gótico e do fantástico demonstram que não há limites claros entre o que é terror, o que é horror e o que é medo. Muito semelhantes entre si, mas não sendo exatamente a mesma coisa, esses conceitos interdependem-se filosófica e epistemologicamente. (ROSSI, 2022)

Levando em conta que o objeto de análise aqui é o cinema de horror brasileiro, vários questionamentos são levantados. Como foi visto no capítulo anterior, a literatura e o cinema vinculado às poéticas negativas se desenvolveram no Brasil de forma singular, levando em consideração a cultura local, as movimentações artísticas específicas e os anseios e medos que são resultado das vivências no país. Assim, considerando que ao falarmos de horror buscamos entender como o mesmo é visto do prisma nacional, os termos se tornam ainda mais complexos. Por isso, a partir de cada análise (no capítulo 4), pretendemos expor como cada obra se vincula ao horror, classificando, assim, individualmente, mas deixando explícito como cada uma daquelas obras pode ser definida.

Por fim, ressaltamos que estamos chamando aqui de cinema de horror - e optamos pelo uso do "horror" por sua abrangência e recorrência em pesquisas nacionais ou internacionais -, a interseção dos critérios expostos por Cánepa, afinal, a pesquisadora se debruça em estudar e analisar o horror no cinema brasileiro. Assim, o cinema de horror será vista a partir do:

> ● Do ponto de vista temático/estrutural, filmes que contem histórias nas quais um elemento monstruoso e/ou inexplicável no mundo natural causa perplexidade e medo aos personagens da ficção; ● Do ponto de vista iconográfico, filmes que se utilizam de imagens violentas e ao mesmo tempo misteriosas, trabalhando a imprevisibilidade, o corpo violentado, a monstruosidade e/ou os elementos grotescos e escatológicos; ● Do ponto de vista industrial e comercial, filmes que se assumem inteira ou parcialmente como "de horror", ligando-se a valores como 25 o medo, o choque causado pelas imagens de violência, o susto, o imponderável ou o sobrenatural como fontes de ameaça.(CÁNEPA, 2008, p.51-52).

Se adentrarmos no campo cinematográfico, outra discussão também surge, visto que a própria ideia de gênero cinematográfico não é uma unanimidade entre os pesquisadores. De acordo com Canepa, os primeiros estudos sobre os gêneros no cinema advém dos estudos no campo das letras, de gêneros dentro da literatura:

> A noção de gênero é, em linhas muito gerais, uma instância "herdada" da literatura e da dramaturgia que, desde a Poética de Aristóteles (e, mais ainda, desde a Arte Poética de Horácio, escrita três séculos depois), organiza um conjunto de obras que compartilham um número significativo de elementos temáticos e narrativos.(CÁNEPA, 2008, p. 46)

Essa noção de gênero acaba por organizar um conjunto de obras literários a partir de elementos temáticos e narrativos, compreendidos a partir de uma análise da estrutura textual e recorrências de temas e narrativas. "Mas, no caso dos gêneros cinematográficos, abarca também outros aspectos, compartilhando a totalidade do sistema de criação, realização, distribuição e consumo de filmes, sendo mais facilmente identificada com o cinema industrial." (CÁNEPA, 2008, p.94)

Assim, para além de um conjunto de obras que possuem semelhanças estéticas, formais, temáticas, etc, no caso do cinema, os gêneros também estão vinculados a essa ideia de indústria. Segundo Barry Keith Grant - citado por Murray Leeder (2018, p.91-92, tradução nossa) -, o cinema de gênero é criado por "um modelo industrial baseado na produção em massa". E os filmes são entendidos a partir de uma lógica comercial e industrial, sendo os gêneros uma categoria que fornece, tanto para o público como para o produtor, uma certa expectativa que um filme pode (ou não) cumprir.

Tentar criar uma definição unânime para terror e horror, dentre outras categorias como o gótico, o macabro, o abjeto, renderia uma tese completa apenas com tal temática, e mesmo assim, com uma conclusão que agregaria ao debate mas, ao fim, não seria unânime. Visto que a presente pesquisa entende que a configuração do gênero do horror no cinema brasileiro se desenvolve de forma própria (mesmo com algumas influências do estrangeiro), ela não pode se basear em uma produção hollywoodiana, pois tal comparação seria incompatível. A partir dos anos 1970, os estudos de cinema vão começar a considerar a definição de gênero não como uma noção parada ou estagnada:

> Até o final dos anos 70, os estudos sobre o tema estiveram mais preocupados com a reincidência de determinados códigos reconhecíveis em aspectos estruturais-narrativos e/ou iconográficos dos filmes da grande indústria do cinema. Mas a partir dos anos 80, teóricos como Rick Altman, Steve Neale e vários outros deixaram de ver esses gêneros como categorias estanques, preferindo tratá-los como configurações discursivas em permanente recombinação e subdivisão, tendo em vista, mais do que uma forma fixa um processo dado entre os produtores e audiência. (CÁNEPA, 2008, p.94)

Considerando a proposta desta dissertação e suas possíveis ramificações, tentaremos explorar os debates acerca daquilo que consideramos o ponto chave aqui, de falarmos em *horror brasileiro* não apenas como um gênero adjetivado, mas sim, como fruto de uma realidade específica, que, ao mesmo tempo que se desenvolve de forma peculiar, também recebe interferências do estrangeiro, seja em uma indústria que serve como influência para os realizadores, seja em questões acerca da nossa situação colonial e condição de subdesenvolvimento. Mesmo sem uma definição formal de horror, este trabalho propõe entender expressões artísticas que flertam, tangenciam, dialogam ou, de fato, se declaram como de horror ou que se encaixam dentro do ramo das poéticas negativas.

III. "É PRECISO INVENTAR NOVOS SIGNOS"

3. O Princípio da Morte

Antes de falarmos sobre os filmes que podem ser classificados, ou que se utilizam de ferramentas do gênero horror nos anos 2000-2007, é preciso falar sobre a situação do cinema brasileiro à época. No início da década de 1990, o então empossado presidente da república Fernando Collor de Mello extinguiu os órgãos ligados ao fomento do cinema nacional, são eles: a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes, S.A.), o Concine (Conselho Nacional de Cinema) e a Fundação do Cinema Brasileiro. Após a extinção desses importantes órgãos ligados ao cinema brasileiro- mesmo que com suas polêmicas - , "o cinema brasileiro viveu um período de estagnação, com a produção de pouquíssimos filmes em longa metragem e que, rodados precariamente, chegavam com dificuldade ainda maior ao circuito comercial cinematográfico."[62] (ZANIN, 2012, p.172). De acordo com Luiz Zanin, na Enciclopédia do Cinema Brasileiro, o que manteve a produção nacional viva foi o curta-metragem, servindo também como um tipo de preparação, ou formação, de futuros realizadores e realizadoras de longa-metragem:

> Nessa fase mais estéril da entressafra, o curta-metragem manteve vivo o fazer cinematográfico no Brasil. Quando mais tarde o longa-metragem voltou a ser produzido, os diretores de curta metragem continuaram a exercer a sua função de propor alternativas temáticas e de linguagem. Obras mais baratas, feitas em geral por jovens, e amparadas pelos prêmios-estímulo que existem em várias cidades do país, o formato curta-metragem produziu alguns dos filmes mais instigantes dos anos 90. (ZANIN, 2012, p.172)

[62] ORICHIO, Luiz Z. *Cinema Brasileiros Anos 90*. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe A. (org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 3ª ed. São Paulo: Editora SENAC, 2012.

O retorno da produção só aconteceria após o então presidente Itamar Franco - que assumiu a presidência após o processo de impeachment de Collor - sancionar a Lei do Audiovisual (Lei n. 8.695/93, de 20 de julho de 1993), criando mecanismos de financiamento e incentivos fiscais ao longa-metragem brasileiro. Alguns anos após a Lei, é possível ver a produção crescer, em termos numéricos, já que "no princípio da década, apenas dois ou três longas-metragens nacionais chegavam às telas a cada ano. Entre 1995 e 1997, 31 filmes foram rodados, finalizados e exibidos." (ZANIN, 2012, p.173). O chamado "cinema da Retomada" tem como marco o filme *Carlota Joaquina* (1995), dirigido por Carla Camurati, que foi um sucesso comercial. Contudo, seu sucesso parece isolado. Mesmo com a "volta" do cinema brasileiro, seja interno ou externamente[63], existia uma certa "falha de comunicação" entre o público e o cinema. Zanin (2012, p.174), comenta que "a comunicação com um público mais amplo, [...] permanece um desafio particular do cinema nacional. Se a aceitação dos filmes não é tão limitada quanto no início da década, ainda está longe do ideal". Situação que permaneceu como uma dificuldade para todo o cinema brasileiro.

Se falarmos em temática, os filmes produzidos pela retomada tiveram como característica o início de uma descentralização de produção, aos poucos saindo do eixo Rio-São Paulo - por mais que, historicamente, o cinema brasileiro tenha atravessado inúmeros ciclos regionais temporários, sua produção se concentrou no Rio de Janeiro e em São Paulo -, com isso, uma diversidade de temas e estilos acabou por refletir os interesses de cada realizador. Ao mesmo tempo que, seus estilos acabaram se adequando ao "mercado cinematográfico":

> Estilisticamente, esse cinema, com algumas exceções, mostra feição conservadora, procurando adequar-se às exigências do mercado e buscando padrão de qualidade de nível internacional. Muitas vezes a necessária procura do aperfeiçoamento técnico se faz com o sacrifício do sentido de inovação. Outra característica importante do cinema brasileiro dos anos 90 é o começo de sua diversificação regional. (Zanin, 2012, p.174)

Considerando isso, tanto no período da retomada quanto no início dos anos 2000, vários filmes criaram aproximações com horror, em diferentes vertentes, dentre elas, a que se destaca é o humor. Entre 2000 e 2007, encontramos nove filmes que se utilizam de ferramentas do horror. Logo no início da década, dois filmes usam a comédia misturada com o

[63] Concomitantemente a esse ressurgimento no âmbito interno, o cinema brasileiro voltou a marcar presença no cenário internacional, participando novamente dos festivais mais importantes. (ORICHIO, 2012, p.174)

horror, para, de um lado criar uma crônica sobre a vinda do famoso detetive Sherlock Holmes no Brasil e, de outro lado, fazer uma sátira com os filmes de horror.

No primeiro caso, temos *O Xangô de Baker Street* (2001), dirigido por Miguel Faria Júnior e baseado no romance homônimo de Jô Soares, essa co-produção Brasil-Portugal nos coloca o detetive criado por Arthur Conan Doyle investigando, de início, o desaparecimento de um violino stradivarius, até que se depara com uma investigação sobre um assassino de mulheres, o horror aqui está presente em cenas gráficas dos corpos mortos e mutilados, além de trazer o tema do assassino serial (*serial killer*, em inglês), um dos subgêneros do horror.

Já no segundo filme, *Entrei em Pânico ao Saber o Que Vocês Fizeram na Sexta-feira 13 do Verão Passado*[64], filmado na cidade de Carlos Barbosa (RS) pelo diretor Felipe M. Guerra, somos apresentados a uma homenagem/paródia ao subgênero *slasher* e aos filmes de horror lançados na década de 1990 - principalmente *Pânico* (*Scream*, 1996), de Wes Craven, que por sua vez presta homenagem ao horror *slasher* da década de 1980. O filme - recheado de piadas com tropos do cinema de horror norte americano e algumas citações que o localizam no Brasil (como uma cena fazendo referência ao programa *Show do Milhão* comandado pelo apresentador Silvio Santos, no canal SBT) -, nos apresenta uma festa de jovens que é interrompida por um assassino mascarado que vai matando um a um. Filmado com poucos recursos, a obra de Guerra acaba por se situar em um momento onde as filmadoras de fita VHS começavam a se tornar acessíveis para a população, permitindo assim que seu filme fosse realizado.

Em 2002, Anna Muylaert estreia na direção com o filme *Durval Discos* (2002). Na trama, acompanhamos Durval (Ary França), dono de uma loja de discos de vinil - em plena decadência com o baixo interesse e fim de produção dos vinis -, que ainda mora com sua mãe Carmita (Etty Fraser). Por conta de sua idade avançada, Carmita e Durval decidem contratar uma empregada, contudo, a doméstica acaba desaparecendo e deixando sua filha na casa de Durval. A partir daqui o filme, que antes tinha uma estrutura que mais se assemelha a uma comédia, toma rumos estranhos. As aproximações com o horror podem ser feitas a partir de dois pontos: narrativo e temático.

Do ponto de vista narrativo, a partir do "sumiço" da empregada, a obra vai tomando rumos incômodos, que beiram ao macabro. Primeiro, Carmita começa a ficar obcecada pela criança, causando um incômodo que vai se intensificando até a chegada de uma cena específica, onde o elemento fantástico se junta a violência. Em sua crítica ao filme no site

[64] Em 2021, o diretor reeditou o filme e lançou essa versão "redux" no Fantaspoa XVII.

Boca do Inferno, Luana Damião pontua que não classificaria o filme como de horror, contudo, uma obra com cenas que afloram no espectador um forte desconforto:

> Basicamente, Durval Discos fala sobre modernidade, e como procuramos nos adequar a essa tendência ou como procuramos meios de fuga, que acabam por destruir com nossas vidas. Não o classificaria como um filme de horror, mas com certeza seu conteúdo narrativo e a direção de diversas sequências deixam uma sensação de desconforto intensa, da qual não conseguimos sair e muito menos desgrudar os olhos da tela. (DAMIÃO, 2014)[65]

Do ponto de vista temático, uma leitura possível do filme dentro da chave de um horror brasileiro, é o tema da classe média. Esse tipo de temática vai ser trabalhado no cinema brasileiro de horror futuramente ao filme de Muylaert - como *Trabalhar Cansa* (2011), dirigido por Juliana Rojas e Marco Dutra - mas já pode ser delineado esse desconforto e mal-estar em *Durval Discos*. No filme já temos essa família de classe média em decadência e a relação de poder entre a família e a empregada. Esse tipo de aflição e incômodo, que gesta o "horror de classe média", é resumido por Hernani Heffner, em texto para o catálogo da mostra *A Vilania no Cinema Brasileiro*:

> Em meio aos extremos do prazer vilanesco, vive a classe média em suas variações e seus segmentos. O que a acossa não tem nome, face, matéria. É invisível. Uma força, uma energia, um espírito que teima em subsistir e se apossar de tudo e de todos, promovendo uma violência indiscriminada, numênica, indistinta. Em filmes como *O anjo da noite* (1974) – e, especialmente, os mais recentes *Durval Discos* (2003), *Girumunho* (sic) (2010), *Trabalhar cansa* (2011) e *O som ao redor* (2014) –, essas forças que rondam as pessoas mais banais são enfrentadas – ou então cedem a elas. Algo do passado, vilanias do passado, acertos nunca realizados ou superados cobram a fatura histórica da sociedade brasileira. Seus signos rondam os espaços desses filmes, se escondem por trás de paredes, transformam 8 cachoeiras, e se materializam em explosões de violência fria e calculada ou de indiferença panfletária. (HEFFNER, 2016, p.07-08)[66]

Passando para 2004, já que em 2003 não identificamos obras com flertes com o horror, o primeiro longa-metragem de Heitor Dhalia, *Nina* (2004) - vagamente inspirado no romance *Crime e Castigo* (1866), de Fiódor Dostoiévski -, em seu tom opressivo e tenso, nos apresenta momentos animados, ilustrados por Lourenço Mutarelli, e fica entre o pesadelo real da urbanidade e o desespero "irreal" da culpa de Nina. A estréia de Dhalia na direção, acompanhamos a garota título do filme (interpretada por Guta Stresser), que vive diferentes rusgas e opressões da sua senhoria, Dona Eulália (Myriam Muniz), que a explora e violenta de inúmeras formas, desde abrir sua correspondência até limitar seu acesso a comida enquanto

---

[65] DAMIÃO, Luana C. Durval Discos (2002). **Boca do Inferno**, São Paulo, 24 nov. 2014. Disponível em: <https://bocadoinferno.com.br/criticas/2014/11/durval-discos-2002/>. Acesso em 10 dez. 2023.

[66] HEFFNER, Hernani. Vilania. In: ANDRADE, Gisele; SAUERBRONN, Roberta; ZACHARIAS, João Cândido (Org.). **A Vilania no Cinema Brasileiro**; 1ª edição. Rio de Janeiro: Saraguina Filmes e Jurubeba Produções, 2016.

não recebe o aluguel. A partir disso, vamos adentrando na cabeça de Nina, em meio a um pesadelo que pode ser real ou apenas uma alucinação.

No cenário do horror, 2004 foi o ano de lançamento de *Jogos Mortais* (2004), dirigido por James Wan e baseado no curta-metragem *Saw* (2003), também de Wan. Além de dar origem a uma franquia que renderia dez filmes, o filme fez parte de uma série de obras que foram chamadas de horror *torture porn* (tortura pornográfica, em tradução livre). O popular subgênero pode ser definido como obras que apresentam uma fetichização da morte e da tortura dos personagem. Em filmes que mostram humanos se degradando, em cenas de violência explícita, como o já citado *Jogos Mortais* e *O Albergue* (2005), de Eli Roth.

O ano também apresentou o surgimento de duas importantes redes sociais: Facebook e Orkut. Esta última foi responsável por reunir usuários através de suas comunidades e interação entre pessoas de todo o mundo. O Orkut foi uma rede social muito popular no Brasil, a ponto de que, em 2008 - quando mais de 56% dos usuários da rede eram brasileiros[67] - a filial brasileira do Google assumiu o controle do Orkut.

Em 2005, dois filmes de lobisomem surgem no cinema brasileiro, ambos amparados no humor, mas se utilizando de um monstro clássico do folclore nacional e do cinema de horror: o Lobisomem. Os filmes são: *Um Lobisomem na Amazônia*, de Ivan Cardoso; e *O Coronel e o Lobisomem*, de Maurício Farias.

Nesse período, uma importante plataforma de compartilhamento de vídeos foi criada, o YouTube foi criado em fevereiro de 2005 em San Bruno, Califórnia, por três ex-funcionários do PayPal. O site hospeda uma grande variedade de vídeos, clipes, filmes e materiais caseiros. A influência, popularidade e importância da plataforma foi tanta que em 2006 a revista estadunidense Time elege “You” como pessoa do ano, afirmando que “You (você, em portugues) controla a Era da Informação”[68].

Um aspecto que podemos refletir sobre é a qualidade dos vídeos, visto que, principalmente no cenário independente de cinema - no período de transição para câmeras digitais mais baratas -, o público parecia não repelir, à época, o filme por sua qualidade de imagem. No YouTube seu formato de vídeo padrão é em Flash com 320x240 pixels, apenas em 2008 o site adiciona a opção *HQ* (*High Quality* ou Alta Qualidade, em portugês), com vídeos disponíveis com tamanho máximo de 480x360 pixels.

---

[67] De acordo com a matéria do G1, disponível em: https://g1.globo.com/Noticias/Tecnologia/0,,MUL715477-6174,00-FILIAL+BRASILEIRA+DO+GOOGLE+VAI+ASSUMIR+CONTROLE+MUNDIAL+DO+ORKUT.html. Acesso: 02 jun. 2024.

[68] Disponível em: https://time.com/6258607/you-time-person-of-the-year-2006/

Considerando o sucesso da plataforma de vídeos, ao compartilhar vídeos, desde amadores até profissionais, o YouTube pode ter tido papel determinante para uma naturalização de vídeos com uma qualidade de imagem inferior ao que se via nos cinemas, visto enquanto na tela do computador era possível ver um vídeo a no máximo 480x360 pixels, na telona dos cinemas eram exibidas obras em 4K.

No ano seguinte, a comédia com toques sobrenaturais *Fica Comigo Esta Noite* (2006), de João Falcão, nos apresenta a história de Edu (Vladimir Brichta) que, em um momento de crise em sua relação com Laura (Alinne Moraes), acaba morrendo. Após a morte do personagem de Brichta, sua alma tenta fazer de tudo para se acertar com a namorada, contando com a ajuda de um fantasma e de um atrapalhado anjo.

No mesmo ano, o catarinense Petter Baiestorf lança dois filmes: *A Curtição do Avacalho* e *O Monstro Legume do Espaço 2*. O cineasta, nascido na cidade de Palmitos, começou sua incursão no cinema quando tinha cerca de 19 anos. Seu primeiro projeto - incompleto - *O Lixo Cerebral Vindo de Outro Espaço* (1992) contava a história de "um grupo de adolescentes que enfrentava zumbis alienígenas saídos de tumbas de papelão em busca de suas antenas alienígenas, que teriam sido arrancadas"[69]. Em seguida produziu e dirigiu *Criaturas Hediondas* (1993), agora lançado oficialmente, e desde então continua produzindo obras recheadas de sangue, política e polêmicas. Baiestorf se insere em um cenário independente, *underground*, que abarca outros cineastas - como o já citado Felipe M. Guerra - que com pouco, ou nenhum dinheiro, produziam, dirigiam, escreviam e atuavam os próprios filmes. De certa maneira, analisar um pouco de perto esses cineastas pode nos ajudar a compreender o cenário tecnológico do início dos anos 2000, que acarretou em uma "facilitação" (entre aspas, pois produzir cinema é um mecanismo complexo) na produção de filmes. Assim, é importante falar brevemente sobre esse cenário.

3.1. Sobre a produção independente e canibais

Durante o governo Collor, Baiestorf funda a produtora Canibal Filmes. Em um período que, apesar dos contrapontos e ingerências do governo, os equipamentos de vídeo começaram a se popularizar no país. De acordo com pesquisadora e crítica Beatriz Saldanha:

> A produtora, em atividade até hoje, sempre correu à margem, tendo surgido na ocasião da popularização dos equipamentos de vídeo, que se tornaram mais

[69] BAIESTORF, Petter. **Canibal Filmes**: Os bastidores da Gorechanchada. Pinhais, PR: Sangue TV; Pitomba!, 2020. p.42.

> acessíveis ao consumo caseiro, tornando-se uma das primeiras a fazer vídeos independentes no Brasil. A nova tecnologia facilitava os processos de captação da imagem e de montagem, sendo possível, inclusive, conferir de forma imediata o resultado das gravações, assim como permitia a reutilização das fitas. Na Canibal Filmes, o funcionamento era baseado em um esquema bastante artesanal desde à produção das obras em si, o que envolvia um bocado de improviso, até a distribuição, com os filmes sendo montados e copiados com o auxílio de dois videocassetes, e os lançamentos chegando ao público por venda direta. (SALDANHA, 2021)[70]

Para Carlos Primati, o cineasta catarinense se insere da cronologia do horror nacional a partir do cinema de "sexploração" (também conhecido como *sexploitation*, em inglês):

> Na cronologia do horror nacional, Petter retomava a partir de onde Fauzi Mansur, um mestre dos filmes de "sexploração", havia parado em 1990, com suas produções faladas em inglês, Satanic Attraction e Ritual of Death, com sangue e tripas a níveis raramente vistos no cinema brasileiro. Petter passou ao largo da Retomada oficial; seguiu um trajeto paralelo em que espaços tiveram que ser criados para receber suas obras (um deles foi a HorrorCon realizada em São Paulo em 1995, um marco nos eventos de horror no país), e trinta anos depois é celebrado pela Cinemateca do MAM com uma retrospectiva que o reputa como um autor genuíno. (PRIMATI, 2021)[71]

No início dos anos 2000, o catarinense publicou - primeiro como zine, depois com publicação como livro de bolso pela editora Achiamé -, junto do cineasta Cesar "Coffin" Souza, o *Manifesto Canibal*, uma espécie de manual manifesto (ou vice-versa) sobre como produzir filmes com pouco (ou quase nenhum) orçamento. De acordo Primati (2021), a publicação é "ideologicamente, é uma espécie de releitura "gorechanchada" do Manifesto Antropófago, de Oswald de Andrade, peça fundamental dos Modernistas de quase um século atrás"[72].

Dentre um dos primeiros trabalhos de Baiestorf está o filme - hoje, um clássico do cinema *underground* brasileiro -, *O Monstro Legume do Espaço* (1995), filmado em VHS durante dois finais de semana e, de acordo com Baiestorf (2020), o primeiro onde o cineasta possuia uma câmera própria e, com isso, a oportunidade de fazer um trabalho mais profissional. O filme, uma homenagem ao cinema de ficção científica da década de 50 e do clássico *Frankenstein* (1931), da Universal, possui uma certa rebeldia, principalmente no caráter estético, de se utilizar o vídeo, Saldanha acrescenta também outros pontos:

---

[70] SALDANHA, Beatriz. **O monstro legume do espaço**: em busca do cinema imperfeito. Disponível em: <https://mam.rio/cinemateca/o-monstro-legume-do-espaco-em-busca-do-cinema-imperfeito/>. Acesso 20 dez. 2023.

[71] PRIMATI, Carlos. **Petter Baiestorf e a estética do escracho, da putaria e do 'horor'.** Disponível em: <https://mam.rio/cinemateca/petter-baiestorf-e-a-estetica-do-escracho-da-putaria-e-do-horor/>. Acesso 20 dez. 2023.

[72] *Ibid.*

> É encantador constatar como as produções da fase inicial da Canibal Filmes preservaram uma espécie de energia juvenil, uma certa ingenuidade marcada pela manufatura astuciosa do vídeo e pela opção do horror e da ficção científica como forma de rebeldia e inconformismo. Temos visto essa mesma energia, advinda de um posicionamento ideológico, ressurgir em produções mais contemporâneas, em outros contextos tecnológicos. E é esse o tipo de energia necessário para movimentar o mundo. (SALDANHA, 2021)

Onze anos após o lançamento de *Monstro Legume*, veio a sequência *Monstro Legume do Espaço 2* (2006), que continua de onde o primeiro havia terminado. Retomando a história do monstro que, diferente do que pressupunha o final do filme de 1995, havia sobrevivido. De acordo com o cineasta (2020), após um considerável "poder comercial" de seu filme anterior - *A Curtição do Avacalho*, que comentaremos em seguida -, Baiestorf começa a refletir em um "segundo descompromissado longa-metragem para lançamento de final de ano.". A partir dessa ideia, resolve escrever o roteiro de *Monstro Legume do Espaço 2*. Dessa vez, a influência vai além dos filmes de horror e ficção, mas também em um debate sobre suas vivências na região em que nasceu e cresceu, que diz ser "bastante preconceituosa":

> O escrevi [*Monstro Legume 2*] como um drama racial no Oeste de Santa Catarina. Meu roteiro era bem simples e pé no chão, mostraria o dia seguinte ao primeiro filme, quando o Monstro Legume seria encontrado à beira da morte por um veterinário que o salvaria. Claro que o povo do Oeste de Santa Catarina descobriria o monstro e iria atrás para matá-lo. Era um tiquinho de história que me interessava mais como uma peça sobre conflito racial do que como ficção científica *gore* escatológica. A região onde nasci e cresci é bastante preconceituosa, e eu queria discutir o assunto. (BAIESTORF, 2020, p.310)

Como dito anteriormente, *O Monstro Legume do Espaço 2*, chega na esteira do alcance comercial do filme anterior de Petter, *A Curtição do Avacalho* (2006), definido pelo Dicionário de Cinema Brasileiro[73] (2013), como uma "comédia *trash* de horror escatológico", onde um padre e um psicopata possuem uma arma capaz de derreter suas vítimas, e a utilizam para eliminar pescadores de uma comunidade rural. Somado a esse núcleo, temos também um plano do padre de clonar Jesus Cristo e, um último em que acompanhamos uma equipe de filmagem tentando produzir um filme sem orçamento no interior de Santa Catarina. De acordo com Baiestorf (2020, p.303), sua intenção era que o filme "se parecesse muito *trash* em seu início, então, sem tantos esforços assim, lógico, caprichamos na pobreza inicial. Há inúmeros 'defeitos técnicos' que surgem aos poucos, indicando a invasão que a equipe técnica real da produção fará na história mais adiante".

[73] BALADI, Mauro. **Dicionário de Cinema Brasileiro**: Filmes de longa-metragem produzidos entre 1909 e 2012. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2013.

Misturando humor, escatologia e metalinguagem, o filme simboliza um momento importante para a Canibal Filmes, e de qual era a situação da tecnologia digital do momento. De acordo com o montador do filme, Gurcius Gewdner (2011)[74], *A Curtição do Avacalho* e *Triunvirato* (2004) - filme dirigido por Gewdner -, foram suas primeiras experiências com distribuição profissional, "no sentido, de produzir os dvd's exatamente da maneira que gosto de ver, lotado de extras, capinha bonita frente e verso e tudo que o dinheiro permitir.".

> O que mais me animou foi quando [...], descobri que existiam impressoras caseiras que imprimiam direto na mídia do CD/DVD. Lançamos "O Triunvirato" (coletânea com os filmes e curtas) e "A Curtição do Avacalho", que não venderam nada. Mas essa não era nem de longe a preocupação. O que queria era ver o surgimento de um mercado do filme independente, estabelecer um padrão mínimo de qualidade pros lançamentos. Nada de Dvd's com duração de 20 minutos, quero ver materiais gordos, com 3 horas de duração! E claro que precisava também atualizar o formato, além dos meus filmes, sentia falta como fã, de ver os filmes da Canibal Filmes digitalizados, lançados em dvd com todas essas vantagens. E foi isso que te propus e estamos fazendo né? Esses filmes foram lançados em DVD em 2006. Hoje em dia vendem bem, impulsionados pelos outros lançamentos, que foi algo que já dava pra aprender observando os selos independentes de música e até mesmo as editoras de livro: se você se mantém lançado novidades, teu catálogo se vende por inteiro, se você para de lançar, todas as vendas travam. E eu particularmente, com existência de mercado ou não, gosto de dar um formato "físico" aos filmes, com capinha e etc. (GEWDNER, 2011)

Felipe M. Guerra, que à época lançava *Canibais e Solidão* (2006), enquanto escrevia críticas para o site *Boca do Inferno*, diz ter recebido o DVD de *A Curtição do Avacalho*, e que o via como uma forma de "conquistar seu merecido espaço" na internet:

> Creio que foi por 2006 ou 2007. Eu escrevia críticas para o site *Boca do Inferno* e acredito que o Petter estava tentando conquistar seu merecido espaço nesse novo mundo da internet. Assisti ao filme e era muito diferente do que a Canibal Filmes fez antes; embora com o mesmo senso de humor e a mesma pegada de cinema fantástico, era mais experimental e alegórico, lembrando o Cinema Marginal brasileiro dos anos 1960-1970. Fiquei embasbacado e escrevi uma longa resenha para a *Boca do Inferno*. (GUERRA, 2020, p.307)[75]

Finalizando o ano de 2006, e esse breve parêntese, vale apontar o filme de Guerra, *Canibais e Solidão*. De acordo com o cineasta, o filme se deu a partir de uma junção de duas ideias: um filme inspirado em comédias adolescentes; e outro influenciado pelo ciclo de

---

[74] Blog Canibuk. **Lindo Sonho Delirante de Gurcius Gewdner ou Memórias de um Cachorro sem Lar**. 2011. Disponível em: <https://canibuk.wordpress.com/2011/11/26/lindo-sonho-delirante-de-gurcius-gewdner-ou-memorias-de-um-cachorro-sem-lar/>. Acesso em 10 dez. 2023.

[75] In: BAIESTORF, Petter. **Canibal Filmes**: Os bastidores da Gorechanchada. Pinhais, PR: Sangue TV; Pitomba!, 2020. 544p.

filmes canibais italianos. Guerra explica - em entrevista para Petter Baiestorf - essa transformação/junção de suas ideias:

> A idéia por trás do projeto é meio maluca: eu sempre fui fã dessas comédias adolescentes tipo "*Porky's*" e "*O Último Americano Virgem*", e lá pelos anos 2000 estava havendo um revival desse tipo de filme com a série "American Pie". Alguns anos antes de "*Canibais & Solidão*", quando eu estava filmando o primeiro "Entrei em Pânico", comecei a pensar num roteiro de comédia adolescente que começava com um cara só de cueca em cima do telhado de uma casa, e a partir disso a história se desenvolveria em flashback mostrando como o sujeito foi parar ali e porquê. Mas acabei deixando isso de lado. E eu sempre fui muito fã daqueles filmes italianos sobre canibalismo, tipo "*Cannibal Holocaust*" e "*Cannibal Ferox*". Depois de "*Entrei em Pânico*", queria seguir nessa linha de sangueira e fazer uma aventura homenageando essas obras italianas, e que se chamaria "*O Tesouro dos Canibais*". [...] Aí resgatei a idéia da comédia adolescente e simplesmente misturei as duas coisas: o protagonista seria um jovem tímido que não conseguia se relacionar com as mulheres, porque tinha visto muitos filmes sobre canibalismo e começava a manifestar tendências de comê-las literalmente. Sei lá, na minha cabeça pelo menos parecia uma boa idéia. Só que enquanto fomos filmando, resolvi diminuir consideravelmente a parte sobre canibalismo, até ficar apenas uma piada interna, dando mais destaque às confusões relacionadas aos jovens virgens que tentam perder a virgindade. Mesmo assim, acho que funcionou como homenagem aos filmes sobre canibalismo, eles são citados várias vezes no filme, e o grande objetivo do protagonista é conseguir uma fita do "*Cannibal Holocaust*" para completar sua coleção. No roteiro tinha várias outras cenas relacionadas ao canibalismo dele, mas por vários problemas que tive, e porque o tom do filme ia ficar diferente do que eu queria, acabei nem filmando, preferindo transformar "*Canibais & Solidão*" em comédia romântica. E não me arrependo dessas mudanças, eu acho que "Canibais & Solidão" ficou bem legal como está. (GUERRA, 2011)[76]

Bruno C. Martino (2013)[77], em crítica para o site Boca do Inferno nos apresenta um outro dado interessante, que vai se relacionar com a mudança/acesso das tecnologias nesse período, que ao falar que o filme é tecnicamente superior à *Entrei em Pânico*...(2001) - dizendo que *Canibais e Solidão* é "melhor editado e sonorizado e como o anterior conta com uma ótima trilha sonora, que vai de música clássica (O Amanhecer, de Grieg, embalando uma cena de ressaca é muito legal) à dance e glam-rock." -, acaba nos informando que esse filme foi editado em um computador, enquanto o anterior foi "editado em dois vídeo-cassetes (e quem já editou em vídeo-cassetes sabe o calvário que é…)". Isso nos mostra que a facilitação do acesso à tecnologia (nesse caso, o computador com editor de vídeo) se deu por vários meios, seja na hora de filmar e produção (com câmeras melhores), editar e distribuir (com impressoras que dão um ar profissional para a mídia física). A importância da mesma também

---

[76] Blog Canibuk. **Necrófilos em Ação: O Cinema de Felipe Guerra na Terra da Polenta**. 2011. Disponível em: https://canibuk.wordpress.com/2011/09/13/necrofilos-em-acao-o-cinema-de-felipe-guerra-na-terra-da-polenta/. Acesso em 10 dez. 2023.

[77] MARTINO, Bruno C. Canibais e Solidão (2006). **Boca do Inferno**, São Paulo, 14 nov. 2013. Disponível em: https://bocadoinferno.com.br/criticas/2013/11/canibais-solidao-2006-2/. Acesso em 10 dez 2023.

melhorou a relação com o espectador, com cenas melhor montadas, se voltarmos a crítica de Martino, ele, ao comentar a sequência de abertura de *Canibais e Solidão*, aponta como a edição foi importante:

> A sequência de abertura, com cenas de *Cannibal Holocaust*, *Cannibal Ferox*, *Os Vivos Serão Devorados* e *O Último Mundo Canibal* é tão boa que sempre que coloco o DVD eu assisto mais de uma vez. Outra sequência muito bem editada é quando Rodrigo mastiga os dedos de outra personagem. Parece ser uma tomada única, não aparecendo aquelas diferenças de som ambiente ou efeitos sonoros quando há um corte, como acontece na edição com dois vídeo-cassetes. (MARTINO, 2013)

Outro ponto que também conversa com o filme de Baiestorf (*A Curtição...*), é o interessante dado sobre o DVD, que nos é apresentado na crítica como bem acabado, mostrando uma movimentação dentro da distribuição desses filmes:

> A qualidade técnica do DVD está muito boa, além da capinha ser muito bonita (me lembrou os cartazes de filmes hollywoodianos da década de 50), o DVD contém hilários 15 minutos de erros de gravação que dão uma ideia de como é filmar na raça. De extra também há o trailer original de cinema (sim, o filme foi lançado em um cinema da cidade!). (MARTINO, 2013)

3.2. De volta à cronologia

Por fim, em 2007 somos apresentados a duas obras que vão lidar com o horror, de formas diferentes, a partir de flertes com o gênero. No primeiro caso, *Corpo*, primeiro longa da dupla de cineastas Rubens Rewald e Rossana Foglia, acompanhamos o legista Artur (Leonardo Medeiros), que, ao receber no necrotério um corpo encontrado em uma vala comum junto a vítimas da ditadura civil-militar brasileira, fica receoso ao perceber que mesmo passado (aparentemente) 30 anos desde a morte da garota, ela se mantém conservada. Aqui, o horror vem da temática e ambientação macabra, somado ao clima de mistério e ao lidar com um *horror* brasileiro, a ditadura civil-militar.

No mesmo ano também tivemos *O Homem que Desafiou o Diabo*, dirigido por Moacyr Góes, um filme que se utiliza muito do imaginário fantástico de lendas e da literatura de cordel para fazer uma comédia com tons fantásticos, contando, inclusive, com a presença do Diabo.

Na obra de Góes, baseada no romance *As pelejas de Ojuara*, de Nei Leandro de Castro, acompanhamos Zé Araújo (Marcos Palmeira) que, obrigado a se casar com Dualiba

(Livia Falcão), acaba por ser retirado de sua vida de boêmia. Um dia, cansado dessa nova vida, resolve partir sem destino. A partir daí, começa a ser conhecido como Ojuara, e entre indas e vindas se depara com uma série de criaturas fantásticas, dentre elas, o Diabo.

Em uma matéria do jornal O Globo[78], ressalta-se o caráter "nacional" do protagonista "como herói genuinamente nacional e popular, Ojuara reflete o caráter do povo brasileiro, valente, criativo e, ao mesmo tempo, místico, devoto e sentimental." (ABOS, 2007). Dentre uma de suas personagens fantástica temos a Mãe de Patanha, interpretada por Flávia Alessandra, que, em entrevista para a matéria do jornal O Globo, explica sobre sua personagem, ressaltando o caráter da personagem como lenda folclórica:

> Ela é uma entidade que exala desejo e sexo. Segundo a lenda, Mãe de Patanha teve um filho que lhe foi retirado quando era criança, o que lhe causou muito sofrimento. Mais tarde ela teria se envolvido com um homem e descoberto que se tratava do próprio filho. Como forma de castigo, ela não se permite amar e se vinga de todos os homens - explica a atriz.

Ao redor do mundo, como bem aponta Carreiro (2023, p.33), 2007 representou o momento de explosão do subgênero *found footage* onde não apenas o número de produções cresceu como também fora do eixo EUA-Europa, com histórias filmadas em diversos países, como Costa Rica, Malásia, Uruguai e Bangladesh. Além disso, o *found footage* "se tornou uma febre consumista no Japão, e um cineasta (Kôji Shiraishi, que fez *Noroi*) se tornou o primeiro realizador especializado no formato, tendo assinado a direção de pelo menos cinco outros longas-metragens" (CARREIRO, 2023, p.33).

Finalizamos então essa breve cronologia de filmes que se utilizam do horror, ou flertes com o gênero, no cinema brasileiro. A partir do próximo capítulo, iremos esmiuçar o ano de 2008, que, considerando nossa pesquisa, foi o ano em que mais produções do gênero, ou que flertam com o mesmo, foram lançadas (cerca de nove filmes[79]). Em uma base comparativa e quantitativa, a produção geral de cinema no Brasil aumentou consideravelmente entre os anos 2000 e 2010. De acordo com o Dicionário de Cinema Brasileiro, em 2000, 50 filmes brasileiros foram lançados, enquanto em 2010, 111 filmes nacionais foram exibidos, com o ápice de produções em 2009, com 161 filmes.

Ano	Quantidade de filmes lançados

[78] ABOS, Marcia. Marcos Palmeira é 'O homem que desafiou o diabo. **O Globo**. 18 set. 2007. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/marcos-palmeira-o-homem-que-desafiou-diabo-4153927. Acesso em 10 dez. 2023.

[79] Consideramos para a pesquisa apenas os filmes que foram assistidos.

2000	50 longas-metragens
2001	45 longas-metragens
2002	50 longas-metragens
2003	65 longas-metragens
2004	70 longas-metragens
2005	89 longas-metragens
2006	90 longas-metragens
2007	135 longas-metragens
2008	147 longas-metragens
2009	161 longas-metragens
2010	111 longas-metragens

Fonte: BALADI, Mauro. **Dicionário de Cinema Brasileiro**: Filmes de longa-metragem produzidos entre 1909 e 2012. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2013.

4. A Continuidade do Sangue

O ano de 2008 apresentou um alto número de filmes que podem flertar, tangenciar ou ser definidos como de horror. Considerando a pluralidade de formas, estéticas e debates, é importante apontar e analisar cada filme de forma individual, compreendendo este inserido na cultura e história do Brasil. Assim, cada filme foi visto e compreendido de forma, inicialmente, individual para, enfim, inserido dentro do contexto nacional.

Os filmes foram organizados a partir dos possíveis debates que podem ser articulados dentro da cultura nacional, iniciando com aqueles que, de início, podem ser articulados a partir da literatura brasileira e do cinema nacional, passando para os filmes do subgênero zumbi e finalizando com o final da trilogia de Mojica.

4.1. FRONTEIRA e o gótico no Brasil

Após os créditos de abertura, tela preta, escutamos um coral cantando ao fundo, enquanto a imagem permanece no breu, em alguns momentos temos a impressão da faixa de aúdio estar ao contrário, com ligeiras reverberações na voz daqueles e daquelas que cantam.

Então, surge na tela a imagem uma cadeia de serras e morros cobertas, em parte, por um neblina, criando um ambiente espectral, em um misto de emoções que pode denotar, a depender de sua interpretação, da noção do sublime burkeano, por vezes parecendo um sonho, ou até mesmo um cenário bucólico e fantasmagórico.

Assim, começa o filme *Fronteira* (2008)[80], adaptação do livro do livro homônimo de Cornélio Penna, escrito e dirigido por Rafael Conde, em que acompanhamos Maria "Santa" (Débora Goméz), uma jovem que vive no interior de Minas Gerais e é conhecida como "Santa" (como bem pontua seu nome) pelos interioranos. Sua vida muda com a chegada de duas personagens, sua 'tia' Emiliana (Berta Zemel) e um viajante misterioso (Alexandre Cioletti) - o filme opta por apresentar esse personagem logo no início, peregrinando pelo cenário de fantasmagorias dos morros e serras -, enquanto a primeira, que não sabemos se é realmente uma parente de Maria, surge para preparar a suposta sobrinha para um milagre, o viajante aparece, soturno e discreto, sem intenções claras, porém, acaba se apaixonando por Maria e os dois se relacionam amorosamente. Maria então se vê nessa encruzilhada, entre "destino para o milagre" e um romance apaixonado. Toda a narrativa é emoldurada de forma a abrir margens para inúmeras interpretações, visto que o filme de Conde mantém um ritmo lento, com poucos diálogos ou explicações do que está, definitivamente, acontecendo. Tal opção de direção parece vir da obra literária, visto que Penna possui um estilo próprio de narrar suas histórias.

