

Classe média e a representação de medo no cinema brasileiro de horror dos anos 2010

Filipe Falcão¹
André Guerra²

Resumo: Este artigo tem como objetivo localizar um recorte do cinema de horror feito no Brasil na década de 2010 correlacionando as características de duas obras específicas (*Trabalhar Cansa* e *O Animal Cordial*) com elementos canônicos do gênero para demonstrar a relação delas com o seu contexto sócio-político. O trabalho busca explorar como a representação de arquétipos comuns ao gênero dialoga com leituras de uma classe média cujo medo da perda de poderes ou acessão de pessoas mais humildes representa desconforto e insegurança gerando sensações comuns ao cinema de horror. Aqui as questões sociais dialogam tanto a importância do horror no trato de temas de peso histórico ao país quanto o seu potencial no cenário cinematográfico brasileiro.

Palavras-chave: cinema de horror; análise de filmes; cinema brasileiro; *Trabalhar Cansa*; *O Animal Cordial*.

Middle class and fear representation in the Brazilian cinema of horror of the Years 2010

Abstract: This article aims to locate part of horror cinema made in Brazil in the 2010s correlating the characteristics of two specific movies (*Hard Labor* and *Friendly Beast*) with canonical elements of the genre to demonstrate their relation with its socio-political context. The work seeks to explore how the representation of archetypes common to horror genre dialogues with readings of a middle class whose fear of loss of power or accession of humbler people represents discomfort and insecurity causing feelings related to horror movies. For this aspect, social issues dialogue both the importance of horror in dealing with themes of historical importance to the country and its potential in the Brazilian cinematographic scenario.

Keywords: horror movies; film analysis; Brazilian cinema; *Hard Labor*; *Friendly Beast*.

¹ Doutor em Comunicação pela UFPE. Professor de cursos de graduação em Comunicação na UNICAP - Universidade Católica de Pernambuco e na UNIAESO - Centro Universitário Barros Melo. Pesquisador do Laboratório de Análise de Imagem e Som (LAPIS), grupo de pesquisa CNPq, vinculado ao PPGCOM da UFPE. E-mail: filipe.falcao@unicap.br.

² Jornalista graduado pela UNICAP - Universidade Católica de Pernambuco. E-mail: andreliion10@gmail.com.

Introdução: o gênero cinematográfico e o horror

É notável como, com mais de 100 anos de história e fama, o cinema de horror³ abarca um leque tão extenso de conteúdos possíveis e tradições formais que se torna demasiadamente complicado categorizá-lo. A exatidão na classificação é difícil por natureza, visto que a arte não dispõe de fórmulas científicas para ser analisada de forma fria ou matemática. E, considerando que o cinema agrupa tantas outras formas de arte (fotografia, música, atuações), essa categorização se torna ainda mais impossibilitadora.

O conceito de gênero, palavra originada do latim (*genus*) para designar *classe* ou *tipo*, é proveniente da estabilização de uma indústria de cinema - especificamente, a indústria norte-americana. Sua funcionalidade passou a ser absorvida pelo público do mundo todo já nas primeiras décadas do século XX como meio de identificar produtos do seu interesse ou não. Nesse esquema industrial, fica muito mais fácil vender quando o público-alvo já tem noção do que vai assistir. Percebe-se, assim, tipos de filmes que trabalham com arquétipos, alguns bastante repetidos, em termos narrativos e estilísticos, e seguindo determinadas tradições já provadas como sucessos.

O gênero, então, dialoga sobretudo com a ideia de familiaridade. David Bordwell e Kristin Thompson (2013, p. 503) descrevem que “conhecendo as convenções, o público tem um caminho no filme. Esses pontos de referência permitem que o filme de gênero comunique informações rápida e economicamente”. Por esse critério, podemos afirmar que o gênero opera na intenção de classificar os filmes por tipos, a partir de temática e atmosfera, facilitando o processo de seleção do público e colocando este em uma zona de conforto. Rick Altman (2000, p. 44) diz que o gênero é “como se fosse um trem; ele pode se mover, mas apenas ao longo de um trilho previamente organizado”. Mas é evidente que as pessoas não pretendem assistir sempre ao mesmo produto audiovisual. É primordial que um filme de gênero traga uma particularidade ou novidade capaz de surpreender o espectador em algum grau, como destaca Robert McKee (2006). “Deve concretizar sua expectativa por momentos inéditos e inesperados, para não correr o risco de entediá-lo”. (MCKEE, 2006, p. 87).⁴ Esta ideia de surpreender o espectador dialoga com inovar principalmente quando reconhecemos que alguns destes gêneros possuem décadas de existência. Isto permite que certos processos da própria evolução do cinema auxiliem neste processo de inovação. O modo como um filme era produzido dentro de questões estéticas e narrativas na década de 1930, por exemplo, não é o mesmo identificado na década de 1960 ou nos últimos vinte anos. E claro, além destas mudanças que

³ Também é referido como cinema de *terror*. O presente artigo vai utilizar a palavra *horror* no tocante ao gênero cinematográfico e *terror* referente à sensação em si.

⁴ O tema de gêneros compreende, inclusive, ideias divergentes, visto que os mesmos estão sempre mudando conforme o cinema evolui. O presente artigo pretende aprofundar somente o tocante às questões do gênero horror no cinema brasileiro.

surgem por meio de avanços técnicos e de linguagem, o próprio gênero vai encontrando formas de se moldar para novos públicos.

No caso do horror, os exemplos vão desde a escolha da ameaça dentro do enredo (fantasmas, monstros, assassinos, zumbis, etc.) até a intenção de efeito dentro do abrangente conceito de *medo* (tensão, angústia, agonia, susto, etc). Na prática, ao nomearmos três filmes de horror, ainda que da mesma década, as obras poderão ser muito distintas entre si: *O Massacre da Serra Elétrica* (1974), de Tobe Hooper; *A Profecia* (1976), de Richard Donner; e *Suspiria* (1977), de Dario Argento. Aqui temos três obras que são diferentes tanto em tema quanto em forma, por exemplo. Como parte de um gênero, é claro que este possui padrões que perpassam quase todos os filmes por ele compreendidos, mas as possibilidades para com o horror são tantas - e já desenvolvidas, cada uma, em inúmeras variações - que é raro até mesmo encontrá-lo em sua forma pura, sem a influência de outras tradições cinematográficas. Os gêneros, assim, mudam de acordo com a evolução da linguagem e, frequentemente, se misturam⁵, demonstrando a inexistência de uma camisa de força que classifica e discrimina filmes.