Luiz Costa Lima (1976, p.56) - ao falar da obra de Penna em *A Perversão do Trapezista* - aponta o autor como um "epígono" da corrente do romance gótico. Logo em seu epílogo, o narrador do livro *Fronteira* (1935), visando dar um ar de "realidade" a um estranho relato, nos apresenta uma narrativa moldura, onde o autor explica que o que será apresentado ao leitor é, na verdade, uma transcrição de um diário que encontrara quando estava no interior de Minas Gerais. O "diário" não deixa claro onde e quando se passa a narrativa, focando em apresentar o interior da casa, que não é descrita precisamente, mas contém quartos, salas e corredores que, por vezes, parecem até assombrados, nas palavras de Lima (1976, p.63): "pelos cômodos pervaga um *ar fantasmal* e de *decadência*, a contrastar com o luxo severo e a minuciosa ocupação do espaço interno…" (grifo nosso).

A partir das idéias do pesquisador Júlio França (2018), o gótico é uma tradição artística que codificou as formas de representar o Mal e o medo, tendo uma visão obscura do

[80] De acordo com o *Dicionário de Cinema Brasileiro*, o filme estreou no dia 28 de novembro de 2008. Contudo, outras fontes apontam - como a crítica de Paulo Santos Lima para a revista Cinética, ou a aba de informações do streaming Embaúba Play - que o filme foi exibido no encerramento do 3º CINEOP – Mostra de Cinema de Ouro Preto, em junho de 2008.

mundo. Nas palavras de França (2018, p.1097): “O que se chama de literatura gótica é, pois, a convergência entre uma percepção de mundo desencantada e uma forma artística altamente estetizada e convencionalista”. Tendo como principal característica a produção de prazeres estéticos negativos - como a noção do sublime terrível de Edmund Burke, dentre outros -, a literatura gótica é uma forma literária que se caracteriza por uma série de convenções e estruturas narrativas, dentre elas, as três principais são: o *locus horribilis* - grosso modo, o *locus horribilis* é o espaço narrativo em que a obra se passa, sendo um espaço opressivo, seja em áreas rurais ou urbanas, sendo estes descritos, objetiva ou subjetivamente, como locais de incômodo, aterrorizantes -, a presença fantasmagórica do passado e a personagem monstruosa. De forma isolada, esses três elementos não são, em si, aspectos exclusivos da tradição gótica, podendo aparecer em outras expressões artísticas, contudo, em conjunto e com a intenção de produzir os prazeres estéticos negativos formam a narrativa gótica.

A narrativa ficcional gótica teve início em meados do século XVII com a obra *O Castelo de Otranto* (*The Castle of Otranto: A Gothic Story*, 1764), do romancista inglês Horace Walpole. No texto, acompanhamos a tragédia da família do príncipe Manfredo que, no dia do casamento de seu filho Conrado com a princesa Isabela, presencia um desastre um tanto estranho (um elmo gigante cai em cima de Conrado), e faz com que o príncipe volte seus pensamentos e ações a uma antiga profecia que apontava para o fim de seu reinado. A obra de Walpole acabou influenciando uma série de outras narrativas como *O Monge* (*The Monk*, 1796), de Matthew Lewis; *Os Mistérios de Udolpho* (*The Mysteries of Udolpho*, 1794), de Ann Radcliffe, dentre muitas outras (inclusive, contemporâneas).

De um ponto de vista da historiografia tradicional, a narrativa Gótica é dos séculos XVII e XIX, tendo como foco o Reino Unido mas também sendo reconhecido como um estilo artístico Europeu. Contudo, como aponta França (2018, p.1097-1098), sua amplitude, permanência e influência cultural se estende, tanto numa questão de tempo (para além do século XIX) quanto espacial (para além da Europa, como o *Southern Gothic* dos Estados Unidos). Considerando tais perspectivas de debate - com suas contradições e contrapontos -, vale apontar também aproximações que algumas narrativas brasileiras tem com o estilo gótico, dentre elas, *Fronteira*.

4.1.1. Gótico Brasileiro ou Gótico no Brasil?

Daniel de Serravalle Sá comenta, em sua tese de doutorado[81], sobre a relação entre o romance gótico - considerando a historiografia tradicional que o vincula a Europa - e o romance *O Guarani* (1857), de José de Alencar, oferecendo uma releitura da obra do romantismo brasileiro ao prisma dos romances góticos. Mesmo considerando questões de tempo, espaço e cultura, Sá busca encontrar aproximações entre o romance brasileiro com a literatura gótica, seja pelo seu clima de decadência - decadência que pode ser vinculada a um espaço físico ou personificado em uma personagem (real ou sobrenatural), que, vale lembrar, também foi apontada por Lima ao caracterizar o romance *Fronteira* -, seja pela visão "desencantada" de mundo (para usarmos o termos de França).

Ao fazer essas aproximações o autor se utiliza do termo "gótico tropical" (*tropical gothic*, em inglês), buscando compreender como esse estilo pode ser assimilado a outras culturas e, nesse caso, assimilado ao Brasil. Quatro anos após sua tese ser publicada, o autor retoma o termo na introdução do seu livro (uma extensão de seu texto de 2006), e explicita que outros países, como a Indonésia e as Filipinas, também adotaram o termo "gótico tropical" para referenciar obras que são derivadas do gótico mas que também são influenciadas pela cultura de seus respectivos países. "Assim, o termo 'gótico tropical' poderia ser uma expressão geral para identificar diferentes manifestações góticas na América Latina e quem sabe em outros lugares"[82], reconhecendo que o título de "gótico brasileiro" seja mais apropriado ao falarmos especificamente do Brasil.

Porém, o que seria um "Gótico Brasileiro"? Seria o equivalente a dizer "Gótico no Brasil"? Tal discussão pode ter uma série de desdobramentos, inclusive, vinculados a noção de adjetivação do mesmo, já apontada nesta dissertação sobre o que seria "Horror Brasileiro" e "Horror no Cinema Brasileiro". Voltando ao gótico, Júlio França (a partir de três artigos) tentou buscar as características, singularidades e maneiras de desenvolvimento do modo narrativo gótico em um contexto cultural nacional, procurando diferenciar o "Gótico no Brasil" do "Gótico Brasileiro, em suas palavras:

> Se, quando falamos em Gótico no Brasil, estamos focalizando a influência das grandes narrativas góticas sobre os autores e as obras locais, ao falarmos em Gótico Brasileiro, buscamos uma perspectiva que valorize o fato de que concepções de mundo semelhantes geram concepções artísticas igualmente semelhantes. (França, 2018, p.1098)

---

[81] SÁ, Daniel Serravale de. Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em 'O guarani'. 2006. 129 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

[82] Sá, Daniel Serravalle de. **Gótico Tropical**: O sublime e o demoníaco em O Guarani. Salvador: EDUFBA, 2010. p.34.

Deste modo, quando se fala em Gótico no Brasil se entende como obras se influenciam diretamente das fontes europeias, conscientemente, ignorando aspectos e questões nacionais. Um exemplo dado por França (2018, 1099) é, no caso do Brasil, *Noite na Taverna* (1855), de Álvares de Azevedo; e, no caso dos Estados Unidos, *Contos do Grotesco e Arabesco* (1840), de Edgar Allan Poe. Enquanto no caso nacional temos uma obra considerada à margem de uma tradição literária brasileira, advinda de um autor que nunca foi entusiasta da "cor local"; no caso estadunidense, Allan Poe ultrapassou algumas barreiras do gênero gótico e também não foi reconhecido como um autor que lidava com temas "tipicamente estadunidenses".

Ainda no caso dos EUA, o autor aponta, em contraponto ao Gótico nos EUA e adentrando ao que seria um Gótico Estadunidense, existir tal definição vinculada ao que se chama Gótico Sulista (*Southern Gothic*, em inglês), tendo William Faulkner e Flannery O'Connors como alguns de seus representantes com narrativas ambientadas no Sul dos Estados Unidos, tendo como *locus horribilis* as comunidades rurais com atmosferas macabras, situações grotescas e personagens monstruosos.

Já no caso do Gótico Brasileiro o autor aponta *Fronteira* como uma obra que vai se utilizar do maquinário gótico, estabelecendo "um diálogo de mão dupla com a tradição literária do Gótico, alimentando-a, ao mesmo tempo que é por ela alimentada" (França, 2018, p.1100). Dentre os paralelos e estruturas adotados por Cornélio Penna e as estruturas e temáticas góticas, França elenca os elementos:

> (a) A estrutura lacunar de enredo, produzindo, sobre o leitor, ora efeitos de suspense, ora efeitos de mistério; (b) A narração em modo de fluxo de consciência, enquadrando o mundo narrado por detrás de um filtro de culpas, remorsos e arrependimentos, e criando um véu de fantasmagorias que desrealiza e distorce mesmo aqueles fenômenos mais corriqueiros; (c) O narrador autodiegético, paranoico, não confiável e dono de uma sensibilidade mórbida; (d) O campo semântico ligado à escuridão, ao fantasmagórico, ao lúgubre, à morte etc.; (e) O Locus Horribilis, que se manifesta em diversos graus: – as montanhas negras, "sufocantes", que cercam a cidade; – a cidade decadente, semiabandonada; – a casa escura e claustrofóbica, com todas as janelas sempre fechadas, apesar do calor, e cuja aparência lembra um sepulcro; – o velho mobiliário, cujas portas e gavetas parecem sempre encerrar segredos terríveis. (f) O passado fantasmagórico, que se manifesta na alusão frequente a crimes e transgressões pretéritas, condicionando as existências dos protagonistas, e causando um efeito de enclausuramento, que os paralisa tanto no plano espacial quanto no temporal; (g) O Mal imanente, disperso por praticamente todas as personagens e todos os espaços narrativos. (França, 2018, p.1100-1101)

Porém, mesmo com a exposição de tais elementos em *Fronteira*, França (2018, p.1101) ainda demonstra algumas ressalvas, identificando vários desses não como não pertencentes exclusivamente a um chamado Gótico Brasileiro - com exceção de "elementos superficiais, como aqueles de caráter topográfico e algumas descrições de hábitos e costumes

idiossincráticos de uma determinada cultura" -, sendo partilhados, também pelo Gótico Sulista estadunidense. Assim, ele finaliza com três questionamentos:

> 1. Haveria, de fato, a possibilidade de se descrever o Gótico Brasileiro a partir de elementos que lhe são inerentes e exclusivos?
> 2. A analogia entre Gótico Brasileiro e Southern Gothic não nos apontaria, na verdade, para que ambos são, no fundo, variações de vertentes mais amplas do gênero, como o Gótico Colonial e o Gótico pós-colonial, nome que se dá à apropriação da estrutura narrativa gótica nos contextos correspondentes?
> 3. Pela força de suas convenções, o gótico não seria, pois, necessariamente, uma estrutura narrativa vazia, a ser preenchida com os medos, com as angústias e os horrores de cada local e de cada momento histórico? (França, 2018, p.1101)

De uma forma geral, a discussão proposta não apenas analisa o cenário em que essas obras estão envolvidas, mas a que ponto - e quais traços distintamente brasileiros -, o "Gótico Brasileiro" não é, somente, uma apropriação de elementos superficiais e temáticos alheias à cultura brasileira.

Em resposta a tais questionamentos, João Pedro Bellas (2020) retoma o ponto de França, e argumenta a favor da ideia de um Gótico Brasileiro, retomando uma reflexão de Antonio Candido a respeito da literatura latino-americana. Para Bellas (2020, p.04), os argumentos de França para estabelecer *Fronteira* como obra gótica são de ordens formais, - com exceção do Mal imanente, que é um elemento de ordem temática -, e que para considerar uma narrativa gótica brasileira, uma série de confluências referentes a aspectos temáticos devem, também, ser consideradas, de forma a se alinhar a cultura brasileira. Um dos pontos para construir sua argumentação é a utilização do texto *Literatura e Subdesenvolvimento*[83] (1973) em que Antonio Candido argumenta que os estudos de literatura latino-americana envolvem, também, a discussão acerca da dependência cultural e como os países colonizadores afetam e influem (nesse contexto, dentro da literatura) em países subdesenvolvidos (ex-colônias) e suas obras. A partir da consciência da dependência cultural relativa às literaturas européias, o escritor latino-americano consegue encarar os problemas e a influência externa com maior naturalidade. Afinal, para Candido, "o caminho da reflexão sobre o desenvolvimento conduz, no terreno da cultura, ao da integração transnacional, pois o que era imitação vai cada vez mais virando assimilação recíproca" (CANDIDO, 2023, p. 211).

Assim, os autores latino-americanos não apenas mimetizam suas influências recebidas, mas apropriam os modelos e determinadas ferramentas e discursos narrativos de matriz

[83] O texto foi publicado originalmente em 1970, em francês, na revista *Cahiers d'Histoire Mondiale*, v.XII, n.4, mas optamos por manter a data de lançamento em português na primeira edição da revista *Argumento*, em 1973 - mesma edição em que Paulo Emílio Salles Gomes publica Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento.

europeia e os incorporam a questões peculiares às suas respectivas culturas, políticos e realidades. Encaixando tal ideia em *Fronteira*, para além dos elementos essenciais do gótico, já explicitados anteriormente, a obra também incorpora, para além daquilo que França coloca como "elementos superficiais", temas e temáticas que conversam com o Brasil.

Dessa forma, é possível compreender o romance *Fronteira*, tanto em aspectos formais quanto temáticos (mesmo que seja um debate ainda em progresso), como um representante do Gótico Brasileiro, contudo, a presente dissertação compreende que a inserção (e interseção) do debate se faz presente tanto na literatura brasileira quanto no cinema brasileiro. Assim, é importante fazer um rápido preâmbulo sobre como o gótico foi utilizado no cinema brasileiro e como *Fronteira*, agora o filme, também se encaixa nesses aspectos.

4.1.2. O gótico no cinema brasileiro

O romance de Penna, mesmo com certas contradições, parece se encaixar dentro da narrativa gótica (agora localizada), onde alguns elementos da tradição são readequados à realidade local. No cinema brasileiro, a maquinaria gótica se apresentou, inicialmente, em filmes góticos femininos produzidos pelos estúdios paulistas nos anos 1950 (Maristela, Vera Cruz, Multifilmes e Brasil Filmes). Filmes como *Meu destino é pecar* (1952), de Manuel Peluffo - baseado no folhetim de Susana Flag (pseudônimo de Nelson Rodrigues) -; *Chamas no cafezal* (1954), dirigido por José Carlos Burle, *Estranho encontro* (1958), de Walter Hugo Khouri; e *Ravina* (1959), de Rubem Biáfora, apresentavam narrativas que, para Laura Cánepa (2010, p.05), não são necessariamente de horror - sendo mais influenciados pelo melodrama -, mas possuem "elementos que indicam a temática incipiente do horror a partir da tradição gótica e dos filmes de mulheres paranóicas", sendo, também influenciados pelo filme *Rebecca, a Mulher Inesquecível* (1940), de Alfred Hitchcock.

De acordo com Mary Ann Doane (1987), *Rebecca, a Mulher Inesquecível* faz parte de um grupo específico de filmes que a autora chama de "*paranoid woman's film*" ("filme de mulher paranóica"), que são obras de temática feminina que misturam o melodrama familiar/romance com o *thriller* de mistério e o filme de horror. "De maneira geral, essas histórias têm início quando jovens mulheres recém casadas começam a imaginar que seus maridos, quase sempre bem mais maduros, desejam matá-las." (DOANE, 1987 *apud* CÁNEPA, 2010). E a ideia de "paranóia" vem justamente da incerteza acerca dessa ameaça.

Os filmes de mulheres paranóicas dos estúdios norte-americanos da década de 40 acabaram por influenciar também outras cinematografias, como é o caso dos filmes brasileiros da década de 50, principalmente aqueles produzidos pelos estúdios paulistas. Em uma outra perspectiva, agora a partir da cultura nacional, as obras brasileiras também podem dialogar com os "romances de segunda esposa" que, como nota Ana Lúcia Enne (2008), configuram um tema recorrente na cultura brasileira. Tal tradição se caracteriza como;

> Romances em que uma segunda mulher é obrigada a enfrentar, contra os mais diversos opositores, o fantasma da primeira esposa, já falecida, mas ainda reinante dentro do lar, por vezes no coração do marido e quase sempre na memória daqueles que com ela conviveram, entre parentes, amigos e empregados. (ENNE, 2008)

Esse tipo de história, por mais que não seja inédito na literatura, "tornou-se particularmente ressonante na produção ficcional brasileira, inclusive nos folhetins radiofónicos e televisivos, especialmente na primeira metade do século XX." (CÁNEPA, 2010, p.06). Dentre essas narrativas, uma é destacada por Cánepa[84] (2010) é o folhetim *Meu destino é pecar* (1944), de Nelson Rodrigues/Suzana Flag. Com isso, é importante reconhecer que a obra é fruto de seu momento histórico e cultural e que colocá-la perante a perspectiva nacional e norte-americana é também reconhecer a influência dessas movimentações, seja pela forma temática ("filmes de mulheres paranóicas" ou os "romances de segunda esposa") e estética (a atmosfera gótica).

Passando das obras da década de 50, e como o gótico vai sendo incorporado pelas mesma, a década de 1970 conta algumas das obras de Walter Hugo Khouri, como *O Anjo da Noite* (1974) - com uma história levemente influenciada pelo livro *A outra volta do parafuso* (1898), de Henry James - e Carlos Hugo Christensen, que fez, dentre outros filmes, *Enigma para Demônios* (1975). Já nos anos 1980, a estética gótica esteve presente em filmes eróticos-fantásticos da Boca do Lixo.

Voltando para o filme *Fronteira*, o diretor Rafael Conde propõe, de forma consciente ou não, uma atmosfera gótica, e apresenta vários elementos da maquinaria gótica, seja por escolha estética ou para manter o vínculo com o romance de Penna que, como já debatido, seria um dos representantes do Gótico Brasileiro. Para além da imagem de abertura do filme, com as serras e morros compondo um cenário espectral e fantasmagórico, o filme lida também com a ideia de decadência, visto o casarão no qual se passa grande parte da narrativa,

[84] Ao todo, a autora destaca quatro romances brasileiros: *Encarnação* (1878), de José de Alencar; *A Intrusa* (1905), de Júlia Lopes de Almeida; *A Sucessora* (1934), de Carolina Nabuco; e *Meu destino é pecar* (1944), de Nelson Rodrigues/Suzana Flag.

somado com a forma como a câmera lida com esse espaço, agindo quase como um fantasma, ou talvez espírito, a câmera vaga pelo casarão, apresentando ao público o lugar, com suas paredes deterioradas pelo tempo - apresentando esse aspecto do "passado no presente" e o *locus horribilis* -, em um história que parece estar desconectada do tempo, seja ele narrativo ou histórico. O peso simbólico da casa, e como a câmera tenta transmitir esse peso, já era ressaltado nas críticas da época, como a crítica de Paulo Lima para a Revista Cinética[85]:

> É como se todo o espaço da casa tivesse de transmitir ao espectador toda uma carga de informações (simbólicas, às vezes) que tiram o lado corporal, superficial, dos objetos em cena. O que Rafael Conde faz, e que é bastante interessante, é utilizar literalmente a luz para traduzir um estado de graça divina, o lado metafísico da história narrada: uma luz autônoma que invade o plano como facho, adentrando as janelas, chegando à Maria. (Lima, 2008)

Por mais que a palavra *gótico* não seja associada ao filme em críticas da época, é importante ressaltar que o debate sobre o gótico brasileiro (antes gótico tropical) começou em 2006 e se estende até hoje[86]. Aqui, ao aplicar, no livro de Penna, como representante do gótico brasileiro, é possível considerar que vários dos elementos que podem ser vistos como góticos e nacionais (seja num âmbito formal, seja no âmbito temático) estejam refletidos, de forma direta ou não, na adaptação cinematográfica feita por Conde. Os elementos encontrados no filme *Fronteira*, temáticos ou iconográficos, podem não inscrever a obra imediatamente como gótica, mas podem mostrar um diálogo com suas principais características. O mapeamento deste diálogo, ou flerte, aqui proposto não tenta redefinir a obra, mas sim encorpar esse debate tão caro a uma definição do que seria o "horror brasileiro" e todas as suas vertentes, considerando nossa condição colonial e, ao mesmo tempo, a ideia, tão cara à cultura brasileira que é a antropofagia.

Assim, finalizamos com a proposta de tratar *Fronteira* como um filme Gótico Brasileiro, a partir dos elementos: 1. O casarão, sendo o *locus horribilis*, e representando um grande labirinto, com a câmera vagando, assim como um espectro, nesse cenário fantasmagórico; 2. A direção de fotografia que, cuidadosamente, enquadra as situações com um contraste entre luz e sombra, com velas a deixar seus personagens mais nítidos ou sombrios, em um tom lúgubre; 3. A estrutura do filme, refletindo a estrutura lacunar do texto

[85] Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/fronteira.htm . Acesso em 15 mai 2024.

[86] É no início do século XXI que também surgem, em diversas universidades federais, núcleos de estudos vinculados a literatura insólita, como o grupo de pesquisa *Vertentes do Insólito Ficcional*, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, que organiza congressos e publicações da temática; *Nós do Insólito*, também da UERJ e o projeto de pesquisa e extensão "Bestiário Criativo", sediado na Universidade Federal de Santa Maria, que promove ações culturais e com vínculos acadêmicos, como, por exemplo a exposição *Fantástico Brasileiro: O Insólito Literário do Romantismo à Contemporaneidade*, dos pesquisadores Enéias Tavares (UFSM) e Bruno Anselmi Matangrano (Universidade de São Paulo).

de Penna, deixando um tom de incerteza na narrativa; 4. Uma certa ameaça que espreita as reais intenções dos personagens do Viajante e da Tia (que, afinal, nem sabemos se é realmente uma parente da Santa); 5. A utilização de um cenário de serras e morros, tão presentes no estado de Minas Gerais (mas não somente), mas que são enquadrados de forma fantasmagórica e ressaltado pela trilha sonora; 6. O passado fantasmagórico, presente tanto na casa, quanto como a câmera enquadra a mesma; 7. O clima de decadência que permeia toda a obra, perpassando, principalmente, a situação do casarão.

4.2. A ERVA DO RATO e a literatura insólita de Machado de Assis

Exibido em setembro de 2008 no 65º Festival Internacional de Cinema de Veneza, *A Erva do Rato* (2008), nos apresenta dois estranhos (Alessandra Negrini e Selton Mello), que ao se conhecerem em um cemitério à beira-mar, resolvem morar juntos. No início, o personagem de Mello (que não tem nome) conta histórias para a personagem de Negrini (também sem nome), até que ele compra uma câmera e começa uma relação voyeurística com a mulher, que se torna sua musa. Porém, essa estranha relação é afetada quando um rato começa a roer as fotografias, deixando o homem obcecado pelo animal - e seus significados.

Livremente inspirado[87] nos contos "Um Esqueleto" (1875) e "A Causa Secreta" (1885), de Machado de Assis, o filme de Júlio Bressane nos dá a oportunidade de explorar a temática do horror dentro de duas chaves: do cinema e da literatura. No primeiro caso, temos o cinema de Bressane, que por diversas vezes flertou e trabalhou com o horror; e, no caso da literatura, a figura de Machado de Assis que, servindo de inspiração para *A Erva do Rato*, também explorou o horror em diversos contos.

4.2.1. O cinema de horror abjeto de Júlio Bressane

Nascido em 1946 no Rio de Janeiro, Bressane começou no cinema como assistente de direção de Walter Lima Júnior no filme *O Menino de Engenho* (1965) e estreou na direção com *Cara a Cara* (1968). Em seu filme de estréia, um drama existencial com tons expressionistas, já é possível ver "as marcas do que seria o cinema de Bressane pelos

[87] De acordo com matéria do jornal O Tempo, Bressane afirma que *A Erva do Rato* não é uma adaptação dos contos de Machado de Assis, mas sim uma "tradução em imagens de seu espírito". Disponível em: https://www.otempo.com.br/entretenimento/a-erva-do-rato-de-julio-bressane-tem-boa-recepcao-em-veneza-1.128849. Acesso em 04 mai. 2024.

próximos anos: planos demorados e poucos diálogos, abordando temas como a solidão, o desespero, o descontrole, o caos e a loucura que inevitavelmente leva à violência e à morte"[88].

Para Carlos Primati, o primeiro filme de Bressane "assumidamente de horror"[89] é *Barão Olavo*, *o Horrível* (1970), no qual a figura homônima, interpretada por Rodolfo Arena, viola túmulos em um cemitério para satisfazer seus impulsos necrófilos. Outro exemplo pontuado pelo crítico e pesquisador é *A Família do Barulho* (1970):

> A relação agressiva, demente e surreal de Helena Ignez, Guará Rodrigues e Kléber Santos fazem de A Família do Barulho, também de 1970, uma das obras essenciais de Julio Bressane. Comédia experimental, flerta com o horror na concepção bizarra do trio central e em imagens absurdas como a criança que finge serrar outra ao meio, terminando com a icônica imagem de Helena Ignez olhando fixamente para a câmera e vomitando sangue. (PRIMATI, 2019)

Em 1971, enquanto Bressane estava em exílio na Inglaterra - devido a perseguição pela Censura da ditadura civil-militar brasileira -, realizou *Memórias de um Estrangulador de Louras* (1971) e *Amor Louco* (1971), "dois de seus mais instigantes – e raros – estudos sobre violência e terror"[90]. Enquanto no primeiro acompanhamos um homem solitário (interpretado pelo ator Guará Rodrigues) que passeia por Londres à procura de mulheres loiras para estrangular; em *Amor Louco*, filmado no apartamento do diretor, temos uma obra experimental (assim como *Memórias*), sem diálogos e que, segundo Primati, se aproxima do horror "na angústia expressionista de Guará, cada vez mais insano, como na cena aflitiva na qual sangra o próprio olho com uma navalha"[91]. Ainda segundo Primati (2019), voltando ao Brasil, Julio Bressane trabalhou com outros temas, muitos deles vinculados à literatura, porém continuou a flertar com o imaginário do horror, dentre eles, temos *A Erva do Rato*.

Para melhor compreender esses "flertes" - ou até mesmo desconstruções - do horror no cinema de Bressane, é importante fazer um rápido preâmbulo sobre a estética do Cinema Marginal e de como as ferramentas do imaginário horrífico são trabalhadas por alguns de seus realizadores. Fernão Ramos explica que o horror muitas vezes presente no Cinema Marginal está vinculado a representação do abjeto, provocando, assim, o horror:

---

[88] PRIMATI, Carlos. ".O horror não-horrível do cinema udigrúdi". Revista Acrobata. São Paulo, 13 ago. 2019. Disponível em: <https://revistaacrobata.com.br/acrobata/artigo/o-horror-nao-horrivel-do-cinema-udigrudi/>.
[89] *Ibid.*
[90] *Ibid*.
[91] *Ibid*.

> A representação do abjeto traz consigo uma presença inevitável que sua concretização enquanto imagem provoca: o horror. Não o horror moralista em face da existência do que a boa ética condena, mas um horror mais profundo, advindo das profundezas da alma humana - um horror de temores pré-históricos e incomensuráveis - que aflora em toda sua potência original. O horror com seu lado grotesco, com seu lado repulsivo, seu lado de terror, é um dos elementos característicos do Cinema Marginal. O horror sem medida, que atinge a tudo e a todos, e que tem em sua imagem exemplar o berro histérico e convulsivo, que percorre de ponta a ponta os filmes marginais. O horror é a medida do sentimento causado pela expressão do abjeto. É o grito em face do monstro parido, em face da proximidade excessiva da deformidade, "O ser é o mal-estar", para utilizarmos a precisa expressão de Júlia Kristeva. O horror tem igualmente sua imagem e o Cinema Marginal penetra a fundo em toda sua dimensão simbólica. (RAMOS, 1987, p.118-119)

O abjeto, de acordo com Ramos (1987, p.120), coloca o objeto de medo, ou o horror, não apenas submetido a algum elemento exterior ao indivíduo, e a ameaça é voltado para o próprio "eu", ou seja, a ameaça ao indivíduo pode vir, ou ser vista, quando o mesmo se olha no espelho. Ainda para o autor (p.121), a relação - ou até mesmo co-relação - do horror e a abjeção estabelecem um relacionamento com o espectador, impactado por suas imagens e sons, pautada pela agressão de expectativas. "A relação agressiva com o espectador parece inevitável na medida em que o autor tende a reproduzir nesta o horror que a proximidade do abjeto lhe causa.". A própria relação do abjeto com outros elementos - como o terror, o horror e o pavor -, constitui um dos elementos pelo qual, dentro da noção de ficção insólita, o sentimento de medo é articulado.[92] Assim, Júlio Bressane - e outros cineastas vinculados ao Cinema Marginal - se utilizam desse tensionamento agressivo para gerar um certo tipo de desconforto, se conectando, dessa forma, com o horror e suas ferramentas.

Em *A Erva do Rato*, tanto o cenário (a casa do cemitério) quanto a edição de som - com sons de arranhões, estalos, trovoadas e a utilização de sons exacerbados do rato -, auxiliam na construção de um cenário de horror. O clima desconfortável e estranho permeia toda a obra, seja no momento onde o personagem de Mello revela uma foto íntima que tirara da personagem de Negrini, em uma cena composta pela luz vermelha da câmara escura e uma trilha que ressalta um certo tipo de estranheza; ou quando, na cena onde o animal surge e excita a personagem de Negrini, adormecida, o som acentua a estranheza da situação, com um tom espectral e fantasmagórico. A partir do momento que surge o rato - em uma cena que, novamente, intensifica o som, como se ouvíssemos pequenos arranhões, com um ligeiro efeito de eco -, o personagem de Mello começa a ficar obcecado com o animal, culminando, no

---

[92] ROSSI, Cido. Terror. *In*: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: https://www.insolitoficcional.uerj.br/terror/. Acesso em 15 jan. 2024.

terço final do filme, na cena (retirada do conto *A Causa Secreta*) em que o homem mata o pequeno animal de forma sádica, cortando suas patas enquanto o bicho se contorce de dor. Por fim, a obra finaliza com o personagem de Mello junto a um esqueleto, tratando-o como se o mesmo fosse uma pessoa viva.

A partir desse rápido apanhado, é possível considerar que os flertes com o horror na obra de Bressane não são novos, mas que se inserem em sua filmografia de forma não convencional - podemos considerar até mesmo a ideia do Cinema de Invenção, do crítico e cineasta Jairo Ferreira, de criar novas possibilidades a partir de estéticas, ideias e ferramentas já estabelecidas - que podem ser lidas a partir do horror. Considerando todas essas aproximações de Bressane, e do Cinema Marginal com o gênero, podemos dar continuidade e analisar os contos de Machado de Assis, além de parte de sua obra, com a finalidade de ressaltar, ainda mais, como existiu uma certa "tradição" de horror nas artes brasileiras, que foi ignorada ou posta às margens da historiografia.

4.2.2. A literatura insólita de Machado de Assis

Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) foi jornalista, contista, cronista, romancista, poeta e um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras. Sua profícua lista de obras, de inúmeros gêneros literários, faz de Machado de Assis um escritor versátil. Contudo, em se tratando de seus romances, a fortuna crítica machadiana tendia a definir duas fases na história do autor, com os romances divididos entre "românticos" e "realistas". De acordo com *Dicionário Digital do Insólito Ficcional*, no verbete dedicado ao autor:

> Quanto aos romances, a fortuna crítica machadiana tendeu, por muito tempo, a classificá-los entre românticos e realistas: dentre os primeiros, elencamos *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878), enquanto os romances ditos "da fase de maturidade" seriam os realistas (*Quincas Borba, Dom Casmurro, Esaú e Jacó e Memorial de Aires*, publicados em formato de livros respectivamente em 1891, 1899, 1904 e 1908). (PHILIPPOV, 2022)[93]

Por vezes definido como "escritor realista", o escritor não se debruçou pura e exclusivamente a obras "realistas", possuindo uma série de obras que não se encaixam nesse rótulo. "Em estilo variado, Machado compôs textos alegóricos, satíricos, de horror e de

[93] PHILIPPOV, Renata. Machado de Assis - ficcionista. *In*: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: https://www.insolitoficcional.uerj.br/machado-de-assis-ficcionista/. Acesso em 28 jan. 2024.

humor, e até absurdos, antecipando os feitos do escritor tcheco Franz Kafka (1883-1924) de anos depois.”[94]. Tanto que, recentemente, o rótulo “realista” começou a ser questionado pela crítica, “pois uma leitura mais atenta de seus romances da maturidade permite ver que, na realidade, tal classificação é um tanto aleatória”[95]. Para Philippov (2022), *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é colocado como um exemplo, de uma história que não seja propriamente fantástica, mas que sua premissa parte de um narrador, ou autor, morto:

> De fato, o que dizer de seu romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, publicado sob forma de folhetim na *Revista Brasileira* de 15 de março a 15 de dezembro de 1880 e sob forma de livro impresso em 1881? Afinal, a presença de um narrador que retorna das cinzas para relatar sua história, um “defunto autor”, com cuja alcunha prefere ser chamado, já traz a marca do insólito e quebra, ainda que pela chave da ironia, o paradigma de realismo e verossimilhança. (PHILIPPOV, 2022)[96]

Matangrano e Tavares (2019) também citam *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, além de outras obras de Machado com ligações ao fantástico:

> Dentre sua vasta produção destacam-se “As Academias de Sião”, “Uma visita de Alcibíades”, “A Igreja do Diabo”, “A Segunda Vida”, “O Imortal” e “O Esqueleto”, para citar apenas os mais conhecidos, além, é claro, do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* que, embora não traga nenhum acontecimento propriamente fantástico em seu enredo, parte de uma premissa sobrenatural. Afinal, seu narrador conta a história estando morto.” (MATANGRANO; TAVARES, 2019, p.41)

Somado a isso, Matangrano e Tavares (2019, p.43) ressaltam que Machado, em seus textos curtos, extrapola o fantástico a ponto de pontuar uma mordaz crítica aos costumes e a sociedade em que estava inserido. Tais comentários aos costumes e sociedade, ligados à extrapolação do fantástico, viriam a ser encontrados em parte do fantástico brasileiro do século XX. Anteriormente a esse período, os decadentes e simbolistas já testavam os limites do sobrenatural no final do século XIX e início do século XX.

Assim, é válido afirmar que Machado de Assis explorou o fantástico em diversas de suas obras. Considerando que o autor escreveu mais de duzentos contos - publicados em diferentes períodos e, alguns, selecionados para publicação em coletâneas, como *Contos*

---

[94] MATANGRANO, Bruno; TAVARES, Enéias. **Fantástico brasileiro**: o insólito literário do romantismo ao fantasismo. Curitiba: Arte & Letra, 2019. p.41.
[95] PHILIPPOV, *Op. Cit.*
[96] PHILIPPOV, Renata. Machado de Assis - ficcionista. *In*: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: https://www.insolitoficcional.uerj.br/machado-de-assis-ficcionista/. Acesso em 28 jan. 2024.

fluminenses (1870), a primeira a ser publicada -, a presença do insólito pode ser vista em diferentes vertentes, como o gótico, o fantástico e o grotesco.

Antes de nos debruçarmos sobre "Um esqueleto" e "A Causa secreta", vale apontar alguns casos do insólito na obra machadiana. Em "A Chinela Turca" (1875), o jovem enamorado Duarte espera ansiosamente para ir ao baile reencontrar sua amada Cecília, até que então, é impedido de ir ao evento pois o recém-chegado Major Alves se põe a ler um texto que estava escrevendo. A leitura do texto dura horas e acabam impossibilitando os sonhos de Duarte de ver sua amada. A partir desse momento, Duarte se vê envolvido em uma série de acontecimentos sem sentido, como ser acusado de roubar uma chinela turca ou ser obrigado a casar com a filha de um homem. Em uma série de situações absurdas que beiram o pesadelo, o final da narrativa deixa uma dúvida no ar, se, de fato, toda essa sequência de situações sem nexo acontecera ou se tudo não passou de um sonho ruim.

Além da presença do insólito, Renata Philippov também sinaliza aproximações do conto de Assis com outro importante autor, também vinculado ao insólito e macabro, Edgar Allan Poe:

> Estamos diante, nesse conto, do insólito, que pode ser lido pela chave do fantástico, segundo a definição todoroviana: o narrador hesita entre acreditar no que acontece e é durante essa longa hesitação entre sonho e realidade, em que o leitor acompanha uma série de peripécias, muitas das quais marcadas pelo passar angustiante das horas marcado por um pêndulo, que nos remete ao conto "O Poço e o Pêndulo", de Edgar Allan Poe. Em ambos os contos, temos a presença do pesadelo, do tormento da alma, da hesitação entre acreditar ou não no que está sendo narrado. (PHILIPPOV, 2022)

Por sua vez, em "A Igreja do Diabo" (1883), junta o insólito com tons cômicos e irônicos. No conto, acompanhamos o relato, retirado de um velho manuscrito beneditino, de quando o Diabo resolveu fundar uma igreja, afinal: "Por que não teria ele a sua igreja? Uma igreja do Diabo era o meio eficaz de combater as outras religiões, e destruí-las de uma vez" (ASSIS, 2019, p.20)[97].

Outro conto que podemos ressaltar é "Sem Olhos" (1876), que recorre à forma de narrativa em moldura, contando três histórias, uma dentro da outra. O que era para ser uma conversa tranquila na casa dos Vasconcelos, acaba se tornando em uma discussão - com os amigos Bento Soares, Maria do Céu, Antunes e Cruz - sobre a existência de fantasmas, no qual Cruz se põe a contar um episódio de sua juventude que o fizera temer assombrações. O relato de Cruz se passa quando o, então desembargador, era apenas um jovem, recém-chegado

[97] ASSIS, Joaquim M. M. A Igreja do Diabo. *In:* MARTINS, Romeu (org.). **Medo imortal**. Rio de Janeiro: DarkSide Books,2019. 464p.

ao Rio de Janeiro, que se muda para uma casa em que os extensos cômodos são alugados por diferentes pessoas. Certa noite, o narrador fica sabendo que seu vizinho, "descrito como excêntrico, muito soturno, de aparência cadavérica e beirando ao fantástico, morador de um cômodo muito mal mobiliado e iluminado, estava doente, e decide lhe fazer companhia"[98]. O vizinho, Damasceno Rodrigues, bastante doente, começa a ter uma crise - descrita como de insanidade - e afirmava ter visto os olhos flamejantes de sua mulher amada - seus olhos haviam sido arrancados pelo marido violento, enciumado com a amizade de sua esposa com Rodrigues. Cruz, que então se apresentava como narrador, diz ter visto os olhos também, porém a dúvida e incerteza ficam no ar. Seu vínculo com o insólito pode ser visto, de acordo com Philippov, sobre diversas perspectivas:

> O momento angustiante de hesitação permite ao leitor ler esse conto pela chave do fantástico e sobrenatural (a volta de uma morta, com olhos por onde saíam chamas aterrorizantes), do gótico (espacialidade escura, soturna e horripilante, com a volta da morta espectral e olhos de fogo e a figuração de personagem aterradora e cadavérica), do estranho (os fatos teriam acontecido, talvez: como duvidar de um desembargador, o leitor poderia se perguntar), do macabro e do grotesco. No entanto, o conto termina com a revelação jocosa por parte do narrador, o desembargador, de que Rodrigues nunca tinha existido. (PHILIPPOV, 2022)

Assim, com um tom jocoso, a história se fecha. A narrativa em moldura é muitas vezes utilizada em narrativas fantásticas - um exemplo clássico da narrativa moldura é *As mil e uma noites* -, dentro da literatura brasileira, é o caso de *Noite na Taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, e do conto "Flor, telefone, moça" (1951), de Carlos Drummond de Andrade. Como é possível ver, alguns contos machadianos se utilizaram dessa ideia de moldura para explorar o fantástico, sendo este real ou apenas um sonho. É a partir de tais narrativas curtas que o importante autor da literatura brasileira consegue se utilizar de espaços, personagens e tramas que podem ser vistos a partir do prisma do insólito ficcional, em inúmeros gêneros. Outro conto que também vai se utilizar da narrativa moldura, é "Um Esqueleto", um dos tópicos do próximo subcapítulo, acerca dos contos que foram usados como base para *A Erva do Rato*.

4.2.3. "Um esqueleto" e "A causa secreta"

Publicado originalmente entre outubro e novembro de 1875 no *Jornal das Famílias*, o conto "Um Esqueleto" começa com uma espécie de prólogo, onde Alberto, o narrador (em

[98] PHILIPPOV, *Op.Cit.*

uma narrativa moldura), conta para seus amigos sobre um antigo conhecido, o Dr. Belém, homem alto e magro, com um olhar "muitas vezes meigo e bom"[99] mas que também "tinha lampejos sinistros, e às vezes, quando ele meditava, ficava com olhos como de defunto"[100]. Dentre esses lampejos sinistros, o que chama a atenção é justamente o do título do conto, o fato de que o excêntrico personagem guardava em sua casa - que, vale apontar, é descrito de forma a beirar o gótico - o esqueleto de sua primeira esposa. Ao longo da narrativa descobrimos que o Dr. Belém se sentia culpado e responsável pela morte da ex-mulher, pois a acusara de adultério. Assim, acompanhamos o Doutor aterrorizando a vida de Dona Marcelina, sua segunda esposa, ao trazer o esqueleto da ex-mulher para conviver com o casal durante as refeições.

Enquanto isso, Alberto, com um misto de pena e empatia, vai se afeiçoando e nutrindo uma amizade por Marcelina. Tal relação começa a levantar suspeitas no Doutor, que teme estarem os dois tendo um caso amoroso, então, elabora um plano para que a esposa e Alberto viajem juntos. Ao final, os dois amigos são surpreendidos por Belém, que, ao invés de matá-los - que era o que ambos achavam que aconteceria - resolve ir embora com o esqueleto. Então, ao voltarmos para a narrativa inicial - dos amigos reunidos contando histórias - descobrimos que, de fato, o Dr. Belém nunca existiu, sendo toda essa narrativa uma criação de Alberto, com o intuito de entreter seus colegas. Para além das aproximações com o gótico e o macabro, Renata Philippov aponta também outras possíveis aproximações do conto com o fantástico e com o horror:

> A narrativa ["Um Esqueleto"] pode ser lida pelo prisma do fantástico, com a presença sobrenatural do esqueleto da mulher, pelo gótico (com a ambientação soturna, com o esqueleto sempre presente, com o final na mata escura), pelo diabólico (Belém, ao contrário da imagem de algo angelical trazido pelo nome – Belém, a cidade natal de Cristo -, age com requintes de crueldade, obrigando a esposa a conviver com o esqueleto e aterrorizando Alberto e a mulher, arquitetando um plano que quase termina em tragédia), pelo grotesco e macabro (o esqueleto como elemento aterrorizante) e pelo estranho todoroviano (com plena aceitação dos fatos, de forma racional). (PHILIPPOV, 2022)[101]

---

[99] ASSIS, Joaquim M. Machado de. Um esqueleto. *In*: MARTINS, Romeu (org.). Medo imortal. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2019. p.47.
[100] *Ibid.*
[101] PHILIPPOV, Renata. Machado de Assis - ficcionista. *In*: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: https://www.insolitoficcional.uerj.br/machado-de-assis-ficcionista/. Acesso em 28 jan. 2024.

Já em "A Causa Secreta", publicado originalmente na *Gazeta de Notícias* em 1885 - e compilado na coletânea *Várias Histórias* (1896) - temos uma narrativa permeada pela crueldade (advinda da personagem Fortunato), pelo macabro, grotesco e gótico. Na trama acompanhamos Garcia e sua estranha relação com o amigo Fortunato, um homem que, ao final do conto, descobre-se sentir prazer com a dor dos outros. Em uma das "cenas" mais emblemáticas do conto, acompanhamos Fortunato, a partir do ponto de vista de Garcia, torturando um rato:

> Garcia lembrou-se que na véspera ouvira ao Fortunato queixar-se de um rato, que lhe levara um papel importante; mas estava longe de esperar o que viu. Viu Fortunato sentado à mesa, que havia no centro do gabinete, e sobre a qual pusera um prato com espírito de vinho. O líquido flamejava. Entre o polegar e o índice da mão esquerda segurava um barbante, de cuja ponta pendia o rato atado pela cauda. Na direita tinha uma tesoura. No momento em que o Garcia entrou, Fortunato cortava ao rato uma das patas; em seguida desceu o infeliz até a chama, rápido, para não matá-lo, e dispôs-se a fazer o mesmo à terceira, pois já lhe havia cortado a primeira. Garcia estacou horrorizado. [...] E com um sorriso único, reflexo de alma satisfeita, alguma coisa que traduzia a delícia íntima das sensações supremas, Fortunato cortou a terceira pata ao rato, e fez pela terceira vez o mesmo movimento até a chama. O miserável estorcia-se, guinchando, ensangüentado, chamuscado, e não acabava de morrer. Garcia desviou os olhos, depois voltou-os novamente, e estendeu a mão para impedir que o suplício continuasse, mas não chegou a fazê-lo, porque o diabo do homem impunha medo, com toda aquela serenidade radiosa da fisionomia. Faltava cortar a última pata; Fortunato cortou-a muito devagar, acompanhando a tesoura com os olhos; a pata caiu, e ele ficou olhando para o rato meio cadáver. Ao descê-lo pela quarta vez, até a chama, deu ainda mais rapidez ao gesto, para salvar, se pudesse, alguns farrapos de vida. (ASSIS, 2019, p.90)

A descrição minuciosa do sofrimento do animal, somado a uma atitude fria de seu torturador, traz alguns dos elementos que permitem ler "A Causa Secreta" a partir do grotesco e do macabro. Philippov também acrescenta uma certa proximidade do conto de Machado com outro importante autor da literatura macabra, no caso, o escritor Edgar Allan Poe:

> Nesse conto [...] parece ecoar a voz de Edgar Allan Poe, em "O Barril de Amontillado" (1846), outra narrativa de vendetta (ou "vingança") e em que Fortunato, nome da vítima, é emparedado vivo enquanto seu algoz vitoriosa e macabramente se vangloria do sucesso de seu plano macabro. No conto machadiano, temos também um Fortunato, só que aqui é ele o algoz, enquanto García, sua vítima, é torturado psicologicamente. (PHILIPPOV, 2022)[102]

Diante disso, podemos afirmar que Machado trabalhou na chave do horror, macabro e grotesco em vários de seus contos, muitos deles renegados ou até mesmo diminuídos pela

---

[102] PHILIPPOV, Renata. Machado de Assis - ficcionista. *In*: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: https://www.insolitoficcional.uerj.br/machado-de-assis-ficcionista/. Acesso em 28 jan. 2024.

crítica, já que não fazem parte de sua fase dita madura (realista). Assim, este subcapítulo pretendeu apontar como que o horror (e suas variantes) existe - seja no cinema de Julio Bressane, seja nos escritos de Machado de Assis -, explicitando como que, a depender de seu autor (cinematográfico ou literário) assume formas e contornos que compreendem mecanismos e chaves do horror, mas trabalha a partir de sua própria cosmovisão, seja ela estética ou narrativa, criando assim, possibilidades de interpretação que - seja por não se encaixarem em um "ideal estética" (o realismo na literatura), seja por não utilizarem as ferramentas seguindo normas e padrões vistos na indústria cinematográfica (no caso, os filmes de terror/horror que dominam as salas de cinema, sendo majoritariamente norte-americanos) -, demandam um melhor compreensão de sua realidade e da sociedade que os gestou.

4.3. O FIM DA PICADA e o horror no cinema marginal

> Antigamente, o Diabo corria atrás dos homens, hoje, são os homens que correm atrás do Diabo.[103]

Contemplado pelo Edital do ministério da cultura para filmes de longa metragem, *O Fim da Picada* (2008), de Christian Saghaard, se inicia com Macário (Ricardo de Vuono) em uma orgia no Brasil de 1850, o personagem de Vuonoé logo apresentado fazendo sexo com uma mulher morta. Na manhã do dia seguinte a orgia, segue caminho com seu burro e encontra Exú-Lebara/Satan (Claudia Juliana), que o acompanha em uma viagem a São Paulo da época, porém, acabam parando na grande metrópole no ano de 2008.

Com a presença de personagens estranhos, como um Mickey Mouse que o leva de carro até a metrópole ou uma criança que mora na rua que acaba se tornando o folclórico personagem do Saci, o filme mistura vários elementos de um folclore brasileiro - "folclore" aqui considerado em um sentido amplo, já que também coloca, por exemplo, o personagem de Zé do Caixão - e faz um misto do fantástico com horrores urbanos reais, como a criminalidade, a fome e a violência.

De certa forma, *O Fim da Picada* parece tributário ao cinema brasileiro, a partir do horror nas artes brasileiras, do cinema marginal e do cinema produzido na Boca do Lixo. Além de estabelecer, na estética e na narrativa, um tipo de caos, que pode ser visto em inúmeras obras do Cinema Marginal - por exemplo, *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), dirigido por Rogério Sganzerla -, o filme também explora o sexo, logo na cena inicial com a orgia na praia (cenário caro para as pornochanchadas), fazendo uma referência a alguns filmes

[103] **O FIM DA PICADA**, Dir. Christian Saghaard, São Paulo/Brasil, 2008. Cor. 80 min. 35mm.

da Boca do Lixo/pornochanchada - além de contar com a presença do diretor Carlos Reichenbach -, e o horror presente nos personagens fantásticos e horríficos, contando também com a participação de Mojica e Ivan Cardoso, dois importantes cineastas vinculados ao gênero no país.

Saghaard parece compreender a ligação entre o Cinema Marginal, a Boca do Lixo e o horror, simbolicamente ligados ao Brasil. De certa feita, a história do filme, e seus temas, se vinculam a aspectos, movimentos e propostas brasileiras. Sua própria história parece ser livremente inspirada no livro *Macário* (1852) de Álvares de Azevedo. A narrativa de Azevedo, escrita trinta anos após a independência do Brasil, possui fortes influencias do romance gótico e romance negro, tipos de narrativas que são importantes para a formação do que, hoje em dia, compreendemos como horror. Vale, portanto, fazer um breve resumo sobre o livro.

4.3.1. Macário e o *roman noir*

A história de *Macário* pode ser dividida em duas parte, na primeira acompanhamos o personagem título que, ao encontrar Satan em uma estalagem e discutirem sobre temas diversos, rumam para a cidade de São Paulo, em seguida, agora já na metrópole, a conversa entre os dois personagens continua na casa de Satan, passa por um cemitério e termina no quarto da estalagem, ficando a dúvida se tudo não passava de um sonho/pesadelo, até que Macário e a hospedeira veem marcas chamuscadas de um pé de cabra no chão da estalagem.

Já a segunda parte, apresenta-se, para além de Macário, um novo personagem, o Penseroso. Que debatem sobre temas como o amor e a literatura, com uma proposta que, por mais que gere possibilidades de um debates sobre os pontos de vista de Azevedo, soam desligados e alheios à primeira parte.

Em seu texto *A Educação pela Noite*, Antonio Candido propõe uma curiosa ligação de *Macário* com outro importante texto de Azevedo - neste caso ligado diretamente ao horror -, *Noite na Taverna* (1855), publicado três anos após a morte prematura de Azevedo. Primeiramente, é importante ressaltar que Candido divide o texto de 1852 em duas partes, sendo a primeira protagonizada por Macário (e reinterpretada no filme de Saghaard), onde Candido (2023, p.16) indica que esse trecho, ou esse “universo fantasmagórico” nas palavras do autor, seria uma “a invenção literária da cidade de São Paulo”, onde a cidade é utilizada como um espaço ficcional, com uma energia que transborda em boemia e imita um certo tom byroniano. A noite paulista é visto pelo prisma do mistério, do vício, de uma inquietude que

seduziu artistas por muitos anos, dentre esses artistas, Candido pontua os filmes de Walter Hugo Khouri, cineasta que, na década de 1950 e 1960 dirigiu filmes de melodramas góticos e que, posteriormente, trabalharia na chave do horror clássico.

A ligação com *Noite na taverna* ocorreria ao fim de *Macário*, onde Satan e Macário trocam o seguinte diálogo final, que fica em "aberto":

> SATAN - Paremos aqui. Espia nessa janela.
> MACÁRIO - Eu vejo-os. É uma sala fumacenta. À roda da mesa estão sentados cinco homens ébrios. Os mais revoltam-se no chão. Dormem ali mulheres desgrenhadas, umas lívidas, outras vermelhas…Que noite!
> SATAN - Que vida! Não é assim? Pois bem, escuta, Macário. Há homens para quem essa vida é mais suave que a outra. O vinho é como o ópio, é o Letes do esquecimento…A embriaguez é como a morte…
> MACÁRIO - Cala-te. Ouçamos. (AZEVEDO *apud* CANDIDO, 2023, p.19)

A pergunta que fica é: quem Macário e Satan viam por essa janela? Para Candido, esse diálogo final é didático, apontando para o início de *Noite na taverna*, que começa, justamente, nos apresentando cinco homens ébrios - no caso, Solfieri, Bertram, Gennaro, Hermann e Johann -, em uma narrativa moldura onde cada um dos personagens conta um relato estranho, com casos de necrofilia, assassinato, incesto dentre outros temas. Ao fim, no sétimo capítulo, todas as histórias são amarradas.

> Estamos sem dúvida ante um produto do romance negro, mais particularmente da modalidade que os franceses chamam de "frenético". Narrativa frenética é de fato esta que Satan desvenda a Macário como uma espécie de experiência-limite, marcada pelo incesto, a necrofilia, o fratricídio, o canibalismo, a traição, o assassínio - cuja função para os românticos era mostrar os abismos virtuais e as desarmonias da nossa natureza, assim como a fragilidade das convenções. Associados a isto a modo de correlativo estão a noite, a tempestade, o raio, o naufrágio, o tufão -, constituindo o arsenal daquele "belo sublime" que podia costear o "horrível", como indicam algumas páginas críticas de Álvares de Azevedo. (CANDIDO, 2023, p.22)

De acordo com Camarani[104], um dos grandes responsáveis pela divulgação do romance negro (ou *roman noir*) na França - que passou a se denominar "frenético" -, foi Charles Nodier[105], nesse tipo de literatura as aproximações com a narrativa gótica e com elementos do horror, desvinculados do sobrenatural mas com vínculos com o "horror real":

---

[104] CAMARANI, Ana Luiza Silva. A literatura frenética no romantismo: a França e o Brasil sob o signo de satã. *Itinerários*, Araraquara, n. 44, p. 179-193, jan./jun. 2017.

[105] Vale apontar que Nodier - junto de Pierre Carmouche e Achille Jouffroy d'Abbams - foi responsável por adaptar livremente a importante obra de ficção de prosa curta *O Vampiro* (*The Vampyre*, 1819), de John Polidori, que apresentava o vampiro Ruthven para a ficção britânica e foi bastante influente na época, ajudando a dar forma para as narrativas vampíricas. A peça de Nodier, de 1820, atingiu o sucesso na época e acabou por expandir a fama do personagem vampiro.

> A literatura frenética que se desenvolve amplamente no romantismo francês pode ser caracterizada pela necessidade de libertar a mente humana dos limites impostos pela razão, a moral ou a ordem social, sem exigir a presença do elemento sobrenatural, também facultativo nas narrativas góticas; desse modo, o recurso à literatura frenética concentra-se também nos horrores do mundo real, seguindo uma veia funesta e sanguinária dirigida para crimes, perversões e libertinagens. (CAMARANI, 2017, p.180)

Tais proximidades com a literatura europeia vinha do fato de que Azevedo foi um antinacionalista em caráter literário, julgando a literatura nacional como parte da portuguesa e que "não havia sentido nem vantagem em proclamar a sua identidade específica"[106]. Indo de encontro ao esforço da crítica da época, que buscava a formação de um literatura brasileiro, poucas décadas após a independência do Brasil.

Se considerarmos esse discurso vindo do livro, o filme *O Fim da Picada* parece, de forma consciente ou não, deslocar esse discurso antinacionalista e propor uma adaptação que busque uma identidade nacional - um bom exemplo é a troca da figura europeia do Diabo por uma entidade das religiões de matriz africana -, principalmente vinculada a um "horror brasileiro", seja pelo uso de figuras folclóricas ou pela participação de artistas que propõem produzir um horror a partir do Brasil, como Mojica, Cardoso e Reichenbach Filho.

Cristian Verardi, em sua crítica ao filme[107], faz uma importante assimilação de ideias nacionais proposta pela obra, de que, ao subverter e perverter alguns aspectos da obra de Azevedo - ressalta-se, um antinacionalista -, tanto na parte estética quanto narrativa, se aproximando, por vezes de um filme ligeiramente experimental, Saghaard faz aquilo que o crítico, jornalista e cineasta Jairo Ferreira[108] chama de "transluciferação":

> O experimental em nosso cinema se apoia na arte como tradição/tradução/ transluciferação. Utiliza-se de todos os recursos existentes e os transfigura em novos signos em alta rotação estética: é um cinema interessado em novas percepções que conduzam ao inesperado, explorando novas áreas da consciência, revelando novos horizontes do im/provável. (FERREIRA, 2000, p. 23)

Deste modo, ao trabalhar em cima de propostas estéticas ou narrativas nacionais, mesmo que as subvertendo sobre o prisma da "transluciferação", *O Fim da Picada* parece se encaixar em um tipo de narrativa que entende o folclórico, o caótico e o horrorífico a partir de noções brasileiras. Mesmo que trabalhadas sobre uma ótica do cinema experimental, marginal ou da boca do lixo, Christian Saghaard parece propor um certo tipo de releitura, seja da obra

---

[106] CANDIDO, Antonio. A educação pela noite. *In*: Candido, Antonio. **A Educação pela Noite**. São Paulo: Todavia, 2023. p.18.
[107] VERARDI, Cristian. O Fim da Picada e o início do caos. **INSÓLITA-Revista Brasileira de Estudos Interdisciplinares do Insólito, da Fantasia e do Imaginário**, v. 2, n. 1, p. 70-74, 2022.
[108] FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo: Editora Lumiar, 2000.

de Azevedo ou da forma como o cenário urbano também propõe horrores. Tais horrores se vinculam ao cenário brasileiro, gerando debates e, talvez, propondo um certo tipo de caos muito pautado no horror, ou em figuras (Cardoso, Marins e Reichenbach) brasileiras.

4.4. BELLINI E O DEMÔNIO e as fronteiras do cinema de horror/policial

Definido pelo *Dicionário de Cinema Brasileiro*[109], como "drama criminal com *elementos de terror*" (BALADI, 2013, p.176, grifo nosso), *Bellini e o Demônio* (2008), escrito e dirigido por Marcelo Galvão, nos conta a história do detetive particular Remo Bellini (Fábio Assunção) que, no meio de problemas financeiros, acaba sendo contratado por uma pessoa misteriosa para encontrar um livro antigo. Ao começar a investigação, o detetive se vê em meio de uma série de assassinatos brutais que tem algum tipo de envolvimento com o livro e com uma seita que celebra o ocultista Aleister Crowley. Enquanto isso, a jornalista Gala (Rosanne Mulholland) investiga a morte de uma colegial assassinada, em uma pesquisa que também aponta para o misterioso livro.

Em nossa busca de catalogação dos filmes, nos deparamos com algumas informações discordantes acerca da data de lançamento do filme de Galvão, nos próprios créditos do filme - como aponta o *Dicionário de Cinema Brasileiro*[110] - existem tais discordâncias. Em alguns lugares, o filme é apontado como de 2008, em outros, 2010. Adotamos a data de 2008 visto que o filme estreou na primeira edição do Festival do Cinema Brasileiro de Los Angeles e, ao longo dos anos, foi sendo exibido em outros festivais. Porém, fica registrado que a obra só viria a ser lançada em circuito comercial em agosto de 2010[111]

O filme, uma adaptação do livro homônimo escrito por Tony Bellotto, dialoga com o imaginário de horror a partir da seita satânica (junto com o ocultismo de Crowley), os assassinatos sangrentos e a atmosfera de mistério. Em seu segmento final, explora algumas ferramentas do horror psicológico, com o detetive questionando (assim como o público) o que é realidade e o que é delírio.

---

[109] BALADI, Mauro. **Dicionário de Cinema Brasileiro**: Filmes de longa-metragem produzidos entre 1909 e 2012. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2013.

[110] Os créditos do filme apresentam informações discordantes sobre as empresas produtoras, sobre autoria do roteiro original e até mesmo sobre a data de produção (os créditos apontam 2010, apesar de o filme ter conquistado um prêmio no Festival do Cinema Brasileiro de Los Angeles em 2008, data que preferimos adotar). (BALADI, 2013, p.176)

[111] Mais especificamente, no dia 17 de setembro de 2010.

Em matéria assinada por Henrique Porto para o G1[112], Marcelo Galvão - diretor e roteirista - coloca como principais referências cinematográficas o cinema de David Lynch e David Cronenberg. Extrapolando os campos do cinema, “as influências religiosas, como os rituais de quimbanda, de magia negra, também estão bem presentes no filme”[113]. Outro destaque dado por Galvão é a figura de Crowley: “Suas ligações com magia negra e misticismo fizeram de Crowley, que viveu no século 19, uma figura controversa.”[114]

A matéria de Porto (2009), em nenhum momento vincula o filme ao gênero de horror ou a fantasia, por mais que destaque que “na nova *aventura*, o detetive [...] enfrenta rituais, seitas satânicas e assassinatos brutais”, e se utilize de termos como que “*atmosfera macabra”*. Em outros trechos o diretor diz ter se inspirado em referências “*perturbadoras*”, “o que pode, segundo ele [Galvão], tornar o filme de ‘difícil digestão’.” (grifo nosso).

Outro ponto a se destacar é o trecho final da matéria, que nos informa que “o clima de mistério da história também fez parte dos bastidores da produção”, contando com o relato do ator Nill Marcondes e do produtor Theodoro Fontes, acerca de “acontecimentos estranhos”. No primeiro, relatado, o ator afirma que ao gravar a cena do ritual, que envolvia um círculo de foto no chão, “uma labareda subiu e todo mundo se assustou”. Já na segunda, o produtor comenta que a palavra “demônio” desapareceu de algumas cópias do roteiros, como se nunca tivesse sido escrita ali. Até o momento da entrevista, o produtor afirma que ninguém conseguiu explicar como isso aconteceu. Essa abordagem, dos casos bizarros envolvendo a produção é algo muito comum ao gênero horror (mesmo não sendo exclusivo do gênero), servindo, muitas vezes, como marketing, criando lendas de que essas produções estão “amaldiçoadas”[115].

É curioso destacar que o filme, mesmo com uma “atmosfera macabra”, não é definido, pela matéria do G1 e em outras mídias, como horror, muito menos fantástico. Em um outro caso, agora no jornal Folha de São Paulo, mesmo depois da indicação de Fábio Assunção ao Fantasporto - Festival Internacional de Cinema Fantástico do Porto - a nota, da reportagem

---

[112] PORTO, Henrique. ‘Bellini e o demônio’ marca volta de Fábio Assunção ao cinema. **G1**, Rio de Janeiro, 28 set. 2009. Disponível em: <https://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL1321525-7086,00-BELLINI+E+O+DEMONIO+MARCA+VOLTA+DE+FABIO+ASSUNCAO+AO+CINEMA.html#:~:text=Dirigido%20por%20Marcelo%20Galv%C3%A3o%2C%20%E2%80%9CBellini,do%20F%C3%A1bio%20nos%20%C3%BAltimos%20tempos.> Acesso em 10 jan. 2024.

[113] *Ibid.*

[114] *Ibid.*

[115] Tais “lendas urbanas” sobre a produção ‘amaldiçoada’ desses filmes são tão chamativas para os amantes do gênero, ou curiosos no geral, que acabou sendo o mote da série documental *Cursed Films* - produzido pelo serviço de streaming *Shudder*, onde em cada episódio se debruça em um filme e seus “problemas” de bastidores, indo desde *O Exorcista* (*The Exorcist*, 1973), em seu primeiro episódio, até *No Limite da Realidade* (*Twilight Zone: The Movie*, 1983), no fim da 1a temporada.

local, aparentemente ‘retira’ a palavra “fantástico”, do nome do festival. Segue o texto, na íntegra:

> O ator Fábio Assunção foi indicado ao prêmio de melhor ator no Festival Internacional de Cinema de Porto -o Fantasporto-, por seu trabalho em "Bellini e o Demônio", de Marcelo Galvão e Theodoro Fontes. Assunção interpreta Remo Bellini, detetive criado por Tony Bellotto, que já aparecera nas telas na adaptação para o cinema de "Bellini e a Esfinge" (2001), também na pele do ator.[116] (2009, p.E5)

Aqui, pode-se apontar que a falta da palavra “fantástico” foi um possível erro na hora da checagem da nota, onde, a redação, não tenha se atentado à exclusão da palavra, advinda do nome do Festival. Porém, três dias depois - dia 17 de janeiro de 2009 - na coluna de Mônica Bergamo, novamente temos a exclusão do “fantástico”. Na nota intitulada “Recuperação” a jornalista ressalta que “Fábio Assunção, indicado ao prêmio de melhor ator no *Festival Internacional de Cinema de Porto*, por "Bellini e o Demônio", não vai participar da premiação. Continuará se recuperando em uma clínica de reabilitação.”[117] (grifo nosso). Considerando que o presente estudo se debruça acerca do horror e suas percepções, é importante pontuar isso nos textos. Mesmo sem uma resposta ou afirmativa concreta sobre qual motivo da palavra “fantástico” ter sido excluída das notas, pode-se refletir que, de um lado, seja devido a uma não vinculação com o termo em um filme brasileiro, ou, talvez, a percepção editorial de que o termo “fantástico”, seja irrelevante para tais notas, mesmo o festival sendo conhecido e reconhecido pelo gênero. Se analisarmos os vencedores de edições passadas do Festival conseguimos ver a aproximação com o cinema fantástico e o horror; em 2006 o grande vencedor do Fantasporto foi o filme de vampiros *Frostbiten* (2006), dirigido por Anders Banke; em 2007, *O Labirinto do Fauno* (*El laberinto del fauno*, 2006), de Guillermo del Toro; na edição de 2008, *REC* (2007), de Jaume Balagueró e Paco Plaza.

4.4.1. O cinema policial e o cinema de horror

Em fins de 2013 e início de 2014, no volume 61 da revista Filme Cultura, o tema do cinema de gênero no Brasil - a edição trazia como capa o personagem Zé do Caixão no filme *Encarnação do Demônio* (2008) - foi debatido entre pesquisadores e pesquisadoras,

---

[116] Fábio Assunção concorre no Fantasporto. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 14 jan. 2009. Folha Ilustrada, p. E5. Disponível no Acervo Folha: <https://acervo.folha.com.br/digital/leitor.do?numero=17782&anchor=5205194&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=6b805491e7bb47c096f8d9bc10775b5b>. Acesso em 10 jan. 2024.

[117] BERGAMO, Mônica. Recuperação. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 jan. 2009. Folha Ilustrada, p. E2.

analisando desde a metodologia para determinar os gêneros no país e até mesmo suas incursões, seja pela ficção científica, comédia e horror. No artigo "Notas sobre alguns gêneros tipicamente brasileiros"[118], Carlos Alberto Mattos aborda os gêneros que considera mais clássicos e próprios do país, "frutos de derivações e particularizações de gêneros mais universais" (MATTOS, 2014, p.17).

O pesquisador divide os gêneros em 6 tópicos: Criminais; Cantantes e revistas; Caipiras e sertanejos; Chanchada e pornochanchada; Cangaço; Terrir e favela movie. Dois tópicos nos interessam, Criminais e Terrir e favela movie. Pois, considerando a definição de *Bellini* como "drama criminal com elementos de terror", devemos considerar, primeiro, a origem dos criminais e, em seguida, a capacidade de alguns gêneros - com destaque para o horror - serem trabalhados juntamente com outros, de forma híbrida.

4.4.2. Criminais

Os filmes criminais denotam "a primeira cristalização de gênero próprio de que se tem notícia no cinema brasileiro"[119]. Grosso modo, são obras de reconstituição de crimes, combinando "o interesse jornalístico das "fitas naturais" com os esforços inaugurais do "posado", inclusive na forma híbrida com que apresentavam imagens reais dos criminosos (já presos) e dos locais dos crimes juntamente à encenação dos fatos com atores."[120]. No entanto, pouco se pode debater sobre os filmes em si, visto que foram produzidos na primeira década do século passado (até meados de 1920) e hoje se encontram perdidos. Como afirma Mattos:

> Retiradas da imprensa da época, as poucas informações que restam sobre esses filmes perdidos dão conta de uma concorrência acirrada pela atenção do público, já despertada pelos jornais populares a respeito de assassinatos e roubos com morte. Versões diversas eram produzidas de um mesmo crime. O recurso ao sensacionalismo, a disputa pelo acesso mais privilegiado às cortes judiciais e a corrida pelo lançamento mais ágil eram partes desse momento. (MATTOS, 2014, p.18)

O filme que inaugura esse gênero é *Os estranguladores* (1908), produzido e dirigido pelo português Antônio Leal e Francisco Marzullo. A obra de Leal e Marzullo é para muitos considerada a primeira obra de ficção - ou, "filme posado", como era conhecido à época - do

---

[118] MATTOS, Carlos Alberto. Notas sobre alguns gêneros tipicamente brasileiros. Filme Cultura. Rio de Janeiro. Daijo Gráfica e Editora 2013-2014. Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/wp-content/uploads/2017/06/Filme-Cultura-n.61.pdf> Acesso em: 19 Dez. 2023. p.17-22.

[119] MATTOS, 2014, p.18

[120] *Ibid.*

cinema brasileiro. “Todas as filmagens brasileiras realizadas até 1907 limitavam-se a assuntos naturais.”[121], comenta Paulo Emílio em *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*, e ao comentar acerca das dúvidas de *Os estranguladores* ser a primeira obra de ficção do cinema brasileiro afirma que “Vicente de Paula Araújo localizou uma comédia projetada em junho de 1908, no Grande Cinematographo Pathé: *Nhô Anastácio chegou de viagem*. É uma séria concorrente ao título de primeira fita brasileira de ficção.”[122]. Contudo, enquanto *Nhô Anastácio* seria “uma fita curta, com uns quinze minutos de duração no máximo”, *Os estranguladores* teria mais de meia hora.

A obra foi baseada no caso real do assassinato dos irmãos Fuoco, estrangulados pela “quadrilha sinistra” no dia 14 de outubro de 1906. O caso parece ter ocupado as páginas de jornais durante bastante tempo. Em 28 de novembro de 1907, nas vésperas do tribunal do júri do caso, o jornal carioca “O Século” resolve rememorar o caso do “célebre estrangulamento dos irmãos Fuoco e do assalto e roubo à joalheria da rua da Carioca n.53”[123], que “durante cerca de dois meses foi ele o prato do dia, que se devorava sofregamente no noticiário dos jornais”[124]. Marcel Vieira Barreto Silva, propõe uma leitura dos filmes criminais que vai além de serem recriações dos filmes reais, mas sim uma emulação da “narração jornalística”:

> *Os estranguladores* serve como ponto de partida para o estabelecimento de um importante gênero que dominou os cinemas nos seus primeiros anos no Brasil, o chamado filme criminal, do qual se destacam obras como *O crime da Mala*, *O crime dos Banhados* e *O crime de Paula Matos* [...]. Se tomarmos, portanto, como os filmes emulavam não os crimes em si, mas a narração jornalística que popularizava os crimes na mente do público, podemos inferir que temos aqui casos bastante sintomáticos de adaptações literárias. (SILVA, 2011, p.02)[125]

Se voltarmos para a edição de novembro de 1907 d’O Século, vemos que existe uma tentativa de se criar uma narrativa sombria a partir de um crime real. Como é possível ver no trecho:

> Não há quem não se recorde. A casa da rua da Carioca, até hoje continua a ser alvo dos olhares curiosos daqueles que seguiram, emocionados, passo a passo, o inquérito policial. É uma casa de construção antiga, acaçapada, velha, talvez tão velha como a Sé de Braga. Foi entre aquelas *paredes sombrias*, *alta hora da noite*, que veio se epilogar, com um outro crime, o tenebroso *drama de sangue* ocorrido ao largo, no

---

[121] Gomes, Paulo Emílio Sales. *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*. In: CALIL, Carlos Augusto (org.); GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p.123.
[122] *Ibidem.*
[123] Rocca e Carletto - O Grande Crime - O Jury de Hoje - O histórico do crime. **O Século**, Rio de Janeiro, 28 nov. 1907. Disponível em: https://memoria.bn.br/pdf/224782/per224782_1907_00392.pdf . Acesso em 10 jan. 2024.
[124] *Ibid.* No original: “durante cerca de dois mezes foi elle o prato do dia, que se devorava soffregamente no noticiário dos jornaes”.
[125] SILVA, M. V. B. **Cinema e literatura no Brasil**: o caso do período silencioso. Lumina, *[S. l.]*, v. 5, n. 2, 2011. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21001. Acesso em: 15 jan. 2024.

> mar, sobre um frágil batel, - *drama sinistro* de saque a uma indefesa criança, cujo cadáver, arrojado n'água, verá mais tarde aparecer na praia, *clamando por vingança.*[126] (O SÉCULO, 1907, grifo nosso)[127]

Para Silva (2011, p.02), "estamos aqui envoltos numa ação que atravessa diversos meios e formas de representação, através de um tipo de narrativa extremamente ligada à realidade (afinal, os crimes realmente aconteceram)", ao falar de *Os estranguladores*, o autor acrescenta ainda mais um meio, o teatro:

> Quanto a *Os estranguladores*, as relações foram ainda mais intertextuais: não somente o caso do assassinato e do julgamento dos criminosos chega às telas através da mediação da narrativa do texto jornalístico, como também parte de uma peça teatral, escrita pelos jornalistas Rafael Pinheiro e Figueiredo Pimentel, chamada "A quadrilha de morte". Trata-se, portanto, de um conjunto de meios expressivos (jornal, teatro, cinema) envolvidos na representação de uma mesma narrativa, capitaneada pelo interesse popular no assunto. [...] Isso significa que o primeiro filme brasileiro de metragem mais longa (estima-se que o filme possuía em torno de quarenta minutos) é uma adaptação, no mais amplo espectro do conceito: isto é, *Os estranguladores* compreende um processo de adaptação, que parte do crime real ocorrido, passa pelas emulações narrativas nos jornais e, em seguida, no teatro, até ser concebido como uma narrativa cinematográfica; esse processo resulta em um filme, em cuja materialidade estão as marcas das escolhas estilísticas realizadas; possui, para tal, um conjunto de fontes reconhecíveis (relato jornalístico e literatura dramática), cujas narrativas vêm de outros meios de expressão (o jornalismo e o teatro). Ao refletir sobre tal processo, buscamos compreender as maneiras como os filmes brasileiros, desde os seus primórdios, conceberam suas narrativas e suas estratégias de representação, não só através do diálogo com outras artes (sejam elas consagradas ou populares) e com outras formas narrativas (destaque para o jornalismo), mas também pela incorporação direta das obras, via processo adaptativo. (SILVA, 2011, p.02-03)

O relato do crime então fica nesse entremeio, concebendo "suas narrativas e suas estratégias de representação", como dito por Silva logo acima, através de um diálogo com a realidade, as artes e formas narrativas, o que acaba por incorporar também aspectos das mesmas, como o sensacionalismo de algumas dessas matérias. O que nos importa aqui é como o cinema brasileiro, desde o início da ficção no Brasil, se apoiou, se considerarmos as ideias de Silva (2011), nessa "adaptação" do que seria a realidade - ou vindas de formas narrativas que trabalhavam com a realidade de alguma forma, como é o caso da cobertura d'O Século, que descrevia o caso de maneira literária, compondo uma "atmosfera sombria" ao crime -, em

---

[126] No original: "Não ha quem não se recorde. A casa da rua da Carioca, até hoje continua a ser alvo dos olhares curiosos daquelles que seguiram, emocionados, passo a passo, o inquerito policial. É uma casa de construcção antiga, acaçapada, velha, talvez tão velha como a Sé de Braga. Foi entre aquellas paredes sombrias, alta hora da noite, que veiu se epilogar, com um outro crime, o tenebroso drama de sangue ocorrido ao largo, no mar, sobre um fragil batel, - drama sinistro de saque a uma indefesa creança, cujo cadáver, arrojado n'agua, vera mais tarde aparecer na praia, clamando por vingança."

[127] Rocca e Carletto - O Grande Crime - O Jury de Hoje - O histórico do crime. **O Século**, Rio de Janeiro, 28 nov. 1907. Disponível em: https://memoria.bn.br/pdf/224782/per224782_1907_00392.pdf . Acesso em 10 jan. 2024.

narrativas “que cativavam a audiência numa espécie de catarse pública dos problemas sociais que as cidades brasileiras, em pleno processo de modernização, estavam enfrentando.” (SILVA, 2011, p.02).

4.4.3. Terrir e favela movie

Já o segundo tópico que nos interessa debater aqui, a partir do texto de Mattos, é sobre os híbridos de gênero. A partir do tópico sobre terrir e favela movie, o autor comenta que tais híbridos “são muito frequentes na cinematografia nacional, especialmente quando um deles é a comédia.” (MATTOS, 2014, p.22). No caso do terrir, os gêneros terror e comédia se juntam e tem como representante do *terrir* o cinema de Ivan Cardoso - em uma corruptela cunhada pelo mesmo para definir parte de sua cinematografia. Em suas obras, monstros clássicos vinculados ao horror (a múmia, as vampiras ou o lobisomem) são colocados em narrativas que ao mesmo tempo que se utilizam de referências do cinema de horror, também a recriam em uma chave de comédia e erotismo. “O terrir brasileiro usa o erotismo como uma espécie de moeda num intercâmbio entre a celebração e a afronta ao estabelecido.” (MATTOS, 2014, p.22). Em sua crítica para *O Segredo da Múmia*[128] (1982), Alessandro Gamo comenta sobre esse “jogo de recriações e referências”, como algo presente no cinema nacional:

> No cinema brasileiro, o jogo de recriações e referências presentes em O segredo da múmia só encontra paralelo em alcance com O Bandido da Luz Vermelha. O universo do filme B os aproxima, e Sganzerla foi buscar o tema nas notícias de jornal, enquanto Cardoso recorreu aos pergaminhos de Runamb para mostrar o Brasil e o cinema. (GAMO, 2009, p.36)

Em seus filmes seguintes de “terrir” - “terror para rir, ou comédia para assustar?” questiona Sérgio Alpendre em sua crítica a *As sete vampiras*[129] (1986) - temos a presença de vampiras, assassinos seriais, plantas carnívoras e até mesmo um lobisomem interpretado por Paul Naschy - pseudônimo do ator, produtor e diretor espanhol Jacinto Molina, que interpretou o homem lobo um número considerável de vezes. Fica como curiosidade também que, de acordo com Remier Lion em sua crítica para *Um lobisomem na Amazônia*[130] (2005),

---

[128] GAMO, Alessandro. *O Segredo da Múmia*. *In:* PUPPO, E. (ed.). **Horror no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Heco produções/CCBB, 2009. p.36.
[129] ALPENDRE, Sergio. As sete vampiras. In: PUPPO, E. (ed.). **Horror no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Heco produções/CCBB, 2009. p.38.
[130] LION, Remier. Um lobisomem na Amazônia.In: PUPPO, E. (ed.). **Horror no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Heco produções/CCBB, 2009. p.41.

Cardoso resolveu fazer um filme sobre a criatura a partir do momento em que ganhou um exemplar de *A Amazônia misteriosa* (1926), de Gastão Cruls.

> A saga de Um lobisomem na Amazônia começou quando Ivan Cardoso ganhou um raro exemplar de *A Amazônia misteriosa* (1926), obra obscura da literatura fantástica infanto-juvenil, de autoria do médico sanitarista brasileiro Gastão Cruls. A ideia era ter um ponto de partida para recriar o clima dos filmes de aventura na selva que a Universal rodou no Brasil nos anos 1950, como Curucu, beast of the amazon (1956) e Love slaves of the amazons (1957), ambos dirigidos por Curt Siodmak. Até então, nem sombra do homem-lobo rondava o projeto, a não ser uma pequena coincidência: o alemão Curt Siodmak é também roteirista do clássico O lobisomem (1941), e foi quem definiu o personagem – no filme interpretado por Lon Chaney Jr. – como nós o conhecemos hoje. [...] Mas a criatura só entrou mesmo para a Amazônia de Ivan quando, num festival internacional de horror, o cineasta conheceu o veterano ator, produtor e diretor espanhol Jacinto Molina, mais conhecido como Paul Naschy. (LION, 2009, p.41)

Por sua vez, os *favela movie* se tratam de um gênero - que por sua designação anglófona "já indica o grau de internacionalização do gênero a partir do sucesso de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002)." (MATTOS, 2014, p.22) - que se utiliza do cenário da favela, que, de acordo com o autor (2014, p.22) por mais que a locação tenha sido utilizada pelo cinema desde os anos 1930, com *Favela dos meus amores* (1935), de Humberto Mauro, passando por *Rio 40 Graus* (1955), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, é a partir dos anos 1990 que as favelas "começaram a se consolidar um léxico e uma estética identificáveis como gênero.", somado a isso "a chegada do tráfico dotou a favela de ingredientes aptos ao filme policial, ao passo que a importação de procedimentos do filme de ação americano completava a formulação de uma receita.". Ou seja, para o autor, o *favela movie* seria a junção da localidade (a favela), com o filme policial (enquadrado por meio do tráfico) e a importação de ferramentas do filme de ação.

Seja nos filmes terrir de Ivan Cardoso, seja nos filmes de favela, é notório a junção de gêneros cinematográficos estrangeiros somados cenários brasileiros - a favela, a floresta amazônica e, no caso de *Bellini e o Demônio*, a cidade de São Paulo - que mostram que um gênero cinematográfico, e aqui, especificamente quando se trata do Brasil, acaba por se misturar com outros. Assim, fica o questionamento - semelhante ao proposto por Alpendre (2009), *Bellini* é um "drama criminal com elementos de horror" ou um filme de horror psicológico que usa como moldura o cinema policial?

A resposta, pelo menos na obra dirigida por Marcelo Galvão, é subjetiva, dependendo da forma que se enquadre os gêneros policiais e de horror, mas é evidente que, se a junção de

gêneros é comum ao cinema brasileiro, temos expressos na obra os dois, em maior ou menor grau.

A junção de filme policial com horror não é nova, muito menos exclusividade do Brasil, o filme *Coração Satânico* (*Angel Heart*, 1987), dirigido por Alan Parker, já nos apresentava um detetive que, em meio a sua investigação, se depara com uma série de assassinatos e elementos vinculados ao satanismo, sendo considerado um filme de terror, mistério e suspense pelo *Internet Movie Database*[131]. Outro exemplo, agora em terras nacionais, é o filme *Amadas e Violentadas* (1976), dirigido por Jean Garrett[132], no qual acompanhamos Leandro (David Cardoso), um jovem traumatizado pela morte violenta dos pais que presenciou na infância e, por conta disso, tem problemas em se relacionar sexualmente com mulheres. Esses "problemas" de relação fazem com que Leandro mate as mulheres com quem se relaciona.

Mesmo se considerarmos o IMDb como base para *Bellini*[133], onde o filme não é considerado no gênero horror e sim suspense, ele dialoga diretamente com o imaginário do horror. Não apenas em seu caráter de narrativo, com o horror psicológico do personagem de Remo Bellini que aparentemente está ficando louco, com os assassinatos regados a sangue e pentagramas fazendo referências a Crowley e seitas satanistas; mas também em seu caráter extra filme, com o diretor se influenciando por Cronenberg e Lynch, e com uma matéria ressaltando "acontecimentos estranhos" da produção para chamar a atenção do leitor. Somado a isso temos o pôster do filme, que insere o número 666 (conhecido como "o número da besta") no título do filme, e até mesmo da crítica reconhecendo seu "clima de terror legal para os padrões brasileiros"[134].

---

[131] Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0092563/

[132] A filmografia de Garrett é extensa e abarca uma gama de temáticas e gêneros como; o híbrido de policial, horror e ficção científica *Excitação* (1977); o filme-catástrofe *Noite em Chamas* (1978); a ficção científica com sexo explícito *Gozo Alucinante* (1985); e o horror existencial com elementos góticos em *A Força dos Sentidos*(1979) - maior sucesso comercial de Garrett, que conta com uma ótima direção de fotografia de Carlos Reichenbach.

[133] *Bellini e o Demônio* é considerado pelo IMDb como Ação, Policial, Mistério e Suspense. Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt1205903/?ref_=nv_sr_srsg_0_tt_8_nm_0_q_bellini%2520e%2520o%2520dem

[134] Crítica de Roberto Cunha para o site Adoro Cinema: "O problema é que embora bem dirigido, com um clima de terror legal para os padrões brasileiros, boas sequências, preocupação com o visual, boa edição e trilha, a narrativa não ajuda." Disponível em: https://www.adorocinema.com/filmes/filme-201983/criticas-adorocinema/. Acesso: 11 jan. 2024.

Imagem 2 - Pôster *Bellini e o Demônio* (2008)

Fonte: Internet Movie Database (IMDb)

4.5. *A FESTA DA MENINA MORTA* e o horror escatológico

Estréia na direção do ator Matheus Nachtergaele, *A Festa da Menina Morta* é definido pelo *Dicionário de Cinema Brasileiro*[135] como um "drama escatológico com locações em Barcelos (AM)", e já nos mostra, pela sua sinopse, uma série de ferramentas narrativas comuns ao horror, segue a sinopse dada por Mauro Baladi:

> Em uma pequena vila às margens do rio Amazonas, o povo vive em função de uma *seita religiosa*, cujo líder espiritual é o jovem Santinho - considerado pelos crentes um ser milagroso. Há vinte anos, após o suicídio de sua mãe, o rapaz havia recebido de um cachorro um pedaço do vestido de uma menina da região, desaparecida misteriosamente. Agora, todos os anos, realiza-se uma grande festa em homenagem à menina, durante a qual Santinho - em transe - *transmite as mensagens da falecida*. (BALADI, 2013, p.671, grifo nosso)

Filmado em uma comunidade ribeirinha no interior do estado do Amazonas, toda a narrativa gira em torno da pequena comunidade e dos preparativos para a festa, enquanto Santinho (Daniel de Oliveira) interage com as mulheres que estão o ajudando nos preparativos - interação essa quase sempre violenta, verbal ou fisicamente -, também acompanhamos outros personagens impactados pela celebração, como o irmão da "menina morta" Tadeu

[135] BALADI, Mauro. **Dicionário de Cinema Brasileiro**: Filmes de longa-metragem produzidos entre 1909 e 2012. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2013.