O método para essa divisão, entretanto, acaba tendo diferenciações. Grande parte dos filmes vai ser agrupada a partir de suas similaridades temáticas; o faroeste é um caso arquetípico dessa forma de divisão, como explicitado na própria nomenclatura (do inglês *far* = longe; *west* = oeste). No seu cânone, o gênero vai lidar com a histórica marcha dos caubóis para o extremo oeste norte-americano no século XIX, além de suas implicações arquetípicas já tão célebres (a aridez dos cenários, fazendas, pistoleiros, nativos-americanos). Mesmo dentro desta definição, existem obras que parecem se distanciar da junção de todos estes elementos, mas mesmo assim ainda respondem como faroeste. O pesquisador Rodrigo Carreiro (2021) escreve sobre o filme *Ataque dos Cães* (2021) ao afirmar que mesmo não se tratando de um faroeste clássico, ainda assim é possível ser apontado como representante do gênero.

De fato, o filme de Jane Campion representa a mais recente encarnação de uma tendência cinematográfica historicamente expressiva: o **western** revisionista e subversivo, no qual os clichês de gênero são rasgados, digeridos e regurgitados, muitas vezes fazendo críticos e espectadores atentos se perguntarem se tamanha subversão não termina por retirar um filme ou outro das fileiras do gênero. Essa, contudo, é uma discussão inútil, fadada a não ter fim (CAREIRO, 2021, *online*).⁶

⁵ O horror tem exemplos de mescla com a ficção científica (*Alien: O Oitavo Passageiro*, 1979), com a comédia (*Uma Noite Alucinante*, 1987) ou com o faroeste (*Rastros de Maldade*, 2015).

⁶ Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/critica/-ataque-dos-caes---um--western--revisionistar>. Acesso em: 02 jan. 2022.

Ainda de acordo com Carreiro (2021), não existe autoridade capaz de determinar com certeza o pertencimento ou não de determinados títulos para qualquer gênero específico. Ele cita em seu texto o pesquisador inglês Steven Neale, um dos maiores estudiosos do assunto, ao parafrasear que "(...) o gênero é uma entidade mutante e em incessante construção – das expectativas de três atores sociais: a crítica, o público e a indústria cinematográfica"⁷.

O processo artístico não corresponde a cartilhas científicas e exatas para seu desenvolvimento ou para sua avaliação. Fórmulas e modelos existem, mas não há qualquer obrigatoriedade em serem seguidas nas suas totalidades. Estudos são feitos ao longo dos anos para observar o impacto da arte no mundo e nas pessoas, identificar cânones e teorizar sobre a linguagem, mas verdades absolutas e conclusivas dificilmente dariam conta de sua complexidade e mutabilidade, produto de mentes humanas igualmente complexas e cheias de propulsões às vezes indecifráveis. Segundo Luís Nogueira (2010, p. 12), "A arte é, frequentemente, um impulso sensual, uma vontade indômita, um desvio perturbador. [...] A pulsão criativa instaura o desafio e a superação como mandamento".

No horror, por outro lado, não há de modo tão sério a limitação ou obrigação de conteúdo. Sua definição não está diretamente relacionada às especificidades históricas de um país ou tempo e o princípio do gênero está mais ligado à sensação que ele quer provocar do que ao assunto. Existe, sim, uma galeria de figuras associadas ao horror: fantasmas e demônios, monstros, vampiros, lobisomens, zumbis, assassinos, etc. No entanto, vários trabalhos de outros gêneros fazem uso desses tropos; franquias de romance adolescente falam de vampiros, comédias abordam fantasmas e filmes de ação/aventura podem conter múmias⁸.

As complexas perspectivas sensoriais do horror e suas mesclas temáticas já demonstram a força de sua linguagem e seu potencial para refletir questões profundas e existenciais. O próprio entendimento do que assusta é mutável, dependendo das aflições que assolam a sociedade em momentos específicos, o que abre portas para a grande diversidade na construção do medo. Stephen King (2012, p. 195-196) afirma que "quando os filmes de horror mostram suas várias facetas sociopolíticas [...], estão quase sempre servindo como um barômetro extraordinariamente preciso daquilo que perturba o sono de toda uma sociedade".

Evidentemente, não queremos afirmar que todo e qualquer filme do gênero desencadeia discussões profundas e/ou vai refletir de maneira contundente as palpitações sociais e políticas de seu tempo. Há uma série de filmes que certamente não acrescentam tanto ao horror ou à discussão

⁷ Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/critica/-ataque-dos-caes---um--western--revisionistar>. Acesso em: 02 jan. 2022.

⁸ *Crepúsculo* (2008), *Caça Fantasmas* (1987), *A Múmia* (1999).

cinematográfica e se mostram distantes desse tipo de análise. O que não significa que não possam ser estudados dentro de seu contexto. Ainda que obras isoladas possam parecer vazias, a própria ideia do subgênero ou do ciclo a que elas se filiam pode trazer reflexões de algum modo.

O grande diferencial do horror com relação a outros gêneros nesse ponto é que suas produções (geralmente de baixo custo) possibilitam maior liberdade autoral para os cineastas e roteiristas que, por estarem lidando diretamente com o medo e suas variações, podem trazer as mazelas de questões sociais, culturais, econômicas e até políticas sobretudo como formas de provocar sensações na plateia. Ainda que o espectador não identifique em alguns casos a correlação entre a obra e o contexto no qual ela se insere, o aspecto sensorial certamente vai mexer com ele em alguma medida.

Também por essa razão, os filmes de horror nunca saíram de moda, continuando populares dentro e fora do seu nicho de fãs até hoje. E, independentemente de qualquer fator externo ao cinema (histórico/social), as pessoas naturalmente precisam saciar sua curiosidade a respeito do macabro, do assustador e do grotesco. O estudo de Noël Carroll (1990) sobre o assunto o levou ao termo horror artístico, representado na ficção em que se identifica a dualidade entre aquilo que obedece à nossa normalidade - e que, conseqüentemente, nos é facilmente relacionável - e um ser monstruoso, impuro e desconhecido. A obra de ficção que lida com o medo diante desses elementos provoca, então, uma curiosidade diferente daquela relacionada ao mundo real. Luiz Nazário (1998, p. 294) destaca não se tratar necessariamente de gostar de se assustar e, sim, de “temer em segurança”. Assistir ao filme de horror pode se tornar, portanto, um prazer ainda maior quando vivido coletivamente, assim como entrar numa casa assombrada de um parque temático; isto é, sabendo que tudo aquilo é brincadeira.