(Juliano Cazarré), ou Diana (Dira Paes), uma moradora que, mesmo não sabendo ao certo se acredita ou não nos milagres, leva seu filho para ser "benzido" pelo "Santo".

A narrativa de *A Menina* se passa nos dias antecedentes a festa, onde a comunidade se mobiliza em uma série de ritos, muitos deles envolvendo a morte de animais (em cenas bem gráficas) e uma fogueira, onde cada cidadão deposita algo de valor para a "queimada da menina", assim, o filme acaba lidando com uma dicotomia entre o sagrado e o profano, afinal, para a celebração (o sagrado) ocorrer, é necessário passar por esses ritos (o profano).

Com uma câmera na mão e cores bem fortes, a estética do filme foi destaque na crítica, seja na crítica internacional, associando a estética do filme com o Cinema Novo[136], seja na crítica nacional, que ressaltou a influência Cláudio Assis na estréia de direção de Nachtergaele[137] - "A direção de Nachtergaele demonstra um parentesco direto com o cinema do amigo Cláudio Assis, valorizando a crueza, o sangue e a carne, a humanidade não-maquiada e *natural*" (Euzebio, 2008, *grifo nosso*)[138]. Essa estética e linguagem utilizada pelo filme, com a câmera na mão, valoriza a "crueza" e o "natural", podendo assim ser encaixada, e definida, como uma estética naturalista/realista.

4.5.1 Um "horror naturalista"?

Em sua monografia *A abordagem fantástica e a construção do horror no conto "Demônios" de Aluísio Azevedo*, Moisés Silva (2021, p.11) aponta que o Naturalismo, aqui dentro do campo das Letras, expunha problemáticas que assolavam a sociedade, com um recorte de classe que priorizava as classes marginalizadas, com um "apego pela exposição humana nos mais variados aspectos *escatológicos* e/ou *repulsivos* (incesto, estupro, pedofilia), bem como era explorado as condições sexuais, a promiscuidade e, o que para a época era um grande tabu, a temática LGBTQIAP+" (grifo nosso). Novamente, a utilização do termo "escatologia" surge, retornando a definição de Baladi - que será debatida posteriormente -, mas, vale pôr em evidência que mesmo na literatura, o naturalismo foi tomando formas e, por vezes, se voltando para o fantástico. Como apontam Matangrano e Tavares:

---

[136] "As cores fortes da fotografia de Lula Carvalho e a câmera na mão associam o filme a Glauber Rocha e ao Cinema Novo, uma ligação que foi identificada por críticos internacionais à época da exibição do filme em Cannes e que foi assumida pelo diretor como uma de suas inspirações" (Barbosa, 2009). Disponível em: https://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL1190455-7086,00-A+FESTA+DA+MENINA+MORTA+REVE+RAIZES+AMAZONICAS.html. Acesso em: 13 mai 2024.

[137] Vale lembrar que Matheus Nachtergaele trabalhou com Assis em seus dois últimos longas até aquele momento: *Amarelo Manga* (2002) e *Baixio das Bestas* (2006).

[138] Disponível em: https://www.cineplayers.com/criticas/festa-da-menina-morta-a. Acesso em: 13 mai 2024.

> Com o declínio da era romântica, e a ascensão das estéticas realista e naturalista, o fantástico ganhou novas dimensões. É curioso pensar que, em momentos voltados ao real, houvesse quem se interessasse em explorar os limites do imaginário. No entanto, isso não é uma exclusividade dos realistas e naturalistas brasileiros; [...] Contudo, a vertente que talvez mais tenha ganhado corpo nessa época em terras tupiniquins foi uma espécie de *proto-ficção científica* cujos critérios especulativos convergiam de certa forma com as preocupações dos naturalistas. (MATANGRANO; TAVARES, 2019, p.37)

Um dos grandes autores naturalistas da literatura brasileira foi Aluísio Azevedo, escritor de obras que descreviam o espaço em que se passava, as características e caráter dos personagens com a intenção de criar uma ponte em relação ao "mundo real". O autor de *O mulato* (1881) e *O cortiço* (1890), dentre outras obras, também enveredou para o fantástico, inclusive de cunho horrífico, como o conto *Demônios* (1895), em textos que, apesar de sua qualidade e importância na compreensão da biografia do autor, ficaram relegados a um espaço "menor" eu sua biografia. De acordo com Maurício Menon:

> a produção dita canônica [...] exclui ou atribui valor insignificante a obras de autores que ocupam seu panteão. [...] Tais juízos de valor são concebidos a partir da comparação de uma ou duas obras de um escritor consideradas "grandes" com o restante de sua escrita – como o já mencionado caso do Aluísio Azevedo de *O cortiço*, naturalista expressivo, e o Aluísio Azevedo de *A mortalha de Alzira*, de "Demônios", de "O impenitente", romântico, *sombrio* e *fantasmal* (MENON, 2007, p. 240, grifo nosso).

Assim, um conto como "Demônios" é muitas vezes deixado de lado, mesmo podendo ser o estopim para uma série de debates de como o autor naturalista consiga fazer uma obra "híbrida", com traços do naturalismo e do fantástico, aqui, no caso, do horror. Em "Demônios", um artista em bloqueio criativo percebe que mesmo após horas, entre tentativas de escrita ou sono, o sol não aparece, sendo uma constante noite e silêncio. Ao sair de seu apartamento, descobre que, aparentemente, todas as pessoas do seu prédio e sua cidade estão mortos (com exceção de sua amada), e os dois começam a passar por um processo de "desevolução", voltando em estágios primários da matéria, indo de humanos para cachorros (ou lobos), passando por plantas e chegando ao estágio mineral. Por fim, o conto dá a entender que aquilo que o leitor presenciou seria, na verdade, o texto escrito pelo artista, que, afinal, sairá de seu bloqueio criativo. Toda a narrativa e seus elementos "arrastam o leitor numa montanha-russa por entre paisagens de pesadelo, cujo ritmo narrativo vai se acelerando a uma proporção quase matemática até o final, quando o autor se vê forçado a uma 'escolha de Sofia' entre o fantástico e o realismo" (Tavares, 2003, p.144).

Essa escolha (ou seria dilema?) entre o fantástico e o real também é visto em *A Festa da Menina Morta*, já que, ao passar da metade do longa, a personagem da mãe de Santinho (dada como morta) retorna e não sabemos se isso é real ou não, podendo ser apenas algo da cabeça do personagem. Filmado de forma a não expor elementos fantásticos - a mãe simplesmente aparece, inicialmente fora de quadro, abraçando Santinho -, a escolha pela estética naturalista do longa cria essa ambiguidade no espectador.

Ademais, essa estética "naturalista" do filme acaba por impactar o espectador em cenas pesadas e violentas. Porém, antes de discorrer sobre as cenas, é necessário discutir sobre a definição de "escatologia" e como pode ser interpretada dentro de *A Festa da Menina Morta*.

4.5.2 Escatologia: entre o sagrado e o profano

Seguindo a ideia do filme como "drama escatológico", vale entender quais as possíveis definições que a palavra "escatológico" pode ter. De acordo com o dicionário Priberam[139], "escatologia" possui dois significados: 1- Doutrina acerca das coisas que hão de suceder depois do fim do mundo; doutrina sobre o fim do mundo e da humanidade; e 2 - Tratado acerca dos excrementos; utilização ou gosto por expressões ou assuntos relacionados a fezes ou obscenidades.

Ao taxar o filme como escatológico, Baladi (2013) pode estar se referindo à definição teológica de escatologia - a ideia de fim de mundo ou dos acontecimentos relacionados ao "Juízo Final" -, que se liga ao filme por meio do tom messiânico de Santino e seus (supostos) milagres. Ao optar pela estética naturalista, que de início parece oposta às ferramentas do horror (vinculado ao fantástico), pode, na verdade, complementar a estética, considerando os subgêneros do macabro, escatológico, grotesco ou o horror abjeto.

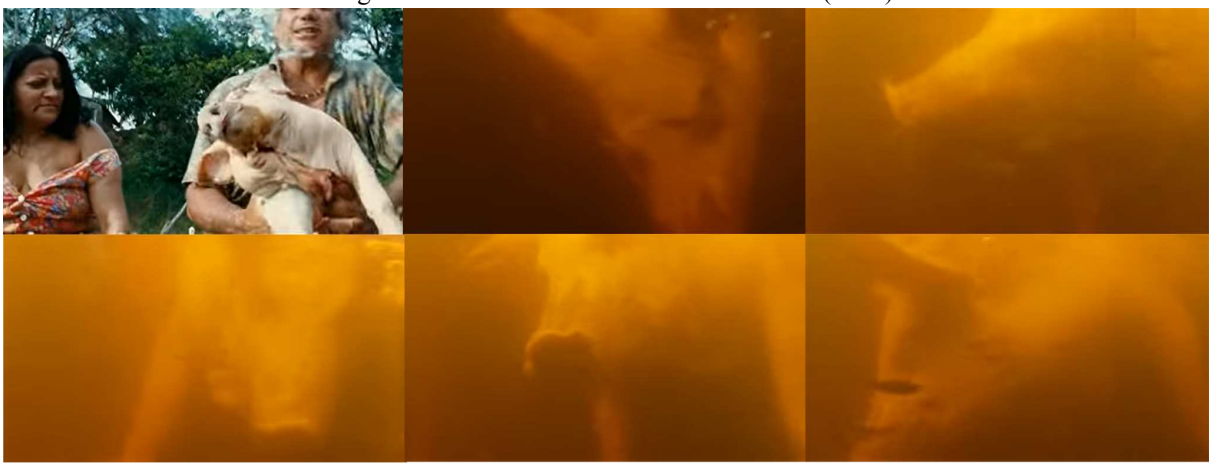
Somado a isso, a temática do filme trabalha em prol de sua narrativa, de toda a ritualística da festa da menina - que, afinal, tem ligações com o misticismo -, e, sendo filmado de forma mais "crua", acaba por gerar um incômodo no espectador em determinadas cenas, que apresentam violência e sangue - ferramentas presentes no horror, mas não sendo exclusividade do gênero -, como na cena onde uma galinha é degolada, com a câmera enquadrando o animal, preso de ponta cabeça, e focando seu pescoço sendo cortado, com sangue escorrendo enquanto a ave se debate, em uma cena "crua" e, também, cruel. Outra

[139] https://dicionario.priberam.org/Escatologia. Acesso em: 15 mai. 2024.

imagem que chama atenção pelo seu tom ríspido e, ao mesmo tempo, macabro (ou vinculado ao abjeto) é o enquadramento, com a câmera parada, de um jacaré aparentemente morto, com a barriga aberta e cercado por moscas - vale apontar que a edição de som dá ênfase para os sons das moscas, apontando um certo tipo de podridão -, e, em último, a cena de maior duração, seja de duração do momento em si ou o prolongamento do incômodo que causa, é a morte do porco, sendo desagradável, inclusive, para os personagens do filme.

A cena começa com um porco sendo arrastado para o abate, o animal grita e berra, tentando fugir dos seus algozes, então, corta para o interior da casa de Santinho, porém, em toda a sequência que se passa dentro da casa os gritos do animal continuam ao fundo - os gritos continuam por mais de sete minutos, até a morte do bicho -, gerando uma tensão e um sentimento de angústia não apenas no espectador, mas também nos personagens que estão em cena. Em determinado momento, Santinho, não suportando mais os berros do animal, grita: "Meu Deus do céu, esse porco não morre nunca! Minha mãe do céu!"[140]. Por fim, a cena de dentro da casa finaliza e voltamos ao animal, que é submerso em um tanque de água, com a câmera acompanhando o porco dentro da água até o momento que, de fato, morre afogado.

Imagem 4 - Cena de *A Festa da Menina Morta* (2008)



Fonte: Captura de tela do filme *A Festa da Menina Morta* (2008). Direção: Matheus Nachtergaele.

Considerando que o filme lida com a dicotomia sagrado/profano e que a própria definição de escatologia parece também lidar com isso, onde de um lado temos a definição vinculada a teologia e, de outra, aos excrementos, é válido também considerar que a outra definição de escatologia (do lado "profano" e obsceno), também pode ser entendida em *A Festa da Menina Morta*, tanto por conta das cenas já citadas, da morte dos animais, quanto pela relação entre os personagens de Santinho e seu pai (Jackson Antunes).

[140] A Festa da Menina Morta (2008), direção Matheus Nachtergaele, Brasil.

A relação entre pai e filho é um tanto deturpada, onde, o personagem de Antunes, quase sempre em um estado de embriaguez, parece se aproveitar da fama de seu filho como Santo para se colocar como alguém importante e até mesmo para flertar com as moradoras da comunidade. Além disso, a relação dos dois possui uma profunda ambiguidade sexual, muitas vezes se relacionando como um casal, onde o pai ao mesmo tempo que exalta o filho, também o anula, chegando até um momento, onde, de fato, o Pai toma banho com Santinho e acabam fazendo sexo.

Assim, a relação incestuosa dos dois parece entrar na definição de escatologia vinculada a assuntos obscenos. Acrescente a isso ao Naturalismo, que como citado anteriormente se utiliza, por vezes, de aspectos escatológicos e repulsivos em suas obras, dentre eles, o incesto. Trazendo novamente a ambiguidade, de sob qual prisma olhar a "escatologia" da estréia na direção de Nachtergaele.

Contudo, todas essas características fazem de *A Festa da Menina Morta* um filme de horror? A obra audiovisual lida com um sentimento de apreensão e uma constante tensão, onde várias cenas geram um mal-estar, sonoro ou visual (como as cenas da morte do porco e da galinha, respectivamente), se vinculando ao escatológico, aliado a uma estética naturalista e crua, que pode se conectar com o horror, que trazem diferentes formas de lidar com o abjeto, o grotesco e o escatológico.

Todo o ritual religioso é apresentado ressaltando toda a violência do profano em prol do sagrado, nos apresentando um ambiente do interior do Amazonas em uma espécie de "cor local", localizando sua obra com cenários e trejeitos típicos da região, e girando em torno de questionamentos acerca da fé - tema debatido dentro do cinema Brasileiro até os dias de hoje, inclusive de gênero, com os curtas de horror/terror *Amor só de Mãe* (2003), dirigido por Dennison Ramalho e *Lavagem* (2011), de Shiko; e os longas *Medusa* (2021), dirigido por Anita Rocha da Silveira e *Raquel 1:1* (2022), de Mariana Bastos -, ressaltando o cenário brasileiro, para além da sua geografia, mas também com uma narrativa com temática brasileira.

Por mais que *A Festa* gire em torno do místico, com cenas ambíguas que ficam entre o real e o fantástico (a volta da mãe de Santinho), a narrativa assume uma forma própria que, se não se encaixa no horror, ao menos o tangência, além de utilizar uma série de ferramentas caras ao gênero, mesmo que dentro de uma chave naturalista - sendo este também um sintoma estética-narrativo das possibilidades de compreender o gênero a partir da ótica nacional, compreendendo o horror, o grotesco e o escatológico (e como eles são assimilados ao cenário local).

4.6. FILMEFOBIA e os medos do corpo

> Fobia[141] (Fo-bi-a). substantivo feminino. 1.[Psicopatologia] Receio patológico persistente. 2. Medo exagerado ou grande aversão.
>
> A forma "Fobia" também pode ser um elemento de composição que exprime a noção de medo patológico ou aversão, como, por exemplo: aracnofobia (medo ou aversão a aranhas).

O quanto de realidade um documentário absorve para si? Apontar uma câmera e "simplesmente" filmar uma pessoa, é a realidade? É comum pensar que ao propor um documentário, o que teremos seria algum tipo de crônica de momentos incertos captados pela câmera, tal crônica pode ser falada - a partir de entrevistas e interações sociais -, ou mostrada - com determinada ação enquadrada -, e, ao reunir todos esses fatores em uma obra taxada como "documentário" estaríamos presenciando uma amostra da "verdade".

Esses questionamentos acabam por ignorar e simplificar alguns fatores fundamentais da produção documental, para Bill Nichols (2005, p.47), "se o documentário fosse uma reprodução da realidade, esses problemas seriam bem menos graves. Teríamos simplesmente a réplica ou a cópia de algo já existente. Mas ele não é uma reprodução da realidade, é uma representação do mundo que vivemos". Ao assistir um documentário, o que é visto não é, necessariamente, um espelho da realidade, mas sim, um recorte proposto pelas imagens, filtradas por uma câmera, uma lente, um cinegrafista, que, após filmar, passa essas imagens e sons para um editor, que trabalha a partir de uma visão específica, muitas vezes vinculado a figura do diretor/diretora. Dessa maneira, a obra é um produto que vemos pelos olhos de outra pessoa, é uma forma de olhar subjetiva e, ao mesmo tempo, uma pequena fresta de realidade.

Todos esses questionamentos, a princípio deslocados dentro uma pesquisa acerca do filme de horror, são levantados pelo diretor Kiko Goifman em seu *Filmefobia* (2008). A definição de um documentário, como aponta Nichols (2005, p.47), é complexa, caindo mais para uma comparação ou na relação do gênero documentário com outros gêneros do cinema, dessa forma, a obra documental se define por um contraste com o filme de ficção ou filme experimental e de vanguarda. Mas *FilmeFobia* parece transitar entre uma série de definições, inclusive, contrastantes. Por exemplo, no Imdb[142], o filme é classificado como Drama,

[141] Disponível em: https://dicionario.priberam.org/Fobia. Acesso em: 25 mai. 2024.
[142] Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt1341166/?ref_=fn_al_tt_1. Acesso em: 23 mai. 2024.

Fantasia, Terror, Ficção Científica e Suspense, já no *Dicionário de Cinema Brasileiro*[143], o filme é definido como um "documentário com elementos ficcionais, abordando a questão da fobia". Contudo, o próprio diretor, em uma declaração dada ao jornal Gazeta do Povo[144], brinca com a definição de seu filme como documentário, dizendo que: "Tem gente classificando o nosso filme de documentário. Acho ótimo. Mas, se fosse documentário, eu (sic) o Jean Claude [Bernardet] teríamos de sair daqui presos".

A declaração do diretor, e a discussão acerca do gênero cinematográfico da obra, estão diretamente interligadas ao fato de que, no início, o filme é apresentado ao espectador como um documentário. Em seus minutos iniciais, acompanhamos pessoas participando de um certo tipo de experimento, onde são expostas a situações incômodas e enquadradas pela câmera (e pela montagem) de forma angustiante. No primeiro caso, na sequência logo após os créditos iniciais, um homem em uma roupa com várias migalhas de pão, é colocado em uma cúbico junto com vários pombos, se sentindo incomodado com os animais; já na próxima cena, uma mulher, nua, com óculos de mergulho e algumas amarras prendendo um de seus braços, toma banho, com uma respiração denotando um certo tipo de desconforto. Em seguida, o primeiro diálogo que ouvimos é o relato de Jean Claude (Jean-Claude Bernardet), dizendo: "eu acho que, na minha vida, o cinema se desenvolve sobre o signo do terror"[145]. Em seguida o diretor (no caso, diretor personagem, como vai ser exposto ao longo do filme), discorre sobre suas experiências com o cinema quando criança, em Paris.

O filme é permeado por cenas de pessoas, claramente desconfortáveis com a situação, encarando algum tipo de medo. Posteriormente é entendido que, na verdade, essas pessoas estão confrontando suas próprias fobias, seus próprios medos. Como uma mulher que é amarrada em uma cadeira e exposta a uma cobra, e presenciamos a pessoa/personagem ficar cada vez mais agressiva, com medo da cobra, xingando os membros da produção e gritando para sair daquele lugar.

A forma como o longa-metragem se desenvolve lembra a estrutura de um documentário, com entrevistas, cenas da produção organizando as 'situações fóbicas', e o personagem Jean Claude - que possui o mesmo nome na vida real, o que mescla ainda mais a realidade com a ficção -, fazendo questionamentos sobre a produção do documentário. Tais

---

[143] BALADI, Mauro. **Dicionário de Cinema Brasileiro**: Filmes de longa-metragem produzidos entre 1909 e 2012. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2013. p.685-686.

[144] "FilmeFobia" causa polêmica e espanto no Festival de Brasília. **Gazeta do Povo**, Paraná, 21 nov. 2008. Disponível em: https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/filmefobia-causa-polemica-e-espanto-no-festival-de-brasilia-bafx7zmlnvf0nuwjhco6wrd5a/. Acesso em: Acesso em 22 mai. 2024.

[145] **FilmeFobia**. Direção: Kiko Goifman. Brasil: PaleoTV [produção], 2008.

ferramentas - caras ao documentário, mas não exclusivas do mesmo -, podem ter ocasionado essa confusão no momento da definição do filme.

Acontece que, a partir da metade do longa, entendemos que parte das pessoas que apareciam em tela incomodadas em enfrentar suas fobias, eram atores. Nas palavras de Goifman, o diretor escalou "atores, pessoas fóbicas de verdade e atores que são fóbicos"[146], assim, surge o questionamento “onde está o medo?”, tudo que acompanhamos é em parte real ou em parte ficção?

Ou melhor, conferindo da importante figura simbólica que é o Zé do Caixão/José Mojica Marins, o personagem, em seu monólogo inicial em *O Estranho Mundo de Zé do Caixão* (1968): “A coragem inicia onde o medo termina. O medo inicia onde a coragem termina. Mas será que existem a coragem e o medo? Coragem do que? Medo do que?”[147].

A própria figura de Zé/Mojica é outro caso onde realidade e ficção se mesclam, em que o criador, o artista, se funde com a criatura, o personagem. Inclusive, o mesmo é chamado para opinar no filme, sendo chamado de “Zé” e trajando as vestes da criatura que perturba (no bom sentido da palavra) o cinema brasileiro desde 1964, com *A Meia-noite Levarei Sua Alma*. Na cena em que Mojica aparece, Jean Claude reafirma que seu objetivo, como realizador personagem, é identificar se as imagens captadas conseguem transmitir e comunicar o medo. Questionando: “Agora, o que eu preciso saber, se esse medo está presente nas imagens. Então, o que eu te peço é para você olhar essas imagens e com toda a sinceridade me dizer se realmente elas tem uma densidade que possa comunicar o medo”[148].

Independente de a presença de atores ou não atores no filme, a estética como um (falso)documentário e o foco na reação de cada um a determinada fobia, acabam colocando em foco uma presença constante do corpo, a forma como o corpo lida com o medo, ou como o corpo é o agente do medo - em determinada cena uma mulher, estando em quadro apenas suas pernas - se corta e deixa o sangue escorrer. Assim, o corpo entra em foco, e em quadro, a partir de como influi o medo, seja no personagem ou no espectador. Tema esse do próximo tópico.

Imagem 5 - Cena do filme *FilmeFobia* (2008).

---

[146] ARANTES, Silvana. Goifman embaralha fobias reais e atuações. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 05 ago. 2008. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0508200808.htm. Acesso em: 22 mai. 2024.
[147] **O ESTRANHO MUNDO DE ZÉ DO CAIXÃO**. Direção: José Mojica Marins. Produção de José Mojica Marins e George Michel Serkeis. Brasil, 1968. 1 DVD.
[148] **FilmeFobia**. Direção: Kiko Goifman. Brasil: PaleoTV [produção], 2008.

Fonte: Captura de tela do filme *FilmeFobia* (2008). Direção: Kiko Goifman.

4.6.1. A câmera filma e o corpo sente: os "gêneros do corpo"

Dentro dos estudos de cinema, o interesse pelo corpo já existe há, pelo menos, três décadas, seja pelo aspecto de como o corpo (ou corpos) são representados em determinados filmes ou gêneros - aqui, um importante exemplo é o texto *Her Body, Himself*: *Gender in the Slasher Film* (1987), de Carol J. Clover -, mas também nos aspectos da recepção corpórea de determinados filmes pelo espectador.

Em 1991, Linda Williams defenderia o que chama de *gêneros do corpo* ("body genres", no original), em que determinados gêneros cinematográficos estão vinculados à recepção corpórea de seus espectadores. Além de Williams, outros autores e autoras também trabalhariam a ligação do corpo com as imagens do cinema. Steven Shaviro, com seu *O Corpo cinemático* (*The Cinematic body*, publicado originalmente em 1993), relaciona a imagem fílmica e a vida do corpo; Sabine Nessel publica *Verbo e carne* (*Wort und Fleisch*, 2008) onde faz "uma reflexão sobre o fim do *linguistic turn* dos anos 60, que teria reinado nos estudos cinematográficos até os anos 90, quando o corpo - tanto o representado como o do espectador - entrou em perspectiva"[149].

[149] GONTIJO, Francis. **A estética visceral**: O *cinéma du corps* francês e suas correspondências brasileiras. 2020. E-book Kindle.

> Portanto, em torno dos anos 2000, a teoria começou a se render ao fenômeno corporal, ou talvez exatamente porque diretores de muitos lugares do mundo começaram a produzir um cinema mais "corporal", a rendição foi inevitável. Não é, no entanto, alguma característica técnica ou estética, tampouco um conjunto de leis proibitivas à maneira do Dogma 95, o que agrupa filmes aparentemente tão diversos [...] O elemento que une os filmes do chamado "Body Cinema" não pode ser enxergado de imediato, ainda que se possa dizer que, na imensa parte dos filmes acima, os corpos representados recebem algum grau de violência; em certos casos, como no de Cronenberg, um grau letal e visualmente explícito. Muitas vezes, no entanto, não se trata de violência gráfica, mas do interesse das obras pelo corpo. (GONTIJO, 2020)

Gontijo utiliza do termo *cinéma du corps*[150] para analisar uma série de filmes franceses que tem o corpo como um de seus principais elementos, muitas vezes associados a uma sexualidade exacerbada e até mesmo animalesca, com conteúdo violento, e apresentado de determinada forma, em parte (às vezes mais, às vezes menos) experimental mas sem romper completamente com a narração. O autor também propõe uma série de correspondentes a essa tendência no Brasil, mostrando como essa temática parecia estar alinhada em diversos países.

Uma das relações utilizada pelo autor é entre o *cinéma du corps* com os *body genres* proposto por Williams, afirmando que tanto um quanto outro substituem o distanciamento analítico entre sujeito e objeto, portanto, entre a imagem do filme (o objeto olhado) e o espectador (o sujeito que olha).

Na verdade, Williams desenvolve (1991)[151] um conceito pensado por Carol Clover (1987), que chamou a pornografia e o horror de "body genres". Williams estendeu o conceito de modo a incluir um terceiro gênero, o melodrama. De acordo com Williams (1991, p.4), os gêneros do corpo são gêneros cinematográficos que possuem um escopo focado no aspecto sensorial dos filmes, criando um "espetáculo do corpo", no caso da pornografia, a representação do orgasmo, no melodrama, o choro e no horror, na representação da violência e do terror. Tais representações, dentro dos filmes, são mimetizadas (de forma voluntária ou não) pelo espectador, "o que permite dizer que, nestes gêneros cinematográficos, a linguagem cognitiva é substituída por um endereçamento somático excessivo via sensações legíveis nos corpos representados e que são experimentadas pelo espectador no seu próprio corpo"[152].

Dentro da chave do horror, se vinculando a questão corpórea, *FilmeFobia* parece propor e expor um debate sobre como o medo é percebido, tanto pelos atores (ao filmar e expor os mesmos a testes radicais, reais ou não) quanto pelo público (no momento onde Jean

---

[150] *Cinéma du corps* ("cinema do corpo", em francês), surgiu no livro *Brutal Intimacy* (2011), de Tim Palmer, focando no interesse de alguns filmes com o corpo e temas paralelos ao mesmo, como a sexualidade ou a animalidade subjacente das pessoas.

[151] Williams, Linda (1991): **Film bodies**: Gender, genre, and excess. In: *Film Quarterly*, Vol.44, N.4, p.2-13.

[152] GONTIJO, Francis. **A estética visceral**: O *cinéma du corps* francês e suas correspondências brasileiras. 2020. E-book Kindle.

Claude expõe sua vontade a Zé, de produzir imagens com "uma densidade que possa comunicar o medo". Sendo assim, um filme sobre o medo, podendo se encaixar em uma definição do que se entende aqui com o horror, pelo menos em sua chave do medo, com imagens que, por mais que se utilizem de ferramentas do documentário, visualmente remetem ao escopo do gênero horror.

Vencedor dos prêmios de melhor filme do Júri Oficial, melhor filme da Crítica, melhor montagem, ator e direção no Festival de Cinema de Brasília (2008), *FilmeFobia* explora não apenas o medo (ou medos), mas como eles influem em seus espectadores, sendo esses medos "reais" ou não. O sentimento de angústia ao se deparar com uma pessoa confrontando seu medo/fobia, cria não apenas uma empatia - afinal, o medo é um sentimento universal -, mas também cria uma reflexão - que como apontado anteriormente, parecia estar em debate no final dos anos 1990 e início dos anos 2000 -, sobre como o corpo (o real e o ficcional) é atravessado por esses sentimentos corporais, dentre eles, o horror.

Pois, como bem aponta Nichols (2005, p.30), os documentários representam ou significam os pontos de vista de indivíduos ou grupos, fazendo representações e elaborando argumentos, ou "formulam suas próprias estratégias persuasivas", em prol daquilo que é tratado, e, no caso de *FilmeFobia*, o medo. Seria então um (falso) documentário sobre o medo, ou um filme de medo (semi) documental? Independente dessas questões formais, principalmente no campo do documentário, que, como já foi exposto, o próprio diretor recusa, chega-se à questão maior, visando o tema proposto: por que explorar o medo em uma narrativa? Uma das possíveis respostas é encontrada no verbete *Medo*, do *Dicionário Digital do Insólito Ficcional*[153], escrito por Julio França:

> Por que explorar e provocar o medo por meio de narrativas? Um primeiro ponto a se considerar é compreender que o medo contribui com uma dimensão fundamental da arte narrativa: provocar reações emocionais. O que torna os objetos literários tão fascinantes é justamente o modo pelo qual sua forma e seu conteúdo estimulam tanto a mente quanto os sentidos. No caso específico da literatura do medo, ele é capaz, sim, de ultrajar o leitor, causar-lhe horror, terror e repulsa, mas também de obrigá-lo a repensar seus modos de encarar o mundo. Uma das potências do uso ficcional do medo está exatamente na capacidade de iluminar os modos pelos quais vemos a nós mesmos, mostrando-nos de uma maneira muito mais sombria do que estamos acostumados a ver. Ao revelar nossa intrínseca fraqueza moral, o horror nos faz encarar de modo muito mais sério a realidade moral do mal. (França, 2022)

[153] FRANÇA, Julio. **Medo**. *In*: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: https://www.insolitoficcional.uerj.br/terror/. Acesso em: 25 jan. 2024.

4.7. A CAPITAL DOS MORTOS e os zumbis brasileiros

No início do século XX, entre 1915 e 1934, os Estados Unidos ocuparam o Haiti. A ocupação acabou por colocar holofotes sobre o país caribenho, com foco em sua cultura, costumes e, principalmente, religião. Em uma combinação (racista), de curiosidade e medo, a religião do vodu haitiano, começou a ser associada ao que era chamado de "magia negra".

Em 1929, o explorador e jornalista William Seabrook publica o livro *The Magic Island* (1929), em que conta sua viagem ao Haiti, focando principalmente nos ritos religiosos do país. Em um dos capítulos, o autor explora, de forma sensacionalista, o conceito do "zumbi" haitiano, definido como: "um cadáver humano sem alma, ainda morto, mas retirado do túmulo e dotado, por meio da feitiçaria, de uma aparência de vida mecânica - é um corpo morto feito para andar, se mover e agir como se estivesse vivo" (Seabrook, 1929, p.93, tradução nossa)[154].

Essa visão/definição de zumbi acabaria influenciando uma leva de filmes norte-americanos produzidos entre as décadas de 1930 e 1940, sendo o primeiro deles *Zumbi Branco* (*White Zombie*, 1932), dirigido por Victor Halperin. Nessa "estréia" dos zumbis no cinema, acompanhamos Charles (Robert Frazer), um rico proprietário que vive no Haiti, e sua tentativa de fazer Madeleine (Madge Bellamy) desistir de seu noivo Neil (John Harron), para, então, casar-se com ela. Para isso, Charles recorre ao feiticeiro vodu Legendre (Béla Lugosi), que acaba por transformar Madeleine em um zumbi, fazendo, assim, que ela aceite se casar com o magnata.

Essa ideia (racista e colonialista) de zumbi como uma criatura controlada e escravizada por um feiticeiro vai se repetir em obras posteriores, como *Ouanga* (1936), de George Terwilliger; *Revolt of the Zombies* (1936), dirigido por Victor Hugo Halperin; *A Morta-Viva* (*I Walked with a Zombie*, 1943), de Jacques Tourneur; dentre outras.

Porém, vai ser apenas na década de 1960 que o subgênero zumbi vai ser renovado, e as criaturas reformuladas para aquilo que, hoje, o público entende como zumbi. Primeiro com o filme *Epidemia de Zumbis* (*The Plague of the Zombies*, 1966), da produtora Hammer, que muda o visual das criaturas para algo semelhante ao que é reconhecido, com seres humanos machucados e com uma aparência "apodrecida". E, principalmente, com o filme *A Noite dos Mortos-Vivos* (*The Night of the Living Dead*, 1968), de George Romero, que se tornou um marco para o subgênero, sendo utilizado como referência até os dias de hoje.

---

[154] No original: "The zombie, they say, is a soulless human corpse, still dead, but taken from the grave and endowed by sorcery with a mechanical semblance of life - it is a dead body which is made to walk and act and move as if it were alive." (Seabrook, 1929, p.93)

No filme de Romero, não apenas a aparência das criaturas é modificada, mas as próprias "regras" que as regem são rearranjadas, sendo diferentes do que, até então, era visto no cinema. Os mortos-vivos de Romero não obedeciam a um mestre, mas sim a seus próprios instintos e fome por carne humana. A partir de *A Noite dos Mortos-Vivos*, muito da estrutura, seja narrativa ou estética, dos filmes de zumbi foi estabelecida, como a sede dos cadáveres ambulantes por carne humana, as formas de detê-los (com um tiro na cabeça ou com o fogo), além de criar a dinâmica de sobreviventes tentando escapar da morte, lidando não apenas com as criaturas mortas mas também com os vivos, que acabam, muitas vezes, causando mais problemas do que aqueles que levantaram do sono da morte. Outro aspecto a se ressaltar também é que não existe explicação para essa epidemia zumbi, deixando em aberto se é uma ação científica, sobrenatural ou religiosa.

Desde então, os zumbis foram adentrando cada vez mais o cinema, por todo o mundo, incluindo uma onda de filmes produzidos na Itália, tendo como ponto de partida a versão européia de *Despertar dos Mortos* (*Dawn of the Dead*, 1978), que na Itália recebeu o nome de *Zombi*. A popularidade do filme foi tanta que acabou gerando uma "franquia" (não-oficial), começando por *Zombi 2* (1979), dirigido por Lucio Fulci, e chegando até *Zombi 7* (1980) - mais conhecido pelo título *Antropophagus* -, dirigido por Joe D'Amato. Então, o país desenvolveu uma série de filmes do subgênero, surgindo nos cinemas filmes como *Pavor na cidade dos Zumbis* (*Paura nella citta dei morti viventi*, 1980), também de Fulci; *Cidade Maldita* (*Incubo sulla citta contaminata*, 1980), dirigido por Umberto Lenzi; *A Noite do Terror* (*Le notti del terrore*, 1981), de Andrea Bianchi; dentre outros. Cada vez mais, outras mídias foram absorvendo os mortos-vivos, e, enfim, os mortos-vivos ganharam "vida" na cultura popular.

4.7.1. Os zumbis na virada do século

Hoje, é possível dizer que os zumbis estão em toda parte, às vezes chamados de mortos-vivos ou comedores de carne, as criaturas estão presentes em filmes, séries, jogos, livros, quadrinhos, dentre outras mídias ao redor do mundo. Mesmo sem a perda do interesse no subgênero, no início dos anos 2000 ocorreu um novo interesse pelos zumbis, com uma onda de novas produções, em especial, no cinema. Em 2002, dois filmes foram significativos para o novo "boom" dos zumbis. O primeiro é *Resident Evil - O Hóspede Maldito* (*Resident Evil*/*Biohazard*, 2002) dirigido por Paul W. S. Anderson.

A produção franco-teuto-britano-estadunidense adapta a famosa franquia de videogames - que, à época estava na terceira sequência numerada -, e conta sobre uma epidemia zumbi desencadeada pela corporação *Umbrella*, que libera um vírus em seu laboratório a acaba por infectar os cientistas e funcionários do local. O filme, estrelado por Milla Jovovich no papel de Alice, deu um bom retorno de bilheteria e acabou gerando mais cinco continuações e um *reboot*, lançado em 2021, chamado *Resident Evil: Bem-Vindo a Raccoon City* (*Resident Evil: Welcome to Raccoon City*), dirigido por Johannes Roberts.

No mesmo ano, também foi lançado *Extermínio* (*28 Days Later*, 2002), dirigido por Danny Boyle, em uma co-produção Reino Unido e Estados Unidos, que conta a história de Jim (Cillian Murphy), que, ao acordar de um coma - 28 dias depois, como aponta o título original do filme -, descobre que um vírus da raiva (vindo de um macaco que estava sendo usado como cobaia em um laboratório) foi liberado na Grã-Bretanha e se espalhou rapidamente. Assim, Jim e um grupo de pessoas lutam contra os mortos-vivos para sobreviver.

Por mais que não seja o primeiro filme com infectados correndo - o já citado *Cidade Maldita* apresentava zumbis corredores (por mais que exista um debate sobre serem zumbis ou pessoas infectadas pela exposição nuclear) -, a obra de Boyle acabou por popularizar essa "nova característica" dos mortos-vivos, estando presente, inclusive, no remake de *Dawn of the Dead*[155] (2004), dirigido por Zack Snyder. Outro ponto a se destacar em *Extermínio* é a utilização de câmeras digitais em parte da gravação do filme - de acordo com o Imdb[156], a produção utilizou uma Canon XL1 -, agilizando a produção, já que as câmeras digitais são menores e mais maleáveis do que as câmeras que utilizavam película. Além disso, as câmeras digitais não necessitavam de película, barateando a produção (visto que cada tentativa "falha" demandaria mais película e um maior custo).

Em uma das cenas do filme vemos as novas possibilidades que o DV (*digital vídeo*) oferecia ao cinema. No trecho em questão, acompanhamos Jim caminhar pela auto-estrada M1, a maior de sentido sul-norte da Inglaterra que conecta Londres a Leeds. A estrada, que normalmente é extremamente movimentada, aparece deserta no filme, e isso foi possível, em parte, devido a utilização das câmeras digitais, onde a produção (se utilizando de 10 câmeras), de forma rápida e ágil filmava os momentos onde a auto-estrada aparecia vazia, além de, sendo digital, não existia o perigo (e custo) de se gastar dinheiro com a película. De acordo

[155] No Brasil o remake de *Despertar dos Mortos* recebeu o título de *Madrugada dos Mortos*.
[156] https://www.imdb.com/title/tt0289043/trivia/?ref_=tt_trv_trv. Acesso em 21 mai 2024.

com o Imdb[157], ao todo as câmeras conseguiram cerca de 1 minuto de material "utilizável". Tal prática, da utilização do digital em prol da película, já era uma prática recorrente em produções de baixo/baixíssimo orçamento - como, por exemplo, os filmes da franquia argentina *Plaga Zombies*[158] -, porém *Extermínio* foi um dos primeiros filmes *mainstream* a usar o digital.

Ao longo da década as produções do subgênero continuaram a aumentar, com adaptações de videogames - como os filmes *House of the Dead* (2003) e sua continuação de 2005, dirigidos por Uwe Boll e Michael Hurst, respectivamente -, paródias - *Todo Mundo Quase Morto* (*Shaun of the Dead*, 2004), de Edgar Wright -, produções de baixo orçamento em várias partes do mundo - *Canibais* (*Undead*, 2003), na Austrália; *Dead Meat* (2004), na Irlanda; *Die Zombiejager* (2005), na Alemanha; *Tôkyô zonbi* (2005), no Japão, *REC* (2007), na Espanha etc. -, e a volta de George A. Romero para os filmes de zumbi, com a trilogia composta por *Terra dos Mortos* (*Land of the Dead*, 2005), *Diário dos Mortos* (*Diary of the Dead*, 2009) e *A Ilha dos Mortos* (*Survival of the Dead*, 2009).

Enquanto isso, no Brasil, esse novo interesse pelo subgênero zumbi não passou despercebido - como já é possível ver no ano de 2008 com *Mangue Negro* e *Capital dos Mortos* -, valendo, assim, fazer um rápido preâmbulo dos mortos-vivos em terras brasileiras.

4.7.2. Os mortos-vivos brasileiros

Um dos primeiros registros encontrados no cinema brasileiro de zumbis, é do filme *Terror no Colégio*, de 1995, dirigido pelo artista plástico mineiro João Rosendo. De acordo com Rodrigo Carreiro (2014, p.95), a partir de cartazes, fotos, menções em jornais e publicações do blog pessoal do artista, Rosendo já havia utilizado dos mortos-vivos em seus dois filmes anteriores - *Embrião Satânico* (1979) e *Reencarnação Diabólica* (1985) -, contudo, a atual pesquisa não obteve acesso a informações sobre essas obras do cineasta, conseguindo apenas um trailer de *Terror no Colégio*, disponível no canal do YouTube do realizador[159], desse modo, consideramos o filme como o primeiro registro audiovisual sobre

---

[157] *Ibid.*

[158] *Plaga Zombies* (1997), dirigido por Pablo Parés e Hernán Sáez; *Plaga zombie: Zona mutante* (2001), também da dupla; *Plaga Zombie: Zona Mutante: Revolución Tóxica* (2011), dirigido por Parés, Sáez e Paulo Soria; e *Plaga Zombie: American Invasion* (2021), dirigido por Parés, Sáez e Garry Medeiros

[159] https://www.youtube.com/watch?v=-5gZ87TmCWY. Acesso em: 20 mai 2024.

um filme com zumbis[160]. O cinema de Rosendo, até pouco tempo, era desconhecido, como bem aponta Carrero:

> Durante duas décadas, nenhum pesquisador ou publicação dedicados a examinar a história do cinema brasileiro de horror sequer souberam desses filmes. Tendo rodado seu primeiro longa-metragem em 1978, e incluído nele personagens zumbis, Rosendo não seguiu carreira no cinema. Seus filmes nunca foram lançados em salas comerciais ou em qualquer formato de vídeo caseiro (VHS, DVD ou Blu-Ray). Cada longa-metragem que ele fez teve apenas uma exibição pública e circulou apenas entre os amigos do diretor, na pequena cidade de Manhumim, em Minas Gerais. (Carreiro, 2014, p.95)

Alguns anos após *Terror no Colégio*, na cidade de Palmitos (SC), o cineasta Petter Baiestorf lançaria *Zombio* (1999), média-metragem, de cerca de 45 minutos, em que apresenta os clássicos zumbis, no estilo de Romero, com algumas influências dos filmes de zumbis dirigidos por Lucio Fulci, e conta a história de um casal que, ao viajar para uma ilha no rio Uruguai, se depara com as criaturas mortas-vivas que são controladas por uma sacerdotisa que tem o poder de ressuscitar os cadáveres. A obra, que ganhou uma aura de *cult*, recebeu uma continuação em 2013, chamada *Zombio 2: Chimarrão Zombies*.

Seguindo para os anos 2000, os zumbis continuaram presentes, mesmo de forma acanhada, no cinema brasileiro, principalmente em realizações de curtas e médias metragens. Curtas-metragens como: *Crônicas de um Zumbi Adolescente* (2002), de André Z. Pagnossim; *Minhas Esposa é um Zumbi* (2006), de Joel Caetano, da Recurso Zero Produções; e *Peixe Podre 1 e 2* (2005 e 2006), dirigidas por Rodrigo Aragão, demonstravam um interesse desses cineastas pelo subgênero, mesmo produzidos com parcos recursos, e, de certa forma, um alinhamento com o que vinha acontecendo ao redor do mundo, com produções de baixo/baixíssimo orçamento explorando a temática, talvez um efeito, ou sintoma, da globalização. Em 2007 seria a vez do média-metragem, *Era dos Mortos* (2007), de Rodrigo Brandão, ser lançado, tendo, inclusive, um lançamento em DVD posteriormente.

Chegamos então ao ano de 2008, tema central da presente pesquisa, e, antes de debater acerca de *A Capital dos Mortos*, dois curtas devem ser enfatizados, realizados por artistas que iriam continuar a carreira no horror, na direção e atuação. No primeiro caso temos a diretora Larissa Anzoategui com o curta (inacabado) *Zumbis do Espaço de Lá* (2008), feito como trabalho prático de sua conclusão em Artes Visuais na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul e que estreia na direção de longas-metragens doze anos depois com o filme *Astaroth* (2020).

---

[160] Vale apontar que, em determinado momento do trailer, um dos intertítulos deixa explícito o uso dos mortos-vivos, dizendo: "uma cidade invadida por zumbis".

O outro curta a ser destacado é *Colt Romero* (2008), dirigido por Cristian Verardi, que simula uma propaganda da arma modelo *colt romero* em um cenário onde zumbis são reais, sendo assim o armamento uma boa forma de acabar com os cadáveres reanimados. Verardi é um artista que trabalha em várias frentes do cinema de horror brasileiro, como diretor, seu curta *Ne Pas Projeter* (2015) - que faz parte da antologia *13 Histórias Estranhas* (2015) -, foi bastante elogiado há época, sendo selecionado para o Festival de Sitges, na Espanha. Além de diretor, Verardi também é conhecido como crítico, pesquisador, curador do festival "A vingança dos Filmes B", e por seus trabalhos de atuação nos filmes *A Noite do Chupacabras* (2011) e *Mar Negro* (2013), ambos de Rodrigo Aragão, *Zombio 2* (2013), de Baiestorf, *A Noite Amarela* (2019), dirigido por Ramon Porto Motta, etc. Tanto Anzoategui quanto Verardi continuaram a trabalhar com o horror, e seguem ativos no cinema até os dias de hoje, pontuar sua presença no ano, mesmo que com pequenos projetos, reforça como naquele período existia uma movimentação dentro do gênero, seja em um projeto acadêmico ou um curta-metragem.

No mesmo ano, alguns dias após a estréia de *Mangue Negro* no Fantaspoa, estreiava o *A Capital dos Mortos* (2008), dirigido por Tiago Belotti - com roteiro de Belotti em parceria com Mikael Bissoni -, filme do subgênero zumbi que acompanha um grupo de jovens (fãs de filmes de zumbi) tentando sobreviver a epidemia na capital federal.

Belotti opta por entrecortar a história principal com *flashbacks* e digressões narrativas, mostrando como a epidemia zumbi se alastra pela cidade, enquanto também mostra um pouco do passado dos personagens e expande seu universo zumbi - como na cena inicial, que apresenta o padre italiano Dom Bosco, em 1883, relatando um tipo de profecia que acabaria desencadeando a praga zumbi em Brasília. Outra digressão a se destacar é a rápida aparição de José Mojica Marins, que surge, no céu, dizendo, com uma entonação que remete diretamente ao icônico Zé do Caixão: "Brasília será a Capital dos Mortos".

No filme, o vínculo com o gênero horror é mais claro, se utilizando do famoso subgênero zumbi para apresentar uma história em um cenário reconhecível por parte dos brasileiros, no caso, Brasília (DF), contando com cenas dos comedores de carne em alguns cartões postais da cidade - como o congresso nacional -, e com incursões que apresentam um certo tipo de crítica, relacionando os zumbis com a política da época.

Um aspecto curioso do filme, e que diz respeito também a o momento histórico e social no qual estava inserido, foi a utilização da internet/redes sociais para mobilizar voluntários para interpretarem zumbis figurantes. Ao anunciar no Orkut, na comunidade do filme, Belotti convocou voluntários para participarem do filme como zumbis e, de acordo com

o diretor[161], na primeira cena filmada, onde os mortos-vivos caminham em direção ao Congresso Nacional, entre 60 e 70 pessoas responderam à convocação na rede, porém, como a produção não esperava esse número de pessoas (e incapacitados de maquiar a todos rapidamente) vários voluntários acabaram indo embora.

Por mais que o Orkut não fosse a primeira experiência de uma rede social no país, com o avanço e maior acessibilidade a internet, a rede foi se popularizando cada vez mais no Brasil, operando entre 2004 e 2014, e conectando as pessoas por interesses (via comunidades e grupos). De acordo com uma matéria do G1, escrita por Juliana Lisboa[162], a rede "deixou marcas na construção de um comportamento virtual e muitas histórias de usuários para contar".

Assim, *Capital dos Mortos* também é sintoma de seu período histórico e cria a possibilidade de refletir e entender sobre a utilização da internet para a mobilização de entusiastas e curiosos do gênero horror, ou do subgênero zumbi - que, como se ressaltou anteriormente, estava em alta no período. O filme teria uma sequência cinco anos mais tarde, intitulada *A Capital dos Mortos 2: Mundo Morto* (2013), e o papel da internet como meio de divulgação também foi essencial, até mesmo para expandir o universo zumbi de Belotti, que adquiriu um caráter multimídia, sendo lançado - juntamente com a continuação -, uma série em quadrinhos chamada *Crônicas de um Mundo Morto* (escrita por Douglas Phillips e Belotti, com arte de diversos ilustradores), divulgada em sites e blogs sobre quadrinhos e cinema mas, principalmente, pelo canal do YouTube de Belotti (Canal Meus 2 Centavos[163]), com pelo menos seis vídeos divulgando os quadrinhos e, consequentemente, o universo criado pelo cineasta em *A Capital dos Mortos* - em seu canal o cineasta também disponibiliza o *making of* de *A Capital dos Mortos* e sua continuação.

4.8. MANGUE NEGRO e os monstros regionais

Durante a quarta edição do Fantaspoa (Festival de Cinema Fantástico de Porto Alegre), - que aconteceu entre os dias 28 de Julho até 10 de Agosto de 2008 - dois importantes filmes para o gênero horror foram lançados. Em certos aspectos, os filmes

[161] Disponível em: https://youtu.be/J2NcWOO03Tk?si=7ylWGYiJK4LoeY3g. Acesso em 20 mai 2024.
[162] LISBOA, Juliana. Orkut definiu 'uso social do digital' no Brasil dos anos 2000; veja história de casal que se conheceu no site. **G1 RS,** Rio Grande do Sul, 12 nov. 2022. Disponível em: https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2022/11/12/orkut-definiu-uso-social-do-digital-no-brasil-dos-anos-2000-veja-historia-de-casal-que-se-conheceu-no-site.ghtml. Acesso em: 23 mai. 2024.
[163] https://www.youtube.com/@tiagobelotti. Acesso em: 23 mai. 2024.

pareciam, inicialmente, antagônicos entre si: enquanto um representava um importante diretor, com uma longínqua carreira, o outro representava um diretor iniciante em longas; de um lado uma produção em película, distribuída por uma "*major*" (FOX); do outro uma produção de baixo orçamento feito com câmeras digitais acessíveis à época e que não foi exibido comercialmente no país; o que os unia, de fato, era o gênero e sua nacionalidade.

Enquanto a primeira obra, *Encarnação do Demônio*, dirigido por José Mojica Marins, trazia de volta a figura do agente funerário *Zé do Caixão* para terminar a trilogia que começara em 1964, com *A Meia-Noite Levarei Sua Alma*, trazendo de volta às telas a cruel figura que (para o bem e para o mal) ficou marcada no imaginário popular. Na outra ponta, *Mangue Negro*, dirigido por Rodrigo Aragão, nos apresenta o primeiro filme do diretor capixaba e o primeiro longa-metragem brasileiro do subgênero de zumbis[164].

Na obra capixaba, acompanhamos uma comunidade de pescadores e catadores que vivem próximos ao manguezal, com destaque para os personagens de Luis (Walderrama dos Santos) e Raquel (Kika de Oliveira) - desde o primeiro momento que somos apresentados a ele, sabemos que o personagem quer se declarar para Raquel. Eis que então, do manguezal, surgem criaturas mortas-vivas que se alimentam de carne humana e impactam essa pequena comunidade. Os moradores são atacados e mortos, se transformando nas criaturas, seguindo a lógica moderna de filmes de zumbi que vemos desde *A Noite dos Mortos-Vivos* (*The Night of the Living Dead*, 1968), de George Romero.

Por mais que a produção esteja centrada em Luís e Raquel, os outros personagens, que tangenciam o mangue, tem seu momento de destaque - desde uma rápida cena de um catador de caranguejo se encontrando com um zumbi, até uma dupla de pescadores contando causos sobre como era o mangue e como, hoje, ele está morrendo -, mostrando o quanto é necessário o manguezal para aquela pequena comunidade. Esse destaque, direto ou indireto, do manguezal permeia todo o filme com inúmeras cenas que tornam essa geografia, também, um importante personagem na narrativa.

Aragão possui um papel de destaque dentro da atual safra do horror, com isso, bastante conteúdo (felizmente) foi produzido sobre sua carreira e seus filmes. Tal situação nos dá a oportunidade de trabalhar seu primeiro filme a partir do diálogo entre autor, obra e público - influenciada na formulação proposta por Gomes, a partir dos preceitos de Candido em *Formação da literatura brasileira*. Com isso, utilizaremos entrevistas com o realizador para

[164] "Coincidentemente" (iremos trabalhar a cronologia dos filmes brasileiros de zumbi mais adiante) no mesmo ano - mais precisamente alguns dias após a estréia de *Mangue Negro* -, outro filme de zumbi iria estreiar no mesmo festival, no caso o filme *A Capital dos Mortos*, que será abordado no próximo tópico.

falar sobre sua trajetória até *Mangue Negro*, a recepção e obra por meio da crítica cinematográfica - dividida aqui entre meios de comunicação da chamada "grande mídia" e dos meios de comunicação independentes (sites e blogs especializados no horror, críticos de cinema que trabalham fora da mídia hegemonica e até mesmo podcasts). Devido ao fato de *Mangue Negro* não ter sido exibido comercialmente à época[165], se restringindo a festivais de cinema, será considerado depoimentos vindos dos meios de comunicação independentes, considerando estes como feitos por entusiastas do gênero do horror, criando uma ponte de diálogo entre esses fãs e a obra.

4.8.1. A Recepção do filme nos meios de comunicação

Logo no início de 2008, meses antes de estrear no IV Fantaspoa, uma notícia publicada na capa da Folha Ilustrada[166] (2008), do jornal Folha de São Paulo, nos conta sobre a produção do longa, abrindo com os dizeres: "A ideia é tão boa que só mesmo o terror que é fazer um filme no Brasil explica ela não ter sido executada antes: um manguezal destruído pela poluição acaba contaminando os pescadores que nele se sustentam, transformando-os em zumbis.".

Contando com alguns depoimentos do diretor sobre como foi a produção, a notícia também dá conta de algumas informações de sua carreira, sobre como chegou a trabalhar em um filme de zumbis no Espírito Santo. Dois pontos que a notícia parece focar são: 1- A maquiagem e a produção dos efeitos especiais da obra, dando destaque para o talento de Aragão, dizendo que "seus zumbis são muito bem feitos (deixam qualquer mutante de novela no chinelo), ainda mais levando-se em conta as condições (fez tudo sozinho) e o orçamento."; 2- O caráter de baixo orçamento das produções de Aragão, com destaque para o fato de que *Mangue Negro* foi feito "com uma equipe técnica de sete pessoas e R$ 50 mil conseguidos com um amigo produtor, sem leis de incentivo ou patrocínio.".

Tal matéria faz parte de uma primeira página "temática" do horror, já que em destaque, preenchendo cerca de ¾ da página, temos uma entrevista - intitulada *Navalha na carne*[167] -

---

[165] Em 27 de outubro de 2020, durante a pandemia do Covid-19, o cineasta disponibilizou *Mangue Negro* (2008) no YouTube. Até o momento - 02 de janeiro de 2021 - o filme conta com mais de 100 mil visualizações no site.
[166] CANÔNICO, Marco A. Capixaba faz filme de zumbis no mangue. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 05 fev. 2008. Folha Ilustrada, p. E1. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0502200808.htm. Acesso em 08 ago. 2023.
[167] CANÔNICO, Marco A. Navalha na Carne. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 05 fev. 2008. Folha Ilustrada, p. E1. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0502200806.htm

onde um ‘especialista’[168] em filmes de horror fala à Folha sobre a ascensão do gênero “*torture porn*”. Como ponto de atenção, o jornal se utilizou de um trecho da entrevista com o professor para ressaltar um tipo de reflexão que se pode fazer sobre o filme de horror: “Concordo com [o diretor] Wes Craven, que diz que os filmes de horror são uma espécie de ‘acampamento para a psique’; são mais populares entre adolescentes porque nessa fase tentamos entender as coisas mais dolorosas sobre nós mesmos”[169].

Em 10 novembro de 2008, no caderno Folha Teen, *Mangue Negro* agora aparece em destaque na página 06, na matéria não assinada “Nação Zumbi: Mostra Curta Fantástico, com foco no horror, traz filmes das cinco regiões do país”[170]. O destaque vêm pela foto utilizada para ilustrar a matéria, um frame de *Mangue Negro*, onde é possível ver um zumbi todo ensanguentado. De acordo com a matéria, “pela primeira vez, todas as regiões do país estarão representadas na Mostra Curta Fantástico, que acontece em São Paulo, de amanhã a domingo.”[171]. Ao todo o festival selecionou 52 obras para a competição, “incluindo títulos do Norte e do Centro-Oeste, evidenciando a expansão da produção nacional, antes restrita ao Sul, ao Nordeste e, principalmente, ao eixo Rio-SP”[172]. Como já prenuncia o nome, grande parte dessas obras são curtas-metragens, contudo, exibiu também longas-metragens, dentre eles *Mangue Negro*. A partir da Mostra e da matéria, é possível ver como à época, existia não apenas um interesse em exibir obras de todas as regiões do país, mas obras que dialogassem com o fantástico. Como aponta a matéria:

> A idéia é popularizar e incentivar o cinema fantástico, gênero marginalizado no Brasil - de zumbis, assombrações, vampiros, alienígenas, lendas urbanas e viagens no tempo. Além de curtas-metragens de terror, fantasia e ficção científica, serão promovidos debates, oficinas e palestras. (FOLHA TEEN, 2008, p.06)

Na posição dos longas-metragens, a Mostra exibiu produções da Europa, Ásia, América do Norte e América do Sul. Dois destaques ficam para o Brasil, que apresentava dois filmes de zumbi:

---

[168] Adam Lowenstein, professor de estudos cinematográficos da Universidade de Pittsburgh (EUA) e autor do livro *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*, sobre o papel social dos filmes de horror.
[169] Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0502200807.htm
[170] Nação Zumbi: Mostra Curta Fantástico, com foco no horror, traz filmes das cinco regiões do país. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 nov. 2008. Folha Teen, p.06. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm1011200808.htm. Acesso em 10 de dez. 2023.
[171] *Ibid.*
[172] *Ibid.*

> Do Brasil, o frisson deve ficar a cargo de dois longas centrados em zumbis. "Mangue Negro", de Rodrigo Aragão, mistura a chacina de zumbis num mangue poluído com uma história de amor. Rodado no quintal da casa do diretor, numa vila de pescadores de Guarapari (ES), o filme tem caprichados efeitos de maquiagem. Já "Capital dos Mortos", de Tiago Belotti, mostra Brasília invadida por mortos-vivos, com um grupo de amigos tentando sobreviver. Os zumbis em questão são voluntários que o diretor coletou divulgando as filmagens no Orkut e no MSN.

Além do Fantaspoa e da Mostra Curta Fantástico, durante os anos de 2008 até meados de 2010, o filme capixaba foi percorrendo outros festivais e mostras de cinema, como é o caso da mostra *HORROR NO CINEMA BRASILEIRO*, que teve sua primeira edição em 2009, e contou com um catálogo homônimo. Em sua crítica ao filme *Mangue Negro*, Carlos Primati (2009, p.42)[173] discorre sobre a "auspiciosa estreia em longa-metragem" de Aragão, pontuando algumas de suas inspirações "em modelos estrangeiros do horror, especialmente em filmes como *A morte do demônio* (1981), de Sam Raimi, e *Fome animal* (1992), de Peter Jackson, apesar de a temática ser local, bem brasileira.". Tudo isso considerando que "o filme de zumbi, não é exagero afirmar, é o subgênero por excelência do horror cinematográfico". Porém o grande destaque da crítica fica a seu trecho final, onde a partir de algumas informações de bastidores, o crítico aponta como o filme, assim como inúmeras outras obras, é independente do seu criador, como uma criatura que ganha vida própria:

> Mangue negro é o testemunho pulsante do filme que cresceu e ganhou vida própria, alheio às vontades do próprio criador. É o filme da mocinha que se recusou a morrer no final; após anos de gravações, das crianças que pediram para ser zumbis; dos mortos-vivos que desistiram na etapa final de gravação, exaustos de tantas sessões de maquiagem e litros de sangue cênico. Com tudo isso, o filme tem uma atmosfera de estranha doçura, talvez por mostrar que, mesmo num cenário literalmente apodrecido, ainda existe espaço para o amor puro e sincero – mesmo que em meio a tripas e sangue. (PRIMATI, 2009, p.42)

Em janeiro de 2010, Paulo Terron publica no site da revista *Rolling Stone* o artigo[174] *Temos Medo do Terror?: Enquanto o mercado de filmes de horror só se desenvolve no exterior, o Brasil sofre para tentar evoluir no gênero*[175]. Na publicação, o autor começa debatendo sobre a atual safra de horror produzido nos Estados Unidos, principalmente ligado ao "potencial da indústria de terror" e o mercado cinematográfico estadunidense. A partir de produções de sucesso (como a saga *Crepúsculo*, realizada entre 2008-2012) ou de remakes de filmes de horror (*A Hora do Pesadelo*, de 2010*, Halloween*, de 2007*, etc*), aponta que a

---

[173] PRIMATI, Carlos. Mangue Negro. In: PUPPO, E. (ed.). **Horror no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Heco produções/CCBB, 2009. p.42.

[174] TERRON, Paulo. Temos Medo do Terror?. **Rolling Stone Brasil**. 11 jan. 2010. Disponível em: https://rollingstone.uol.com.br/artigo/filmes-horror-temos-medo-do-terror/. Acesso em 10 de dez. 2023.

[175] Para ilustrar o texto, foi utilizado uma foto do pôster de *Mangue Negro*.

produção de horror nos Estados Unidos não só está em uma momento de produção industrial - "dezenas [de remakes] - sem exagero, dezenas - de outras versões chegando às telas em 2010"[176] -, mas também com uma boa arrecadação de bilheteria - "é até difícil estimar quanto esse mercado movimenta em solo norte-americano, mas o sucesso do longa-metragem independente Atividade Paranormal [...] serve como um termômetro interessante"[177].

Após esse trecho, o artigo se volta para outras partes do mundo, tentando demonstrar que o gênero de horror estava em uma boa fase de produção no mundo todo:

> A terra de Obama não é a única com esse tipo de produção em nível industrial. A França também vive uma explosão atual de filmes ultraviolentos, como *À l'intérieur* (2007), *Martyrs* (2008) e *A Fronteira* (2007). Na América Latina, Argentina e Chile já conseguem manter uma produção razoavelmente estável. Japão, Hong Kong e Tailândia despontaram, nos últimos dez anos, como exportadores de longas de terror (que não raramente são refilmados no ocidente, a exemplo de *O Chamado* e *O Grito*). Apesar da universalidade do tema, a origem do medo muda de região para região. (TERRON, 2010)

Todo esse preâmbulo serve para o artigo questionar sobre a produção do horror brasileiro: "Enquanto isso, o terror brasileiro se encontra em um limbo duradouro e sem fim aparente. A produção independente até tenta, mas o último filme desse gênero a *estrear em grande escala* foi *Encarnação do Demônio*, de José Mojica Marins, lançado em 2008."[178] (grifo nosso). Então, a partir de entrevistas com Aragão e com o diretor e roteirista Dennison Ramalho - que em 2010 já havia dirigido dois curtas de horror (*Nocturnu*, de 1998; e *Amor Só de Mãe*, de 2003) e escrito o roteiro de *Encarnação do Demônio* -, o artigo tenta responder quais as dificuldades de produzir horror no Brasil e, porque, diferente de parte do mundo, ainda não tem uma "indústria", ou talvez, uma produção maior e continuada.

Colocar Aragão, ainda com um longa no currículo, como um dos entrevistados, mostra seu papel de destaque no cenário, sendo colocado como o 'representante' de um cinema de baixo orçamento. Se, de um lado, Terron coloca que Encarnação do Demônio "custou cerca de R$ 2 milhões, mas só arrecadou R$ 180 mil de bilheteria, sendo visto por 25.360 pessoas em um período de 20 semanas", por outro lado:

> O capixaba Rodrigo Aragão viabilizou *Mangue Negro*, longa estrelado por zumbis que deve sair em breve direto no formato DVD. O filme custou R$60 mil e só saiu do papel depois que o diretor (e também roteirista) desistiu de captar recursos usando a fórmula tradicional. (TERRON, 2010)

---

[176] TERRON, Paulo. Temos Medo do Terror?. **Rolling Stone Brasil**. 11 jan. 2010. Disponível em: https://rollingstone.uol.com.br/artigo/filmes-horror-temos-medo-do-terror/. Acesso em 10 de dez. 2023.
[177] *Ibid.*
[178] *Ibid.*

Mesmo com uma visão pautada pela noção de indústria cinematográfica - principalmente, a estadunidense -, o artigo não deixa de citar outras obras da "produção alternativa nacional", que "anda investindo na temática zumbi, em filmes que vão do *trash Capital dos Mortos* [lançado dias depois de *Mangue Negro*] ao ousado (e ainda inédito) *Porto dos Mortos*[179]." . Por fim, mesmo apontando obras da "produção alternativa", o artigo termina de forma a considerar que não existe um cenário, uma cena de horror, traduzindo o cenário como uma estrada "abandonada e sinistra", com as expectativas recaindo sobre Ramalho e Aragão:

> Atualmente, o terror brasileiro é uma ampla estrada de terra, abandonada e sinistra. Resta saber quem serão os responsáveis pela pavimentação, transformando-a em um caminho transitável e convidativo para o público. Dennison Ramalho e Rodrigo Aragão, pelo menos, já estão com as mãos nas ferramentas: o primeiro lança, em 2010, o curta-metragem *Ninjas* (uma história policial sobrenatural). Já o segundo pretende filmar *Noite do Chupa-Cabras* ainda no ano que vem. (TERRON, 2010)

Ao longo do tempo, *Mangue Negro* foi ganhando cada vez mais destaque, se tornando "um fenômeno cult entre os amantes do gênero horror.", como aponta Marcelo Miranda[180], três meses[181] após o artigo da *Rolling Stone*, às vésperas do filme chegar às locadoras. O artigo ressalta que o filme não foi lançado comercialmente nos cinemas brasileiros, porém foi exibido em diversos festivais, dentro e fora do Brasil - "(Inglaterra, Alemanha, Argentina, Chile e China - neste, faz sucesso avassalador em cópias piratas)".

Falando em China, de acordo com matéria da Folha de São Paulo de agosto de 2011[182], *Mangue Negro* foi proibido de circulação nos cinemas[183]. Para Anamaria Boschi, curadora do 2° Festival de Filmes Brasileiros (em Pequim e Xangai) e entrevistada da Folha, um dos motivos do veto foi "devido às cenas de violência"[184]. Naquele ano, Aragão lançava seu

---

[179] *Porto dos Mortos*, do gaúcho Davi de Oliveira Pinheiro, estava inicialmente programado - de acordo com uma das primeiras versões de seu cartaz de divulgação - para novembro de 2008, mas, acabou estreando dois anos depois, em setembro de 2010, dentro da programação do CineFantasy.

[180] MIRANDA, Marcelo. O terror que vem do manguezal. **O Tempo**, Minas Gerais, 03 abr. 2010. Disponível em: https://www.otempo.com.br/entretenimento/magazine/o-terror-que-vem-do-manguezal-1.248302. Acesso em 07 ago. 2023.

[181] O artigo para o site do jornal *O Tempo* (2010), foi publicado em 3 de abril de 2010 e atualizado no dia 04 de maio de 2013.

[182] KAZ, Roberto. China censura produções brasileiras. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 ago. 2011. Folha Ilustrada. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2908201118.htm. Acesso em 20 jan. 2024.

[183] "Os filmes reprovados, no entanto, poderão ser exibidos em centros culturais. O governo chinês faz restrições apenas à exibição em salas de cinema." (KAZ, 2011)

[184] *Ibid.*

segundo longa *A Noite do Chupacabras*, que não foi destaque nos grandes jornais, porém, foi citado ao ser exibido, em abril, na terceira edição da mostra "Cinema de Bordas", que reunia "19 filmes realizados sem dinheiro, sem grife e sem gramática"[185]; e em julho, no RioFan[186].

Passando para 2013, na Folha Ilustrada, o horror nacional foi destaque na capa do caderno em dois momentos. O primeiro caso foi dia 11 de Março de 2013, com a matéria - assinada por Rodrigo Salem - principal: "horror tropical: adaptação de romance de Lourenço Mutarelli, 'Quando Eu Era Vivo' reúne Sandy e Antonio Fagundes e *inaugura* nova safra de filmes brasileiros de *suspense*.[187]" (grifo nosso). No qual nos apresenta o filme *Quando Eu Era Vivo* (2014), dirigido por Marco Dutra, partindo da ideia inicial de adaptar o romance *A Arte de Produzir Efeito sem Causa* (2008), de Mutarelli, até a participação da cantora Sandy no elenco - tal parte ocupa um pouco mais de ⅓ da matéria, dando destaque para uma suposta polêmica de que a cantora e atriz "teria cenas de nudez e de sexo no longa". Importante ressaltar que na matéria o longa-metragem é definido como "um filme de *horror psicológico* de baixo orçamento (cerca de R$1,5 milhão)" (grifo nosso).

Além da matéria sobre o filme de Dutra, Salem também assina *Antes restrito a Zé do Caixão, gênero movimenta diretores*[188], no qual debate sobre como "o horror/suspense está em alta entre produtores e diretores"[189]. Ressaltando como, na época, diversos projetos estavam ligados ao gênero, contando com entrevistas de Kleber Mendonça Filho - que "deve suceder 'O Som ao Redor' com o longa de terror 'Bacurau'"[190] -, Tomás Portella - diretor de *Isolados* (2014) - e o já citado Dennison Ramalho. Além das entrevistas, o texto cita projetos em andamento, como o filme *Juízo Final*[191], de Andrucha Waddington; o projeto de Daniel Aragão de refilmar *Martin* (1976), de George Romero[192]; e uma adaptação do conto *A Outra Volta do Parafuso*, de Henry James, dirigida por Walter Lima Jr.[193].

---

[185] SOUSA, Ana Paula. Itaú Cultural realiza retrospectiva de cinema marginal. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 abr. 2011. Folha Acontece. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1904201104.htm. Acesso em 20 jan. 2024.
[186] Filme de John Carpenter abre hoje o festival. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18 jul. 2011. Folha Ilustrada. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1807201110.htm. Acesso em 20 jan. 2024.
[187] SALEM, Rodrigo. horror tropical. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 mar. 2013. Folha Ilustrada, p. E1. Disponível em: https://feeds.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/97905-horror-tropical.shtml. Acesso em 08 set. 2023.
[188] SALEM, Rodrigo. Antes restrito a Zé do Caixão, gênero movimenta diretores. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 mar. 2013. Folha Ilustrada, p. E1. Disponível em: https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/03/1243941-antes-restrito-a-ze-do-caixao-genero-movimenta-diretores.shtml. Acesso em 08 set. 2023.
[189] *Ibid.*
[190] *Ibid.*
[191] O filme foi lançado em 2019 com o título *O Juízo*.
[192] Não foi possível obter mais informações sobre esse projeto que, provavelmente, não saiu do papel.
[193] A adaptação foi lançada em 2015 com o título *Através das Sombra*.

Mesmo parecendo otimista ao dizer que “em quase todas as produtoras há um filme de horror para os próximos anos”[194], o artigo ignora cineastas como Rodrigo Aragão e Paulo Biscaia Filme, que no período entre 2008-2013, dirigiram 2 filmes cada[195], sem contar outras obras e cineastas. Logo no terceiro parágrafo, em uma citação de Kleber Mendonça Filho, o cineasta comenta que “É assustador que o *último* projeto brasileiro do gênero tenha sido o do Mojica [“Encarnação do Demônio”] de 2008”.

De acordo com o jornal Gazeta do Povo, na matéria “Texto da Folha reacende polêmica sobre horror nacional”[196], a declaração de Kleber Mendonça - “de que o cinema de horror nacional está estagnado desde o lançamento de *Encarnação do Demônio* (2008), de José Mojica Marins”[197] - “provocou polêmica nas redes sociais entre produtores e apreciadores do gênero no país”[198]. A matéria da Gazeta cita filmes ignorados pela matéria da Folha, como *Desaparecidos* (2011), de David Schurmann; *O Fim da Picada* (2008), de Christian Saghaard; *Porto dos Mortos* (2010), de Davi de Oliveira Pinheiro; *Matadouro* (2012), dirigido por Carlos Junior etc; e também a resposta dada por cineastas e críticos ao ocorrido, por exemplo, a reação de Biscaia Filho, que publicou em seu Facebook um “manifesto indignado contra a matéria”:

> Este país não se restringe nem a ponte aérea Rio-SP, nem aos filmes produzidos com dinheiro público federal. Vão dar um google que seja e em dois segundos vão ver que existem uns caras estranhos chamados Petter Baiestorf, Felipe Felipe M. Guerra, Kapel Furman, Davi De Oliveira Pinheiro, sem falar em tantos outros além do mestre Rodrigo Aragão e humildemente este que vos escreve. E essa turma está produzindo muito mais do que os senhores imaginam.[199]

Além de Biscaia, Rodrigo Aragão também protestou e “fez até petição para que o jornal corrija o esquecimento”. Por fim, finaliza com “a indignação dos produtores revela que

---

[194] SALEM, Rodrigo. Antes restrito a Zé do Caixão, gênero movimenta diretores. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 mar. 2013. Folha Ilustrada, p. E1. Disponível em: https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/03/1243941-antes-restrito-a-ze-do-caixao-genero-movimenta-diretores.shtml. Acesso em 08 set. 2023.

[195] Rodrigo Aragão fez *Mangue Negro* (2008) e *A Noite dos Chupacabras* (2011); e Paulo Biscaia Filho dirigiu *Morgue Story: Sangue, Baiacu e Quadrinhos* (2009) e *Nervo Craniano Zero* (2012).

[196] Texto da Folha reacende polêmica sobre horror nacional. **Gazeta do Povo**, Paraná, 12 mar. 2013. Disponível em: https://www.gazetadopovo.com.br/vozes/espanto/texto-da-folha-reacende-polemica-sobre-horror-nacional/. Acesso em: Acesso em 08 set. 2023.

[197] SALEM, Rodrigo. Antes restrito a Zé do Caixão, gênero movimenta diretores. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 mar. 2013. Folha Ilustrada, p. E1. Disponível em: https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/03/1243941-antes-restrito-a-ze-do-caixao-genero-movimenta-diretores.shtml. Acesso em 08 set. 2023.

[198] Texto da Folha reacende polêmica sobre horror nacional. **Gazeta do Povo**, Paraná, 12 mar. 2013. Disponível em: https://www.gazetadopovo.com.br/vozes/espanto/texto-da-folha-reacende-polemica-sobre-horror-nacional/.

[199] *Ibid*.

o horror no Brasil existe. Só precisa chegar ao público.”[200]. Tal sentença nos faz voltar para o artigo da Rolling Stones, mostrando uma certa desconexão, ou desconhecimento, por parte da mídia corporativa, de um cenário independente, fora dos grandes eixos de produção (RJ-SP) e com estéticas e temáticas que podem fugir do usual.

Contudo, diferente do primeiro caso, a segunda capa dedicada ao horror nacional na Folha Ilustrada não se esqueceu de Rodrigo Aragão. Na verdade, o deu destaque com a matéria “O Sucessor”[201], publicada no dia 11 de Novembro de 2013, com a linha fina dando o tom da matéria: “Na linha de Zé do Caixão, diretor capixaba Rodrigo Aragão leva filme de terror com elementos brasileiros aos cinemas”.

Como já é possível supor pelo título e chamada, a matéria tenta relacionar Aragão com José Mojica Marins, como se esse estivesse ‘passando o bastão’ para Aragão. Mesmo com estilos e estéticas diferentes, a matéria ressalta que “o baixo orçamento, os elementos brasileiros e a aposta no terror despertam comparações com outro cineasta: José Mojica Marins, o Zé do Caixão.”. Ao longo da matéria, em especial em um subcapítulo intitulado “O novo Zé do Caixão”, entrevistas com Aragão, Mojica e a pesquisadora Laura Cánepa, giram em torno desse paralelo.

> "Somos dois autodidatas, filhos de pais que foram donos de cinemas. O Zé me inspira como realizador, mas imitá-lo é suicídio", diz Aragão. [...] “Mojica fazia sucesso em cinemas de rua com histórias sobre assombrações e psicopatia", diz Laura Cánepa, professora da Universidade Anhembi-Morumbi e especialista em terror brasileiro. "O Aragão fala ao público de hoje com histórias de zumbis.” “Há um nicho de diretores de terror militantes. Ele talvez seja o mais famoso", diz Cánepa, que cita o paranaense Paulo Biscaia Filho e o catarinense Petter Baiestorf. O que pensa Zé do Caixão? "Os filmes precisam ser mais violentos", diz. "Aragão está no caminho certo, usa elementos brasileiros, mas fez só três filmes. Eu fiz 33." (GENESTRETI, 2013, p.E1)

Além dessas comparações entre os cineastas, a matéria também conta com informações sobre o terceiro filme de Aragão, *Mar Negro* (2013), que “será o primeiro filme do capixaba a estrear em salas comerciais do Brasil, em 27 de dezembro. Os dois anteriores, [...] ficaram restritos a festivais independentes e distribuição internacional - o que é comum ao gênero no país.”. O cineasta, agora já estabelecido, ressalta na matéria que “as coisas estão mudando” e que seu último filme “está ganhando rótulo de produção autoral, de coisa ‘trash’ mas com estilo próprio.”. Assim como nas matérias sobre *Mangue Negro*, também é

---

[200] *Ibid*.

[201] GENESTRETI, Guilherme. O Sucessor. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 nov. 2013. Folha Ilustrada, p. E1. Disponível em: https://acervo.folha.uol.com.br/digital/leitor.do?numero=19675&keyword=o&anchor=5903681&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=ede0ff75091b26c1690ca64e65a4cc36. Acesso em 08 set. 2023.

ressaltado que “não há computação gráfica, só maquiagem pesada”, que o filme é “terror com mensagem ecológica” e que o filme foi produzido sem as leis de incentivo. "Não por ideologia, mas porque nunca fui aprovado. Minha sorte é ter um louco que investe em mim.", diz o diretor.

Ainda sobre as comparações entre Mojica e Aragão, na parte inferior da capa temos a matéria “Mojica celebra 50 anos de seu personagem com festa”, em matéria assinada por Nina Rahe, que nos conta sobre a festa de celebração do icônico agente funerário. Ao lado das matérias, na lateral direita, a coluna de opinião de André Barcinski - que foi um dos responsáveis pela biografia de Mojica, *Maldito: a vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão* - intitulada “Aragão faz cinema artesanal e barato sem parecer fuleiro”. Aliás, o artigo já começa com uma ligação entre os cineastas de horror:

> Meio século separa o primeiro filme de terror feito no Brasil, “À Meia-Noite Levarei Tua Alma”, de José Mojica Marins, de “Mar Negro”, terceiro longa de Rodrigo Aragão. Nesse tempo, uma coisa não mudou: fazer cinema de terror no Brasil continua sendo um terror. Assim como Mojica em 1963, Aragão pena com falta de verba e falta de apoio oficial. E usa o único recurso de que dispõe: a criatividade. É o cinema de invenção, só para usar a expressão criada pelo crítico e cineasta Jairo Ferreira (1945-2003). (BARCINSKI, 2013)

Novamente, um dos temas é o filme *Mar Negro* e sua produção de baixo orçamento. Somados a esses temas, outros dois fatores são colocados na coluna de Barcinski: 1- O fato da filmografia de Aragão ser brasileira, com filmes que “não usam monstros importados, mas lendas locais.”; 2- Uma crítica a um certo tipo de produção nacional que rejeita o horror.

> Mil vezes o terror brejeiro e criativo de Rodrigo Aragão do que a competência publicitária das modernas comédias brasileiras. Se os filmes de Aragão assustam o público, há um grupo de pessoas que se assusta ainda mais: os diretores de marketing de empresas. Não é novidade que a cultura nacional é controlada por essas criaturas misteriosas, capazes de decidir o destino de milhões e milhões de reais públicos, via Lei Rouanet. E esses deuses não parecem interessados em monstros pestilentos que vêm do mar. Especialmente do nosso mar. (BARCINSKI, 2013)

Esse preconceito com o horror no cinema brasileiro é uma reclamação que vem de um certo tempo. Inclusive, no começo de 2013, em matéria para o jornal O Globo intitulada *Rodrigo Aragão finaliza trilogia de terror com ‘Mar negro’*[202], o cineasta comenta a falta de espaço que tem no mercado:

---

[202] FONSECA, Rodrigo. Rodrigo Aragão finaliza trilogia de terror com ‘Mar negro’. **O Globo**, Rio de Janeiro, 03 fev. 2013. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/rodrigo-aragao-finaliza-trilogia-de-terror-com-mar-negro-7477047. Acesso em 08 set. 2023.

> Aqui, o mercado não me dá espaço. Corri atrás de 20 distribuidoras, oferecendo meus filmes, topando até que fossem direto para DVD. Mas o preconceito contra quem faz cinema de gênero, sobretudo o terror, é grande. Faço filmes baratos, sem edital, e tenho reconhecimento no exterior. Mas as vias oficiais não me abrem portas — lamenta o cineasta, que vem se tornando a figura mais expressiva de um estado com pouca visibilidade no cinema nacional.(ARAGÃO *in* FONSECA, 2013)

O "mercado" parece sempre estar presente nas matérias dentro do jornalismo hegemônico, tanto que na chamada da matéria para O Globo[203], se ressalta que os filmes anteriores de Aragão foram "vendidos" para os Estados Unidos. Muito por conta disso, vários dos filmes de horror - que normalmente circulam dentro de festivais e mostras de cinema -, não são considerados. O que acaba acarretando na impressão, por falta de acesso, que esses filmes sequer existem.

Felizmente, a quantidade de informações acerca do horror nacional vêm crescendo, e, a partir das capas da Folha Ilustrada, podemos considerar que existe uma movimentação, envolvendo uma série de realizadores, mesmo que as duas sempre façam alusão a José Mojica Marins e seu personagem Zé do Caixão, devido a sua importância na história do horror brasileiro e pelo fato que, por bem ou por mal, seu personagem entrou no imaginário brasileiro.

Imagem 6 - Capas Folha Ilustrada, 11 de Março de 2013 e 11 de Novembro de 2013.

Fonte: Acervo Folha

[203] "Diretor de 'Mangue negro' e 'A noite do Chupacabras', vendidos para EUA, reclama do preconceito contra o gênero no Brasil".

O ano de 2013, aqui, parece ser crucial para entendermos a movimentação que o cinema de horror brasileiro fazia. Não no quesito de existir, a partir desse ano, um "novo cinema de horror brasileiro", mas sim que alguns cineastas - e especialmente Rodrigo Aragão - começam a "furar a bolha" dos festivais e mostras especializadas e aparecendo em matéria de capa de caderno de um jornal de grande circulação nacional, mesmo com algumas comparações indevidas e falta de informações - como ignorar outros cineastas que, desde 2008 e até mesmo antes disso, estavam produzindo filmes de baixo orçamento e sendo reconhecidos pelos fãs do gênero ao redor do mundo. Afinal, desde, pelo menos, 2010, Aragão já havia se tornado "um fenômeno cult entre os amantes do gênero horror."[204] - à época em que havia feito apenas um longa metragem.

Finalizando a reação da crítica importante apontar que 2013 também foi o ano que o site Boca do Inferno repostou as críticas dos filmes *Mangue Negro* (2008)[205] e *A Noite do Chupacabras* (2011), muito como uma antecipação da vindoura crítica de *Mar Negro* (2013). Em todas as críticas se destaca a importância de *Mangue Negro*, seja como "filme de zumbis orgulhosamente 100% nacional"[206], ou como uma obra que "lançou um novo patamar de qualidade para o horror nacional moderno."[207]. O fato de não apenas ser filmado no Brasil, mas transmitir tipos, cenários e rostos conhecidos também era levado em consideração:

> Mas não foram os sensacionais efeitos dos zumbis que colocaram Mangue Negro num ranking especial. Mangue Negro era único porque se passava num Brasil orgânico e espontâneo, e porque possuía um roteiro capaz de fazer o público acreditar que aquela história, por mais absurda que fosse, podia estar acontecendo com gente comum e tupiniquim. (FERRAZ, 2013)[208]

Outro ponto da crítica dedicada ao horror era a ideia de, já em 2008, existir uma movimentação de cineastas independentes, e que, dentro dela, Aragão com seu *Mangue* pareceu se destacar:

---

[204] MIRANDA, Marcelo. O terror que vem do manguezal. **O Tempo**, Minas Gerais, 03 abr. 2010. Disponível em: https://www.otempo.com.br/entretenimento/magazine/o-terror-que-vem-do-manguezal-1.248302. Acesso em 07 ago. 2023.

[205] Devido a uma mudança do site antigo do Bocado Inferno para o novo, várias críticas foram (re)postadas nessa nova versão do site. Usando a ferramenta *Way Back Machine*, detectamos que a crítica de *Mangue Negro* estava disponível, pelo menos, desde o dia 16 de junho de 2010 - podendo ter sido postada anteriormente, porém não conseguimos mais informações sobre. Já a crítica de *A Noite do Chupacabras*, não foi possível detectar no site antigo, então, manteremos a data de 24 de novembro de 2013.

[206] GUERRA, Felipe M. Mangue Negro (2008). **Boca do Inferno**, São Paulo, 24 nov. 2013. Disponível em: <https://bocadoinferno.com.br/criticas/2013/11/mangue-negro-2008/>. Acesso em 10 dez 2023.

[207] *Ibid.*

[208] FERRAZ, Matheus. Mar Negro (2013). **Boca do Inferno**, São Paulo, 24 nov. 2013. Disponível em: <https://bocadoinferno.com.br/criticas/2013/11/mar-negro-2013/>. Acesso em 10 dez 2023.