Dado curioso é que, independente do meio pelo qual a ameaça se apresenta, nota-se que a essência do cinema de horror vai ser praticamente em grande parte das vezes o medo da morte - especialmente numa cultura cristã em que a mesma representa a ideia de finitude. Fantasmas representam os falecidos, monstros como *Frankenstein* (1931), de James Whale, são feitos a partir de restos de cadáveres e ainda podemos pontuar o exemplo dos assassinos e maníacos, que trazem a morte com muita dor e sofrimento.

O cenário do horror no Brasil

O cinema brasileiro não possui particularmente, dentro de uma leitura histórica, tanta relação com o gênero como outros países possuem; o horror encontra tradição na Inglaterra⁹, na

⁹ Além das produções célebres no audiovisual, a Inglaterra é o berço da literatura gótica, que se inicia precisamente no século XVIII.

Alemanha¹⁰ e nos Estados Unidos¹¹. É apenas nos anos 1960 que surge a primeira obra brasileira de horror propriamente dita: *À Meia Noite Levarei Sua Alma* (1964), de José Mojica Marins. O longa, que é primeiro de uma trilogia composta também por *Esta Noite Encarnarei no Teu Cadáver* (1967) e *Encarnação do Demônio* (2008), ambos dirigidos por Mojica, colocou no mapa o icônico personagem Zé do Caixão, um coveiro obcecado em dar continuidade a sua linhagem e que comete barbaridades sanguinárias para tal. A imagem do Zé do Caixão se tornou conhecida principalmente pelo seu figurino característico: capa preta, chapéu e unhas imensas. Ou seja, o personagem era assumidamente cartunesco, demonstrando como o filme se filiou ao horror sem hesitação.

Apesar da produção precária, o filme já trazia proposições temáticas curiosas, como a anti-religiosidade do vilão/protagonista e o seu senso de superioridade. São características que, apesar da composição caricata, não deixam de trazer assuntos caros ao Brasil: o machismo, o cristianismo e a força das superstições, folclores e crenças sobrenaturais no imaginário do país. Esses elementos identificáveis para o público brasileiro justificam a ressonância popular do longa de Mojica na cultura popular décadas à frente.

Outros diretores tentaram dar continuidade ao projeto de cinema iniciado por Mojica. O reduto de produtoras de filmes B¹² chamado Boca do Lixo, que já funcionava desde os anos 1930 em São Paulo, começou a desenvolver alguns filmes de horror a partir da década de 1970. Estes baseavam-se em cenas explícitas tanto de nudez e sexo quanto de violência. Entre os cineastas que contribuíram para essa fase do horror no Brasil estão John Doo, *Ninfas Diabólicas* (1977); Raffaele Rossi, *Seduzidas pelo Demônio* (1977); Luiz Castellini, *A Reencarnação do Sexo* (1982); Ivan Cardoso, *As Sete Vampiras* (1986); entre outros.

São trabalhos abertamente filiados ao horror e que conseguiram alguma popularidade devido ao momento das pornochanchadas¹³ da década de 1970. Entre os mais icônicos está a antologia *Trilogia do Terror* (1968)¹⁴, uma junção de três curtas de diferentes diretores, que continha todas as características essenciais da Boca do Lixo, sobretudo a questão da obscenidade.

Com o período da retomada¹⁵ na década de 1990 e virada para o século XXI, produções dramáticas como *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, e filmes de crime como *Cidade de Deus*

¹⁰ A Alemanha pode ser considerada o lugar de origem do que viria a ser o horror enquanto gênero devido ao Expressionismo Alemão.

¹¹ O ciclo de monstros da Universal teve início em 1931.

¹² Definição para designar os segundos filmes exibidos em sessões duplas nas décadas de 1930 e 1940; era comum a primeira exibição ser uma produção de prestígio da indústria enquanto o segundo era um filme de gênero mais desprezível - não necessariamente de baixo orçamento.

¹³ Tipo de filme independente feito no Brasil entre os anos 1960 e 1970 e declinou a partir de 1980, característico pelo forte teor erótico e o humor de duplo sentido. Filmes como *A Viúva Virgem* (1972), de Pedro Carlos Rovai, e *A Dama do Lotação* (1978), de Neville de Almeida.

¹⁴ Ozualdo Ribeiro, Luís Sergio Person e José Mojica Marins.

¹⁵ Em 1990, a empresa de distribuição e produção de filmes Embrafilme foi extinta, culminando no auge da crise na produção cinematográfica brasileira; em 1993 foi criada a Lei do Audiovisual, que promoveu novos investimentos federais no cinema, resultando na *retomada*, com sucessos como *Carlota Joaquina: Princesa do Brasil* (1995), de Carla Camurati, e *Central do Brasil*.

(2002), de Fernando Meirelles, ganharam financiamento e grande destaque, mas os filmes de horror não foram inicialmente tão contemplados por essa fase. A produção brasileira de horror com maior destaque dos anos 2000 certamente foi o já citado *Encarnação do Demônio*, orçado em cerca de 1 milhão de reais, e que, mesmo com mais aporte financeiro e tecnológico, foi filmado e encenado por Mojica a partir daquele estilo grotesco e exagerado estabelecido na sua obra original, não representando, assim, nenhuma fase nova do horror nacional de um ponto de vista estilístico/temático.

O cineasta Rodrigo Aragão também obteve destaque no fim da década com seu longa de estreia *Mangue Negro* (2008), mas, ao contrário de Mojica, teve um orçamento limitado (estimado em 50 mil reais) - o próprio diretor ficou responsável pela maquiagem e efeitos práticos. Aragão chegou a dirigir outros cinco filmes com uma produção maior, como seu recente *O Cemitério das Almas Perdidas* (2020), orçado em cerca de dois milhões de reais.

No meio tempo em que Aragão se tornou um nome célebre no ramo, quem também ganhou bom destaque na vertente *gore* e *trash* bem mais alternativa foi Petter Baiestorf. O cineasta, ator e roteirista já vinha se dedicando desde a década de 1990 a produzir, com baixíssimos orçamentos e através da sua Canibal Filmes, dezenas de curtas, médias e longas-metragens completamente sem censura, cheios de cenas explícitas e escatológicas. Entre os títulos notórios estão *Zombio* (1999) e a sua continuação *Zombio 2: Chimarrão Zombies* (2013).