> Em 2008, o cenário era um pouco diferente. Os cineastas independentes haviam sacado suas câmeras, e uma nova onda de filmes de horror caseiros deixavam claro que o brasileiro queria horror, muito horror. Claro que não se pode ignorar que produtoras como Canibal, Bulhorgia e Black Vomit já estavam na ativa há algum tempo, mas é só dar uma passada no Infernotícias, blog do meu amigo e colega Juvenatrix, para ver a quantidade de produções amadoras/independentes que surgiram naquela época. Não se podia dizer que o cinema brasileiro não tinha sangue e mutilações. Mas faltava alguma coisa. Boas intenções e improviso fazem bom cinema, mas ainda tínhamos necessidade de um filme que contivesse não apenas isso, mas uma qualidade técnica e artística superior, e que atingisse mesmo aquele espectador esnobe, que vaia quando percebe que o efeito especial é falso. Todas as fichas estavam em *Encarnação do Demônio*, parte final da trilogia do Zé do Caixão, mas, infelizmente, apesar do alto valor de produção, o filme afundou comercial e artisticamente, vítima de seus excessos e dessa vontade de ser "o grande filme de horror nacional". Mas eis que chega um capixaba chamado Rodrigo Aragão, com uma pérola chamada *Mangue Negro*, filme de zumbis com claras influências de *Evil Dead* e *Fome Animal*, que, com uma história simples e direta, aliada a efeitos maquiagem excepcionais, atingiu o alvo que *Encarnação do Demônio* errou de longe. (FERRAZ, 2013)[209]

Analisar tais movimentações no gênero é essencial para compreendermos o momento em que surge *Mangue Negro*, dentro de um contexto onde sites e blogs especializados começavam a divulgar tais filmes para os fãs de determinado gênero e com o barateamento dos equipamentos de filmagem, fazer um filme se tornava algo mais "acessível". Somado a isso, festivais e feiras de horror surgiam não apenas para exibir produções estrangeiras, mas também produzidas no Brasil - como é o caso da já citada Mostra Curta Fantástico, mas também dos festivais Cinefantasy (que teve sua primeira edição em 2006) e o Fantaspoa (com a primeira edição realizada em 2005) -, que fãs do horror dentro e fora do nossos país.

Considerando tais movimentações, vindas da mídia - seja independente ou hegemônica - questiona-se: como Aragão se enxerga nessa cena? Como percebe sua carreira e assimila suas influências? A partir desses dois questionamentos, é pertinente fazer um breve resumo da carreira do diretor, considerando depoimentos e entrevistas dados pelo mesmo, para compreender se existem discussões a serem geradas a partir disso. O que será o tema do próximo subcapítulo.

4.8.2. Um breve resumo da carreira de Aragão

Rodrigo Aragão sempre teve interesse por cinema, porém, de acordo com ele - em entrevista para a Revista Zingu!, em maio de 2009[210] -, sua "vida mudou" após assistir um

---

[209] FERRAZ, Matheus. A Noite do Chupacabras (2011). **Boca do Inferno**, São Paulo, 24 nov. 2013. Disponível em: https://bocadoinferno.com.br/criticas/2013/11/a-noite-do-chupacabras-2011/. Acesso em: 10 dez 2023.

[210] _____.Dossiê Cinema de Bordas 2. **Revista Zingu!**, v.32, junho. 2009. Acesso em: 12 out. 2022. A entrevista está disponível em: https://revistazingu.blogspot.com/2009/05/dcb-entrevistacomrodrigoaragao.html.

documentário sobre a produção de *Star Wars: Episódio V - O Império Contra-Ataca* (1980)[211]. "Ali percebi que a profissão mais legal do mundo era produzir efeitos especiais; o gosto pelo terror veio com o tempo - sempre adorei monstros." (ARAGÃO, 2009). Parte de sua inspiração como realizador vem, como é visto nas matérias anteriores, do cinema norte-americano da década de 1980. Realmente, além de comparações estéticas possíveis a partir de uma análise do primeiro longa de Aragão, o diretor assume (ARAGÃO, 2009) que "Os filmes dos anos 80 marcaram definitivamente minha vida", citando obras como *A Hora do Espanto* (*Fright Night*, 1985), de Tom Holland; *A Volta dos Mortos Vivos* (*The Return of the Living Dead*, 1985), de Dan O'Bannon; *A Morte do Demônio* (*The Evil Dead*, 1981), de Sam Raimi; e *Aliens, o Resgate* (*Aliens*, 1986), de James Cameron. Além de afirmar que: "Os monstros exagerados, os banhos de gosma e efeitos artesanais típicos dos filmes *splatter* me encantam profundamente.".

Autodidata do Espírito Santo, - como afirma Aragão (2019) em entrevista para o crítico de cinema Marcelo Miranda[212] - teve sua formação feita a partir de oficinas, curtas e projetos oferecidos pela prefeitura de sua cidade. "Então eu estudei desenho, estudei pintura, estudei teatro de bonecos, escultura, talho e madeira. Tudo que eu achasse que de alguma forma pudesse me ajudar nessa área de efeitos especiais." (ARAGÃO, 2019). Na mesma entrevista (2019), afirma que em 1994, quando estava com 17 anos, foi chamado pela primeira vez a trabalhar em um curta[213] e, no mesmo ano, começa a trabalhar profissionalmente com teatro. No início dos anos 2000 conhece Hermann Pidner, empresário e pai de um amigo de infância do realizador, que se juntam em uma sociedade e montam o espetáculo de terror *Mausoleum*[214]. E como bem afirma Aragão: "graças a esse espetáculo eu pude trabalhar com cenografia, resina, materiais que eu tinha ouvido falar mas nunca tinha tido acesso.". A partir de todas essas experiências, o diretor e técnico de efeitos especiais desenvolveu seu processo "através de tentativas repetidas e assistindo a muitos filmes e *making ofs* [filmagens de bastidores]" (ARAGÃO, 2009).

Em 2004, começa a produção de seu primeiro curta-metragem, *Chupa-cabras*, produzido com 300 reais, o filme "ganhou vários prêmios e virou *hit* no YouTube" (ARAGÃO, 2009). O desejo de fazer curtas de terror começou na infância, quando o cineasta

---

[211] Dirigido por Irvin Kershner e segundo filme da saga *Star Wars/Guerra nas Estrelas* a ser lançado.

[212] **SACO DE OSSOS 01**: Rodrigo Aragão, cineasta. Entrevistado: Rodrigo Aragão. Entrevistador: Marcelo Miranda. 07 abr. 2019. Podcast. Disponível em: https://anchor.fm/sacodeossos/episodes/01-Rodrigo-Arago--cineasta-eb4827. Acesso em: 10 dez. 2023.

[213] Provavelmente, o curta aqui referido é *A Lenda de Proitner* (1996), dirigido por Luiza Lubiana, onde Aragão assina a maquiagem (com o nome Rodrigo Simões).

[214] De acordo com Aragão (2009): "O espetáculo ficou mais de 2 anos em cartaz em Guarapari, Belo Horizonte e Salvador, com mais de 30 mil espectadores.".

brincava de fazer filmes com os amigos, porém "sem câmera". Na adolescência, tentava fazer filmes pedindo equipamento emprestado, porém "sempre algum ator desistia ou o dono da câmera a levava embora". Após essas tentativas, surgiu seu primeiro curta: "O *Chupa-cabras* aconteceu após muitas tentativas frustradas. Pensei em fazer um vídeo o mais simples possível, com poucos atores, sem som, todo filmado no sítio de minha família, em apenas um final de semana. Nem roteiro tínhamos." (ARAGÃO, 2009).

No mesmo ano de lançamento de *Chupa-cabras* (2005), Aragão lança *Peixe Podre* (2005), agora, dentro do subgênero do filme de zumbi[215], onde um peixe podre fisgado no lago da região do Perocão, em Guarapari (ES), acaba contaminando as pessoas que o consomem, os transformando em zumbis. O cineasta comenta que "filmar *Peixe Podre* sempre foi mais festa do que trabalho - um dia, bons amigos, algumas cervejas, uma câmera na mão e muitas gargalhadas." (ARAGÃO, 2009). Assim, no ano seguinte surge a continuação, também em curta-metragem, *Peixe Podre 2* (2006), seguindo a mesma ideia do primeiro, onde a contaminação zumbi parte do consumo de um peixe. Essa ideia surge para Aragão muito devido a sua criação em uma vila de pescadores, algo que, como bem pontua em entrevista para a Revista Zingu! (2009), influenciou na hora de pensar em "perigos mais próximos", já que ele acha a "contaminação alimentar bem mais plausível do que ataques alienígenas. Como eu moro em uma aldeia de pescadores, o peixe era inevitável.".

Voltando a 2005, enquanto lançava seus dois primeiros curtas-metragens, o diretor também se preparava para a produção de seu primeiro longa, *Mangue Negro*, em entrevista para Miranda, comenta:

> E depois de muitas frustrações, eu resolvi começar a produzir um filme no quintal de casa. Então, assim, eu acho que fazer o *Mangue Negro* foi o maior ato de fé da minha vida. Eu comecei a fazer o filme, literalmente sem nada, construindo um barraco com madeira velha - a gente não tinha nem um serrote -, sem ter nenhuma verba para fazer o filme. Com amigos trabalhando de graça, [...] levei quase 1 ano pra fazer 15 minutos de filme. O Hermann [Pidner] viu esses 15 minutos de filme, achou interessante, e resolveu investir. [...] Então foram 3 anos, foi de 2005 a 2008, quando o filme foi lançado, trabalhando literalmente no quintal de casa, principalmente, a gente filmava finais de semana. Eu trabalhava a semana toda nos efeitos, mas a gente filmava nos finais de semana. E realmente, quando eu lancei o *Mangue Negro*, foi uma coisa, assim, mudou minha vida. (ARAGÃO, 2019)[216]

Assim, nascia *Mangue Negro*, primeiro longa-metragem brasileiro de zumbis - e primeiro filmado no Espírito Santo -, que trazia o amor de seu realizador pelo subgênero

[215] De acordo com o cineasta para a Revista Zingu! (2009), seu primeiro trabalho envolvendo zumbis foi no espetáculo *Mausoleum,* onde "interpretava um feiticeiro que utilizava o sangue de um demônio para ressuscitar seres humanos."

[216] Depoimento dado entre: 11'16" e 12'12".

zumbi, além da realização de um desejo de infância, de filmar na região em que nasceu e cresceu: “Sempre amei zumbis, e sempre achei o mangue um lugar perfeito para seres gosmentos. Passei boa parte da infância brincando ali, entre as raízes do manguezal, e sempre imaginei monstros surgindo da lama. Acho que chegar ao *Mangue Negro* era inevitável.” (ARAGÃO, 2009).

Um fator que chama a atenção - seja pelas matérias localizando o filme no estado do Espírito Santo, seja pelas falas de Rodrigo -, é como o cineasta mistura seu interesse pelo horror - dos filmes norte-americanos dos anos 80 até os do subgênero zumbi - e insere seus elementos em uma ambientação que estava presente na sua infância no interior do Espírito Santo. Assim, ao se filmar no mangue, colocando personagens e figuras típicas da região - o pescador, o catador de caranguejo etc -, ele produz a partir de seus signos, criando um certo “tempero nacional”, localizando a obra no Brasil, mesmo trabalhando com um subgênero atrelado ao cinema norte-americano (ou o italiano, com seu ciclo de filmes de zumbi). A partir de suas vivências como capixaba, e, claro, brasileiro, consegue transmitir uma essência para a tela, essência essa que será ressaltada pela crítica. Ao ser questionado se o fato de ter nascido em Guarapari influencia seus filmes, responde: “Sim, moro em um lugar lindo, com locações fantásticas, personagens incríveis e tranquilidade para criar. Considero-me um artista regionalista - retrato de forma fictícia o local onde cresci!”(ARAGÃO, 2009). A própria figura do chupa-cabras, primeira criatura que Aragão trabalhou em sua obra, também foi inspirada por um certo tipo de vivência.

> Acho a figura do chupa-cabras fascinante: é um monstro ainda sem face. Tenho grande interesse em realizar um trabalho mais elaborado sobre ele, um curta ou mesmo um longa. No auge da lenda, no meio dos anos 90, houve boatos aqui e ali, mas o que mais me marcou é que no quintal de minha casa, numa noite, quatorze galinhas foram mortas. Eu ouvi o barulho às 3 da manhã e fui investigar, morrendo de medo do chupa-cabras. O chupa-cabras acabou sendo o cachorro do vizinho, mas a experiência de medo me animou trabalhar na lenda. (ARAGÃO, 2009)

Vale destacar que o desejo do diretor de “realizar um trabalho mais elaborado” com a figura do chupa-cabras acabou sendo seu segundo longa, *A Noite do Chupacabras* (2011). Em relação ao “artista regionalista”, é possível notar ainda que, desde seus primeiros curtas, as situações giram em torno da realidade que ronda Aragão, reafirmando o comentário do diretor de procurar “perigos próximos”. Desde uma memória de infância de um chupa-cabras, até toda sua vivência numa vila de pescadores (que a qualquer momento podem pegar um peixe podre e se transformarem em zumbis), e até mesmo sobre a vinda dos mortos-vivos do seu quintal: o mangue.

Logo no diálogo inicial do filme, é possível ver um certo tipo de "consciência" de que o mangue está morrendo. Na cena de abertura, o personagem Agenor dos Santos (Markus Konka) diz, olhando para seu companheiro em um barco (mas com a câmera nos colocando no ponto de vista dele, com Agenor falando para a câmera, como se falasse para o público):

> É meu amigo, vou te contar uma coisa, esse mangue aqui é muito perigoso! Eu me lembro, quando meu pai - falecido, que Deus o tenha -, me trazia aqui para pegar caranguejo. A gente enchia os sacos de caranguejo, sem precisar andar quase nada. [...] Aqui dava peixe de monte, tinha caranguejo, tinha aratu, tinha ameixa, tinha siri, era uma fartura [...] é estranho como é que as coisas mudam né. Hoje em dia não tem quase mais nada vivo aqui nesse mangue. Se você quiser pegar alguma coisa aqui hoje em dia. Só maluco, só doido feito a gente.[217]

Essa situação, de trazer para sua vivência, ambiente e cultura nos abre a possibilidade de falar sobre dois aspectos importantes: o já citado "regionalismo" e a ideia do "filme B como editorial jornalístico"[218].

4.8.3. O Mangue e suas "áreas de desconforto"

Em seu livro *Dança Macabra*[219], o escritor Stephen King - mais conhecido por suas obras de horror como *O Iluminado*, *It - A Coisa*, *Carrie*, dentre muitos outros (não só no campo do horror, como *À Espera de um Milagre*) -, aponta que obras de horror - seja romances, filmes, programas de rádio, quadrinhos etc… - lidam com o "terror"[220] em dois níveis:

> No primeiro plano, há o nível do terror explícito - quando Regan vomita na cara do padre e se masturba com um crucifixo em *O Exorcista* ou quando um terrível monstro, virado do avesso, arranca e mastiga a cabeça do piloto do helicóptero como se fosse um pirulito em *A semente do diabo*, de John Frankenheimer. O terror explícito pode ser feito em vários graus de refinamento artístico, mas está sempre lá. Mas em outro nível, mais potente, o trabalho de terror se transforma numa dança - uma busca ritmada, em movimento. E o que ela procura é o lugar onde você, o espectador ou leitor, viva no seu nível primário. O trabalho do terror não está interessado no verniz civilizado que permeia nossas vidas. Tal trabalho dança através desses espaços nos quais encaixamos uma peça de cada vez, e onde cada peça expressa - assim esperamos - nosso caráter socialmente aceitável e agradavelmente ilustrado. Ele está em busca de outro lugar, de um quartinho que algumas vezes lembra o covil secreto de um cavalheiro da era vitoriana, noutras a câmara de tortura

[217] Mangue negro. Direção: Rodrigo Aragão. Produção: Fábulas Negras. Duração: 105 minutos. Ano: 2008. Brasil. DVD.
[218] Expressão do escritor Stephen King em: KING, Stephen. **Dança Macabra**: O terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero. 2. ed. Rio de Janeiro: Suma das Letras, 2013.
[219] KING, Stephen. **Dança Macabra**: O terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero. 2. ed. Rio de Janeiro: Suma das Letras, 2013.
[220] Aqui, utilizaremos o termo "terror", entre aspas, para deixar claro que a utilização da palavra é referente as ideias de King e de como seu livro foi traduzido no Brasil, optando a utilizando do termo "terror", do que "horror".

> da Inquisição espanhola… mas talvez, mais frequentemente e com maior sucesso, a simples e árida caverna de um homem da Idade da Pedra. (KING, 2013, p.19-20)

Nesse segundo nível, a obra trabalha em busca do que King (2013) chama de "pontos de pressão fóbica". Tais pontos nada mais são do que temores, medos de cada indivíduo ou temores que afligem toda uma sociedade, lidando, de certo modo, com aquilo que nos amedronta em vários níveis: psicológico, político, econômico etc. Para o autor, são esses temores que "dão às boas obras de terror um interessante sentimento alegórico - e essa é uma forma de alegoria com a qual a maioria dos diretores de cinema parece estar familiarizada." (KING, 2013, p.20-21). Muitos desses "pontos de pressão fóbica" são colocados, por vezes, não de forma direta na narrativa, mas de forma alegórica, em uma habilidade de junção entre aquilo que é real e irreal, ou seja, de fornecer leituras a partir de seu texto e de seu subtexto.

> E em função de seu apelo às massas, esses subtextos assumem frequentemente uma dimensão cultural. [...] Quando os filmes de terror mostram suas várias facetas sociopolíticas - o filme B como editorial jornalístico -, eles estão quase sempre servindo como um barômetro extraordinariamente preciso daquilo que perturba o sono de toda uma sociedade. (KING, 2013, p.156).

A partir disso, a obra consegue expôr, de forma consciente ou não, receios e medos de determinada sociedade, muitos deles derivados de seu tempo histórico, social e político. Um exemplo que podemos explorar, rapidamente, é o Japão pós-guerra.

Em 1945, os Estados Unidos jogaram as bombas *Little Boy* e *Fat Man* nas cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki, causando milhares de mortes, inúmeros feridos e sequelas decorrentes das bombas. Esse "horror nuclear" ou "horror da bomba atômica" vai afetar todo o mundo, que então entrava na guerra fria. Considerando esse evento na história mundial - e todo seu impacto para a sociedade japonesa - o filme *Godzilla* (*Gojira*, 1954), dirigido por Ishirō Honda, acaba por sintetizar os medos da sociedade japonesa. Afinal, na obra de Honda, um gigantesco réptil é acordado por testes nucleares realizados pelos Estados Unidos no local, e então, acompanhamos o rastro de destruição que a criatura deixa na cidade de Tóquio, com sua força descomunal e seu sopro radioativo. Sintetizando, assim, as ideias de King, onde um filme de monstro gigante acaba por, em seu subtexto, apontar os medos daquela sociedade que ainda lidava com os traumas da bomba atômica.

Além disso, outro tipo de subtexto pontuado por King, dentro da dimensão cultural de sua sociedade, pode ser proposto por filmes de "terror":

> Todavia, os filmes de terror nem sempre usam uma máscara que os identifique como uma crítica velada à cena social ou política [...]. Frequentemente, o filme de terror aponta ainda mais para dentro, procurando aqueles medos pessoais enraizados - aqueles pontos de pressão - com os quais todos temos que aprender a lidar. Isso adiciona um elemento de universalidade ao processo, e pode vir a produzir um tipo de arte ainda mais verdadeiro. [...] Este segundo tipo de filme de terror possui mais em comum com os irmãos Grimm do que com o editorial de um jornal. É o filme B enquanto conto de fadas. Esse tipo de filme não quer levantar questões políticas, mas nos assustar até o fundo da alma, quebrando alguns tabus. Assim, se minhas ideias sobre arte estiverem corretas (ela dá mais do que recebe), esse tipo de filme é válido para o público por ajudá-la a melhor compreender o que são esses tabus e medos, e por que ela se sente tão pouco à vontade a respeito deles." (KING, 2013, p.156-157).

Ou seja, de um lado temos o filme como "editorial de um jornal" e, de outro, o filme como "conto de fadas", explorando e quebrando tabus. Essas duas noções não são excludentes, e um filme pode possuir tanto uma dimensão - e subtexto - quanto as duas, de certa forma se complexificando. Já que "essas "áreas de desconforto" - tanto as sociopolíticas e culturais quanto as de uma variedade mais mítica, de contos de fadas - têm, naturalmente, a tendência de se sobrepor; um bom filme de terror exercerá pressão sobre a maior quantidade de pontos possível." (KING, 2013, p.159).

Em *Mangue Negro* (2008), essas "áreas de desconforto" estão presente em dois elementos principais. Sob um aspecto, o filme lida com o tabu da morte, afinal, estamos lidando aqui com mortos que voltam a vida, em um certo tipo de entrelugar, de seres que estão apodrecendo e se decompondo, em um estágio não-natural do ser humano. Um tema caro ao cinema de horror, vide os filmes norte-americanos e italianos (além de muitos outros) que lidam com a idéia do zumbi; em outro aspecto, a obra, a partir das vivências de Rodrigo na infância e percepções sobre a geografia que o ronda (o mangue), está questionando justamente a morte do mangue, algo caro ao cineasta, como é possível ver nas entrevistas anteriores. A morte do ecossistema pode se encaixar em um debate ambiental e ecológico, já que, saindo da ficção e indo para a realidade, a poluição, o descaso com o ecossistema e a expansão imobiliária vem afetando e destruindo o manguezal capixaba. Em 2012, durante a VI Semana de Cinema da UFSC, na mesa "como pensar o horror no cinema brasileiro"[221], o cineasta comenta a situação do mangue que passou a infância e que, depois, serviu de cenário para *Mangue Negro*:

> Esse manguezal, ele corta [a região] e vai pra outro bairro chamado Jabarai. Eu sempre soube que aquele manguezal era lindo, na minha infância ele era mais limpo, eu brincava lá, eu sempre achei que daria um ótimo filme de horror. Hoje ele vem sendo sistematicamente destruído, é um lugar extremamente poluído hoje, total descaso das autoridades. (ARAGÃO, 2012)

[221] Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/104893.

Se continuarmos mais um pouco essa trajetória sobre as condições do mangue, vemos que não apenas a preocupação de Aragão parece legítima, como torna *Mangue Negro* uma narrativa admonitória, advertindo sobre a morte de tal espaço. Em 2019, durante entrevista para o documentário *Àquilo que um dia foi e continua a ser: Cinema Maldito*[222] - feito como trabalho de conclusão de curso - o cineasta lamenta:

> *Mangue Negro* é um filme feito com câmeras pessimas, é um filme 720x480, é um filme muito pequeno, a resolução é pequena. Mas, infelizmente, todos os lugares que eu filmei foram destruídos, os locais foram desmatados. Hoje, se eu quiser te levar em algum daqueles lugares, a gente não vai conseguir ir. Acabou. Então, o filme, se tinha essa questão de alerta, ele não funcionou. É uma pena que é um filme que não tem uma resolução tão boa, mas o que ficou daqueles lugares é esse filme. (ARAGÃO, 2019)[223]

O filme, de forma consciente ou não, acaba se tornando uma obra sobre decomposição e morte - e sua "negação". A decomposição do mangue que leva a decomposição do homem. Filmados em localidades que hoje não existem mais, como se toda essa alegoria, esse subtexto, se tornasse "real". Trazendo para a obra essa área de desconforto que hoje, 2023, parece clara e óbvia, que devemos proteger o meio ambiente e os ecossistemas brasileiros e mundiais. Colocando um temor que de parcela da população - as mudanças climáticas - em uma época que esse debate não estava tão difundido na realidade (restrito a campos científicos e acadêmicos), a ponto de se tornar, atualmente, um medo coletivo - o da extinção da raça humana, não por bombas atômicas ou guerras nucleares, mas sim pelo aquecimento do planeta Terra devido a poluição vinda de fábricas, desmatamento de florestas e emissões de gases de efeito estufa.

Sobre suas críticas e perspectivas, o cineasta, de certa forma, se coloca em uma posição ligeiramente pessimista sobre os rumos que o país levará em 2019. Afirmando que seus filmes, por mais que em uma primeira camada - que King (2013) chamaria de "texto" -, também possuem um "envelope com conteúdo" (ARAGÃO, 2019) - para King, um "subtexto":

> Eu acho, talvez, o meu grande motivador de fazer cinema fantástico é que, o cinema fantástico, a fábula, ela é uma ótima maneira de fazer as pessoas pensarem na

[222] FURUTANI, Guilherme. **Àquilo que um dia foi e continua a ser**: Cinema Maldito (um olhar sobre o cinema de terror brasileiro). 2019. 45 f. Monografia (Graduação em Jornalismo) - Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2019. Disponível em: https://youtu.be/8REvyXs31Kg. Acesso em 01 dez. 2023.
[223] Trecho 15'28"/16'03".

> realidade. Então não é só um entretenimento pelo entretenimento, tem alguma coisa ali, um envelope com conteúdo. Essa crítica, por exemplo, da política, que tem nas *Fábulas Negras* - *O Monstro do Esgoto* - as minhas críticas ecológicas, eu acho que, acontece a coisa mais terrível que poderia acontecer com alguém que escreve ficção que é: a realidade tá muito pior do que eu pensei, do que eu coloquei nos meus filmes. A realidade superou, está difícil fazer filme de terror no Brasil porque o ódio é muito maior, porque a destruição do sistema é muito maior, a demonização de tudo que é bonito. Então, eu acho que tem esse envelope sim, e eu acredito que meus novos trabalhos, na verdade, eu to até diminuindo um pouco essa questão da reclamação, e fazendo algo um pouco diferente que é: to tentando ser mais positivo nos filmes. Porque, não existe um alerta que as pessoas já não saibam, todo mundo tá sabendo o que está acontecendo, e as pessoas não se importam. Então eu to achando que às vezes é mais legal você passar uma mensagem de heroísmo, uma mensagem, um final mais positivo, talvez esse momento sombrio que a gente vive seja mais interessante fazer o povo respirar um pouco de fantasia. (ARAGÃO, 2019)[224]

4.8.4. Os debates acerca do regionalismo

Em seu texto *Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes*, Antonio Candido, ao explicar o regionalismo o coloca como "uma linha persistente da ficção brasileira, [...] aplicado em descrever os lugares remotos do interior, os costumes característicos e aquilo que divergia dos padrões urbanos."(CANDIDO, 1999, p.46). Não se resumindo e limitando ao Brasil, sendo um fenômeno muito maior, nas palavras de Lígia Chiappini Leite, em seu texto *Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura*:

> O regionalismo é um fenômeno universal, como tendência literária, ora mais ora menos atuante, tanto como movimento - ou seja, como manifestação de grupos de escritores que programaticamente defendem sobretudo uma literatura que tenha por ambiente, tema e tipos uma certa região rural, em oposição aos costumes, valores e gosto dos citadinos, sobretudo das grandes capitais - quanto na forma de obras que concretizem, mais ou menos livremente, tal programa, mesmo que independentemente da adesão explícita de seus autores. (LEITE, 1995, p.153-154)

Nos voltando especificamente para o campo da literatura brasileira, tal fenômeno, de certa forma, é marcado com a polêmica de ser menosprezado, ou diminuído por parte de seus estudiosos. No texto de Candido (1999, 46), o autor comenta que, se por um lado "essa tendência incorreu nos vícios habituais do gênero, que são o pitoresco superficial e as conclusões bem-pensantes sobre a pureza rural oposta ao artificialismo da cidade", por outro "teve a vantagem de ser uma descrição extensiva do país, revelando muita coisa do Brasil aos brasileiros, frequentemente presos demais às novidades europeias.".

---

[224] ARAGÃO, Rodrigo. *In:* FURUTANI, Guilherme. **Àquilo que um dia foi e continua a ser**: Cinema Maldito (um olhar sobre o cinema de terror brasileiro). 2019. 45 f. Monografia (Graduação em Jornalismo) - Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2019. Disponível em: https://youtu.be/8REvyXs31Kg. Acesso em 01 dez. 2023.

Se tentarmos precisar qual foi o início dessa tendência, Candido pontua o autor Bernardo Guimarães (1825-1884), como um dos mais destacados representantes. Tal afirmação é corroborada por Lainister Esteves - em sua tese de doutorado *Literatura nas Sombras: usos do horror na ficção brasileira do século xix* -, onde, citando José Veríssimo[225], aponta Guimarães como criador do romance regional brasileiro, mesmo com algumas falhas:

> Para José Veríssimo Bernardo Guimarães é o criador do romance regional brasileiro, porém o escritor mineiro não conseguiu imprimir em suas obras "a imagem exata, seja na representação objetiva, seja na sua idealização subjetiva"[226] da paisagem nacional. Em todos os seus trabalhos faltaria "uma pintura ou expressão exemplar" do meio sertanejo; Bernardo Guimarães falharia também na composição de romances históricos. [...] A crítica ao regionalismo fraco acompanha o menosprezo à ideia de literatura amena e condena os textos analisados à banalidade. (ESTEVES, 2014, p.206)

Aqui, encaramos, novamente, essa visão do regionalismo como "pitoresco superficial" (como diz Candido), onde existe uma falta de "uma pintura exemplar", dentre inúmeras "falhas" que pontuaram a visão dos críticos a essa tendência. Voltando a Lígia Chiappini, a pesquisadora discorre sobre uma certa ambivalência entre aqueles que pesquisam o fenômeno, pontuando, inclusive, um certo mal-estar:

> O estudioso da ficção regionalista e dos manifestos e polêmicas que a cercam também se sente contagiar pela persistência do objeto, dedicando seu tempo a um tema fora de moda, pesquisando autores fora de moda, representantes de uma estética fora de moda. Mas, exatamente por isso, porque não se deixou enganar pelo aparente simplismo dessa tendência, hoje volta à moda meio sem querer, só porque permanece intrigado pelas questões teóricas, estéticas e éticas que o regionalismo não deixou de levantar ao longo de, pelo menos, um século e meio. Mas remar contra a maré sempre traz um certo *mal-estar*. E só recentemente eu percebi que esse *mal-estar* tinha muito a ver com uma divisão que o mesmo regionalismo provoca no pesquisador: entre o desagrado ante a maior parte das obras dessa tendência, porque estreitas, esquemáticas, pitorescas, superficiais e condenadas "ao beco que não sai do beco e se contenta com o beco", no dizer de Mário de Andrade, e a atração que exercem sobre ele principalmente aquelas que conseguem superar as dificuldades próprias do projeto regionalista e que, como tal, ganham o estatuto de obras-primas tão ou mais significativas esteticamente do que qualquer romance ou conto urbano com pretensão cosmopolita. (LEITE, 1995, p.154, grifo nosso)

Tal mal-estar, nas palavras da pesquisadora (1995, p.154), acabou gerando suas dez teses sobre o regionalismo, onde tenta "problematizar juízos críticos estereotipados que generalizam para a tendência como um todo as limitações estéticas e ideológicas da maior parte, reconheço, das obras que o regionalismo tem produzido". Contudo, "caberia ao

---

[225] VERÍSSIMO, José. História da literatura brasileira: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908. 5ª ed. Brasília: Editora UNB, 1998.
[226] VERÍSSIMO, José, op. cit., p. 203.

regionalismo o pequeno mérito da tentativa de ampliação das representações do Brasil e o peso da falha de ser apenas a imagem superficial de um território imaginário" (ESTEVES, 2014, p.211). A aproximação do sujeito com outras realidades acabou sendo importante para o conhecimento do Brasil pelo próprio brasileiro, que, a partir de sua leitura, se aproximou de regiões, geografias e costumes até então distanciados.

Dentro de todas essas representações, mais precisas e fiéis a uma vivência de determinada região brasileira, Esteves (2014, p.211), denota certas aproximações de Bernardo Guimarães "na defesa de uma literatura nacional menos centralizada". Posto essa aproximação, Guimarães acaba não apenas se utilizando de costumes locais e suas geografias, mas também de histórias populares, flertando inclusive com o gênero de horror. Já que o autor, "faz um pequeno inventário de histórias populares traduzidas na chave de uma imaginação literária do horror que tenta tornar atraente um mundo de mistérios cujo maior encanto reside na encenação espontânea da tradição". Ao serem introduzidas no mercado literário, essas obras foram criticadas "tanto pela falta de vigor quanto pelo *excesso de imaginação*." (ESTEVES, 2014, p.211, grifo nosso). Ainda que com críticas, os escritos do autor - vinculado a tradições e lendas -, nos mostram a presença do horror na literatura brasileira regionalista:

> Na transcrição de lendas, explorou o medo como ferramenta de comoção e assim se aproximou do fantástico e do gótico. Essa relação entre horror literário e narrativas regionais não seria exclusividade do escritor mineiro. Ganhou força em obras como *A fome*, de Rodolfo Teófilo, *Pelo sertão*, de Afonso Arinos, e *Contos gauchescos*, de João Simões Lopes Neto. (ESTEVES, 2014, p.227)

Como nos mostra Esteves, Guimarães não estava sozinho no uso de narrativas de "horror regionalista", ou que, pelo menos, se vinculam à chave do fantástico. Para Bruno Matangrano e Enéias Tavares[227], um dos primeiros nomes a se utilizar do fantástico no século XX - antes da Semana de Arte Moderna de 1922 - foi o gaúcho João Simões Lopes Neto (1865-1916). "Usando por chave a tradição oral e seus causos de fazenda, o autor é hoje reconhecido como um grande estilista, fazendo de seu Blau Nunes não apenas o narrador de seus contos como também o depositório de uma tradição já em via de desparecer"[228]. Para os autores (2019, p.57), as obras *Contos Gauchescos* (1912) e *Lendas do Sul* (1913), trazem uma "sucessão de elementos passíveis de serem considerados fantásticos", todos dentro de uma

[227] MATANGRANO, Bruno; TAVARES, Enéias. **Fantástico brasileiro**: o insólito literário do romantismo ao fantasismo. Curitiba: Arte & Letra, 2019. 340p.
[228] MATANGRANO, Bruno; TAVARES, Enéias. **Fantástico brasileiro**: o insólito literário do romantismo ao fantasismo. Curitiba: Arte & Letra, 2019. p.57.

chave de interesses do autor, como “a vida na fazenda, as relações entre os homens, as desgraças previstas e também as ocorridas, além do vínculo social produzido pelo simples ato de contar histórias.” - tornando os elementos fantásticos, assim, “coadjuvantes”, porém, ainda presentes.

> Como visto, Lopes Neto utiliza o fantástico a partir da narrativa oral de contos, causos, mistérios, histórias e superstições, nunca o trazendo à sua narrativa com chave verossímil e sempre enfatizando não o que de fato teria acontecido e sim o que se conta em rodas de conversa - algo considerado por Todorov intrínseco ao legítimo fantástico (2008). Encanta seus leitores, todavia, sua linguagem experimental e sofisticada, que recria de forma instigante a oralidade galdéria, prenunciando os grandes estilistas regionalistas de décadas mais tarde. (MATANGRANO; TAVARES, 2019, p.58)

A partir de tais narrativas, da oralidade e de lendas locais, Simões Neto acaba por valorizar a cultura gaúcha e suas geografias. Exemplos disso não faltam nas duas citadas coletâneas, em *Contos Gauchescos*, por exemplo, temos o conto “No Manancial”, onde a trama gira em torno de uma roseira supostamente plantada por um fantasma. Outros exemplos são os contos “Mboitatá” e “O Negrinho do Pastoreio”, presentes em *Lendas do Sul*. No primeiro, conhecemos a origem de um monstro, no caso, uma serpente de fogo gigante, já no segundo, uma criança escravizada é ressuscitada por Nossa Senhora para abençoar os fiéis e atormentar seu antigo patrão.

Se considerarmos o recorte da pesquisa, vemos que a lenda “O Negrinho do Pastoreio” era presente no imaginário popular da época, tanto que, em 2008, é lançado o filme *Netto e o Domador de Cavalos*, de Tabajara Ruas, onde o folclore se une ao histórico, e nos apresenta uma releitura da lenda no contexto da Guerra dos Farrapos.

Continuando, agora para um cenário após a Semana de Arte Moderna e mais ao norte do Brasil, o fantástico continua presente na literatura de tendência regionalista. Uma vez que “com o modernismo regionalista de 30 e 40, o fantástico vai mesclar-se aos contos populares, aos relatos orais, aos causos de fazenda e à própria literatura de cordel. Nesse sentido, o alagoano Graciliano Ramos (1892- 1953) é um dos nomes mais representativos.” (MATANGRANO; TAVARES, 2019, p.65). O escritor alagoano, mais conhecido pelo seu livro *Vidas Secas* (1938), escreveu obras que se inserem no fantástico - com direito a uma no campo do horror - e, um ano após seu épico sertanejo publica *A Terra dos Meninos Pelados* (1939), conto infantil que nos apresenta um menino careca que tinha o olho direito preto e o esquerdo azul. Por conta de sua aparência é visto como um estranho para as pessoas em sua volta. Até que encontra uma terra mágica (Tatipiruin), onde sua aparência física não é vista

como estranha e o menino é tratado como um igual. Outra obra de Ramos no campo do fantástico é *Histórias de Alexandre* (1944), no qual:

> Ao longo de quinze contos, o leitor acompanha as aventuras do sertanejo do título. Um elemento mágico ou absurdo é introduzido através de uma série de narrativas contadas a seus amigos e vizinhos como pertencentes ao seu passado. Ao leitor, resta especular sobre a veracidade desses causos." (MATANGRANO; TAVARES, 2019, p.65-66)

Ainda sobre o escritor de *Vidas Secas*, um outro exemplo é colocado por Matangrano e Tavares - a partir da pesquisa de Paulo César de Oliveira e Erik Bernardes (2017) - , *O Ladrão*, escrito em 1915 porém publicado apenas em 2012 na coletânea póstuma *Garranchos*. As aproximações com o gênero, de acordo com os autores, vem de "traços do gótico e do horror, em uma atmosfera noturna de uma narrativa em primeira pessoa alegórica, podendo, portanto, aproximá-lo da vertente insólita que permeia algumas obras do escritor alagoano." (MATANGRANO; TAVARES, 2019, p.66).

Um último exemplo que podemos colocar na literatura brasileira de tendência ao regionalismo é a literatura de cordel. Dentre os autores citados por Matangrano e Tavares (2019, p.69), temos Ariano Suassuna (1927-2014), onde as sagas épicas nordestinas *O Romance d'a Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971), se baseiam "no mito sebastianista português, para criar um reino mítico nordestino, aos moldes das lendas arturianas", e *O Auto da Compadecida* (1955), que conta "a dantesca história de Chicó e João Grilo, quando, em meio as brigas do cangaço, vão parar no purgatório, conhecendo Nossa Senhora e o Diabo.". Para os autores, "com Suassuna o encontro do insólito e do social se consolida perfeitamente, em histórias fantásticas nas quais, em meio ao humor ácido e à fantasia, as agruras e abandonos do povo nordestino são denunciados." (MATANGRANO; TAVARES, 2019, p.70). Tal encontro com o insólito também é visto no já citado filme *O Homem que Desafiou o Diabo*, que também se utiliza muito do imaginário da região nordeste para compor a estética e temática do filme.

Terminando esse rápido preâmbulo do regionalismo na literatura brasileira, voltamos à fala de Rodrigo Aragão sobre se considerar "um artista regionalista" e que retrata de forma fictícia o lugar onde nasceu. Primeiro, vale ressaltar que compreendemos as diferenças entre os meios, de um lado a arte das palavras e de outro a arte audiovisual, considerando aqui que o regionalismo será posto a partir da ideia de Candido (1999, p.46), da tendência que posta em "descrever os lugares remotos do interior, os costumes característicos e aquilo que divergia dos padrões urbanos.", e das teses de Ligia Leite.

Essa aproximação em que Aragão coloca suas memórias, vivências e localidades reconhecidas - além de sua declaração como "regionalista" - abre oportunidade para compreendermos, assim como foi feito na literatura brasileira, o regionalismo na obra do realizador que, inclusive, expõe que sua vontade de querer produzir filmes de horror no Brasil começa com uma "frustração", de que "todas as coisas divertidas acontecerem sempre em Nova York, sempre com os americanos, todos os monstros, todas as coisas legais assim, são sempre com um povo que não parecia com o lugar onde eu nasci."[229].

Considerando as teses de Leite (1995), duas podem nos ajudar na criação de vínculos temáticos do filme, para além de estar localizado em um meio rural e se aproveitar de sua geografia. Em sua tese 3, aponta sobre o caráter universal e moderno de estudar o regionalismo, já que:

> Surgindo como reação ao iluminismo e à centralização do Estado-nação, hoje se reatualiza como reação à chamada globalização. Se, para um pensamento não-dialético, a chamada "aldeia global" suplantou definitivamente a "aldeia" e tudo o que dela fale e por ela se interesse, a dialética nos faz considerar que a questão regional e a defesa das particularidades locais hoje se repõem com força, quanto mais não seja como reação aos riscos de homogeneidade cultural, à destruição da natureza e às dificuldades de vida e trabalho no "paraíso neoliberal". (Por isso o regionalismo literário hoje, em muitos países, inclusive aqui, reaparece discutindo questões de identidade problemática e de ecologia).(LEITE, 1995, p.156)

Como foi exposto anteriormente, a preocupação do realizador capixaba com a vegetação e ecossistemas característicos do manguezal serviu não apenas para a criação de uma ambientação e "estopim" para zumbis vindo do mangue, mas também como uma forma de alerta visto que o diretor, acompanhando a vegetação ao longo do tempo, viu-a sendo constantemente desmatada, poluída e destruída.

A outra tese a trazer diálogos com a proposta do capítulo é a tese número 10, onde questiona a dicotomia entre local e universal. Compreendendo que "o universal se realiza no particular, superando-se como abstração na concretude deste e permitindo a este superar-se como concreto na generalidade daquele"(LEITE, 1995, p.158). Garantindo assim, tais peculiaridades de cada região uma existência que transcende a própria localidade, mantendo uma amplitude simbólica. A partir disso:

> A função da crítica diante de obras que se enquadram na tendência regionalista é, por isso, indagar da função que a regionalidade exerce nelas; e perguntar como a arte da palavra faz com que, através de um material que parece confiná-las ao beco a que se referem, algumas alcancem a dimensão mais geral da beleza e, com ela, a

[229] **SACO DE OSSOS 01**: Rodrigo Aragão, cineasta. Entrevistado: Rodrigo Aragão. Entrevistador: Marcelo Miranda. 07 abr. 2019. Podcast. Disponível em: https://anchor.fm/sacodeossos/episodes/01-Rodrigo-Arago--cineasta-eb4827. Acesso em: 10 dez. 2023.

> possibilidade de falar a leitores de outros becos de espaço e tempo, permanecendo, enquanto outras (mesmo muitas que se querem imediatamente cosmopolitas, urbanas e modernas) se perdem para uma história permanente da leitura."(LEITE, 1995, p.158)

A regionalidade, e sua função, estão expressas em *Mangue Negro*, no quesito do visual, na forma como o mangue se entranha por toda a obra, sendo não apenas uma localidade aleatória, mas sim discutida e debatida por seus personagens. Utilizada por eles como necessária para sua sobrevivência, afinal, muitos de seus personagens (seja coadjuvantes ou principais) precisam do mangue para ter sua alimentação, refletindo muito a vivência do realizador nascido em uma comunidade de pescadores no Espírito Santo. Já no aspecto sonoro, outro fator é a música original de Jaceguay Lins e trilha sonora da Orquestra Sinfônica do Espírito Santo, que se aproveita se instrumentos que a diferenciam de produções estrangeiras, como o berimbau.