Formas de vilania se tornam mais complexas

Na passagem para a década de 2010, características de uma nova forma de horror no cinema brasileiro começaram a se manifestar, às vezes de forma sutil. Enquanto os projetos do gênero lançados na década anterior faziam parte da tradição difundida por Mojica, do folclórico e do grotesco, filmes específicos na segunda década do século XXI passaram a identificar mazelas sociais para trabalhar a partir de uma atmosfera de ameaça até um tanto abstrata e metafórica. Nota-se que alguns elementos de terror surgem inclusive em trabalhos não classificados como de horror - e esse flerte com tais características em produções de outros gêneros pode ser explicado pelo mal-estar crescente da sociedade diante de problemáticas específicas, algo que, como Douglas Kellner (1995) aponta, acompanha historicamente o horror no cinema.

Bom exemplo dessa apropriação de elementos do gênero pode ser visto em *O Som ao Redor* (2012) e *Aquarius* (2016), ambos de Kleber Mendonça Filho. Ainda que o foco dos dois seja articular sequências do dia a dia que revelam comentários sobre relações complexas de classe e poder (patrões e empregados, segurança e criminalidade), há tensão implícita em cenas aparentemente

banais - tal como algumas imagens de pesadelos que se relacionam diretamente com esses medos urbanos, em especial da invasão do espaço privado.

Vale lembrar que o horror no cinema brasileiro dos anos 2010 se expandiu a ponto de incorporar influências que vão desde o filme de maníaco mais explícito (*Condado Macabro*, de André de Campos de Melo e Marcos De Brito, e *O Clube dos Canibais*, de Guto Parente), passando pelo filme de lobisomem (*As Boas Maneiras*, de Marco Dutra e Juliana Rojas) até referências ao cinema surrealista de David Lynch (*A Noite Amarela*, de Ramon Porto Mota).

Trabalhar Cansa: o mal-estar constante sob as vestes de horror

Um dos filmes mais representativos dessa nova fase é *Trabalhar Cansa*, de Juliana Rojas e Marco Dutra¹⁶. Estreia da dupla em longa-metragem, produzido pela Dezenove Som e Imagens¹⁷ e coproduzido pela Filmes do Caixote¹⁸, o filme teve sua estreia no dia 12 de maio de 2011 na mostra *Un Certain Regard*¹⁹ do Festival de Cannes. A trama se passa em uma São Paulo contemporânea e gira em torno de uma mulher chamada Helena (vivida por Helena Albergaria) que, num momento de dificuldade financeira devido à demissão do marido, resolve abrir um pequeno mercado num imóvel que já havia funcionado como comércio, mas que se encontra abandonado.

Apesar de suficientemente espaçoso para o seu propósito, o aspecto do lugar em si, ao menos como Helena o encontrara, não é atmosféricamente convidativo pelo péssimo estado em que os antigos inquilinos deixaram placas, móveis, prateleiras e até algumas mercadorias. O aspecto do local dá a impressão de terem sumido de repente sem qualquer explicação, além de uma das paredes estar com tijolos aparentes e escuros, claramente precisando de reforma. Nota-se no começo do filme que o casal de protagonistas não se encontra em uma de suas melhores fases, especialmente por conta do desemprego do marido.

O comércio, que parecia promissor, pouco a pouco vai dando sinais de ruína, tanto pela falta de clientes e pelo difícil relacionamento com os funcionários. Gradativamente, a situação no mercado vai ficando mais tensa. Uma mancha escura aparece e cresce naquela mesma parede mal-acabada; um cachorro encara e late para Helena todas as noites em que ela está saindo do trabalho; um líquido preto começa a sair do piso, deixando um cheiro forte no lugar; objetos dos antigos inquilinos aparecem amontoados nos fundos; ocasionalmente, Helena também escuta barulhos estranhos e

¹⁶ Dupla responsável por outros trabalhos que dialogam com o horror, como *Quando Eu Era Vivo* (2014), dirigido apenas por Dutra, o musical *Sinfonia da Necrópole* (2014), dirigido apenas por Rojas, e *As Boas Maneiras*.

¹⁷ Produtora de audiovisual localizada em São Paulo, em funcionamento desde o início dos anos 2000; produz filmes comerciais e autorais, com mais de 20 filmes realizados.

¹⁸ Estúdio de Cinema e TV de Juliana Rojas e Marco Dutra em parceria com Caetano Gotardo, João Marcos de Almeida e Sérgio Silva; funciona em território paulistano como um coletivo criativo.

¹⁹ Na tradução literal: um certo olhar, é uma seleção de 20 filmes fora da Mostra Competitiva (os concorrentes à Palma de Ouro, prêmio principal do Festival) e que visa explorar filmes de diretores estreantes e com trabalhos diferenciados.

presença coisas bizarras, como o boneco de Papai Noel que se mexe ativado por sensor ligado sozinho. Além disso, mercadorias desaparecem sem explicação, culpa que cai sobre o estoquista após sua patroa vê-lo embalando produtos na despensa, o que a faz demiti-lo logo em seguida. A desconfiança frequente faz com que até a bolsa da funcionária Gilda (Gilda Nomacce) seja revistada à certa altura.

No decorrer de *Trabalhar Cansa*, percebe-se que as raízes do terror proposto por Marco Dutra e Juliana Rojas não estão necessariamente nos construtos tradicionais do gênero a que ele se filia (imóveis assombrados, invasores misteriosos), ainda que a atmosfera sugira algo parecido. Trazendo o prólogo para exemplificar, seguimos a conversa de Helena com uma corretora; a última, entusiasmada, insiste que o local está em perfeitas condições e que qualquer reparo necessário é de ordem superficial (“*passa uma pintura, passa uma massa por cima e fica ótimo*”²⁰). A protagonista, de aparência tímida e caracterização discreta - ombros curvados, cabelo preso, brinco pequeno e roupa formal -, não diz praticamente nada, exceto por dois ligeiros questionamentos, e observa o lugar de forma ao mesmo tempo atenta e apática. Quando as duas mulheres estão próximas à parede quebrada, a corretora - de caracterização mais expansiva e exagerada - fala sobre as questões do aluguel enquanto toca constantemente no braço de Helena que, em certo ponto, olha para a mão da mulher com expressão de incômodo. Minutos depois, a protagonista leva um susto com o toque forte e grosseiro da moça, que comenta sobre as mudanças climáticas em tom de humor. A simples interação entre as duas já demonstra, sobretudo, a ideia de mal-estar nas relações urbanas, algo que vai se intensificar ao longo do filme, conforme outras personagens interagem com Helena.

Trabalhar Cansa apresenta alguns componentes universalmente associados ao horror (barulhos estranhos, manchas escuras, som grave), mas aqui tais elementos são apenas embalagem para essa ideia do contínuo medo e desconforto que as pessoas, no fundo, sentem umas das outras. O fato de as duas mulheres que estão na cena analisada possuírem caracterizações muito distintas contribui para esse estranhamento e desconforto diante do outro. Trata-se, assim, de um horror que vai além do sobrenatural propriamente. É o medo como alegoria de um convívio social em crise.

Antes sequer de qualquer conflito real se desenrolar em *Trabalhar Cansa*, os diretores/roteiristas evidenciam a angústia da intromissão no espaço privado, o que, no contexto do filme, não se refere exatamente ao invasor/ladrão/assassino, mas às invasões compreendidas pelas mais simples das dinâmicas sociais. Mariana Souto (2012) descreve bem esse ponto de vista, citando algumas dessas relações:

²⁰ *Trabalhar Cansa*, 12 min 13 seg.

Trata-se de um espaço alugado: nesse sentido, Helena é tanto invasora quanto invadida. É expressiva a figura do aluguel, do habitante que não é dono do espaço, em filmes como *O Inquilino* (Roman Polanski, 1976) [...] São medos que parecem exprimir a dificuldade de compartilhamento de um espaço entre diferentes, de se lidar com o outro, enfim, um temor da alteridade (SOUTO, 2012, p. 7).

A comparação feita por Souto (2012) ilustra bem como o filme lida, na superfície, com arquétipos do gênero, mas, na prática, os desconstrói. Nos filmes com essa premissa é comum o recurso narrativo do medo da predestinação: de acontecer com o personagem exatamente o que aconteceu com seu antecessor. No longa de Dutra e Rojas, há justamente o estranho sumiço dos antigos inquilinos. Não existe, no entanto, a busca por explicações concretas ou a revelação de algum mal específico - o mistério está presente mais enquanto parte da sensação de decadência e desolação do que algo a ser desvendado racionalmente.

Outro elemento apresentado pelo filme é o comportamento de Helena com os funcionários. Mesmo sendo de classe média visto que Helena não é nenhuma grande empresária, ela parece assumir uma posição de superior diante dos funcionários. Com uma postura ríspida e desconfiada, tenta reforçar a idéia que ela é a patroa.

Entre as passagens mais significativas do filme para expor esse método da dupla de cineastas - trazer a mensagem de mal-estar social embalada num arquétipo do horror - está justamente a cena da contratação da personagem Paula (Naloana Lima) como doméstica. A jovem chega para a entrevista de emprego e aguarda a dona da casa aprontar um café. A filha de Helena está sentada à mesa comendo seu cereal, enquanto a encara com estranhamento. Do rosto pálido e fechado da criança, o filme corta para um plano fechado em caixas empilhadas no escuro, iluminadas pela porta que se abre com um forte rangido - trata-se do quarto de empregada que a futura patroa está mostrando para a candidata ao emprego; dentro de uma das caixas há pedaços de bonecos e a cabeça de um ursinho de pelúcia.

A sucessão dos planos (a expressão da menina e os objetos empilhados no escuro) orchestra um ar de terror potencialmente clichê - afinal, são elementos clássicos do gênero. Não obstante, o que se desenrola em seguida é uma situação corriqueira e sutilmente humilhante. A própria ideia de alguém dormir num ambiente do qual o espectador mal consegue enxergar o todo já parece inacreditável. Mas é quando as questões do trabalho são postas que o ápice semântico da cena acontece. “*A senhora paga quanto?*”, pergunta Paula, ao que Helena responde: “*O primeiro mês eu considero um mês de experiência, começo com menos de um mínimo. A partir do segundo mês, se tudo der certo, o mínimo mais a condução*”²¹. Na sequência, a entrevistada pergunta se o emprego será registrado e a protagonista diz que ficaria muito caro. Paula, ainda que decepcionada, aceita.

²¹ *Trabalhar Cansa*, 14 min 2 seg.

A entrevista de emprego parece tudo menos uma negociação justa de termos de acordo a se celebrar entre dois sujeitos de direito. A intransigência de Helena e a cessão total de Paula, que simplesmente não vê nenhuma de suas reivindicações serem atendidas, têm como pano de fundo uma estrutura social de desigualdade de classes que atualiza a escravidão em novos termos desde o pecado original de tomada do país pelos portugueses (DÓRIA, 2016, p. 54).

Ao contrário de obras canônicas do horror, o medo imposto por *Trabalhar Cansa* não é propriamente da morte ou de alguma representação dela; não há a concretização de qualquer ameaça sobre a vida dos personagens ou o temor diante de um mal específico. Mesmo quando algo de mais estranho acontece, este momento não parece ser aprofundado. Como exemplo, existe a sequência na qual Helena decide quebrar a parede do comércio para encontrar a razão da mancha e se depara com um esqueleto de uma criatura que nem ela e nem o espectador identifica do que seja. Com a ajuda do marido, ela leva o esqueleto para um terreno baldio e toca fogo no mesmo. Não existe explicação e a trama avança diante das ações dos personagens e seus desconfortos.

O filme trata de um perigo indefinível, algo que dialoga com a ideia de horror psicológico, categorização do gênero definida por trabalhar o medo de forma não material e que se manifesta a partir da sensação de mal-estar e/ou estranheza. A própria estranheza e sensação de desconforto que os personagens são apresentados no filme já traz um clima de tensão constante. Aqui o terror não assume necessariamente uma forma física, mas o espectador consegue intuir sua presença através da elaboração de uma atmosfera de estranhamento - e, mesmo que a fonte do perigo seja mostrada e traga consequências práticas para a narrativa, sua essência costuma ser mais complexa do que aquilo que está na superfície. São filmes em que o elemento de vilania e perigo, portanto, se mostra frequentemente metafórico e às vezes até abstrato.

Tal perigo difícil de definir surge em *Trabalhar Cansa* especialmente em situações mundanas que, numa descrição objetiva, podem não ter relação aparente com o horror, mas que, na sua linguagem cinematográfica, produzem todo o peso sensorial característico do gênero - além de conterem uma contextualização sociopolítica bastante evidente.

[...] O que faz o cinema de horror não é, necessariamente, a narrativa, mas a forma como esta é colocada na tela através dos elementos que constituem o código específico do cinema: enquadramento, movimentos de câmeras, ângulos de visão e tomada assim como a luz, o som e a composição fotográfica (TAVARES, 2011, p. 1, apud BAHOUTH, 2012, p. 23).