Por fim, ao se utilizar de um famoso subgênero do horror, vindo de um estado não muito representativo no gênero, acaba levando suas localidades - que, vale lembrar, em alguns casos são as últimas imagens de determinadas regiões que hoje não existem mais. Não restrito apenas ao entretenimento, mas sim "o envelope com conteúdo", *Mangue Negro* não se resume somente pela mensagem ecológica, mas também por mostrar visualmente todo aquele ecossistema e como é importante para aquela comunidade que acompanhamos ao longo de seus 100 minutos de duração. Consideramos que a regionalidade foi um fator que chamou atenção de parte da mídia, afinal, como visto nas matérias anteriormente, o fato de os zumbis virem de um "mangue" foi destacado à época.

Para fechar o capítulo, vale deixar a seguinte indagação: Se, como nos disse Zanin (2012, p.173), o cinema da retomada, na década de 90, "dificilmente poderia ser enquadrado nos limites de um movimento estético", já que "num tempo de ênfase no individualismo, a característica maior desse novo cinema é a diversidade, tanto temática quanto estilística, refletindo os interesses pessoais dos criadores.". É possível expandirmos a ideia do regional não apenas para a região em que os realizadores viveram, mas também suas experiências e vivências vinculadas a isso? E, no caso do cinema de horror, em que muitas vezes o simbólico, alegórico e o monstruoso é usado de forma a fugir do "real" ou "natural", mesmo se pautando em ideias, críticas e mensagens acerca da sociedade que nos permeia - seja individual ou coletivamente -, como ler a regionalidade em tais filmes?

Em entrevista para o documentário *Àquilo que um dia foi e continua a ser: Cinema Maldito*[230], Marcelo Miranda faz uma interessante proposta, onde coloca que a regionalidade do horror brasileiro é pautada a partir da experiência, vivência e geografia de cada realizador/realizadora:

> Eu acho que a regionalidade do cinema de horror brasileiro, ela vai ser muito de geografia. As paisagens que a gente vai ver nos filmes do Rodrigo são bem diferentes dos ambientes que a gente vê nos filmes do Petter Baiestorf, da urbanidade dos filmes do Paulo Biscaia - uma certa caricatura da urbanidade nos filmes do Paulo - até a São Paulo do Marco Dutra e da Juliana, que é diferente da São Paulo da Gabriela. A gente vai encontrar uma geografia muito distinta, e eu acho que a geografia, ela pauta muito do sentimento dos personagens. O ambiente onde eles transitam define muito um mal-estar e um desconforto que a gente encontra nesses filmes. Uma certa má localização histórica do indivíduo, então esses personagens não sabem muito bem como se comportar no Brasil do século XXI. Então, eu não diria que existe, por exemplo: um cinema catarinense de horror, mas existe uma geografia catarinense que influi nos filmes de horror feitos lá. E às vezes de diretores diferentes, que vai influir de maneiras diferentes. Se dá pra encontrar um ponto em comum entre todos é esse mal-estar, é essa falta de lugar, dentro de uma sociedade doente. Esse mal-estar está aflorando mais, e com isso a violência aflora mais, o monstro aparece mais - o monstro no sentido alegórico do cinema de horror - e isso vai conduzir os filmes. Eu acho que isso vai ligar todos eles, sendo que a nuance vai estar na geografia de cada um. (MIRANDA, 2019)

Aqui, o individual - com as experiências de cara realizador e o sentimento de seus personagens - somado ao cenário (geográfico, arquitetônico e regional) e as possibilidades alegóricas e imaginativas do horror, geram o mal-estar apontado por Miranda. Em uma discussão que pode se desdobrar em inúmeras vertentes e perspectivas, deixando espaço, inclusive, para pesquisas futuras. Mas, compreender como essa regionalidade, aqui especificamente de Aragão, ao mesmo que nos mostra visual e narrativamente, ambientes e pessoas reconhecíveis para o cineasta, faz com que seus espectadores reconheçam tais aspectos do filme como *brasileiros*. Algo que pode ser notado nas críticas que pontuam que a obra é "brasileira", "tupiniquim" ou, nas palavras de Matheus Ferraz, "num Brasil orgânico e espontâneo"[231].

Mesmo em um caráter fantástico, de uma ideia fantasiosa e inspirada em filmes estadunidenses da década de 1980, o filme não deixa de ser um representante - reconhecido pela crítica - brasileiro. E todo seu alerta ecológico também está vinculado a preocupações reais, questões e debates que existem na sociedade até hoje. O regionalismo apresentado por

---

[230] FURUTANI, Guilherme. **Àquilo que um dia foi e continua a ser**: Cinema Maldito (um olhar sobre o cinema de terror brasileiro). 2019. 45 f. Monografia (Graduação em Jornalismo) - Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2019. Disponível em: https://youtu.be/8REvyXs31Kg. Acesso em 01 dez. 2023.

[231] FERRAZ, Matheus. Mar Negro (2013). **Boca do Inferno**, São Paulo, 24 nov. 2013. Disponível em: https://bocadoinferno.com.br/criticas/2013/11/mar-negro-2013/. Acesso em 10 dez 2023.

Aragão, ao mesmo tempo que se utiliza de sua vivência na região e na geografia do manguezal, acaba por servir quase de forma a construir um imaginário local, valorizando aspectos regionais - assim como os contos e lendas do gaúcho João Simões Lopes Neto -, ao mesmo tempo que, em meio a mortos-vivos, denuncia o descaso com o manguezal, que também está em um estágio de "decomposição", devido à poluição, dentre outras causas para sua "morte".

Seu impacto no cenário de horror nacional, seja em críticas em sites especializados ou matérias em jornais da mídia hegemônica o colocam em um importante momento. Onde um filme de um clássico cineasta de horror, Mojica Marins, consegue orçamento e distribuição para enfim finalizar sua trilogia iniciada em 1964, enquanto um estreante surge com seu filme de baixo orçamento, sem distribuição em cinemas, e que acaba por se tornar, ao longo do tempo, um importante nome do horror nacional. Aqui, o simbolismo - tão caro ao fantástico - nos faz questionar não sobre Aragão ser um "sucessor" do Mojica, mas sim, símbolo de uma nova geração, com seus próprios monstros e medos, nesse mal-estar do século XXI que acabam, por meio da fantasia, do insólito, e até mesmo do monstro, nos fazendo refletir sobre nós mesmos e nossa condição, como pessoa, como personagem e até mesmo como brasileiros.

4.9. MISTÉRYOS

Adaptação de *O Mez da Grippe e outros livros*, de Valêncio Xavier, *Mistéryos* (2008), dirigido por Beto Carminatti e Pedro Merege, apresenta três histórias estranhas, entrecortadas pelo personagem VX (Carlos Vereza), que também faz as vezes de narrador de todas as narrativas e participa ativamente da última. Na primeira, que se passa em Curitiba no ano de 1969, acompanhamos o padeiro Astolfo Dagoda (Leonardo Miggiorin) e a misteriosa Jucélia Ramos (Sthefany Brito), em um passeio casual, até que durante um passeio no trem fantasma de um parque de diversões, a jovem desaparece. A partir de então acompanhamos a investigação sobre o paradeiro de Jucélia, em uma história que permanece inconclusa.

No próximo segmento, nosso narrador/mestre de cerimônias VX nos conta um pouco sobre o cinema do estado do Paraná e sobre o cinema erótico nacional para então nos apresentar um filme encontrado, ou parte dele - quatro das oitos latas de película foram encontradas -, feito em 1922 por Crispin Carmoro (Beto Carminatti) chamado "Sapho - O Amor entre as Mulheres". Com pequenos trechos desse filme encontrado e entrecortado por elucubrações de VX, temos no papel principal deste filme mudo novamente Sthefany Brito.

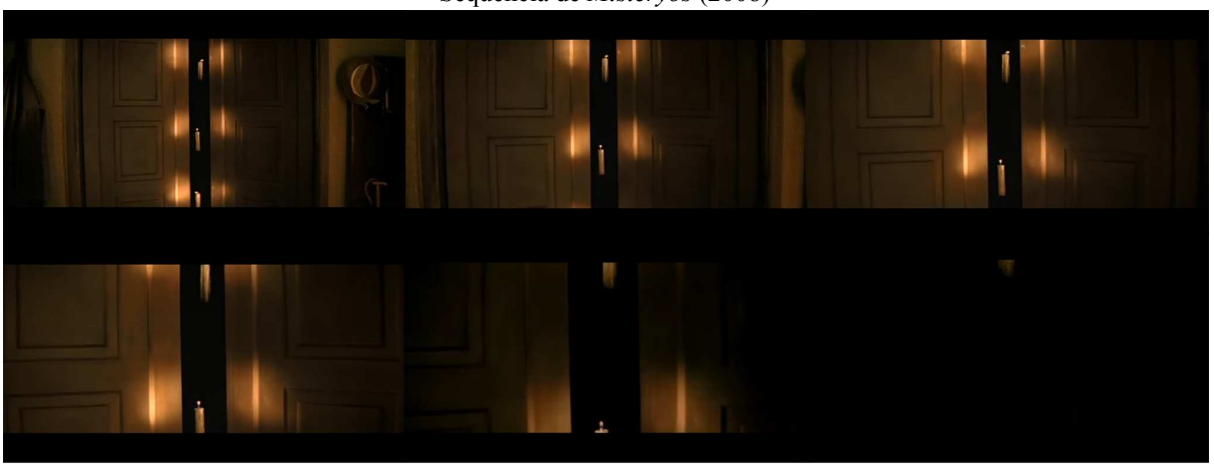
Por fim, no último segmento, VX passeia por Curitiba, encontrando um mágico misterioso e sua assistente, um anjo e uma mulher de vestido vermelho - que surge após um dos personagens indagar “se Deus está em todos os lugares, onde estará o demônio?” -, todas essas personagens, a assistente, o anjo e a mulher de vermelho são, novamente, interpretadas por Sthefany Brito.

As possíveis aproximações com o horror em *Mistéryos* derivam justamente da narrativa se aproveitar desse tom misterioso, onde o espectador presencia o sobrenatural mas com informações incompletas, ou melhor, a palavra chave para compreender o filme: lacunas.

No primeiro segmento, o final abrupto do caso, onde o espectador recebe uma série de probabilidades do que aconteceu com Jucélia - desde um relato de que desapareceu do nada, ou que se escondeu em alguma parte do trem fantasma, passando pela dúvida da mesma ter sido vítima da ditadura civil-militar e até mesmo a chance de ter sido abduzida por extraterrestres -, deixa, no final do segmento, uma lacuna.

Na segunda história, a lacuna consta em fornecer ao espectador a existência de um filme que foi recuperado apenas em partes, ou seja, com lacunas. E no terço final a lacuna está presente nos trechos desconexos onde o público presencia VX em situações que beiram ao absurdo e ao sobrenatural, novamente, sem informações o bastante para assimilarmos uma certeza. O início do filme, com VX chegando em sua casa, deixa claro a intenção que adentramos dentro de lacunas, com a câmera mostrando a fresta de uma porta que conta com três velas flutuantes, e a câmera em um movimento que adentra no vão entre duas velas, e assim, começa a primeira história.

Sequência de *Mistéryos* (2008)



Fonte: Captura de tela do filme *Mistéryos* (2008). Direção: Beto Carminatti e Pedro Merege.

Mistéryos abre possibilidade para um série de debates, desde o cinema produzido no estado do Paraná - que, um ano antes estivera nos holofotes pelo filme *Estômago* (2007),

dirigido pelo curitibano Marcos Jorge, e todo filmado na capital paranaense -, a citação ao filme nacional *Le Film du Diable*, ou pelos horrores que a primeira história pode tomar se analisada pelo prisma da ditadura civil-militar, um horror brasileiro (e latino americano) que suscita uma série de medos.

Contudo, é necessário fazer uma rápida exposição. Ao início desta pesquisa, foram considerados 11 filmes para análise, buscando compreender aproximações com as poéticas negativas e temáticas caras ao horror. Em uma busca inicial, apenas 9 foram encontrados faltando para análise os filmes *Siri-Ará - Cinema Figural Brasileiro* (2008), dirigido por Rosemberg Cariry; e *Mistéryos*. Visto que a pesquisa se propõe a analisar o cenário do cinema de horror brasileiro, compreendendo os possíveis desdobramentos que cada obra pode acarretar, apenas obras assistidas foram consideradas. Assim, de início, tanto *Siri-Ará* quanto *Mistéryos* receberiam apenas breves menções.

Os 9 filmes foram encontrados inicialmente foram encontrados em mídia física (DVD), programação de mostras de cinema e disponibilidade em serviços de streaming. A busca pelos dois que faltavam continuava enquanto o presente texto era escrito, e, muito recentemente, *Mistéryos* foi encontrado e visto para a análise. O pouco tempo restante para a entrega do trabalho não abriu possibilidade de pesquisas mais aprofundadas.

Essa dificuldade em encontrar algumas obras nos faz refletir sobre um dos aspectos, anteriormente ressaltado por Paulo Emílio Salles Gomes, que a produção nacional de cinema é uma atitude marginal, e essa mesma marginalização acaba afetando todas as instâncias do cinema brasileiro, inclusive a pesquisa e a preservação. Assim, anos após os textos de Gomes, já em um mundo globalizado e interconectado, algumas brechas - ou lacunas, se seguirmos na temática de *Mistéryos* -, ainda se mantém. Com o tempo, espera-se que várias dessas lacunas sejam preenchidas, com uma maior facilidade de acesso a obras e um maior número de comentários, críticas e artigos sobre o cinema brasileiro de horror. Ficando aqui demarcado como a obra de Carminatti e Merege flerta com o sobrenatural, mas também a possibilidade futura de uma pesquisa mais aprofundada.

4.10. ENCARNAÇÃO DO DEMÔNIO

Muito já se falou sobre José Mojica Marins e sua criatura Zé do Caixão, e, provavelmente, muito se falará, afinal, a importância de Mojica para o cenário brasileiro expande o cinema. Sendo reconhecido como figura mítica do Brasil, como parte de seu

folclore, desde em músicas como *Trem Fantasma* (1968), do grupo Os Mutantes; passando por participações em quadrinhos, muitos deles escritos por Rubens F. Lucchetti com ilustrações de Nico Rosso; e se tornando uma figura popular, com direito a marchinha de Carnaval.

Com vida e obra extensa, complexa e que está muito longe de se esgotar, desde novas pesquisas, projetos inacabadas ou redescobertas - como é o caso de *A Praga*, projeto inacabado dirigido por Mojica em 1980 e que foi lançado, em versão definitiva no Festival de Sitges em 2021, ou no lançamento da versão restaurada e completa de *Quando os Deus Adormecem* (1972), lançado em 2024 pela Arrow Video[232], distribuidora do Reino Unido, no box *Inside the Mind of Coffin Joe* ("Dentro da mente de Zé do Caixão", em tradução livre) -, os filmes de Mojica renderiam (e renderam) inúmeras pesquisas, artigos, teses e dissertações.

Assim, devido ao espaço aqui limitado e as inúmeras possibilidades futuras de estudos sobre Mojica e Zé do Caixão, entendemos que considerar o caráter simbólico do realizador e sua obra para 2008 é importante no sentido de colocar Mojica e seu universo como uma poética que gravita em torno do horror e influência, direta e indiretamente, o cenário brasileiro.

O vínculo com o horror é claro em *Encarnação do Demônio* (2008), seja pelo reconhecimento de Mojica como um dos grandes mestres do horror brasileiro - afinal, ele foi o primeiro cineasta a fazer um filme brasileiro autodeclarado de horror -, seja pelo filme estar vinculado a seu personagem mais icônico, o agente funerário Zé do Caixão, finalizando a trilogia iniciada em *A Meia-Noite Levarei a Sua Alma* (1964) e passando por *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967). Esses mais de 40 anos que distanciam *Esta Noite* de *Encarnação* são incorporados no filme, que se passa 40 anos após o final do segundo filme, recontando, por meio de um *flashback* (que, diga-se de passagem, muda o final do segundo filme) os acontecimentos do mesmo que levaram Zé para a cadeia, no qual ficou preso por 40 anos. Ao ser libertado do cárcere, o agente funerário continua sua missão de encontrar a mulher que possa gerar seu filho perfeito.

Com produção de Paulo Sacramento e da Gullane Filmes, o filme, dirigido por José Mojica Marins, que também escreveu o roteiro em parceria de Dennison Ramalho, foi considerado "a mais importante estréia da semana"[233] pelo site de cultura pop Omelete, porém

---

[232] Vale ressaltar que a restauração foi capitaneada por Paulo Sacramento (diretor e produtor) e feita por uma equipe brasileira, apesar de a distribuidora ser estrangeira.

[233] BORGO, Érico. Bilheteria Brasil: Múmia e Batman seguem no topo e Mojica fracassa. 12 ago. 2008. Disponível em: https://www.omelete.com.br/batman-o-cavaleiro-das-trevas/bilheteria-brasil-mumia-e-batman-seguem-no-topo-e-mojica-fracassa . Acesso em: 25 mai. 2024.

foi um fracasso de bilheteria, ficando na décima sexta posição, “com a pior média de público entre todos os filmes em cartaz há menos de um mês”[234]. De acordo com uma matéria da redação da revista Rolling Stones[235], o próprio Mojica considera *Encarnação* como “um fracasso de bilheteria”, tal fracasso foi visto de maneira melancólica por parte da crítica, que fizera boas avaliações do filme, seja pelas qualidades do filme seja pela importância de Mojica como realizador.

No campo da especulação, pode-se questionar quais fatores influenciaram nessa baixa bilheteria do longa. Por mais que o filme tenha sido distribuído por uma *major*, no caso a Fox, em quantas salas e em quais horários estava disponível? No momento de sua estréia nos cinemas - em 08 de agosto de 2008 -, *A Múmia: Tumba do Imperador Dragão*, dirigido por Rob Cohen, que finaliza a trilogia iniciada em 1999; e *Batman*: *O Cavaleiro das Trevas*, dirigido por Christopher Nolan, continuação da saga do homem-morcego[236], estavam entre os filmes com maior destaque nas bilheterias, sendo um, o final de uma trilogia popular e outro baseado em um famoso personagem dos quadrinhos da DC Comics.

Tal problema, dos entraves que o filme brasileiro tem em questão de espaço nos grandes cinemas continua presente até os dias de hoje, em matéria da Folha de São Paulo[237], de 1 de agosto de 2023, em um momento que refletia a extinção da cota de tela - extinta em 2021 e instituída apenas em 2024 -, e que não havia nenhuma regra de proteção para o cinema nacional, os filmes brasileiros ficaram relegados a sessões anteriores às 16 horas, horário não muito competitivo, permitindo, assim, uma ocupação descontrolada de obras estrangeiras (principalmente norte-americanas) no circuito de cinemas em horários mais convidativos.

Contudo, mesmo com uma cota de tela, já é sabido que o cinema hollywoodiano tinha um “status” como preferido de tais cadeias. Aqui, pode-se retomar a discussão da situação colonial do Brasil, onde a qualquer momento, a depender do governo vigente e de outros fatores, a disponibilidade dos filmes nacionais pode ser reduzida.

> Que o cinema hollywoodiano ocupa massivamente as telas, deixando pouco espaço para as produções de outros países, todos sabem. A novidade no Brasil é que, neste momento, praticamente todos os filmes nacionais —inclusive os mais comerciais—

---

[234] *Ibid.*

[235] Zé do Caixão mostra filme em Veneza. 25 ago. 2008. Disponível em: https://rollingstone.uol.com.br/noticia/ze-do-caixao-mostra-filme-em-veneza/. Acesso em: 25 mai. 2024.

[236] O filme, que estreou no dia 18 de julho de 2008, se mantivera entre os mais vistos, de acordo com matéria do site Omelete, e continuava a ocupar as salas de cinema.

[237] SOUSA, Ana Paula. Filmes nacionais não passam das 16h nos cinemas e são só 1% dos ingressos vendidos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 1 ago. 2023. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/08/filmes-nacionais-nao-passam-das-16h-nos-cinemas-e-sao-so-1-dos-ingressos-vendidos.shtml. Acesso em 26 mai. 2024.

> ficam relegados a sessões anteriores às quatro da tarde, horário em que os cinemas ficam mais vazios. (SOUSA, 2023)

Outra suposição que pode-se levantar sobre a baixa bilheteria de *Encarnação do Demônio* foi proposta por Andrea Ormond, em artigo escrito em seu blog no dia 15 de agosto de 2008. Para Ormond (2008), parte do público, seja aquele que assistiu o filme e se assustou diante um filme esteticamente mais agressivo, seja aquele que mesmo não assistindo o filme já afirma que não gostou, tenta colocar em Mojica a pecha de ridículo, ou, até mesmo, relegar o artista ao ostracismo. A autora aponta que, parte do problema, vem de um desconhecimento das artes dentro do cinema brasileiro e da "ebulição artística" do século XX. "Equivale, por exemplo, a encararmos o urinol de Duchamp enquanto uma aberração e agressão a ser combatida, ao invés de analisada enquanto catalisador de coisas outras que dialeticamente se sucederam no tempo".

A autora também assinala, na sua visão, um certo tipo de sensibilidade do público, tal sentimento atrelado a uma visão moralista, ultraconservadora e retrógrada. Para melhor explicar esse sentimento, ela utiliza como exemplo, uma polêmica anterior ao lançamento de *Encarnação do Demônio*, no caso, o filme *Batismo de Sangue* (2006), de Helvécio Ratton, em que a violência do filme, que se passa no contexto da ditadura civil-militar brasileira, foi considerada excessiva:

> Ano passado, polêmica parecida foi gerada por "Batismo de Sangue", obra de Helvécio Ratton, cujo teor de reflexão sobre a tortura foi eclipsado por considerações que martelavam a "violência excessiva" das cenas. Respondam: mas não eram os torturadores cruéis? Não feriam, não matavam? O padre da história não enlouquece justamente por conta disto? Tanto destaque deram, que muita gente caiu na esparrela e preferiu ver "Turistas" como antídoto. Ou agora, no caso de Mojica, surge "The Dark Knight". Violência falada em inglês magoa igualmente. E não há nada em "Encarnação" que o cinema brasileiro ou mundial já não tenha feito, sem qualquer chiadeira. Para os padrões de Mojica – vejam "O Estranho Mundo de Zé do Caixão" (1968) – é até bem comportado. Lutar pela liberdade de criação e contra a mediocridade intelectual é dever de todos, impregnado na sociedade. Do contrário, estaremos negando conquistas artísticas, estéticas, filosóficas. Quem ignora Mojica, quem critica Khouri, Garrett – pelo erotismo – e quem prega uma assepsia indigente no cinema brasileiro atual, se encaixa na bela (e injusta) definição de Salvyano Cavalcanti de Paiva para os admiradores de "Terra em Transe": vociferantes nenéns neofascistas. Reacionários. (ORMOND, 2008)

Independente da recepção do público, *Encarnação* demarca uma importante virada para o cinema de horror brasileiro. Em sua crítica para a Revista Cinética[238], Francis Vogner

[238] Disponível em: http://www.revistacinetica.com.br/encarnacaododemonio.htm. Acesso em: 25 mai. 2024.

dos Reis pontua um certo tipo de simbolismo extra-fílmico, de que o fim da trilogia de Mojica/Zé significa também o fim de um capítulo (consequentemente, o início de outro?) para o cinema nacional:

> *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. Seu filme tem o falecido Jece Valadão, Helena Ignez e Débora Muniz, representantes de três extratos diferentes do cinema nacional. O senhor José Mojica Marins conseguiu o que queria, apesar das estruturas e à revelia, talvez, de muita gente (hoje uma espécie de oposição "branca"). Gente que sequer viu os filmes sabe de cor e salteado da história de que "ele foi valorizado no exterior primeiro pra depois ser visto com seriedade aqui no Brasil" – o que não é bem verdade, já que nas décadas de 60 e 70 ele foi defendido por (pouca) gente de valor. 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 ainda, 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, 2008)

Paulo Sacramento (produtor do filme), em entrevista para Marcelo Miranda[239], afirma que o projeto do filme teve um reconhecimento pelos júris responsáveis pelos editais de cinema, sendo aprovado em um edital de baixo orçamento. Para Sacramento "tava clareamento colocado ali que era um encontro de gerações, realmente. Assim, a gente assim prestando nosso tributo e querendo trabalhar com um cara de uma geração anterior".

Deste modo, voltamos à ideia de que 2008 possa ser visto pelo prisma de um ano chave para o horror brasileiro, mesmo que de forma não intencional. Compreender, então, qual era essa geração citada por Sacramento, que trabalhou com o Mojica em *Encarnação*, se faz importante para seguir essa lógica de "encontro de gerações" e "fim de um capítulo" na história do cinema brasileiro, aqui, visto enquanto cinema de horror brasileiro. Além disso, é uma oportunidade válida para, também, buscar a percepção de outros cineastas sobre o ano de 2008.

4.10.1. Um encontro de gerações?

[239] **SACO DE OSSOS 22**: Vida eterna a Zé do Caixão - Um tributo a José Mojica Marins. Entrevistados: Laura Cánepa, Paulo Duarte, Paulo Sacramento, Carlos Primati, José Aguiar, Dennison Ramalho e Rodrigo Aragão. Entrevistador: Marcelo Miranda. 27 fev. 2020. Podcast. Disponível em: https://podcasters.spotify.com/pod/show/sacodeossos/episodes/22-Vida-eterna-a-Z-do-Caixo---Um-tributo-a-Jos-Mojica-Marins-eb4bu4. Acesso em: 25 mai. 2024.

Para começar, vale ressaltar os artistas envolvidos com Mojica em *Encarnação do Demônio*, que continuaram dentro da seara do horror. Primeiro, Dennison Ramalho, co-roteirista e assistente de diretor de *Encarnação*, à época já dirigira os curtas *Nocturnu* (1998), que conta, inclusive com a presença de Petter Baiestorf no elenco; e *Amor Só de Mãe* (2003), curta baseado na música *Coração Materno*[240], de Vicente Celestino. Após *Encarnação*, fez o premiado curta *Ninjas* (2011), além de um segmento da antologia *O ABC da Morte 2 (ABCs of Death 2*, 2014) e estreou na direção de longas com *Morto Não Fala* (2018), adaptação de um conto de mesmo nome escrito por Marco de Castro. Ramalho também foi um dos responsáveis pela escrita da série *Supermax* (2016), tentativa do Grupo Globo de investir em uma série de horror, demonstrando que, até mesmo um grande grupo corporativo com uma longa trajetória em filmes e novelas, via algum tipo de abertura no cenário brasileiro para trabalhar dentro do gênero do horror.

Outro importante nome ligado ao filme é André Kapel Furman, responsável pelos efeitos especiais de *Encarnação* - efeitos esses que, inclusive, foram congratulados com o prêmio Guarani -, iniciou sua carreira no cinema como animador, sendo creditado pelo curta *Bambolê* (2000), e, no início dos anos 2000, trabalhou no departamento de efeitos especiais e maquiagem de efeitos em filmes como *Bellini e a Esfinge* (2002), dirigido por Roberto Santucci, e no filme de Cláudio Assis, *Amarelo Manga* (2002) - aqui, conheceu Paulo Sacramento, montador do filme de Assis, e Dennison Ramalho, assistente de Sacramento. Em entrevista para Marcelo Miranda, Furman[241] aponta que, em sua visão, o primeiro filme fantástico, de fato, que trabalhara foi *Amor Só de Mãe* (2003), afirmando que seus trabalhos anteriores, no departamento de maquiagem e efeitos, "não eram de cinema fantástico, eles continham cenas de efeitos", discorrendo sobre uma (possível) exceção que seria *Memórias Póstumas* (2001), de André Klotzel, a partir do clássico de Machado de Assis. Os motivos de apontar *Amor só de Mãe*, como seu primeiro trabalho a mergulhar no fantástico, mais especificamente no campo do horror, vão além da temática e narrativa do filme, mas também no quesito da produção. O diretor e maquiador ressalta que o filme de Ramalho foi aprovado "para ter um orçamento razoável, então é um filme que tem uma qualidade muito boa, por outras características, mas também porque foi um dos primeiros que teve a possibilidade de

[240] A música de Celestino deu origem, também, ao filme homônimo dirigido por Gilda de Abreu (em um tom de Drama) e a uma adaptação em quadrinhos feita pelo quadrinista luso-brasileiro Jayme Cortez (que também ilustrarara posters dos filmes de Mojica, inclusive, participando em breves aparições nos filmes *Delírios de um Anormal* (1978), *Mundo - mercado do sexo* (1979) e *Perversão - Estupro* (1979), todos dirigidos por Mojica).

[241] **SACO DE OSSOS 27**: Kapel Furman, efeitos especiais e "Skull - A Máscara de Anhangá". Entrevistado: Kapel Furman. Entrevistador: Marcelo Miranda. 24 jun. 2020. Podcast. Disponível em: https://podcasters.spotify.com/pod/show/sacodeossos/episodes/27-Kapel-Furman--efeitos-especiais-e-Skull---A-Mscara-de-Anhang-efr05o. Acesso em: 25 mai. 2024.

ter tempo para ser filmado". Assim, Furman traz à tona não apenas o quesito da produção, para uma obra que teve tempo para ser realizada em melhores condições, mas também o fato de isso ser possível graças a um edital.

> Acho que uma coisa que é legal de se dizer de orçamento, não é que você consegue gastar com melhor equipamento, é que você tem tempo para filmar as coisas como elas devem ser feitas. Então, *Amor só de Mãe* foi muito legal porque a gente teve esse tempo para desenvolver, quando eu falei aquele negócio de executar no set, é porque a gente teve um tempo de pré-produção para juntar as ideias e decidir a direção do filme, então foi muito legal trabalhar com o Dennison justamente por isso. (FURMAN *in* MIRANDA, 2020)

Furman trabalharia com Ramalho em seus próximos curtas, *Ninjas* e o segmento de *O ABC da Morte 2*. Além de Ramalho, o maquiador e efeitista também estaria presente nos créditos de outras obras de horror de importantes cineastas nacionais. Tais como Marco Dutra e Juliana Rojas, no curta *O Lençol Branco* (2004), onde Kapel foi coordenador de efeitos especiais; *O Duplo* (2012), de Rojas, em que está creditado nos efeitos especiais; *O Estripador da Rua Augusta* (2014), dirigido por Geisla Fernandes e Felipe M. Guerra, responsável pelos efeitos especiais e maquiagem. Na parte dos longas-metragens, Kapel Furman foi responsável pelos efeitos de *Corpo*, em 2007, e, no ano seguinte, os já citados e analisados *FilmeFobia* e *O Fim da Picada*. Nos anos seguintes, Furman foi responsável pelos efeitos de *Porto dos Mortos* (2010), de Davi de Oliveira Pinheiro, além de coordenador de efeitos da antologia *O Nó do Diabo* (2018), com segmentos dirigidos por Ian Abé, Gabriel Martins, Ramon Porto Mota e Jhésus Tribuzi; *Exterminadores do Além Contra a Loira do Banheiro* (2018), dirigido por Fabrício Bittar; e responsável pelos efeitos especiais das cenas adicionais de *A Praga* (2021), de José Mojica Marins.

Como diretor, Furman estreia na direção de longas-metragens com o filme *Pólvora Negra* (2011), filme de ação com elementos de faroeste, e em 2016, a partir de um projeto de artes visuais "A percepção do Medo", faz o filme de horror *Percepção do Medo* (2016), com co-direção de Armando Fonseca. A dupla voltaria aos longas com *Skull: A Máscara de Anhangá* (2020), com alguns elementos do filme *slasher* norte-americano, o filme incorpora o cenário urbano da cidade de São Paulo para fazer um filme de matança, com o assassino *Skull* deixando uma pilha de cadáveres por onde passa.

Um outro cineasta, que, de certa forma, se envolveu com *Encarnação do Demônio* foi Claudio Ellovitch[242], fã confesso de Mojica, que em 2006 pensava em escrever o roteiro de um novo filme do Zé do Caixão, eis que então resolve ir até o criador do agente funerário para

[242] Todas as informações referentes ao bastidores vieram da entrevista de Ellovitch para Dimitri Kozma, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Vd-fJMjO2l0&t=1618s. Acesso em: 30 mai. 2024.

expressar tal vontade e, ao se encontrar com o diretor, recebe a informação de que *Encarnação do Demônio* já estava em pré-produção.

Querendo se aproximar da produção para trabalhar no final da trilogia de Zé, Ellovitch resolve fazer um *animatic*[243] de uma cena de uma dos filmes anteriores de Zé do Caixão e o apresenta para Paulo Sacramento, que gosta de seu trabalho, porém, devido ao baixo orçamento de *Encarnação*, não havia como contratá-lo. Mesmo assim, Ellovitch se dispõe a fazer o *storyboard* 3D de algumas cenas de *Encarnação* de forma gratuita, com a intenção de investir em sua carreira (ainda no início) e fazer contatos. Entretanto, devido a produção já estar no final do processo de pré-produção, rumando as gravações do filme, seu trabalho se resumiu a fazer apenas uma cena[244], que nem chegou a ser filmada.

Então, mesmo fazendo apenas uma cena, Ellovitch continuou próximo à produção, buscando trabalhar no que fosse necessário - chegando a fazer figuração na cena do velório. Em determinado momento, justamente pela proximidade com a produção, mostrou a cena em 3D para Mojica e Nilcemar Leyart, então Nilce surge com a idéia de fazer um curta animado em 3D com o personagem de Zé do Caixão, assim, surgiu o curta *Undertaker* (2008), considerado pelo próprio cineasta como sua primeira experiência séria no cinema. No curta animado em 3D, somos apresentados a Zé do Caixão, em um cenário com claras referências expressionistas, fazendo mais uma vítima.

Ellovitch continuaria a trabalhar em curtas-metragens, como *Milagres* (2012), *Pray* (2014) e seria responsável por um dos segmentos da antologia *Histórias Estranhas* (2017). Atualmente, o cineasta produz seu primeiro longa-metragem, adaptação em live-action do personagem *O Morto do Pântano*, criado pelo quadrinista brasileiro Eugênio Colonnese. Ainda sem data de estreia, o filme conta com efeitos especiais de Rodrigo Aragão.

Assim, *Encarnação do Demônio* articulou essa nova geração de cineastas, alguns em início de carreira (Ellovitch), com experiência em curtas (Ramalho) e em trabalhos técnicos (Furman). No ano de 2014, em uma palestra apresentada para a mostra "Medo e Delírio no Cinema Brasileiro Contemporâneo"[245], Laura Cánepa aponta que, mesmo sem sucesso de bilheteria, *Encarnação* seria um tipo de norte de qual caminho não seguir, no caso, o caminho do *blockbuster*. Em parte, a falta de interesse, pelo menos nos cinemas, foi por conta de que a figura de Zé do Caixão, naquele momento, já havia se tornado um tipo de figura folclórica que, enquanto nos anos 1960 causava medo nas pessoas, agora nos anos 2000 - depois de

[243] Espécie de *storyboard* animado de alguma cena do filme. A intenção do *animatic* é, justamente, compreender se determinada cena seria viável a produção, seja em uma questão logística, estética ou orçamentária.
[244] O animatic está disponível em:https://www.youtube.com/watch?v=T5tm0t5fD18. Acesso em 29 mai. 2024.
[245] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zpjwsN0KK7w. Acesso em 28 mai. 2024.

participar de programas de auditório, apresentar o *Cine Trash* - Zé do Caixão estava desmoralizado, não causando mais esse efeito de medo. Mesmo assim, o final da trilogia acabou por articular essa nova geração com o mestre:

> Mas o filme que fizeram com ele, articulou cineastas de uma nova geração, que na verdade estão na base do filme. Eu costumo dizer que o *Encarnação do Demônio* é um filme bastante do Dennison Ramalho, que é o roteirista e foi o assistente de direção. Tem o André Kapel, que fez os efeitos especiais, a maquiagem, os efeitos e tal. E então ele já é uma mistura dessa geração que cultuava o Mojica e consegue fazer um filme com ele. (CÁNEPA, 2014)

4.10.2. A força gravitacional do horror de Mojica

Ao realizar *Encarnação do Demônio*, Mojica não apenas traz seu icônico personagem de volta (mesmo nunca saindo do folclore popular, por bem ou por mal), mas também articulou a possibilidade de uma geração, fã do artista, prestasse um tipo de reverência ao realizador, ao mesmo tempo que, mesmo de forma tangencial, influíram em *Encarnação* suas próprias referências.

Uma geração que, ao mesmo tempo que crescia com Mojica apresentando o *Cine Trash* e seus filmes sendo lançados em DVD, também consumia o horror norte-americano na televisão, assimilando ambas as partes. Assim, vale ter uma visão diversificada do que é o horror e, nesse caso, o horror brasileiro, considerando não apenas suas estéticas e narrativas, mas também suas formas de produção. Primati (2014, p.15-16) pontua como, em meados dos anos 2010, cineastas como David Schurmann, Tomás Portella e Kleber Mendonça Filho demonstraram, em entrevistas, uma falta de conhecimento sobre o cenário do horror nacional que os antecedera - principalmente produções no período 2008-2011 -, em parte, por uma falta de repertório dos cineastas, e problematiza essa falta de visão plural do que seria o horror:

> O empecilho talvez resida nesta teimosia de, ao pensar em cinema de horror nacional, nossos olhos buscarem algo nos moldes de Zé do Caixão. Isso sempre impossibilitará enxergar o fascinante e sempre mutável *filme de horror brasileiro*; não nos fará ver obras como *FilmeFobia* (Kiko Goifman, 2008), *A erva do rato* (Julio Bressane, 2009), *Os inquilinos* (Sergio Bianchi, 2010), *Os famosos e os duendes da morte* (Esmir Filho, 2010), *Reflexões de um liquidificador* (André Klotzel, 2010), *Trabalhar cansa* (2011) ou mesmo *Quando eu era vivo* (Marco Dutra, 2014) e *Gata velha ainda mia* (Rafael Primot, 2014), com seus rituais satânicos e velhas loucas, como possibilidades de um horror mais diversificado e sublime. (PRIMATI, 2014, p.16)

Em 2008, os já citados *A Capital dos Mortos*, *FilmeFobia* e *O Fim da Picada*, prestaram, de certa forma, homenagem a Mojica e a seu personagem Zé do Caixão, trazendo o

personagem para suas respectivas narrativas, criando não apenas um elo com o horror mas, principalmente, o vinculando a Zé do Caixão e ao horror/terror brasileiro. Cánepa[246] aponta, na palestra de 2014, que *Encarnação do Demônio* coincide com um momento de popularização do digital no mundo todo, o ano de 2007. Agilizando, barateando e garantindo um acesso melhor aos equipamentos e tecnologias, com "uma quantidade muito grande de filmes aparecendo junto e criando uma *cena*, de festivais, de blogs e tal, que vão dar um empurrão no terror" (grifo nosso). A pesquisadora também aponta que, apesar do fracasso de bilheteria, *Encarnação do Demônio* também contraria uma certa tendência vista após a Retomada, de não se produzir filmes de horror. Como documentado anteriormente nessa pesquisa, os anos 2000 até 2007 apresentaram obras de horror mais vinculadas a um cenário *underground* (como Baiestorf e Guerra) relegados a fãs e entusiastas que conheciam seus trabalhos pela internet.

> O filme dele [*Encarnação*], me parece que é uma quebra em uma tendência que vinha vindo da Retomada, de não se fazer filmes de terror. Até tinha filmes que a gente pode considerar de terror, como *Olhos de Vampa*, *O Xangô de Baker Street*, mas que não ganhava esse nome. E aí quando o Mojica faz o filme dele, há uma curiosidade, algumas produções maiores vão começando a se ensaiar, algumas nem chegaram a ficar prontas, mas me parece que ele sacudiu um pouco esse mundo, embora o filme em si não tenha conseguido, como filme, causar esse efeito. E claro, a gente não sentiu o efeito de imediato, ele demorou alguns anos para aparecer, eu acho que de 2012 pra cá isso apareceu bem claramente. As pessoas se engajando numa ideia de fazer filmes de terror. (CÁNEPA, 2014)

Mesmo com redescobertas recentes da obra de Mojica - os casos *A praga* e *Quando os Deuses Adormecem* -, *Encarnação* parece chave, também, por conta do ano de sua produção. Assim, como outros cineastas viam o momento (2008) para suas produções? Ou, nos aproveitando da expressão usada por Primati, quais as outras formas de ver o "sempre mutável filme de horror brasileiro*"* no ano de 2008?

Para Baiestorf, 2008 foi um ano de mudança para o panorama do cinema brasileiro, de forma geral, com "mais festivais, mais mostras, mais canais, dinheiro sendo investido, mais editais, mais técnicos, tudo."[247] Afirmando que, no papel de um artista na época: "A gente começou a viver um momento que parecia que finalmente o cinema nacional estava decolando e sim, parecia que talvez ia viver das próprias pernas"[248]. Assim, o crescimento do cinema de horror no período também deve ser visto a partir das possibilidades de produção -

---

[246] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zpjwsN0KK7w. Acesso em 28 mai. 2024.

[247] **SACO DE OSSOS 24**: Petter Baiestorf, mestre da gorechanchada. Entrevistado: Petter Baiestorf. Entrevistador: Marcelo Miranda. 22 abr. 2020. Podcast. Disponível em: https://anchor.fm/sacodeossos/episodes/24-Petter-Baiestorf--mestre-da-gorechanchada-ed3hm5. Acesso em 28 mai. 2024.

[248] *Ibid*.

que, como podemos ver a partir das falas de Kapel Furman sobre a produção de *Amor só de Mãe*, também são de extrema importância para o resultado final da obra -, divulgação e incentivo.

Por sua vez, Aragão ressalta que 2008 foi "um ano importante, um ano sem precedentes pro cinema de terror brasileiro porque foi lançado *Encarnação do Demônio*, foi lançado um filme independente de Brasília chamado *Capital dos Mortos*."[249] Além do número de obras vinculados ao horror lançados em 2008, Aragão também enfoca que, naquele momento havia uma disputa sobre quem realizaria o primeiro filme de zumbi no Brasil - a partir de sua fala, consideramos que Aragão esteja se referenciando ao primeiro longa-metragem de zumbi brasileiro, visto que, naquele momento Baiestorf e seu *Zombio* eram conhecidos por uma parcela mais *underground* dos amantes do horror e que as pesquisas acadêmicas ainda não haviam localizado os filmes de zumbi de Rosendo.