Pode-se dizer que *Trabalhar Cansa* é um ensaio sobre o mal-estar da classe média pós-conquistas de direitos do trabalhador durante tanto tempo negados. Neste caso os empregados da protagonista. É difícil não notar a diferença no tom de voz de Helena ao falar com seus funcionários

“Tá louco de falar assim comigo? Me respeita!”²², grita ela para seu estoquista.

Ao articular elementos formais do horror em função desse discurso, o filme de Dutra e Rojas expressa sua força política sintetizando angústias que assolam especificamente o Brasil do início dos anos 2010 - um país que havia passado por uma década de expressivas mudanças sociais, sobretudo a diminuição da desigualdade entre ricos e pobres²³. O crítico Heitor Augusto comenta que este “é um filme de agonia e ansiedade de uma classe média que está vendo o seu mundo ruir, está vendo as relações de trabalho mudarem”²⁴. Aqui o medo é trabalhado metaforicamente pela falta de segurança financeira da classe média e da perda de controle deste grupo diante dos empregados que agora possuem, ao menos na teoria, direitos trabalhistas.

O Animal Cordial: a concentração do espaço e a intensificação da violência

Outro trabalho expressivo no tratamento dessas chaves temáticas é *O Animal Cordial*, dirigido por Gabriela Amaral Almeida. O filme foi produzido por Rodrigo Teixeira, da *RT Features*²⁵, estreou mundialmente em julho de 2017 no *Fantasia International Film Festival*²⁶, chegando comercialmente ao Brasil apenas em 2018. O filme se passa em um restaurante de classe média alta, aparentemente em decadência, no qual o clima conflituoso entre o dono Inácio (Murilo Benício) e seus funcionários está começando a vazar para o salão, onde se encontram apenas três clientes. Alguns minutos antes do fechamento, dois assaltantes armados invadem o local, instalando pânico e levando o proprietário a reagir - atirando em um dos bandidos. A vingança de Inácio, porém, passa para um nível cada vez mais extremo e a história se transforma num massacre.

Notamos que há dois paralelos fundamentais entre *Trabalhar Cansa* e *O Animal Cordial*. O primeiro é que ambos são estreias em longa-metragem e realizados por pessoas da área de comunicação com o interesse voltado, desde muito cedo, para o cinema de horror especificamente²⁷. Em segundo, as duas tramas, embora bastante diferentes entre si, focam na deterioração de um estabelecimento comercial (restaurante e mercado) a partir, essencialmente, das atitudes do protagonista.

De um ponto de vista temático, é evidente que os dois filmes partem do mesmo assunto: a raiva reprimida na classe média empreendedora diante das mudanças nas relações de trabalho. Mas,

²² *Trabalhar Cansa*, 51 min 34 seg.

²³ De acordo com o filósofo Tales Ab’Sáber (2011, p. 62), em seu livro *Lulismo: Carisma Pop e Cultura Anticrítica*, “a cultura do governo Lula foi a universalização do consumo”.

²⁴ Disponível em :<<https://www.youtube.com/watch?v=uPrp59KHhSQ>>. Acesso no dia 2 de julho de 2021.

²⁵ Produtora criada em 2000, responsável tanto por produções brasileiras (*Quando Eu Era Vivo* e *O Silêncio do Céu*, ambos de Marco Dutra) quanto internacionais (*A Bruxa*, de Robert Eggers, e *Me Chame pelo Seu Nome*, de Luca Guadagnino).

²⁶ Festival de cinema de gênero que existe desde 1996 em Montreal, no Canadá.

²⁷ Gabriela Amaral Almeida flerta com o horror e o suspense desde seu trabalho como curtametragista, em filmes como *A Mão que Afaga* (2012) e *Estátua!* (2014).

se no longa de Marco Dutra e Juliana Rojas esse sentimento estava de algum modo diluído em meio à apatia do cotidiano, em *O Animal Cordial* ele é intensificado por vários elementos, sendo o mais evidente deles a concentração da história em um cenário fechado e ao longo de uma única noite.

Enquanto *Trabalhar Cansa* se permite certos respiros e entretempos (cenas na rua, no apartamento, em salas de escritório), o filme de Gabriela Amaral já tem início com um plano na fachada do restaurante La Barca e, rapidamente, a diretora corta para o ponto de vista da janela, de onde é possível enxergar todo o salão e a cozinha. Ou seja, nas duas primeiras imagens, o filme já expõe por completo o ambiente no qual todo o enredo vai se desenrolar. O que vai servir de variação de cenário está dentro do próprio restaurante com salão principal, cozinha, banheiro e corredor. Partindo dessa perspectiva limitada do espaço, *O Animal Cordial* concentra diversas fatias da sociedade brasileira, que, em *Trabalhar Cansa*, se encontravam bem mais dispersas; conseqüentemente, o conflito se torna radicalmente mais intenso.

Para deflagrar o horror da trama, então, tem-se como protagonista/vilão o personagem Inácio, que possui a caracterização tal qual se imagina daquela função (seu cabelo sempre penteado para trás e a camisa social simples totalmente abotoada e dentro da calça). A aparência passa a impressão imediata de passividade, de dono de restaurante de classe média com aspirações de elite. Inácio reúne, portanto, arquétipos da persona normativa a ser desconstruída pelo filme: homem, branco, heterossexual, de classe média.

Os primeiros minutos estabelecem as tensões principais entre os personagens. A sugestão de tensão sexual entre Inácio e a sua fiel garçonete Sara (Luciana Paes) é a primeira que a direção de Gabriela Amaral expõe, com o patrão pedindo conselhos a sua funcionária sobre a cor dos móveis (ao que o rosto da atriz aparece num *close-up* estilizado, ressaltando a maquiagem forte, e a trilha sonora de sintetizadores compõe o tom de deslumbramento). Outra tensão central é o estranhamento entre Inácio e o *chef* Djair, demonstrada através de farpas “A gente já tá na nossa hora, né?”, diz o *chef*; “Na realidade, faltam 15 minutos”, responde o patrão²⁸ e de grosserias “Eu tô te pedindo pra esperar na cozinha!”, sussurra Inácio rispidamente, ao que Djair responde: “Eu ouvi. Mas eu vou esperar é aqui”²⁹. E há também a caracterização de dois dos clientes: o casal Bruno e Verônica funcionam como estereótipos de novos-ricos³⁰, agindo com soberba e deboche ao serem servidos “Só mais uma coisa: se é Bordeaux, tem que ser do Pomerol. Quem conhece de vinho sabe”³¹, fala o cliente para o Inácio, que esconde a raiva sob um sorriso constrangido.

²⁸ *O Animal Cordial*, 6 min 37 seg.

²⁹ *O Animal Cordial*, 19 min 30 seg.