Também está incluído em sua afirmação sobre o ano, o cineasta acaba ressaltando a importância do Festival de Cinema Fantástico de Porto Alegre não apenas pela exibição do filme, mas como um evento que mobilizou amantes do gênero:

> Eu estreei esse filme no Fantaspoa, provavelmente foi a sessão mais bonita da minha vida inteira, porque eu sempre fui um pouco solitário sendo de Guarapari, de uma vila de pescadores, sendo fã de terror, sendo que eu tenho amigos, como a própria equipe, mas as pessoas não gostavam de terror, as pessoas estavam fazendo aquele filme por amizade. (ARAGÃO *in* MIRANDA, 2019)

Finalizamos esse capítulo, então, voltando para uma fala de Cánepa, em 2014. E ressaltamos que 2008 mostrou os caminhos a serem seguidos. Apontado pela pesquisa, como o ano chave, como o início de uma onda, que cresceria e ganharia forma no início dos anos 2010 e seria reconhecido - inclusive pela grande mídia -, a partir de 2013. Considerando todo o fator que envolve o cinema brasileiro - a situação colonial e a condição de subdesenvolvimento do país -, essa movimentação não seria imediata, precisando de um terreno fértil (mais festivais, incentivos e editais), uma recorrência (a continuidade de cineastas que davam seus primeiros passos, em curtas e longas, em 2008), mas, também, algum tipo de marco ou símbolo de transição, nesse caso, Mojica e sua *Encarnação do Demônio*, onde agora, o horror reencarnado em outras formas e narrativas, pudesse voltar a assombrar as telas do cinema nacional. Um cinema que, por mais tributário que fosse a Mojica, pela sua importância histórica dentro do gênero, não tentava emula-lo, mas sim,

---

[249] **SACO DE OSSOS 01**: Rodrigo Aragão, cineasta. Entrevistado: Rodrigo Aragão. Entrevistador: Marcelo Miranda. 07 abr. 2019. Podcast. Disponível em: https://anchor.fm/sacodeossos/episodes/01-Rodrigo-Arago--cineasta-eb4827. Acesso em 28 mai. 2024.

gravitar em torno dele, principalmente da figura de Zé do Caixão, com homenagens, participações especiais e um certo tipo de reverência, e até mesmo reconhecimento, do cinema de horror brasileiro produzido por ele desde meados da década de 1964.

> Os ventos que vieram depois de 2008 são muito bons e o Mojica sempre no centro. Ele inaugura o horror com esse nome, nos anos 60, depois ele vai ter um programa de tv chamado "Cine trash" que inspirou muito uma geração. Inclusive fez com que brasileiro chame de trash, muitos filmes que de fato não são trash, eu acho que não são, enfim. Uma discussão interminável, o que é trash, o que não é. E depois então ele fazendo Encarnação do Demônio, eu acho que ele inaugura esse momento da retomada do horror assim. E agora tá trabalhando, ele trabalhou com o Dennison e agora trabalhou com o Rodrigo Aragão. (CÁNEPA, 2014)

IV. CONCLUSÃO

5. Horror no Brasil ou Horror Brasileiro? (ou A Razão da Existência)

Tentar encaixar o cinema brasileiro dentro das configurações de gênero, baseado na produção industrial hollywoodiana, à primeira vista, parece tentar padronizar um gênero que surge com a indústria de cinema norte-americana. Por mais que essa lógica faça sentido dentro desse (específico) cenário, ela parece não dialogar, necessariamente, com outras cinematografias ao redor no mundo. No caso brasileiro, nossa história, cultura e sociedade se desenvolveu a partir de outros parâmetros (como o signo do subdesenvolvimento), e, consequentemente nossa formação cultural segue um rumo próprio, com movimentações próprias, como o cinema marginal ou as ideias vinculadas ao manifesto antropófago, de Oswald de Andrade. Assim, assimilar o que seria o "horror brasileiro" não é apenas um caso de adjetivação de um gênero, mas sim buscar uma identidade nacional dentro de um gênero criado pelo estrangeiro. A própria busca por uma identidade ou definição do que Brasileiro significa é sintoma de nossa situação colonial, tentando compreender o que nos torna, como país, singular.

Por mais que vários dos debates tenham ocorrido há um certo tempo - que em quesito de história não estão distantes de nossa realidade -, é um erro olhar para o passado cultural brasileiro e considerá-lo superado, como se estivéssemos olhando para o passado do Brasil a partir do Outro. As influências da nossa situação colonial e de subdesenvolvimento nos impactam até hoje, e olhar para o gênero do horror nas artes brasileiras se mostra não como um ato de revisão ou reescrita, mas sim uma constatação da existência de um gênero que foi marginalizado. Debater sobre essa marginalização é constatar - algo que Cánepa muito bem já observava em 2008 -, que a ausência não é histórica, e sim historiográfica. Em prol de um projeto estético, inicialmente na literatura e posteriormente no cinema, que voltava seus olhos para o realismo e o naturalismo, como se apenas tais narrativas conseguissem imprimir o "Brasil real" (novamente, uma busca por identidade).

O horror, o terror, o abjeto, o gótico, independente das classificações, lida com medos, apreensões, angústias e horrores que são, direta ou indiretamente, conectados à realidade que os gesta. Ignorar tais fatores parece, também, ignorar todos os traumas históricos-sociais por qual passamos como país. E como bem aponta a posição dos responsáveis pela 1a Mostra do Horror Nacional, o gênero é entendido como para além do horror propriamente dito, mas também do horror "disseminado nas diversas leituras de realidade brasileira" (1978).

A partir da globalização, surge um aumento no interesse em outras cinematografias ao redor do mundo, junte-se a isso a facilidade de acesso e temos um espaço que debate sobre a diversidade cultural. Curiosamente, ou talvez de forma sintomática, a partir desse momento olhamos para o Brasil e suas artes, olhando para o passado e vendo que tanto na literatura quanto no cinema existia a presença de gêneros como a ficção científica, a fantasia e o horror.

Aliado a esse interesse em analisar o horror e suas ramificações no Brasil, a facilidade e barateamento de equipamentos fomenta um cenário independente, que no início dos anos 2000 ganhava corpo e encampava o início de uma movimentação. Com a internet agindo para unir grupos de entusiastas, seja em redes sociais ou blogs e sites que falavam de horror, e com um aumento em editais de incentivo à cultura e maior número de festivais de cinema, o horror foi ganhando campo e mais espaço.

Chegando na metade da década de 2000, vários longas-metragens começam a ser produzidos, como *Encarnação do Demônio*, em São Paulo, *Mangue Negro* no Espírito Santo, *Capital dos Mortos* em Brasília. Mesmo que de forma, a príncipio, desconexa, existia uma nova movimentação dentro do gênero, e o que antes, em um período pós-retomada, parecia pequenos flertes, se tornava mais assumido, ou que exploravam outras estéticas que influem em outras temáticas dentro das *poéticas negativas*.

Nos 2000 até 2007, grande parte dos filmes que flertam com horror parecem incertos ao gênero (com exceção do cenário independente com realizadores como Petter Baiestorf e Felipe M. Guerra), mesclando elementos e ferramentas do gênero com comédias ou romances. Já o ano de 2008 surge, mesmo que de forma não intencional, como um resultado de uma série de fatores: um aumento dos debates acerca das cinematografias nacionais (a partir de sites e blogs de nicho), surgimento no Brasil de festivais de cinema fantástico, como o Fantaspoa, um fomento maior do estado na produção de cinema no geral, com mais editais, o barateamento de equipamentos, seja câmeras ou computadores, a difusão da internet e de redes sociais (inclusive aquelas dedicadas a vídeos) e um interesse vindo da academia para tentar, em retrospecto, olhar para as artes brasileiras pelo prisma do gênero.

Tendo em vista os resultados encontrados nesta pesquisa, o ano de 2008 pareceu de início como um ponto fora da curva, não seguindo a tendência dos anos anteriores, onde surgiram poucos filmes (entre 0 e 2) que poderiam dialogar com o gênero horror, mesmo na chave da comédia, romance ou drama. Ao analisar de perto essa cena, contudo, ela parece explorar o gênero de forma mais acentuada, mesmo que na chave de outras tradições caras as poéticas negativas e que, por vezes, não são definidas como “horror” por uma parcela dos espectadores e crítica, muito por conta da falta de uma tradição nacional - que, ressaltamos

que de fato existiu mas foi invisibilizada -, mas também de uma mentalidade que horror e Brasil não combinam. Assim, filmes que bebem na fonte do gótico, vide *Fronteira*, ou o insólito, como *A Erva do Rato*, eram vistos e debatidos a partir do cinema experimental ou relacionados a narrativas passadas, no primeiro caso o romance de Penna e no segundo o cinema marginal de Júlio Bressane.

Quanto aos filmes, a grande quantidade, em comparativo aos anos anteriores, cria a oportunidade de uma série de debates, pregressos e atuais, mostrando seus vínculos não apenas com o horror propriamente dito, mas também com as artes brasileiras horríficas. Como é o caso da discussão recente, no ambiente acadêmico, da utilização do termo Gótico Brasileiro, a partir do filme *Fronteira* ou a explicitação de moldes e modelos que vão observar o horror e desconstruí-lo a partir de seus signos, como são os casos de *A Erva do Rato* e *O Fim da Picada*, que se mostram influenciados, respectivamente, pelo insólito na literatura de Machado de Assis e no horror abjeto presente no Cinema Marginal.

Outros dois casos que exploram o horror, em uma chave nacional, são *Bellini e o Demônio*, da literatura policial e dos primeiros filmes de crime macabros, e *A Festa da Menina Morta*, com sua estética naturalista e diálogos com imagens repulsivas de mortes de animais, além, claro, dos viáveis diálogos com a escatologia.

Ao mesmo tempo, o cinema nacional pareceu não estar alheio a discussões e temáticas que estavam presentes no período ao redor do mundo, como é o caso de *A Capital dos Mortos* e *Mangue Negro*, que se utilizaram do subgênero zumbi em ambientes brasileiros, e *FilmeFobia* abordando o horror como um gênero do corpo.

Mesmo com a globalização e uma nova era econômica, muitos dos problemas advindos, de acordo com Gomes, da nossa situação como ex-colônia e país subdesenvolvido, retornaram durante o processo da pesquisa, como a dificuldade em encontrar uma cópia de *Mistéryos*.

Por fim, duas estréias, de forma simbólica, demonstraram uma certo tipo de transição do cinema de horror nacional, ou talvez o surgimento de uma nova onda, ou nova cena. De um lado a produção independente *Mangue Negro*, filmado com câmeras digitais no estado do Espírito Santo e que seria a estréia em longas-metragens do diretor Rodrigo Aragão, que em 2013 seria considerado "O Sucessor" do cinema de horror. Por outro lado também amaldiçoava os cinemas o filme *Encarnação do Demônio*, dirigido por José Mojica Marins que, depois de mais de 40 anos, finalizava a trilogia do importante agente funerário Zé do Caixão. A presença de Zé/Mojica no ano, cria uma aura simbólica no período, reconhecido por alguns jornalistas como um grande cineasta que pontuava uma mudança de cenário, seja

com uma transição para uma nova cena, mas também indicando novos caminhos a serem seguidos, dado que seu filme, com um orçamento que Mojica nunca tivera antes, foi um fracasso de bilheteria. Fazendo um paralelo com a história de Zé do Caixão, da mesma forma que em 1964 ele se colocava assumindo fazer um filme de horror, em 2008 ele volta às telas para assumir, novamente, que é possível fazer um filme de horror no Brasil, sem medo.

Entendemos que, ao olhar em retrospectiva, essa nova cena foi mais notada pelos próprios cineastas e por parte da academia, mantendo o distanciamento - compreendido como um dos sintomas da busca por uma identidade nacional, e um projeto estético que tentava legitimar as obras brasileiras a partir do realismo, e por consequência, pela marginalização do gênero -, da grande mídia. Contudo, alguns anos depois, com vários dos cineastas presentes em 2008 dando continuidade a seu trabalho, foram reconhecidos pelos meios de comunicação em massa.

Cinema, mesmo que facilitado e barateado pela globalização, continua um tipo de arte que demanda tempo, dinheiro e oportunidade. Assim, acreditamos que não foi possível ver uma continuidade direta na realização, mesmo em um mundo hiperconectado e uma nova ordem econômica (conectada em rede por todo o mundo), por conta de que o Brasil ainda vive sob o signo do subdesenvolvimento, com cinemas lotados por obras hollywoodianas e poucas oportunidades para os cineastas nacionais, que dependiam de burocracias ou formas alternativas de arrecadar dinheiro para continuar suas produção. Independente desses empecilhos, 2008 fica como um ano chave, o início de uma onda (subdesenvolvida) mas que continuaria a criar frutos, gerando um cenário ainda mais convidativo para artistas que, na época, estavam apresentando trabalhos de conclusão de curso dedicados ao horror (como é o caso de Anzoategui), produzindo curtas (como Verardi, Ellovitch e Anita Rocha da Silveira)[250] e trabalhando no refino de suas técnicas (Aragão, Furman e Ramalho).

Então, em um tom simbólico e jogo de palavras - algo muito caro nos monólogos de Zé do Caixão -, surgiram essas cenas do horror brasileiro, e o que antes eram cenas mal faladas (ou, talvez, mal ditas), vem para superfície, mesmo de forma nichada no início. Mesmo assim, elas apontam uma série de medos e anseios do Brasil e de seu povo, desde a casa grande, passando por mortos-vivos em brasília ou vindos de um mangue poluído, transparecendo um caos urbano e uma história mal contada, debatendo o Brasil de ontem e hoje, fechando o ciclo já apontado por Mojica em *O Estranho Mundo de Zé do Caixão*, que olhando para a câmera, e para o público, diz: “Ah, não aceita o terror porque o terror é

[250] Em 2008, tais artistas lançaram, respectivamente: *Colt Romero*, *Undertaker* e *O Vampiro do Meio-Dia*.

você!”[251]. Então, se o terror somos nós, assumi-lo, seja nossa situação colonial, nossa condição de subdesenvolvimento, ou o horror que permeia a realidade e a história do país, é também propor leituras e, deste modo, tornar tais cenários, antes mal ditos, em *cenas malditas*.

[251] O ESTRANHO MUNDO DE ZÉ DO CAIXÃO. Direção: José Mojica Marins. Produção de José Mojica Marins e George Michel Serkeis. Brasil, 1968. 1 DVD.

ANEXO I

"O Joven Tataravô" e a critica

Marcel Klass uma das principaes figuras de "O Joven Tataravô", visto sem bigode...

Num ambiente onde é severo o menor commentario a respeito do Cinema Brasileiro, muito se deve admirar a palavra elogiosa. Por isso mesmo, a titulo de curiosidade, estampamos aqui a opinião de varios collegas daqui e de São Paulo, falando de "O Joven Tataravô", o film da Cinédia que Luiz de Barros dirigiu e que foi estreado no Cinema Odeon, do Quarteirão Serrador.

Diz W. S. no *Imparcial* de 20 de Setembro, referindo-se ao film (e damos apenas os resumos, para não occupar demasiado o tempo de nossos presados leitores):

...Bem conduzido e com bons dialogos, versos e "bolas" muito felizes. MUSICA. Encantadora! Sem excepção de um só numero de sua musica, a partitura do film é maravilhosa, destacando-se entre os numeros a canção final do "cabaret". GRAVAÇÃO SONORA. A melhor que já se fez no Brasil e, diga (mas para dizer pouco), poderia ter ido aos Estados Unidos para voltar de lá com a classificação de perfeita. IMPRESSÕES DA PLATÉA. Muito boa. Desde o primeiro dia, até hoje, o publico deu sempre gostosas gargalhadas e sempre nas mesmas "bolas". Presenciamos, realmente, em varias sessões, o publico rindo-se a valer. O film agradou inteiramente. Este agrado se justifica: — boa musica, bom som, bom enredo, artistas discretos, photographia boa em geral.

—:o:—

...Diz Paulo Lavrador, na *A Nação* de 17 de Setembro,

— Um novo film brasileiro e, tomado de um modo geral, NA MINHA OPINIÃO, O MELHOR DE QUANTOS TEM SIDO APRESENTADOS ATÉ AGORA. E' já um trabalho que não envergonha, que póde ser visto, porque não desagrada. Ha a distinguir nelle, 3 "motivos": — O que diz respeito á sua technica material; o da sua interpretação e direcção e o enredo. Quanto á sua feitura material, tecamos lôas A' CINÉDIA, pelo trabalho de seus studios. O film é 100% bom em sua photographia e na sua gravação. O ambiente é bem decorado, se bem que haja pouca variedade. Mas é apresentavel, e com angulos bem tomados. Quanto á interpretação, em si, digamos que é boa. Darcy Cazarré está bem no papel. Manoelino Teixeira faz rir. Mesmo o velho Alfredo Silva está bem. Luiza da Fonseca e Juracy de Oliveira bem collocadas. Marcel Klass age com certa naturalidade e tem boa voz. Dulce Weyting apparece pouco, mas com agrado. Carlos Frias um galã aproveitavel, mas tendo muito pouco trabalho no film.

Mas o "fan" brasileiro deve reagir. Precisamos ter confiança em nós mesmos. Precisamos incentivar os productores brasileiros, e digamos que o JOVEN TATARAVÔ é film que não só deve ser visto, por essa razão, como PODE SER VISTO, attendendo a que, assim mesmo, é bem melhor do que muitos trabalhos estrangeiros que têm illuminado as nossas telas.

—:o:—

Diz Alfredo Sade, na critica da *A Batalha*, de 16 de Setembro de 1936:

...Não como imperativo do patriotismo, mas como film, póde e deve ser visto O JOVEN TATARAVÔ, celluloide nacional da Cinédia que a Companhia Brasileira de Cinemas, resolveu, em boa hora, incluir na programmação do Odeon, cinema dos mais sympathicos da Cidade.

...E, se para os seus anteriores trabalhos, necessitava Luiz de Barros appellar para o patriotismo do publico, hoje esse appello é desnecessario. O JOVEN TATARAVÔ tal como está na tela do Odeon, com os seus defeitos e as suas virtudes, é um film nacional que se impõe. E, estando muito acima da mediocridade, é um trabalho que enche de justificado orgulho e patriotismo a qualquer "fan" brasileiro, que encontra, nesse celluloide, o testemunho insophismavel, indiscutivel, de que o nosso cinema evolue com uma rapidez extraordinaria.

...Em materia de photographia e som, O JOVEN TATARAVÔ, representa a AUTHENTICA VICTORIA DA CINÉDIA, pois AINDA NAO VIMOS NADA MELHOR. A photographia, principalmente, é de uma nitidez que surprehende.

...Em primeiro plano colloco, pela naturalidade cinematographica com que actuam, Darcy Cazarré, Lygia Sarmento e Carlos Frias, este, o verdadeiro primeiro galã que o cinema brasileiro encontrou.

...A direcção de Luiz de Barros é bem apreciavel.

O argumento de Gilberto de Andrade é magnifico e esplendido de comicidade. E' factor seguro de exito.

—:o:—

Diz P. R. no *Correio da Noite*, de 17 de Setembro de 1936:

...Mesmo sendo um film de linha, despretencioso embora de assumpto phantastico, póde se considerar O JOVEN TATARAVÔ, um dos melhores films brasileiros que já vimos.

...A historia é interessantissima e sua adaptação agrada bastante. A direcção de Luiz le Barros é tambem agradavel.

...O JOVEN TATARAVÔ, porém, é melhor do que a maioria dos films de Joinville. E' mais cinematographico e agrada muito mais. Na interpretação gostamos de Cazarré (na tela, o mesmo artista sincero do palco e uma magnifica acquisição do cinema). Marcel Klass, Dulce Wyting, Lygia Sarmento, Manoelino Teixeira e Manoel Rocha.

...O JOVEN TATARAVÔ surprehenderá a muita gente.

—:o:—

Diz S. P. V., chronista da *A Nota*, de 17 de Setembro de 1936:

...Synchronisação de photographias excellentes. As situações comicas do original, dialogado e representado por artistas de theatro de renome, garantem o exito relativo que o film está conquistando.

—:o:—

Diz Walter Rocha, do *Beira Mar* de 12 de Setembro de 1936:

...E' que dentro de sua historia engraçadissima, que nos narra as aventuras de um homem que veio do outro mundo, depois de morto durante um seculo, e que aqui encontrou um punhado de surpresas desnorteantes...

Esse homem, O JOVEN TATARAVÔ, começa a viver a sua vida nova, num indescriptivel estonteamento... E vendo o Rio de hoje, com todas as expressões de progresso e modernismo que o enfeitam e enriquecem, elle faz um confronto entre o Rio do seu tempo e o de hoje, e nos offerece as imagens todas dessa comparação... E' um instante cheio de evocações da Cidade Maravilhosa... Mas o enredo em si muito e muito nos faz rir no seu desdobramento, pois o nosso heróe começa a querer conquistar todas as mulheres que lhe apparecem ante os olhos numa sêde de homem perdido no deserto. E toda essa historia se desenrola aos nossos olhos emquanto nossas sensibilidades se embalam nas harmonias das musicas mais suaves e inspiradas.

—:o:—

Diz R. chronista de cinema da *A Noite* de 14 de Setembro de 1936:

...Apresenta, por exemplo, as primeiras scenas até hoje tomadas ao ar livre, com movimento e sonorisação graças ao auxilio de camaras sonoras portateis, que fazem parte do novo apparelhamento importado pela Cinédia, que vae, assim, DESDOBRANDO CADA VEZ MAIS OS SEUS RECURSOS E POSSIBILIDADES.

...Ha, porém, muitas scenas boas, com perfeita continuidade cinematographica, como, por exemplo, as do inicio do film.

...Luiz de Barros revela capacidade.

...O JOVEN TATARAVÔ já é, para elle, uma experiencia victoriosa. E' preciso tirar della os proveitos que offerece. Um delles é indicar, como figuras capazes, que mereçam ser apresentadas em novos films, o centro Manoel Rocha, o comediante Darcy Cazarré, a "soubrette" Juracy de Oliveira e o "colored" Oswaldo.

...Vejam O JOVEN TATARAVÔ, como têm visto as demais creações do nosso cinema, certos de que esta é perfeitamente exhibivel, muito mais exhibivel do que outras que o publico tem tolerado e para as quaes não faltam elogios complacentes.

—:o:—

Diz O. N., chronista da *A Gazeta* de São Paulo (Em S. Paulo, O JOVEN TATARAVÔ será estreado no dia 9 de Novembro de 1936 no Cinema Rosario):

...Pomo-nos pela primeira vez em contacto com uma producção nacional de longa metragem, onde já se podem apreciar algumas qualidades e não unicamente defeitos.

...Não se escreve aqui um elogio irrestricto ao O JOVEN TATARAVÔ, producção Cinédia dirigida por Luiz de Barros, com Marcel Klass, Dulce Weyting, Manuelino Teixeira, Darcy Cazarré Manoel Rocha, argumento de Gilberto Andrade. Nossa primeira attenção, assistindo a este trabalho, vae ao sentido cinematographico, que nelle já existe em condições de boa evidencia, como por exemplo na continuidade, cousa até aqui absolutamente incomprehendida na nossa producção. Já se admitte que O JOVEN TATARAVÔ é uma versão para a tela!!! Em dose bem regular soube-se fugir a que o film fosse mau theatro e o theatro pessimo film. Creou-se interesse no enredo. Passe importante para que a attenção dos espectadores não tivesse que se concentrar exclusivamente nas imagens, o que exigiria actores de largos recursos e grande experiencia deante da "camera", como ainda factores geraes de producção cinematographica de primeira linha, para olhos habituados com a technica, a photographia, os detalhes e o "acting" dos americanos. E' inverosimil a historia, porém mais inverosimil ainda era o PHANTASMA CAMARADA de Alexander Korda e que não deixou por isso de ser um optimo "entertainement". Não seria a inverosimilhança de argumento um peccado do cinema Nacional! Não houve no O JOVEN TATARAVÔ, graças a Deus, a preoccupação de uma peça de costumes, isto é, de caracteristicos que connosco sempre sahem desastrosas. Fez-se comedia, comedia ligeira, com quasi todos os personagens em acção regularmente distribuida, escapou-se aos perigosos primeiros planos expressivos (que nunca têm meio termo, ou são de facto expressivos ou são drogas), deu-se um meio tom a tudo, e afinal a comedia veiu equilibrada.

...Perseverem Luiz de Barros e seus companheiros nessa orientação e claro que os senões que elles mesmos reconhecem irão desapparecendo.

Falhas é possivel eliminar com a successão de trabalhos. O que não se corrige é o processo todo de filmagem quando é 100% (ou mais!) imprestavel!

EVIDENTEMENTE *NAO ESTA' NESTE CASO O JOVEN TATARAVÔ*, onde, repetimos, já se começa a notar qualidades.

—:o:—

E ahi estão alguns commentarios feitos por alguns nossos collegas de imprensa do Rio e de São Paulo. Por ellas vêem os nossos leitores que O JOVEN TATARAVÔ foi recebido de forma plenamente favoravel constituindo, por isso mesmo, uma innegavel victoria para o Cinema Brasileiro.

—:o:—

ASSOCIAÇAO DOS AMIGOS DO CINEMA BRASILEIRO

Realiza-se na proxima sexta-feira, no Cinema Brasil, a sessão inaugural da Associação dos Amigos do Cinema Brasileiro (A. A. C. B.), recem-fundada nesta Capital.

A commissão organizadora, composta dos srs. Moacyr Pimenta Brant, Hebert Brant Aleixo e J. Matta Machado, está desenvolvendo actividades no sentido de proporcionar ás pessoas que comparecerem, na tarde de sexta-feira, ao Cine Brasil, uma hora de fino prazer artistico.

Será exhibido um dos grandes films brasileiros, talvez o que mais se approxima da perfeição, entre todos os trabalhos já produzidos nos studios nacionaes.

Ao par disso, no palco, elementos de destaque da radiotelephonia local e do nosso mundo artistico concorrerão com numeros de canto, musica e humorismo, para maior brilhantismo da festividade. São patronos da Associação dos Amigos do Cinema Brasileiro os srs. prefeito Octacilio Negrão de Lima e dr. Antonio Aleixo, presidente da Camara Municipal. (Do *O Diario* de Bello Horizonte, de 15 de Outubro)

1 — XI — 1936

Revista Cinearte n.450, 1936, p.09

Referências

Fontes Bibliográficas

ABOS, Marcia. Marcos Palmeira é ‘O homem que desafiou o diabo’. **O Globo**. 18 set. 2007. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/marcos-palmeira-o-homem-que-desafiou-diabo-4153927. Acesso em 10 dez. 2023.

AIKIN, John; BARBAULD, Anna Laetitia. **A história de *Sir* Bertrand**. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra. 2021.

ANDRADE, Gisele; SAUERBRONN, Roberta; ZACHARIAS, João Cândido (Org.). **A Vilania no Cinema Brasileiro**; 1ª edição. Rio de Janeiro: Saraguina Filmes e Jurubeba Produções, 2016.

AUTRAN, Arthur. **Alex Viany**: Crítico e Historiador. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobras, 2003.

BAIESTORF, Petter. **Canibal Filmes**: Os bastidores da Gorechanchada. Pinhais, PR: Sangue TV; Pitomba!, 2020. 544p.

BALADI, Mauro. **Dicionário de Cinema Brasileiro**: Filmes de Longa-Metragem Produzidos Entre 1909 e 2012. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BELLAS, João Pedro. **Gótico brasileiro**: uma proposta de definição. Organon, Porto Alegre, v. 35, n. 69, p. 1-15, 2020. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/107875. Acesso em: 10 maio. 2024.

BERNARDET, Jean-Claude. *Nós, invasores*. *In:* BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.156-159.

Blog Canibuk. **Lindo Sonho Delirante de Gurcius Gewdner ou Memórias de um Cachorro sem Lar**. 2011. Disponível em: <https://canibuk.wordpress.com/2011/11/26/lindo-sonho-delirante-de-gurcius-gewdner-ou-memorias-de-um-cachorro-sem-lar/>. Acesso em 10 dez. 2023.

Blog Canibuk. **Necrófilos em Ação: O Cinema de Felipe Guerra na Terra da Polenta**. 2011. Disponível em: <https://canibuk.wordpress.com/2011/09/13/necrofilos-em-acao-o-cinema-de-felipe-guerra-na-terra-da-polenta/>. Acesso em 10 dez. 2023.

CALIL, Carlos Augusto (org.); GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CANDIDO, Antonio. A educação pela noite. *In*: Candido, Antonio. **A Educação pela Noite**. São Paulo: Todavia, 2023.

CÂNDIDO, Antônio. **Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes**. São Paulo: Humanitas, 1999.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. *In*: Candido, Antonio. **A Educação pela Noite**. São Paulo: Todavia, 2023.

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Medo de quê?** Uma história do horror nos filmes brasileiros. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes da UNICAMP. 2008. 498 p.

CÁNEPA, Laura Loguercio. **Pornochanchada do avesso**: o caso das mulheres monstruosas em filmes de horror da Boca do Lixo. In E-Compós (Vol. 12, No. 1). 2009.

CÁNEPA, Laura. **Filmes brasileiros de mulheres paranóicas**: as mulheres na trilha do horror brasileiro. XIX Encontro Anual da Compós, p. 1-15, 2010.

CANÔNICO, Marco A. Capixaba faz filme de zumbis no mangue. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 05 fev. 2008. Folha Ilustrada, p. E1. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0502200808.htm. Acesso em 08 ago. 2023.

CANÔNICO, Marco A. Navalha na Carne. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 05 fev. 2008. Folha Ilustrada, p. E1. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0502200806.htm. Acesso em 08 ago. 2023.

CARREIRO, Rodrigo. **O found footage de horror**. São José dos Pinhais, PR: Estronho, 2023.

CARREIRO, R. **Zumbis no cinema brasileiro**: uma abordagem paracinemática. RuMoRes, [S. l.], v. 8, n. 16, p. 90-108, 2014. DOI: 10.11606/issn.1982-677X.rum.2014.89640. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/Rumores/article/view/89640. Acesso em: 20 mai. 2024.

DAMIÃO, Luana C. Durval Discos (2002). **Boca do Inferno**, São Paulo, 24 nov. 2014. Disponível em: <https://bocadoinferno.com.br/criticas/2014/11/durval-discos-2002/>. Acesso em 10 dez. 2023.

ESTEVES, Lainister de Oliveira. **Literatura nas sombras**: usos do horror na ficção brasileira do século XIX. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em História Social, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Rio de Janeiro, 2014.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

FERRAZ, Matheus. Mar Negro (2013). **Boca do Inferno**, São Paulo, 24 nov. 2013. Disponível em: <https://bocadoinferno.com.br/criticas/2013/11/mar-negro-2013/>. Acesso em 10 dez 2023.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de invenção**. São Paulo: Editora Lumiar, 2000.

FRANÇA, Júlio. **O sequestro do Gótico no Brasil**. *In:* FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana. (orgs.) As nuances do Gótico: do Setecentos à atualidade. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017. p. 111-124.

FRANÇA, Júlio. **"Gótico no Brasil", "Gótico Brasileiro"**: o caso de Fronteira, de Cornélio Penna". *In*: *Anais eletrônicos do XVI Encontro ABRALIC*, 2018. p. 1097-1103.

FRANÇA, Júlio; NESTAREZ, Oscar (org.). **Tênebra: narrativas brasileiras de horror [1839-1899]**. São Paulo: Fósforo, 2022.

FRANÇA, Julio. **Medo**. *In*: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: https://www.insolitoficcional.uerj.br/terror/. Acesso em: 25 jan. 2024.

FRANÇA, Júlio. **Gótico brasileiro:** uma irresistível contradição em termos. *In:* MARKENDORF, Marcio; SÁ, Daniel Serravalle de; DROZDOWSKA-BROERING, Izabela. (orgs). Gótico: Perspectivas contemporâneas. Florianópolis: UFSC, 2023. p.123-135.

FURUTANI, Guilherme. **Àquilo que um dia foi e continua a ser**: Cinema Maldito (um olhar sobre o cinema de terror brasileiro). 2019. 45 f. Monografia (Graduação em Jornalismo) - Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2019. Disponível em: https://youtu.be/8REvyXs31Kg. Acesso em: 01 dez. 2023.

GAMO, Alessandro; MELO, Luís Alberto. Histórias da Boca e do Beco. *In:* RAMOS, Fernão Pessoa (Org.); SCHVARZMAN, Sheila (Org.). **Nova história do cinema brasileiro**: volume 2. 1 ed. São Paulo: Sesc edições, 2018.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *A Cinemateca e os poderes* . In: CALIL, Carlos Augusto (org.); GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento.* In: CALIL, Carlos Augusto (org.); GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p.186-205.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *O dono do mercado* . In: CALIL, Carlos Augusto (org.); GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p.73-78.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma Situação Colonial?* In: CALIL, Carlos Augusto (org.); GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p.47-54.

GONTIJO, Francis. **A estética visceral**: O *cinéma du corps* francês e suas correspondências brasileiras. 2020. E-book Kindle.

HEFFNER, Hernani. Vilania. In: ANDRADE, Gisele; SAUERBRONN, Roberta; ZACHARIAS, João Cândido (Org.). **A Vilania no Cinema Brasileiro**; 1ª edição. Rio de Janeiro: Saraguina Filmes e Jurubeba Produções, 2016.

KING, Stephen. **Dança Macabra**: O terror no cinema e na literatura dissecado pelo mestre do gênero. 2. ed. Rio de Janeiro: Suma das Letras, 2013.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **Do beco ao belo**: dez teses sobre o regionalismo na literatura. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n.15, 1995, p. 153-159.

LISBOA, Juliana. Orkut definiu 'uso social do digital' no Brasil dos anos 2000; veja história de casal que se conheceu no site. **G1 RS**, Rio Grande do Sul, 12 nov. 2022. Disponível em: https://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/noticia/2022/11/12/orkut-definiu-uso-social-do-digital-no-brasil-dos-a nos-2000-veja-historia-de-casal-que-se-conheceu-no-site.ghtml. Acesso em: 23 maio 2024.

LUCAS, Fábio. “Sobre a Crítica de Cinema”, ***Revista de Cinema***, vol. III, n.18, Belo Horizonte, set. 1955.

MARTINO, Bruno C. Canibais e Solidão (2006). **Boca do Inferno**, São Paulo, 14 nov. 2013. Disponível em: <https://bocadoinferno.com.br/criticas/2013/11/canibais-solidao-2006-2/>. Acesso em: 10 dez 2023.

MATANGRANO, Bruno; TAVARES, Enéias. **Fantástico brasileiro**: o insólito literário do romantismo ao fantasismo. Curitiba: Arte & Letra, 2019. 340p.

MENON, Mauricio Cesar. **Figurações do gótico e de seus desdobramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932**. Londrina, PR: Universidade Estadual de Londrina, 2007.

MIRANDA, Marcelo. O terror que vem do manguezal. **O Tempo**, Minas Gerais, 03 abr. 2010. Disponível em: https://www.otempo.com.br/entretenimento/magazine/o-terror-que-vem-do-manguezal-1.248302. Acesso em: 07 ago. 2023.

Nação Zumbi: Mostra Curta Fantástico, com foco no horror, traz filmes das cinco regiões do país. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 10 nov. 2008. Folha Teen, p.06. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm1011200808.htm. Acesso em: 10 dez. 2023.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. 5ª ed. Campinas, SP: Papirus, 2012. 270 p.

ORICHIO, Luiz Zanin. *Cinema Brasileiros Anos 90*. In: RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe A. (org.). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. 3ª ed. São Paulo: Editora SENAC, 2012.

PHILIPPOV, Renata. Machado de Assis - ficcionista. *In*: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: https://www.insolitoficcional.uerj.br/machado-de-assis-ficcionista/. Acesso em 28 jan. 2024.

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

PIEDADE, Lúcio Reis. *O Jovem Tataravô. In:* PUPPO, E. (ed.). **Horror no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Heco produções/CCBB, 2009. p.23.

PRIMATI, Carlos. O filme de horror brasileiro: anatomia de uma transformação. In: MIRANDA, Marcelo. (Org.). **Catálogo da Mostra de Filmes Medo e Delírio no Cinema Brasileiro**. 1 ed. Belo Horizonte: Enquadramento Produções - Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, 2014, v. 1, p. 08-17.

PRIMATI, Carlos. ".**O horror não-horrível do cinema udigrúdi**". Revista Acrobata. São Paulo, 13 ago. 2019. Disponível em: https://revistaacrobata.com.br/acrobata/artigo/o-horror-nao-horrivel-do-cinema-udigrudi/. Acesso em: 20 dez. 2023.

PRIMATI, Carlos. Mangue Negro. In: PUPPO, E. (ed.). Horror no Cinema Brasileiro. São Paulo: Heco produções/CCBB, 2009.

PRIMATI, Carlos. **Petter Baiestorf e a estética do escracho, da putaria e do 'horor'.** Disponível em: https://mam.rio/cinemateca/petter-baiestorf-e-a-estetica-do-escracho-da-putaria-e-do-horor/. Acesso 20 dez. 2023.

PRIMATI, Carlos. *Zé do Caixão, zumbis, vampiros e lobisomens: Monstros no cinema brasileiro*. In: GOMES, Breno Lira. **Monstros no Cinema**. Catálogo do evento. CCBB, 2018. p.76-81.

PUPPO, E. (ed.). **Horror no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Heco produções/CCBB, 2009.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968-1973)** - a representação em seu limite. SP, Editora Brasiliense, 1987.

RAMOS, Guiomar. **Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974)**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

ROCHA, Glauber. *Paulo Emílio e Jack Valenti.* In: CALIL, Carlos Augusto (org.); GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p.206-210.

ROSSI, Cido. **Terror**. *In*: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: https://www.insolitoficcional.uerj.br/terror/.

SÁ, Daniel Serravale de. **Gótico tropical**: o sublime e o demoníaco em 'O guarani'. 2006. 129 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SÁ, Daniel Serravalle de. **Gótico Tropical**: O sublime e o demoníaco em O Guarani. Salvador: EDUFBA, 2010.

SACO DE OSSOS 01: Rodrigo Aragão, cineasta. Entrevistado: Rodrigo Aragão. Entrevistador: Marcelo Miranda. 07 abr. 2019. Podcast. Disponível em: https://anchor.fm/sacodeossos/episodes/01-Rodrigo-Arago--cineasta-eb4827. Acesso: 10 dez. 2023.

SACO DE OSSOS 22: Vida eterna a Zé do Caixão - Um tributo a José Mojica Marins. Entrevistados: Laura Cánepa, Paulo Duarte, Paulo Sacramento, Carlos Primati, José Aguiar, Dennison Ramalho e Rodrigo Aragão. Entrevistador: Marcelo Miranda. 27 fev. 2020. Podcast. Disponível em: https://podcasters.spotify.com/pod/show/sacodeossos/episodes/22-Vida-eterna-a-Z-do-Caixo---Um-tributo-a-Jos-Mojica-Marins-eb4bu4. Acesso em: 25 maio 2024.

SACO DE OSSOS 24: Petter Baiestorf, mestre da gorechanchada. Entrevistado: Petter Baiestorf. Entrevistador: Marcelo Miranda. 22 abr. 2020. Podcast. Disponível em: https://anchor.fm/sacodeossos/episodes/24-Petter-Baiestorf--mestre-da-gorechanchada-ed3hm5. Acesso em: 28 maio 2024.

SACO DE OSSOS 27: Kapel Furman, efeitos especiais e "Skull - A Máscara de Anhangá". Entrevistado: Kapel Furman. Entrevistador: Marcelo Miranda. 24 jun. 2020. Podcast. Disponível em: https://podcasters.spotify.com/pod/show/sacodeossos/episodes/27-Kapel-Furman--efeitos-especiais-e-Skull---A-Mscara-de-Anhang-efr05o. Acesso em: 25 maio 2024.

SALDANHA, Beatriz. **O monstro legume do espaço**: em busca do cinema imperfeito. Disponível em: <https://mam.rio/cinemateca/o-monstro-legume-do-espaco-em-busca-do-cinema-imperfeito/>. Acesso 20 dez. 2023.

SALEM, Rodrigo. Antes restrito a Zé do Caixão, gênero movimenta diretores. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 mar. 2013. Folha Ilustrada, p. E1. Disponível em: https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/03/1243941-antes-restrito-a-ze-do-caixao-genero-m

ovimenta-diretores. shtml. Acesso em 08 set. 2023.

SALEM, Rodrigo. horror tropical. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 mar. 2013. Folha Ilustrada, p. E1. Disponível em: https://feeds.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/97905-horror-tropical.shtml. Acesso em 08 set. 2023.

SEABROOK, William. **The magic island**. London: George Harrap and Co., 1929.

SILVA, M. V. B. **Cinema e literatura no Brasil**: o caso do período silencioso. Lumina, *[S. l.]*, v. 5, n. 2, 2011. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21001. Acesso em: 15 jan. 2024.

SILVA, Moisés Barbosa da. **A abordagem fantástica e a construção do horror no conto "Demônios" de Aluísio Azevedo**. Monografia (Trabalho de conclusão de curso em Letras - Português) – Universidade Federal de Alagoas. 2021. 36 p.

SOUSA, Ana Paula. Filmes nacionais não passam das 16h nos cinemas e são só 1% dos ingressos vendidos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 1 ago. 2023. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2023/08/filmes-nacionais-nao-passam-das-16h-nos-cinemas-e-sao-so-1-dos-ingressos-vendidos.shtml. Acesso em: 20 jan. 2024.

SOUSA, Ana Paula. Itaú Cultural realiza retrospectiva de cinema marginal. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 abr. 2011. Folha Acontece. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1904201104.htm. Acesso em 20 jan. 2024.

TERRON, Paulo. Temos Medo do Terror?. **Rolling Stone Brasil**. 11 jan. 2010. Disponível em: https://rollingstone.uol.com.br/artigo/filmes-horror-temos-medo-do-terror/. Acesso em: 10 dez. 2023.

VERARDI, Cristian. O Fim da Picada e o início do caos. **INSÓLITA-Revista Brasileira de Estudos Interdisciplinares do Insólito, da Fantasia e do Imaginário**, v. 2, n. 1, p. 70-74, 2022.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908. 5ª ed. Brasília: Editora UNB, 1998.

WILLIAMS, Linda. *Film bodies:* Gender, genre, and excess. *In*: **Film Quarterly**, Vol.44, N.4, 1991, p.2-13.

XAVIER, Ismail. *A crítica não indiferente*. *In*: CALIL, Carlos Augusto (org.); GOMES, Paulo Emílio Sales. **Uma situação colonial?**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ZANINI, Claudio. Horror. *In*: REIS, Carlos; ROAS, David; FURTADO, Filipe; GARCÍA, Flavio; FRANÇA, Júlio (Eds.). *Dicionário Digital do Insólito Ficcional* (e-DDIF). 2. ed. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. Disponível em: https://www.insolitoficcional.uerj.br/horror/. Acesso em: 20 jan. 2024

Fontes Audiovisuais

Bellini e o Demônio. Direção: Marcelo Galvão. Brasil, 2008. (120 min).

A Capital dos Mortos. Direção: Tiago Belotti. Brasil, 2008. (87 min).

Encarnação do Demônio. Direção: José Mojica Marins. Brasil, 2008. (93 min).

A Erva do Rato. Direção: Julio Bressane. Brasil, 2008. (80 min)

O Estranho Mundo de Zé do Caixão. Direção: José Mojica Marins. Produção de José Mojica Marins e George Michel Serkeis. Brasil, 1968. 1 DVD.

A Festa da Menina Morta. Direção: Matheus Nachtergaele. Brasil, 2008. (115 min).

FilmeFobia. Direção: Kiko Goifman. Brasil: PaleoTV [produção]. Brasil, 2008. (80 min)

O Fim da Picada. Direção: Christian Saghaard, São Paulo/Brasil, 2008. (80 min.)

Fronteira. Direção: Rafael Conde. Brasil, 2008. (85 min)

Horror Palace Hotel; ou, O Gênio Total. Direção: Jairo Ferreira. Produção de Jairo Ferreira. Brasil, 1978. (41 min.)

Mangue negro. Direção: Rodrigo Aragão. Produção: Fábulas Negras. Duração: 105 minutos. Ano: 2008. Brasil. DVD.

Mistéryos. Direção: Beto Carminatti e Pedro Merege. Brasil, 2008. (82 min).