³⁰ Denominação comumente utilizada para se referir às pessoas que ganharam muito dinheiro subitamente e se esforçam para passar a imagem de refinamento e elegância, ainda que seu modo de agir permaneça grosseiro.

³¹ *O Animal Cordial*, 12 min 30 seg.

Em primeira mão, pode parecer a mesma abordagem baseada no mal-estar cotidiano analisada em *Trabalhar Cansa*. O fato, contudo, de o roteiro concentrar essas fatias sociais numa delimitação de tempo e espaço leva o terror menos para uma atmosfera de iminência e mais focado na violência que ele desencadeia. Isto é, o filme de Gabriela Amaral não fica apenas na abordagem psicológica; a partir do *incidente incitante*³², a violência reprimida no decorrer do primeiro ato inteiro.

O Animal Cordial centraliza o perigo na figura de Inácio desde o ponto em que ele resolve reagir ao roubo e, na sequência, trancar todos na cozinha. Sua imagem cordial, respaldada pelas roupas e penteado e tom de voz, é rapidamente desconstruída por sua atitude violenta e impositiva e, à medida que pessoas morrem pelas suas mãos de modo sangrento, ele vai se transformando no maníaco/psicopata clássico de filme de *slasher*³³. Essa desconstrução remete ao pensamento de McKee (2006, p. 105) sobre a distinção entre o que ele considera ser a *caracterização* e o *verdadeiro personagem*. De acordo com o autor, a primeira é “a soma de todas as qualidades observáveis em um ser humano”, ou seja, tudo que é superficialmente perceptível (faixa etária, condição financeira, escolaridade, sexualidade); já o *verdadeiro personagem*, para McKee (2006, p. 106), “é revelado nas escolhas que um ser humano faz sob pressão - quanto maior a pressão, maior a revelação e mais verdadeira a escolha para a natureza essencial do personagem”.

Bom exemplo do estranhamento do personagem está em uma das primeiras cenas do filme em que Inácio está no banheiro ao telefone com a esposa. Ao desligar o celular, se despedindo carinhosamente da mulher, ele violentamente arranca a saboneteira da parede e começa a falar sozinho olhando para o espelho, como se estivesse respondendo a perguntas de uma entrevista que havia mencionado logo antes para seus funcionários. “As receitas são minhas, sim... Esta é uma boa pergunta. A inspiração vem de tantos lugares...” Ainda que nada de necessariamente assustador seja dito no monólogo, a câmera, que filma toda a cena sem cortes, se aproxima lentamente do reflexo de Inácio no espelho ao som de uma trilha grave, reforçando o clima sombrio. Mais estranho, inclusive, é o fato de nunca ficar totalmente claro se essa entrevista iria realmente acontecer ou se era invenção do protagonista.

Tendo em vista a construção dos 20 minutos iniciais, nota-se, em *O Animal Cordial*, que, apesar da ameaça externa que surge bruscamente na figura dos bandidos, o verdadeiro terror já estava dentro daquele espaço desde o princípio - um elemento de vilania aguardando a oportunidade para ser liberado. A direção e o roteiro de Gabriela Amaral aqui, por outro, evidencia os extremos a que se pode chegar quando

³² De acordo com McKee (2006, p. 176), significa “o primeiro grande evento da narrativa, [...] causa primária de tudo o que se segue, colocando os outros quatro elementos - complicações progressivas, crise, clímax e resolução - em movimento”. Neste caso, a chegada dos dois assaltantes no restaurante.

³³ Subgênero do horror famoso pela presença de um assassino (usualmente, um homem branco mascarado) que persegue e executa pessoas (geralmente jovens) de modo brutal.

todos esses elementos operam em conjunto. Tem-se Inácio como uma criatura presa em um disfarce e frustrada com as coisas que estão fora do seu controle.

Esse homem que não é nem tolerado, nem respeitado pelos funcionários; que é humilhado pelos clientes esnobes; que discute com a esposa ao telefone; que quebra a saboneteira do banheiro e diz para a mulher que não está nervoso porque até sorri e, aliás, não faz senão sorrir para ela, para os clientes, para todo mundo, esse homem já não sustenta a máscara puída da cordialidade e não se conforma com o fato de assistir ao seu poder se esvaindo. Seu ódio vem de perceber que o fato de ser o patrão não lhe assegura mais a manutenção do poder (MARRA, 2019, p. 192).

O tratamento franco com alguns arquétipos do gênero acaba fortalecendo a discussão diante de questões problemáticas do Brasil, sobretudo as que estavam vigentes na ocasião em que *O Animal Cordial* estreou nos cinemas. O ano de 2018 foi palco de eleições acirradas³⁴ no país, ocasião na qual se debateu muito, entre outras coisas, pautas de segurança pública. De acordo com a pesquisa do Datafolha³⁵, do dia 11 de setembro do mesmo ano, 20% dos eleitores consideravam a segurança o principal problema do país (meses antes, a mesma pesquisa constatou 9%). O filme discute justamente a ideia da segurança a qualquer custo, aliada à descrença da população na força do estado para combater a criminalidade.

A concepção de Inácio, na verdade, encontra eco no pensamento de Sérgio Buarque de Holanda em seu livro *Raízes do Brasil*, cuja primeira edição foi publicada em 1936. O autor desenvolveu o conceito de homem cordial, título de uma das sete partes do livro, que seria um disfarce, uma máscara de bons modos, escondendo a essência - a qual é o contrário da polidez. Fernanda Marra (2019, p. 191) descreve que “a cordialidade brasileira não passaria de um ardil encenado no âmbito do comportamento por um homem que não suporta o peso da impessoalidade das instâncias burocráticas”. As origens do homem cordial, afinal, estão no período colonial do Brasil, ou seja, são fundamentadas na estrutura patriarcal, do homem enquanto ser autoritário, controlador e provedor.

Com exceção de dois cozinheiros, demitidos logo no começo, e um outro funcionário que larga mais cedo do trabalho, todos os personagens do filme sofrem da violência de Inácio em alguma medida, mas a pessoa em quem o patrão desconta todos os seus sentimentos mais raivosos é o chef Djair. As cenas iniciais do filme já denotam a frustração do protagonista sobre a sua ignorância culinária e, conseqüentemente, sobre o fato de que seu restaurante depende quase exclusivamente do talento do seu cozinheiro. Inácio ainda precisa engolir a sexualidade do seu empregado que tanto lhe incomoda. Apesar de não ser diretamente descrito como tal, a caracterização de Djair é de um

³⁴ Nas eleições presidenciais, disputavam Fernando Haddad, do PT, e Jair Bolsonaro, então do Partido Social Liberal (PSL); Bolsonaro venceu no segundo turno com 55% dos votos.

³⁵ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/09/para-eleitores-saude-e-violencia-sao-os-principais-problemas-do-pais.shtml>. Acesso em: 09 jul. 2021.

personagem de gênero-fluido e de jeito afeminado com cabelos longos e sobrelha feita, ainda que não seja referido como mulher em momento algum. Como um elemento adicional, nota-se também, através do sotaque, que Djair é nordestino - o que o torna ainda mais estrangeiro àquele ambiente e, portanto, fora dos padrões de normatividade. Podemos afirmar, nesse caso, que o centro dramático da apresentada questão das diferenças está na contraposição do personagem Djair, a pessoa LGBTQIA+ e nordestina, com a heteronormatividade representada na figura psicopata de Inácio; eis um ponto de tensão que gradativamente desperta a noção de vilania. O protagonista demonstra sua aversão/abjeção pela sexualidade do funcionário logo nos primeiros minutos, exigindo a Djair que espere na cozinha - supostamente para não fazer vergonha na frente dos clientes. É, no entanto, na cena em que ocorre a execução de Magno, um dos bandidos, que se deflagra brutalmente essa intolerância quando o Djair fala que Inácio tem problema com o cabelo grande dele. A atitude-resposta do personagem de Murilo Benício é cortar os cabelos do cozinheiro com a mesma faca que cortou a garganta do assaltante. É a confirmação literal de seu assustador preconceito e do ódio pura e simplesmente ao que parece diferente. As ações de Inácio são justificadas como consequência dele estar com raiva daquelas pessoas e pelo fato de estar em uma situação de poder por estar armado. Gabriela Amaral, portanto, analisa os extremos da justiça com as próprias mãos e demonstra que a obsessão pela individualização dos métodos da segurança pode ser, em alguns casos, apenas uma desculpa para a expurgação do ódio social guardado durante tanto tempo.

Considerações finais

São muitos, afinal, os meios formais e temáticos para mexer com algo tão universal quanto o medo e suas variações. Cineastas de todos os países podem ser capazes de, a partir das problemáticas particulares de cada povo, utilizar o horror como ferramenta para provocar o espectador, tirando-o, assim, da zona de conforto. Trata-se de uma tradição cinematográfica que consegue ser extremamente específica na sua abordagem, fazendo cada pessoa responder de modo visceral e único, e também plenamente universal, já que é possível se assustar/impactar com uma obra do gênero mesmo sem o conhecimento da realidade social na qual ela se insere.

Trabalhar Cansa e *O Animal Cordial* acabam operando de maneira espelhada: de um lado, a narrativa espaçada e com respiros, de outro, a tensão compactada em tempo e espaço reduzidos e, principalmente, a sugestão psicológica/mal-estar constante do trabalho de Marco Dutra e Juliana Rojas na comparação com o estilo sangrento do filme de Gabriela Amaral. Naturalmente, são

reflexos de um mesmo país e, por isso, tratam de muitos dos mesmos medos e mazelas - mas em níveis diferentes de impacto.

De acordo com o nosso paralelo, nota-se que a intensificação dos conflitos reais e a desinibição dos monstros sociais fortalecem e enriquecem o cinema de horror, tão ligado a temores muitas vezes difíceis de racionalizar. Os autores/cineastas nem precisam propriamente ter a intenção de tocar nos assuntos que os cercam; são elementos temáticos que ficam no inconsciente coletivo e os influenciam na hora de criar. Mais importante: uma vez que a plateia de um lugar/período carrega consigo experiências diversas acerca de seu contexto, ela vai sentir o impacto da obra a partir seu conhecimento de mundo.

São filmes que colocam em xeque padrões de comportamento e valores arraigados no país - ajustando a ideia da ameaça e da vilania à complexidade e ambiguidade que o contexto sócio-político do país exige -, aplicando a iconografia do horror para enfatizá-los. Eles podem ser vistos, inclusive, como pivôs de um possível ciclo brasileiro na produção de horror, o qual ainda deve gerar diversas obras igualmente subversivas, originais e provocativas.

Referências bibliográficas:

AB'SÁBER, Tales. **Lulismo: Carisma Pop e Cultura Anticrítica**. Hedra, 2015.

ALTMAN, Rick. **Film Genre**. London: British Film Institute, 2000.

BAHOOUTH, Maria Eduarda Bezerra. **Estudo dos Elementos do Terror Psicológico: Uma Análise do filme O Iluminado (1980)**, de Stanley Kubrick. Brasília, 2012.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema: Uma Introdução**. Campinas: Unicamp, 2013.

CARREIRO, Rodrigo. Ataque dos cães: um western revisionista. **Revista Continente**. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/critica/-ataque-dos-caes---um--western--revisionista>. Acesso em: 02 jan 2022.

CARROLL, Noël. **A Filosofia do Horror ou Paradoxos do Coração**. Campinas: Papyrus Editora, 1990.

DÓRIA, Kim Wilhelm. **O Horror não Está no Horror: Cinema de Gênero, Anos Lula e Luta de Classes no Brasil**. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

KELLNER, Douglas. **A cultura e a mídia**. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1995.

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

MARRA, Fernanda. O Animal Cordial: Uma Rasura da Razão. **Revista Lusófona de Estudos Culturais**, Braga, v.40, n. 1, p. 189 – 200, jun. 2019.

MCKEE, Robert. **Story: Substância, Estrutura, Estilo e os Princípios da Escrita de Roteiro**. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

NAZÁRIO, Luiz. **Da Natureza dos Monstros**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II Gêneros Cinematográficos**. Livros Labcom, 2010.

PARA eleitores, saúde e violência são os principais problemas do país. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 11 set. de 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/09/para-eleitores-saude-e-violencia-sao-os-principais-problemas-do-pais.shtml>. Acesso em: 09 de jul. 2021.

POR QUE amamos filmes de terror? Dir.: Vitoria Frere Milan. Prod.: Canal Omelete. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uuOmabCUhPI>. Acesso em: 02 jul. 2021.

SOUTO, Mariana. O que Teme a Classe Média? Trabalhar Cansa e o Horror no Cinema Brasileiro Contemporâneo. **Revista Contracampo**, Niterói, v. 25, n. 1, p. 43 – 60, 2012.

TAVARES, Caroline. **Cinema de Horror: O Medo é a Alma do Negócio**. 2010.

submetido em: 04 jan. 2022 | aprovado em: 16 jan. 2022